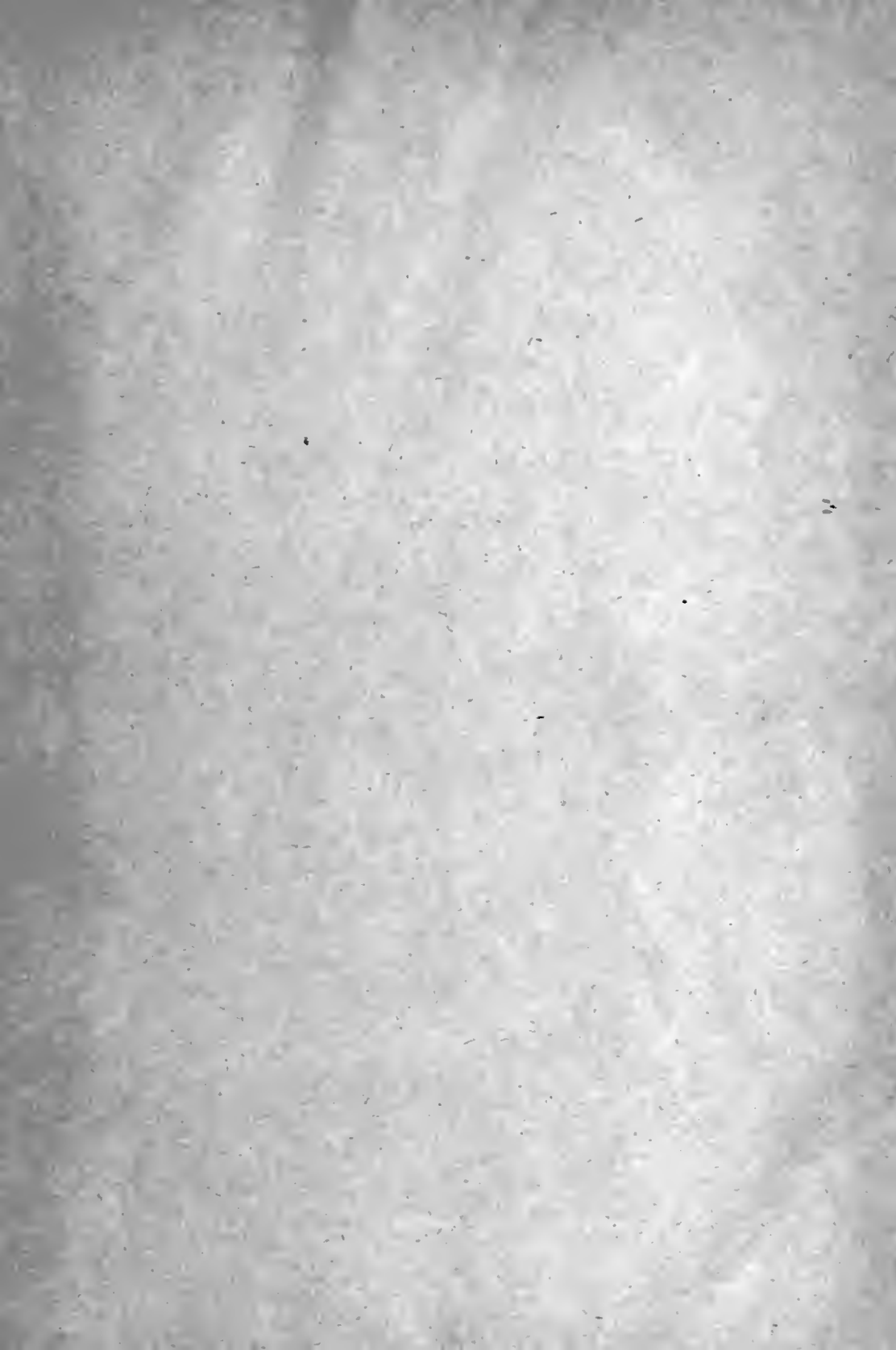


Digitized by the Internet Archive  
in 2011 with funding from  
University of Toronto





ENCYCLOPÉDIE  
DE LA MUSIQUE  
ET  
DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

---

PREMIÈRE PARTIE  
HISTOIRE DE LA MUSIQUE





ENCYCLOPÉDIE  
DE LA MUSIQUE

ET  
DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

DIRECTEUR :

ALBERT LAVIGNAC

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE  
MEMBRE DU CONSEIL SUPÉRIEUR D'ENSEIGNEMENT

---

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

---

TOME I



PARIS  
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE  
15, RUE SOUFFLOT, 15

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays.

---

*Copyright by Ch. Delagrave, 1914.*

---

ML  
100  
E 53  
17  
41

6144,8  
1 11 57

## AVERTISSEMENT

---

Le but de cet ouvrage considérable, conçu sur un plan absolument nouveau et sans aucun parti pris d'école, est *de fixer l'état des connaissances musicales au début du vingtième siècle.*

C'est certainement le monument littéraire le plus considérable qui ait jamais été élevé, en quelque temps et en quelque pays que ce soit, à la gloire de l'art musical.

Depuis l'audacieuse initiative de Diderot et des Encyclopédistes (1751) portant sur l'ensemble des connaissances scientifiques et artistiques, aucune entreprise aussi complexe n'a été tentée en ce qui concerne les arts en général, et entre tous la musique, qui, plus que tout autre, a pris une extension si prodigieuse en ces derniers siècles.

En ce moment, l'effort de la littérature musicale, plus que jamais, se porte principalement sur des points de détail, des monographies, des mémoires, des correspondances, qui enrichissent considérablement la documentation, *mais l'ouvrage d'ensemble, vaste synthèse, restait à faire.*

..

Pour traiter une si ample matière, il était indispensable de grouper une véritable pléiade de collaborateurs d'une autorité indiscutable, à la fois indépendants et éclectiques. Il fallait, bien entendu, d'abord des musiciens, mais aussi des musicographes, des savants, des érudits, des archéologues, des hommes de lettres, aussi bien français qu'étrangers et possédant les connaissances les plus diverses.

Leur nombre s'élève à plus de 130, et chacun d'eux a été appelé à choisir son sujet parmi ceux qui lui étaient les plus familiers, vers lesquels l'avaient orienté ses études précédentes ou ses sympathies personnelles. Presque tous, naturellement, sont des compositeurs ou des musiciens de premier ordre. *Parmi eux on peut compter 27 professeurs du Conservatoire ou membres du Conseil supérieur, 20 philologues, savants et érudits, 2 physicien et physiologiste, 21 critiques musicaux, journalistes, littérateurs et esthéticiens, 37 instrumentistes dont 8 organistes et maîtres de chapelle des différents cultes, et 6 facteurs d'instruments, enfin 15 correspondants étrangers, etc.*

On aurait pu craindre qu'une telle répartition entre tant de mains, et si différentes, pût nuire à l'homogénéité de l'ensemble; au contraire, il en est résulté une variété de style qui supprime toute monotonie et rend la lecture plus légère, l'assimilation plus

aisée. Une entière liberté a d'ailleurs été laissée aux auteurs pour exprimer leurs idées personnelles, dans le langage qui leur est propre. Chaque article est signé et daté et contient de nombreuses références bibliographiques.

Tous les sujets qui peuvent intéresser les compositeurs, les artistes, les érudits, les chercheurs et même les grands amateurs de musique, y sont traités *ex cathedra*, et souvent à plusieurs points de vue divers.

..

Les grandes divisions de l'ouvrage se présentent ainsi :

En première ligne, l'HISTOIRE DE LA MUSIQUE dans tous les temps et dans tous les pays, traitée avec une extension jusqu'ici inconnue, résultant des recherches et des découvertes les plus récentes.

La deuxième partie, TECHNIQUE, PÉDAGOGIE ET ESTHÉTIQUE, traitera de l'ensemble des connaissances techniques (à l'exclusion de l'histoire) qui constituent la science musicale, ainsi que de celles qui, tout en sortant de son domaine exclusif, y confinent par des frontières communes : *Technique Générale*. — *Pédagogie*. — *Technologie*. — *Histoire de la Notation*. — *Acoustique*. — *Évolution des Systèmes Harmoniques*. — *Physiologie Vocale et Auditive*. — *Déclamation et Diction*. — *Facture instrumentale*. — *Technique de la Voix et des Instruments*. — *Musique de Chambre*. — *Orchestration*. — *L'Art de Diriger*. — *Musique liturgique et religieuse des différents cultes*. — *Esthétique*. — *Formes musicales, symphoniques et dramatiques*. — *Art de la mise en Scène*. — *Chorégraphie*. — *Histoire du Conservatoire, des Grandes Écoles de Musique et des Théâtres subventionnés*. — *Orphéons*. — *Écriture Musicale des Aveugles*. — *Notions de Jurisprudence à l'usage des Artistes, etc.*

Enfin, la troisième partie, qui ne sera pas la moins intéressante au point de vue pratique, consistera en un volumineux DICTIONNAIRE qui ne pourra manquer d'être complet et sans lacunes, puisqu'il condensera, *sous la forme alphabétique*, et dans un style lapidaire, toute la science répandue dans l'ensemble de l'ouvrage, avec des renvois aux chapitres spéciaux, où chaque sujet est traité avec les plus grands développements.

..

Nous entrerons ici dans plus de détails sur la *composition de la première partie*, l'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, que nous livrons au public.

**Plan.** Commençant par les plus anciennes civilisations connues de l'antiquité la plus reculée, nous étudions chacune d'elles séparément dans son développement et dans ses filiations jusqu'au Moyen Age. Pour celles-là, l'*ordre chronologique* a dû être exclusivement adopté. Chaque chapitre de la période antique est rédigé par un savant philologue possédant une forte érudition musicale.

A partir de la Renaissance, chaque grande École musicale est traitée d'une façon à la fois *ethnologique et chronologique*. Les trois plus importantes (ITALIE, ALLEMAGNE, FRANCE) ont pris naturellement l'extension la plus considérable. Le développement de l'art y est présenté siècle par siècle jusqu'à nos jours. Pour ces grandes Écoles européennes, chaque division séculaire a été confiée à un musicographe éminent, soit français, soit étranger, particulièrement documenté sur la période historique à traiter.

Viennent ensuite les civilisations de deuxième plan ou les plus jeunes, puis les nations extra-européennes de l'Orient et de l'extrême Orient, du Nouveau Monde, et jusqu'à certaines peuplades insoupçonnées, encore à l'état rudimentaire.

Pour les pays musulmans, nous avons eu souvent recours à des écrivains orientaux ou à des missionnaires, de même que pour les peuples exotiques nous nous sommes adressés à des indigènes ou à des colons, qui nous donnent ainsi l'impression de l'art tel qu'il est compris dans le pays, et non selon notre fausse conception occidentale.

**Illustration.** La *partie iconographique*, très importante, a été particulièrement soignée. Pour la complète intelligence du texte, et chaque fois que les collaborateurs l'ont jugé opportun, d'innombrables exemples de musique, des figures représentant des instruments ou fragments d'instruments, des schémas, des photographies, des illustrations de toutes sortes, confiées à de très habiles dessinateurs, ont été disséminés à profusion dans le courant de l'ouvrage, complétant ainsi la clarté des démonstrations.

Ces dessins ont été l'objet de recherches minutieuses faites dans les musées, dans les collections ou dans les ouvrages classiques. La plupart sont entièrement inédits, et un très grand nombre ont été exécutés par les auteurs eux-mêmes.

Tel est, dans son ensemble, l'exposé du plan de cet immense travail, dont l'élaboration n'a pas duré moins de douze ans, et qui vient à son heure, au moment où le public d'élite qui l'attend se trouve suffisamment préparé pour en saisir la haute portée artistique, scientifique et philosophique.

L'ÉDITEUR.

## SOMMAIRE

ET

### LISTE DES COLLABORATEURS DE LA PREMIÈRE PARTIE

#### TOME I

##### **Egypte**

M. VICTOR LORET, chargé du cours d'Égyptologie à l'Université de Lyon.

##### **Assyrie-Chaldée**

MM. VIROLLEAUD, Maître de conférences d'Assyriologie à la Faculté des Lettres de Lyon, et F. PÉLAGAUD, Avocat à la Cour d'appel de Lyon.

##### **Syriens, Perses, Hittites, Phrygiens**

M. F. PÉLAGAUD.

##### **Hébreux**

Grand Rabbin ABRAHAM CAHEN, Sous-Directeur de l'École rabbinique.

##### **Chine-Corée**

M. MAURICE COURANT, Secrétaire interprète du Ministère des Affaires étrangères pour les langues chinoise et japonaise.

##### **Japon**

M. MAURICE COURANT.

##### **Inde**

M. J. GROSSET, de la Faculté des Lettres de Lyon.

##### **Grèce (Art Gréco-Romain)**

M. MAURICE EMMANUEL, Professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire.

*Lyres et Cithares grecques.*

M. CAMILLE SAINT-SAENS, Membre de l'Institut.

##### **Moyen Age**

*Musique byzantine*, M. AMÉDÉE GASTOUÉ, Professeur de chant grégorien à la Schola Cantorum.

*Musique occidentale*, M. AMÉDÉE GASTOUÉ.

*Origines de la Musique polyphonique* (Flandre, Angleterre, Italie, Allemagne, Espagne, France) du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, MM. P. et L. HILLEMACHER, 1<sup>ers</sup> Grands Prix de Rome.

**Italie**

- XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.* M. GUIDO GASPERINI, Bibliothécaire au Conservatoire Royal de Musique de Parme.  
*XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.* Dr OSCAR CHILESOTTI.  
*XVII<sup>e</sup> siècle (l'Opéra au).* M. ROMAIN ROLLAND, Professeur d'histoire de l'Art à la Faculté des Lettres de Paris.  
*XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Musique instrumentale).* M. VILLANIS, Professeur d'histoire et d'Esthétique musicales au Lycée Rossini de Pesaro.  
*XVIII<sup>e</sup> siècle (de 1725 à 1792).* M. A. SOFFREDINI, Critique musical de la Revue *Nature et Arts* de Milan.  
*XVIII<sup>e</sup> siècle (fin) et début du XIX<sup>e</sup> siècle (de 1792 à 1837).* MM. G. RADICIOTTI, Professeur au Lycée Royal de Tivoli (Rome), et A. GAMETTI.  
*Période moderne.* M. ALBERT SOUBIES, Vice-Président de l'Association de la critique.  
*Les Contemporains.* M. GIOVANNI MAZZONI, Correspondant du *Théâtre illustré* de Milan.

**Allemagne**

- XVII<sup>e</sup> siècle (l'Opéra au).* M. ROMAIN ROLLAND.  
*XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (de 1620 à 1750).* M. ANDRÉ PIRRO, Professeur d'histoire de l'Art à la Faculté des Lettres de Paris.  
*XVIII<sup>e</sup> siècle et début du XIX<sup>e</sup> siècle (de 1750 à 1815).* M. MICHEL BRENET.  
*XIX<sup>e</sup> siècle (de 1815 à 1837).* M. P.-H. RAYMOND DUVAL.  
*Période contemporaine.* M. CAMILLE LE SENNE, Président de l'Association de la critique.

**France**

- XIII<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> (Musique instrumentale).* M. HENRI QUITTARD, Archiviste de l'Opéra.  
*XVI<sup>e</sup> siècle.* M. HENRY EXPERT, Sous-Bibliothécaire au Conservatoire.  
*XVII<sup>e</sup> siècle (le Mouvement humaniste).* M. PAUL-MARIE MASSON, chargé de conf. d'histoire de la musique à l'Institut français de Florence (Univ. de Grenoble).  
*XVII<sup>e</sup> siècle (l'Opéra au).* M. ROMAIN ROLLAND.

**TOME II****France (Suite)**

- XVII<sup>e</sup> siècle (fin) et XVIII<sup>e</sup> (de 1687 à 1789).* M. LIONEL DE LA LAURENCIE.  
*XVIII<sup>e</sup> siècle (fin) et début du XIX<sup>e</sup> (de 1789 à 1815).* M. HENRI RADIGUER, Professeur au Conservatoire.  
*XIX<sup>e</sup> siècle (de 1815 à 1837).* MM. VICTOR DEBAY et PAUL LOCARD.  
*Période contemporaine.* M. CAMILLE LE SENNE.

**Belgique et Hollande**

- École wallonne et flamande.* M. RENÉ LYR, Rédacteur en chef du S. I. M. pour la Belgique.  
*La Chanson populaire flamande et wallonne.* M. PAUL GILSON, Inspecteur général de l'Enseignement musical en Belgique.

**Angleterre**

- Période ancienne.* M. CAMILLE LE SENNE.  
*XVII<sup>e</sup> siècle (l'Opéra au).* M. ROMAIN ROLLAND.  
*Période moderne.* M. CH. MACLEAN, M. A. Mus. Doct.

**Espagne**

- M. RAFAEL MITJANA.  
*La Musique populaire espagnole.* M. RAOUL LAPARRA, 1<sup>er</sup> Grand-Prix de Rome.

**Portugal**

- M. MICHEL ANGELO LAMBERTINI, à Lisbonne.

**Russie**

- MM. HENRI MALHERBE, Secrétaire Général de l'Opéra-Comique, et RENÉ DELANGE.

**Finlande et Scandinavie**

- M. I. PHILIPP, Professeur au Conservatoire, Membre du Conseil Supérieur.

**Autriche-Hongrie (École tchèque)**

- Bohême.* M. ALEXANDRE DE BERTHA, Critique musical tchèque.  
*Hongrie.* M. ALEXANDRE DE BERTHA.

**Tziganes**

- M. KNOSP, Professeur à l'École des Hautes Études musicales et dramatiques de Bruxelles.

**Arabes**

- La Musique Arabe.* M. JULES ROUANET, à Alger.  
*La Musique Maghrébine.* M. JULES ROUANET.

**Turquie**

- M. RAOUF YEKTA BEY, Chef du Bureau du Divan Impérial (Sublime Porte) (Constantinople).

**Perse**

- M. CLÉMENT HUART, Professeur à l'École des Langues orientales vivantes, Directeur d'Études à l'École des Hautes Études.

**Thibet**

- M. A.-C. FRANCKE, Missionnaire à Khalatsé (Ladak).

**Éthiopie (Abyssinie, Gallas, etc.)**

- M. MONDON-VIDAILHET, Conseiller d'État de l'Empereur Ménélik.

**Birmanie-Cambodge-Laos-Siam**

- M. GASTON KNOSP, chargé de mission musicale en Extrême Orient.

**Annam-Tonkin-Cochinchine**

- M. GASTON KNOSP.

**Insulinde (Java, Bornéo, Sumatra)**

- MM. DANIEL DE LANGE, Directeur du Conservatoire d'Amsterdam, et J. SNELLEMAN, de Rotterdam.

**Afrique méridionale**

- M. J. TIERSOT, Bibliothécaire du Conservatoire.

**Madagascar**

- M. J. TIERSOT.  
*La Musique Malgache.* M. ALBRECHT SICHEL, fonctionnaire à Andilaména (Famatave) (Madagascar).

**Canaries**

- M. KNOSP.

**Amérique**

- MISS ESTHER SINGLETON.

**Indiens Peaux-Rouges**

- M. ASHTOWN, du Colorado.

# ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE

ET

## DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

### PREMIÈRE PARTIE

### HISTOIRE DE LA MUSIQUE

## ÉGYPTE

### NOTE SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE L'ÉGYPTE ANCIENNE

Par VICTOR LORET

CHARGÉ DE COURS D'ÉGYPTOLOGIE A L'UNIVERSITÉ DE LYON

#### INTRODUCTION

Les anciens Egyptiens semblent n'avoir possédé aucun système de notation musicale. Non seulement, en effet, parmi les milliers de papyrus qui sont parvenus jusqu'à nous, on n'en a rencontré aucun qui contint des signes musicaux ou qui fit quelque allusion à une écriture musicale, mais encore, sur les innombrables scènes de musique d'ensemble que nous ont conservées les monuments égyptiens, jamais on n'a relevé un seul exemple d'un chanteur ou d'un instrumentiste portant, soit à la main, soit attaché à son instrument, un rectangle quelconque de bois ou de papyrus que l'on pût considérer comme une « partie » écrite.

Si je débute par cette constatation désolante, c'est précisément parce que la première idée qui vient à la plupart des musiciens à qui l'on parle de la musique des anciens Égyptiens est de demander l'exécution, au piano, de quelque air pharaonique. Ces airs, dont les derniers échos sont éteints depuis vingt siècles au moins, il faut nous résigner à les ignorer à tout jamais. Certes, il n'est pas impossible — le sous-sol de l'Égypte étant une inexpuisable mine de surprises — que l'on découvre un jour quelque traité égyptien de musique, théorique ou pratique; mais je doute que l'on rencontre jamais un morceau de musique écrit en notation. Si les Égyptiens avaient connu la notation musicale, ils en auraient fait vraisemblablement un usage pratique, et les peintres ou sculpteurs pharaoniques, toujours si soucieux de rendre les moindres détails, n'auraient pas manqué de nous représenter, au moins une fois, un musicien lisant sa partie. Aucune figuration de ce genre n'ayant jamais été signalée, je crois pouvoir en conclure, sans hésitation, que les Égyptiens n'écrivaient pas leur musique.

Est-ce à dire que nous n'avons aucune chance de connaître un jour, à défaut d'œuvres musicales, du

moins le caractère ou, plus exactement, la tonalité de la musique égyptienne? Ici, la question change. Un traité théorique ou pratique, si l'on en découvrait un par hasard, pourrait nous fournir sur ce sujet de précieuses indications. En attendant, l'examen minutieux et patient des quarante ou cinquante flûtes égyptiennes qui ont été découvertes dans les tombes et qui sont conservées dans nos musées pourrait nous permettre de déterminer certaines gammes ou certains fragments de gammes.

Fétis, il y a quarante ans, a déjà tenté cette étude, d'après une flûte du Musée égyptien de Florence. J'ai continué les mêmes recherches, en décrivant une trentaine de flûtes égyptiennes antiques. D'autres, particulièrement M. Southgate, ont poursuivi l'examen de la question. Rien de précis, jusqu'ici, n'a été définitivement établi. Mais le problème est loin d'être insoluble, et il faudra bien que quelqu'un se décide un jour à le reprendre dans son ensemble. Nous avons à notre disposition de nombreux instruments, nous savons comment on les jouait. Celui qui voudra les faire reproduire tous en *fac-simile* (la chose est des plus aisées et des moins dispendieuses, la plupart de ces instruments étant en roseau), et qui les jouera de toutes les manières possibles, pourra facilement dresser un ample tableau de gammes plus ou moins complètes et, très probablement, en tirer quelques données certaines sur la tonalité égyptienne.

Quoi qu'il en soit, l'étude de la musique égyptienne doit se borner, pour l'instant, à l'étude des instruments de musique que connaissaient les anciens Egyptiens.

Tout restreint qu'il paraisse à première vue, le sujet ainsi réduit n'en est pas moins très vaste, si vaste même qu'il faudrait un ou plusieurs volumes pour le traiter à fond. C'est, en effet, par milliers que nous sont parvenus des bas-reliefs et des peintures représentant des scènes musicales; c'est par

certaines que l'on a retrouvé, dans les tombes, des instruments de musique déposés auprès des momies; les textes hiéroglyphiques et hiératiques font de très nombreuses allusions à la musique, aux musiciens, aux instruments. Un travail complet et exhaustif devrait, naturellement, tenir compte de tous ces documents, sans en négliger aucun.

Je n'ai, pour le moment, ni l'intention ni la possibilité matérielle d'entreprendre une telle besogne, sans désespérer néanmoins de pouvoir un jour la mener à bonne fin. Je me contenterai d'écrire ici les notes très nombreuses que, depuis trente ans, je réunis patiemment sur le sujet. J'insisterai particulièrement sur les quelques points qu'il est permis de traiter dès maintenant d'une manière définitive, et surtout je m'efforcerai de conserver partout, autant que possible, l'ordre chronologique, de manière que cette revue des instruments de musique égyptiens puisse contenir en germe une histoire de la musique égyptienne.

C'est pourquoi, contrairement à la coutume courante, je commencerai par traiter des instruments de percussion, que l'on relègue d'ordinaire en dernier. Outre qu'il serait possible de démontrer, en théorie générale, que ce sont les instruments de percussion qui ont été les premiers inventés par l'homme, il se trouve qu'en fait ce sont les instruments de percussion qui apparaissent, à l'exclusion de tout autre, sur les monuments égyptiens les plus archaïques.

La flûte vient ensuite. La première flûte égyptienne figurée précède en effet, de plusieurs siècles, la première représentation d'un instrument à cordes. Est-ce simple hasard? Ne doit-on, de ce fait, tirer aucune conclusion? Peu importe. Sans vouloir résoudre, ni même examiner la question de l'antériorité des instruments à vent par rapport aux instruments à cordes, j'étudie en second les instruments à vent, pour cette seule raison que les monuments égyptiens nous les font connaître chronologiquement avant les instruments à cordes.

Ceux-ci viennent en troisième lieu; et, enfin, je termine par l'orgue hydraulique. Logiquement, l'orgue eût dû être étudié dans la section des instruments à vent. Mais on connaît la date exacte de son invention par Ktésibios, barbier d'Alexandrie, et ici la chronologie doit reprendre ses droits, d'autant plus que le sujet est assez intéressant pour constituer un chapitre spécial.

Comme cette question de chronologie présente, dans la disposition de mon travail, une certaine importance, je crois utile, avant d'aborder mon sujet, de donner au lecteur quelques indications générales concernant les diverses périodes de l'histoire d'Égypte.

**Époque préhistorique** (env. 5000-4000 avant notre ère). — A cette époque, le royaume d'Égypte n'est pas encore constitué. De nombreux clans et de nombreuses tribus, venus de la Libye, de l'Asie antérieure, du sud de l'Égypte, se mêlent, se combattent, se déplacent, nouent entre eux des alliances et finissent par former quatre grands groupements (Guêpe, Jone, Cobra, Vautour), bientôt accouplés en deux royaumes (Guêpe + Jone, Cobra + Vautour).

**Époque archaïque** (1<sup>re</sup>-III<sup>e</sup> dynastie, env. 4000-3500). — Une nouvelle peuplade, venue de l'Asie par l'Arabie et la Somalie, descend vers le nord et pénètre en Haute-Égypte. Cette nouvelle race, admirablement douée, s'implante solidement dans le pays et se taille, aux dépens de ses voisins, un troisième royaume (Faucon). Après plusieurs siècles de luttes

et d'alliances successives entre les trois royaumes, le Faucon finit par l'emporter, et, les trois royaumes désormais unis sous un seul sceptre, la monarchie pharaonique est définitivement constituée sous le règne de Perabsen (dernier roi de la II<sup>e</sup> dynastie).

**Ancien Empire** (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> dynastie, env. 3500-3000). — Pendant cette fraîche période de paix, d'organisation et de vitalité exubérante, l'Égypte connaît ses plus heureux jours, et les arts plastiques atteignent un niveau qu'ils ne dépasseront plus par la suite.

**Moyen Empire** (VII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> dyn., env. 3000-1600). — Le royaume d'Égypte, tombé en quenouille, se désagrège en plusieurs principautés sans prestige. Pendant quelques générations (XII<sup>e</sup> dyn.) l'Égypte est encore réunie en un seul royaume, mais la désunion reparaît, — encore à la suite du règne d'une femme, — et, lors de l'invasion des Hyksôs, hordes barbares venues d'Asie, le pays est sans force pour leur résister et subit pendant plusieurs siècles la domination étrangère.

**Nouvel Empire** (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> dyn., 1600-1100). — Ahmès expulse les Hyksôs, et dès lors commence pour l'Égypte la période la plus brillante de son histoire. Les armées égyptiennes parcourent triomphalement l'Asie antérieure, la Libye, la Nubie et l'Éthiopie. Sous Aménophis III (XVIII<sup>e</sup> dyn.), le plus fastueux de tous les pharaons, l'empire égyptien s'étend de la Mésopotamie à l'Abyssinie. Mais viennent les revers; les Égyptiens sont forcés d'abandonner l'Asie petit à petit, de redescendre la vallée du Nil, et c'est avec la plus grande peine qu'ils arrivent à refouler plusieurs invasions de Libyens et d'Asiatiques.

**Époque libyque** (XXI<sup>e</sup>-XXV<sup>e</sup> dyn., 1100-700). — L'Égypte tombe au pouvoir du clergé, et c'est un grand prêtre d'Amon (dieu de Thèbes) qui monte sur le trône à la mort de Ramsès XII, le dernier souverain de la XX<sup>e</sup> dynastie. Le royaume ne tarde pas à se dissoudre sous ce nouveau régime, et l'on voit, successivement ou simultanément, régner plusieurs dynasties sans gloire à Thèbes, à Tanis, à Bubastis. Ces dynasties sont toutes, plus ou moins directement, d'origine libyque. Les Éthiopiens profitent de ces divisions, non seulement pour secouer le joug égyptien, mais encore pour envahir le pays et s'y établir pendant un siècle.

**Époque saïte** (XXVI<sup>e</sup> dyn., 700-325). — Cette période, que l'on a pu appeler la Renaissance égyptienne, est comme la dernière flamme d'un feu mourant. Ce sont les dernières années de l'indépendance de l'Égypte, qui, depuis cette époque jusqu'à nos jours, n'a plus recouvré la liberté. Les Éthiopiens ont été refoulés vers le haut Nil, et Saïs est désormais la capitale de l'Égypte. Sous les rois saïtes, l'art cherche à se retremper aux sources les plus anciennes et prend pour modèle les œuvres de l'Ancien Empire. Sous Amasis, des colonies grecques s'installent en Égypte, des voyageurs étrangers viennent admirer le pays; on est presque à la veille de la visite d'Hérodote.

**Basse époque** (XXVII<sup>e</sup>-XXX<sup>e</sup> dyn., 325-332). — L'Égypte est conquise par Kambysès, roi des Perses, en 525, puis conquise sur les Perses, en 332, par Alexandre le Grand, qui fonde Alexandrie.

**Époque gréco-romaine** (332 av.-395 apr. notre ère). — Après la mort d'Alexandre, l'Égypte revient à Ptolémée, un de ses plus intimes compagnons, et reste au pouvoir des descendants de celui-ci jusqu'à la mort de Cléopâtre (30 av.), qui marque le commencement de la domination romaine, laquelle, en 395 apr., cède la place à la domination byzantine.



Quoiqu'elles soient bien brèves, j'espère que ces quelques notices historiques permettront au lecteur de se retrouver facilement dans les dédales de la chronologie égyptienne.

## CHAPITRE PREMIER

### LES INSTRUMENTS DE PERCUSSION

#### I. — Le crotale.

Les seuls documents qui nous permettent de nous faire quelque idée sur la façon dont vivaient les Égyptiens de l'Époque préhistorique sont des vases en terre crue, ornés de peintures rouges, que l'on a retrouvés en assez grand nombre dans les sépultures les plus anciennes. L'Égyptien, dès cette époque, n'imaginait pas de plus bel idéal que de continuer

dans l'autre monde, sans y rien changer, la vie qu'il avait menée sur terre. C'était pour fixer les détails de cette vie, afin qu'elle pût se prolonger après la mort, bien exactement semblable à elle-même, que l'on en dessinait les péripéties les plus attrayantes sur un vase destiné à accompagner le mort dans sa tombe. Vers la fin de l'Époque préhistorique, quand les tombes se firent plus monumentales, ce ne fut plus sur des vases, trop fragiles et trop minuscules, mais bien sur les parois mêmes du caveau funéraire, soigneusement stuquées, que l'on représenta, en couleurs variées, les principales scènes de la vie d'un Égyptien.

A cette époque lointaine, l'existence était peu compliquée. Sur un monticule, assez élevé pour n'être jamais atteint par les eaux de l'inondation, quelques cabanes de roseaux abritaient les membres d'un même clan. Les poissons du Nil et les animaux du désert, gazelles, bouquetins, autruches, fournissaient les aliments nécessaires à ces populations primitives. La plus grande partie du temps se passait à chasser et à pêcher. A la fin de la journée, tout le monde rentré au village, les femmes et les jeunes filles dan-

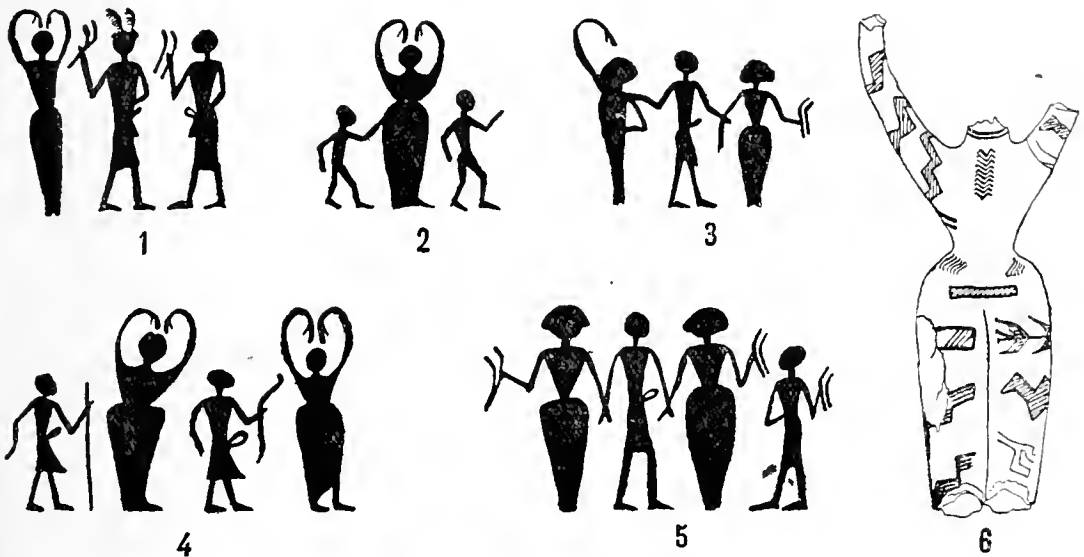


FIG. 1-6. — Danses au son des crotales<sup>1</sup>.

saient, tandis que les hommes les accompagnaient en battant des crotales. C'est à ces scènes de danse que les vases préhistoriques nous font assister le plus volontiers.

Comme on le voit d'après les représentations ci-dessus (fig. 1-6), le mouvement des danseuses est presque toujours le même : elles se tiennent droites et élèvent tantôt les deux mains, tantôt une seule (fig. 3) au-dessus de la tête. Quelquefois (fig. 4) elles semblent balancer le torse de droite à gauche. Tantôt ce sont les hommes qui battent les crotales (fig. 1, 4, 5), mais parfois ce sont les danseuses elles-mêmes (fig. 3, 5). Le type de la danseuse levant les bras n'était pas seulement peint sur des vases ; on a retrouvé, dans une sépulture de Nagadah, une statuette de terre blanche à décorations noires qui,

quand elle était intacte, devait mesurer près de 40 centimètres, et cette statuette représente le même sujet (fig. 6).

Si les scènes que je viens de citer étaient isolées dans l'iconographie égyptienne, on aurait peut-être quelque droit de se demander si l'interprétation que j'en donne est bien exacte. Mais, sous l'Ancien Empire, des danseuses faisant ce même geste d'élever les deux bras au-dessus de la tête sont très fréquemment représentées dans les tombes. Le bas-relief suivant (fig. 7), qui appartient au Musée du Caire, laisse d'autant moins de doute à cet égard que le mot <sup>2</sup> *âb*, écrit trois fois de suite au-dessus des cinq femmes élevant les bras, est un verbe qui signifie « danser ».

1. Fig. 1 = D. RANDALL-MAC-IVER and C. MACE, *El Amrah and Abydos*, London, 1902, pl. xiv D, 46. — Fig. 2 et 4 = J. DE MONGAN, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, Paris, 1896-1897, tome I, pl. x. — Fig. 3 et 5 = C. TORR, *Sur quelques prétendus navires égyptiens*

(dans l'*Anthropologie*, tome IX, p. 34, fig. 3, a-b). — Fig. 6 = W. M. FUNDERS PETHIE and J.-E. QUEBELL, *Nagada and Ballas*, London, 1896, p. 45, et pl. IIX, 6.

2. Les caractères hiéroglyphiques figurant dans l'*Encyclopédie* nous ont été gracieusement communiqués par l'Imprimerie Nationale.

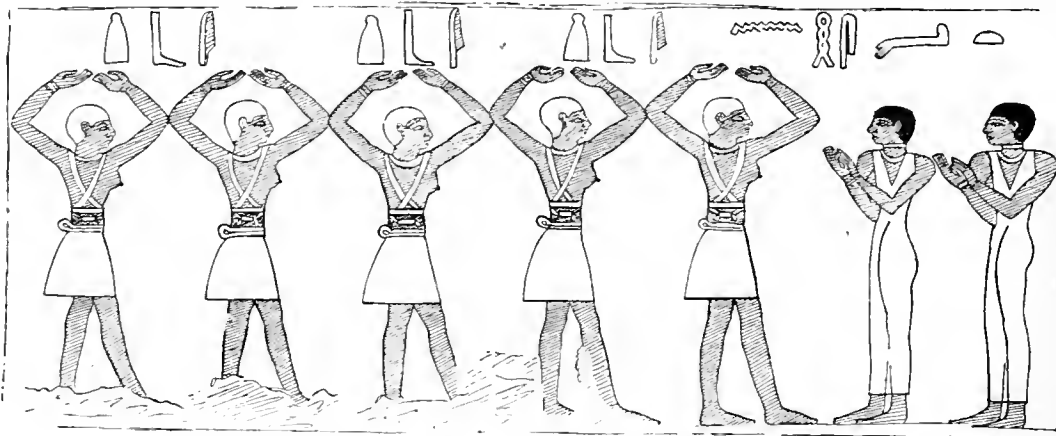


FIG. 7. — Danseuses sous l'Ancien Empire<sup>1</sup>.



FIG. 8. — Danseuses jouant des crotales<sup>2</sup>.

Quant au crotales qui accompagne les danses et que les danseuses tiennent souvent elles-mêmes à la main, il est, des centaines de fois, sous des formes assez variées, représenté sur les monuments égyptiens de toutes les époques. Une petite scène de danse (fig. 8), empruntée à un bas-relief du Caire datant du Nou-

vel Empire, donne aux crotales presque exactement la même forme qu'ils ont à l'Époque préhistorique. Comme aux temps primitifs, les crotales sont ici réunis deux par deux, et les danseuses en tiennent une paire en chaque main. L'instrument est de forme tout à fait simple. C'est un morceau de bois, ou peut-être d'ivoire, plus ou moins recourbé à l'extrémité. La partie que tient la main est ordinairement plus étroite que la partie opposée, sur laquelle on frappe les tiges l'une contre l'autre.

Sur un bas-relief de Thèbes (fig. 9) qui paraît dater du Moyen Empire et où les crotales sont également réunis par paires, la partie supérieure présente la forme d'une tête humaine. Ici, à l'inverse des représentations précédentes, c'est un homme qui danse, non sans quelque exubérance, et c'est une femme qui l'accompagne.

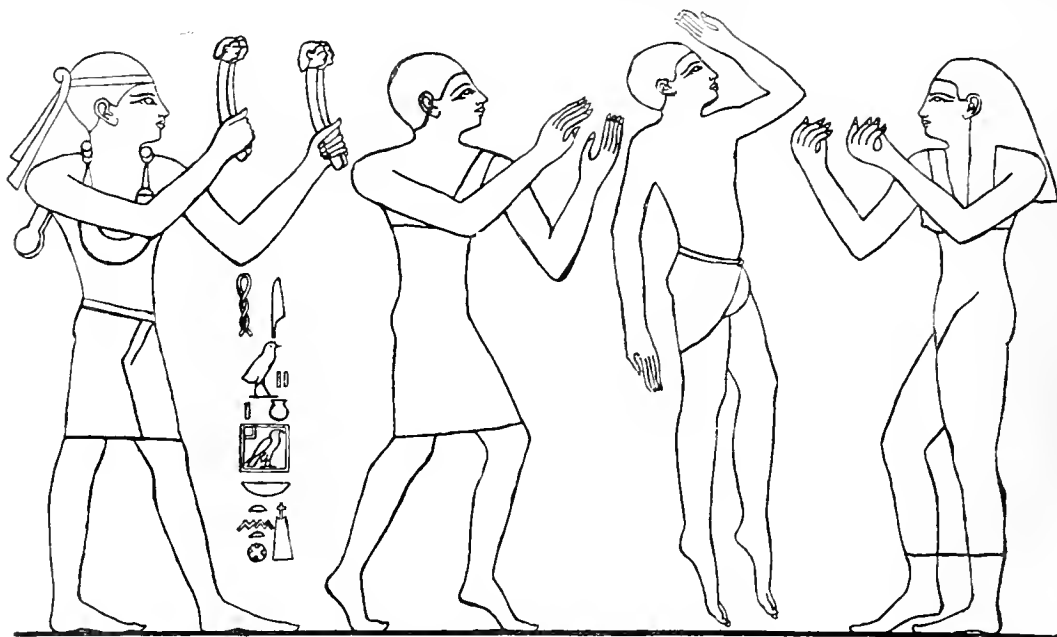


FIG. 9. — Danse accompagnée par une joueuse de crotales<sup>3</sup>.

1. Fig. 7 = Bas-relief d'Ancien Empire, Musée du Caire, n° d'entrée 28504, décrit et reproduit en photographie dans E. GREBAUT, *le Musée égyptien*, Caire, tome I (1890-1900), p. 25 et pl. xxvi. — Une scène analogue et de même époque, empruntée à Lepsius, est figurée dans A. ERMAN, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*, Tübingen [1885], tome I, p. 337. Pour un exemple de la IV<sup>e</sup> dynastie, cf. J. DE MORGAN, *Fouilles à Dahchour en 1894-1895*, Vienne, 1903, pl. xxv.

2. Fig. 8 = Bas-relief du Musée du Caire figuré, d'après Perrot et Chipiez, dans l'ouvrage d'Erman cité à la note précédente, t. I, p. 340.

3. Fig. 9 = E. PRAISE D'AVENNES, *Monuments égyptiens*, Paris, gr. in-fol., 1847, pl. XLIV; J. GARDNER WILKINSON, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, London, 1878, tome I, p. 454. — FÉTIS (*Histoire générale de la musique*, Paris, tome I, 1869, p. 219) a reproduit ce document d'après la première édition de l'ouvrage de Wilkinson.

Les deux tiges de chaque paire de crotales étaient réunies en bas au moyen d'un lien, comme nos castagnettes, dont il est difficile de ne pas les rapprocher? Rien, il faut le reconnaître, ne nous autorise à nous prononcer d'après les documents réunis ici. Mais on a rencontré, très souvent, dans des tombes du Moyen Empire, des instruments d'ivoire (réels, et non pas figurés) qui ne peuvent être que des crotales et dont les trous qui les traversent à l'extrémité inférieure nous montrent bien qu'ils étaient attachés l'un à l'autre (fig. 10-12). Ces instruments ont une longueur moyenne de 20 à 30 centimètres; ils sont d'ordinaire en ivoire, et l'un d'entre eux (fig. 12) est sculpté dans une dent d'hippopotame sciée en deux. Une paire de crotales du Musée de Berlin, en forme

de bras humains, a conservé intacte jusqu'à nos jours la corde réunissant les deux tiges l'une à l'autre<sup>3</sup>.

Avant d'admettre que ces instruments sont des crotales, on a songé à y voir des objets magiques (la magie magique est en ce moment fort à la mode en égyptologie). En fait, si nous comparons les deux instruments à tête d'animal (fig. 11) avec les instru-

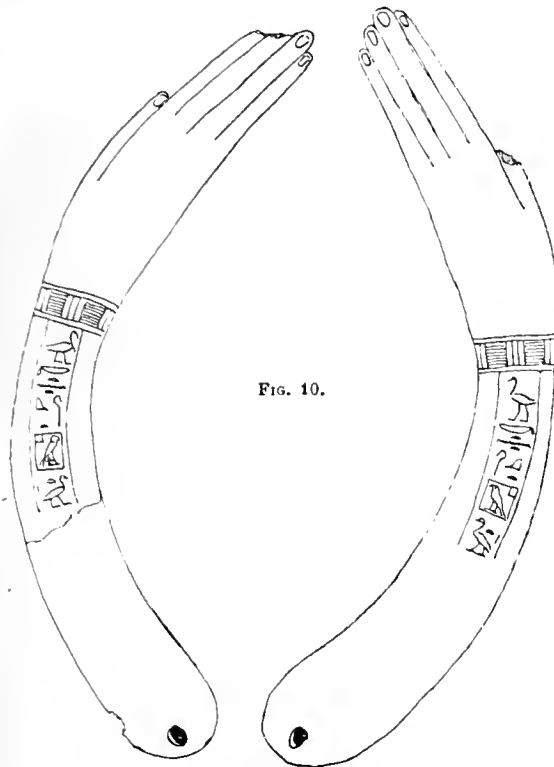


FIG. 10.

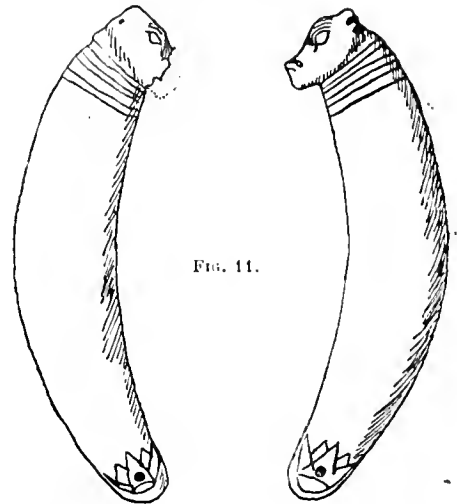


FIG. 11.

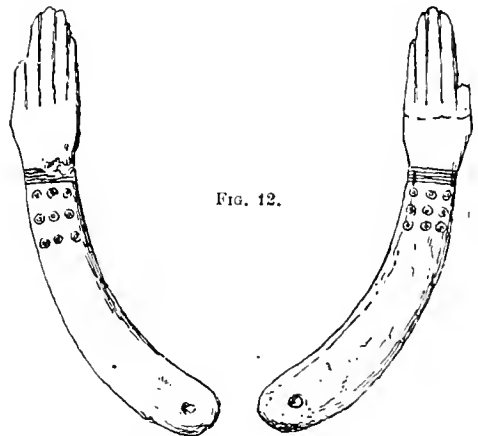


FIG. 12.

FIG. 10-12. — Divers crotales du Moyen Empire<sup>1</sup>.

ments à tête humaine (fig. 9), — où la légende hiéroglyphique qui accompagne la musicienne nous indique formellement qu'elle est « crotaliste de la déesse Hathor, dame de la ville de Tentyris », — il nous faut bien reconnaître que nous avons affaire à de véritables crotales. Et même, la forme de bras humains que l'on donne si souvent à ces instruments (fig. 10 et 12), non seulement nous montre bien qu'il s'agit d'objets que l'on doit frapper l'un contre l'autre, comme les deux mains lorsque l'on applaudit<sup>3</sup>, mais encore nous permet d'entrevoir quelle est l'origine probable du crotale.

La plupart du temps, les danses sont accompagnées simplement de claquements de mains (fig. 7),

même quand le crotale est employé (fig. 9). Il est vraisemblable qu'à l'origine on se contentait, pour rythmer les danses, de chanter en frappant fortement en cadence les mains l'une contre l'autre. Les textes les plus anciens donnent à ce claquement de

mains le nom de  $\text{𓆎}$  *mah*<sup>4</sup>.

Puis, dans la suite, — un tel exercice, lorsqu'il se prolonge, ne laissant pas de devenir assez fatigant, — on eut l'idée toute pratique de remplacer les mains par des morceaux de bois auxquels on donnait une forme appropriée à l'usage qu'on en voulait faire. Mais le son du bois est sourd, celui de l'ivoire est plus sec; les éléphants et les hippopotames abondaient dans l'Égypte archaïque, on les chassait avec frénésie. Bientôt l'ivoire, plus sonore, remplaça le

1. Fig. 10 = W. M. FLINDERS PETER, *Diospolis parva*, London, 1901, pl. xxvii. — Fig. 11 = W. M. FLINDERS PETER, *Ten years' digging in Egypt*, London, 1892, p. 116. — Fig. 12 = J. DE MORGAN, *Fouilles à Dahchour, mars-juin 1894*, Vienne, 1895, p. 52.

2. Musée égyptien de Berlin, n° 4715 (*Ausführliches Verzeichnis der ägyptischen Altertümer*, Berlin, 1899, p. 220).

3. Remarquer qu'en grec  $\chiροταλίζειν$  signifie aussi bien « applaudir » que « jouer des crotales ».

4. Par exemple dans une tombe de la IV<sup>e</sup> dynastie (J. DE MORGAN *Fouilles à Dahchour en 1894-1895*, Vienne, 1903, pl. xxv).

bois. Il me paraît même certain que, lorsque les Egyptiens surent travailler les métaux, ils firent des crotales de cuivre.

En effet, à côté des crotales attachés par paires et dont le peu d'écartement des tiges ne permettait pas de les heurter bien violemment l'une contre l'autre, on trouve, à partir de l'Ancien Empire, des crotales non attachés, dont on tient une tige dans chaque main. La possibilité d'écarter ces tiges de toute la longueur des bras et de les ramener rapidement l'une contre l'autre dut amener les Égyptiens à chercher une matière moins fragile que le bois ou l'ivoire. Le métal présentait le double avantage d'être beaucoup plus solide que le bois ou l'ivoire et, en même temps, d'être bien plus vibrant. Je ne doute pas que les crotales de cette nouvelle espèce aient été fabriqués en métal, et la scène suivante, tirée d'une tombe de la VI<sup>e</sup> dynastie, semble en fournir une preuve formelle (fig. 13). Quatre danseuses, tenant un crotale



FIG. 13. — Danse au son de crotales métalliques<sup>1</sup>.

de chaque main, exécutent une danse qui semble ne manquer ni d'entrain ni de mouvement. Leurs bras sont très écartés, et, dans ces conditions, le choc des crotales l'un contre l'autre ne pouvait qu'être extrêmement violent, au point que des crotales de bois ou d'ivoire se seraient brisés du coup. D'autre part, si nous examinons la forme de ces crotales soumis à un si dur exercice, nous constatons qu'ils sont de forme très gracieuse et très légère. Au bout d'une tige doucement recourbée est sculptée une fine tête de gazelle dont les cornes et les oreilles dessinent une élégante et frêle silhouette. En bois ou en ivoire, d'aussi délicats instruments n'auraient pas survécu au premier heurt; coulés en cuivre ou en fer, ils pouvaient résister aux danses les plus expansives.

Les crotales égyptiens peuvent donc se diviser en deux classes :

1<sup>o</sup> Crotales de bois ou d'ivoire, attachés par paires, inventés à une époque où l'on ne connaissait pas le métal;

2<sup>o</sup> Crotales de cuivre ou de fer, dont l'exécutant tenait une seule tige en chaque main.

Le crotale métallique, un peu rude pour des mains féminines, trouva bientôt son véritable emploi dans la musique militaire. Au temps des expéditions guerrières, sous le Nouvel Empire, on se plaisait à représenter dans les tombes des défilés de troupes. En tête, comme de nos jours, marchaient trompettes et tambours, mais à la suite venait une bande de crotalistes (fig. 14). Bien certainement, ces crotales militaires, pour se faire entendre au milieu des trompettes et des tambours, devaient être en métal, et non en bois.

Les crotales représentés ici ont la forme d'une plume d'autruche  $\int$ . Ce détail, insignifiant en apparence, nous permet de déclarer que le crotale est d'origine libyenne. En effet, la plume d'autruche (on sait que l'autruche n'habite guère que le Sahara) était une sorte d'emblème des populations libyques, et c'est pourquoi, en écriture hiéroglyphique, le signe  $\int$  sert à exprimer l'Occident. La plupart des soldats employés au service de l'Égypte venaient de Libye et portaient dans les cheveux, comme on peut

le remarquer dans la figure ci-dessous, des plumes d'autruche indiquant leur nationalité. Des danses guerrières sont fort souvent figurées sur des bas-reliefs; chaque fois que les danseurs sont des soldats libyens, on les représente dansant au son du crotale



FIG. 14. — Musique militaire sous le Nouvel Empire<sup>2</sup>.

métallique. Dans la première cour du temple de Louqsor, les parois sont couvertes de toute une série de bas-reliefs représentant un immense cortège du temps de la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Des soldats, naturellement, font partie de la cérémonie, et, comme il s'agit d'une fête populaire, ces soldats prennent allégrement part à la joie commune. Des nègres se trémoussent au son du tambour, des soldats coiffés de plumes d'autruche dansent au bruit des crotales, des choristes sont accompagnés par une harpe triangulaire. Or, l'inscription qui décrit ces dernières scènes nous dit, en propres termes,

$\int$   $\int$   $\int$   $\int$   $\int$   $\int$   $\int$   $\int$  que ce sont « des chanteurs de la ville de Khapschit et des.... de Libye<sup>3</sup> ». Le mot qui a été détruit signifiait vraisemblablement « crotaliste ».

Comme, d'autre part, on sait que les populations préhistoriques dont on a retrouvé les cimetières en Égypte, à l'ouest du Nil, étaient de race libyco-berbère, et que ces populations, ainsi qu'on l'a vu (fig. 1-6), se servaient du crotale pour accompagner leurs danses, je crois pouvoir en conclure, sans grande crainte d'erreur, que le crotale est bien d'origine libyenne.

Le nom du crotale n'a pas encore été retrouvé dans les textes. Nous savons seulement que les joueurs de crotales étaient désignés (fig. 9), en commun

avec les joueurs de sistre, sous le nom de  $\int$   $\int$   $\int$  *âhi*. Quant au mot *crotale* lui-même, que j'ai employé pour dénommer un instrument que l'on aurait pu

*the ancient Egyptians*. London, 1878, tome I, p. 456 (reproduit par Fétis, dans son *Histoire de la musique*, tome I, p. 224).  
3. G. DARESSY, *la Procession d'Ammon dans le temple de Louqsor* (dans la *Mission archéologique française au Caire*, Paris, tome VIII, 3<sup>e</sup> fascicule, 1894, p. 383, 384, 388 et pl. III-V).

1. Fig. 13 = Fragment de bas-relief du tombeau d'Anta à Dêshashéh (W. M. FLINDERS PETRIE, *Dêshashéh*, London, 1898, pl. XII).  
2. Fig. 14 = J. GARONER WILKINSON, *The manners and customs of*

tout aussi bien appeler *cliquette* ou *castagnette*. — quoique ces deux termes s'appliquent plutôt à des instruments de bois. — je l'ai emprunté à Hérodote, qui, décrivant des fêtes populaires d'Égypte analogues à celles que nous venons de passer en revue, donne à l'instrument de percussion dont se servent les femmes le nom de *κρόταλον*<sup>1</sup>.

II. — La mainit.

Des deux espèces de crotales que nous venons d'étudier, nous comprenons parfaitement comment se jouaient les crotales métalliques : on tenait un crotale de chaque main, et l'on frappait les deux instruments l'un contre l'autre. Mais il est plus malaisé de se représenter comment on jouait les crotales de bois ou d'ivoire, dont on tenait une paire de chaque main. Probablement, le lien qui attachait chaque paire de crotales était assez serré pour former une sorte de charnière. Dans ces conditions, en tenant l'instrument à peu près horizontal, on pressait le crotale supérieur entre les quatre doigts et la paume de la main, et l'on soutenait du pouce le crotale inférieur; en poussant violemment avec le pouce le crotale inférieur contre le crotale supérieur, on obtenait un claquement sonore; en abaissant le pouce, le crotale inférieur retombait par son propre poids. C'était donc, en somme, de la seule dextérité de son pouce que dépendait l'habileté du crotaliste.

Il semble que les Égyptiens aient cherché à découvrir quelque chose de plus pratique, et qu'ils y soient arrivés sous le Moyen Empire. C'est, en tout cas, dans une tombe de la XII<sup>e</sup> dynastie que l'on trouve le premier exemple d'un perfectionnement très simple consistant en ce que les crotales, fabriqués en métal ou en bois souple, sont fixés l'un à l'autre à leur base comme les deux branches d'une pincette (fig. 15).



FIG. 15. — Crotales perfectionnés<sup>2</sup>.

D'après ce fragment de bas-relief, tiré du tombeau de Sa-ranpouit à Assouan, on voit que les crotales, dont la partie sonore a la forme d'une main, ne sont ni séparés à la base ni liés par une corde, mais sont constitués par une seule tige métallique terminée à chaque bout par une main et reployée sur elle-même de manière que les mains se trouvent l'une en face de l'autre. Il suffisait, pour jouer ces crotales, de les tenir vers le milieu et de serrer vivement les doigts; les doigts desserrés, les deux tiges de l'instrument se séparaient d'elles-mêmes grâce à l'élasticité du métal. Deux tiges de bois souple — dispo-

sées en angle très aigu ou séparées à leur base par une petite pièce de bois — pouvaient donner le même résultat que des tiges métalliques.

Cette forme de crotale est très rare dans les représentations, — à vrai dire, je n'en connais même que le seul exemple que je viens de signaler<sup>3</sup>, — et jamais on n'en a retrouvé d'exemplaires conservés dans les tombes pharaoniques. Mais, par contre, il existe plusieurs spécimens d'instruments égyptiens, d'Époque romaine et d'Époque byzantine, qui présentent les plus grands rapports avec les crotales du tombeau de Sa-ranpouit. J'ai déjà eu l'occasion d'étudier spécialement les deux premiers de ces instruments (fig. 16-18)<sup>4</sup>; le troisième

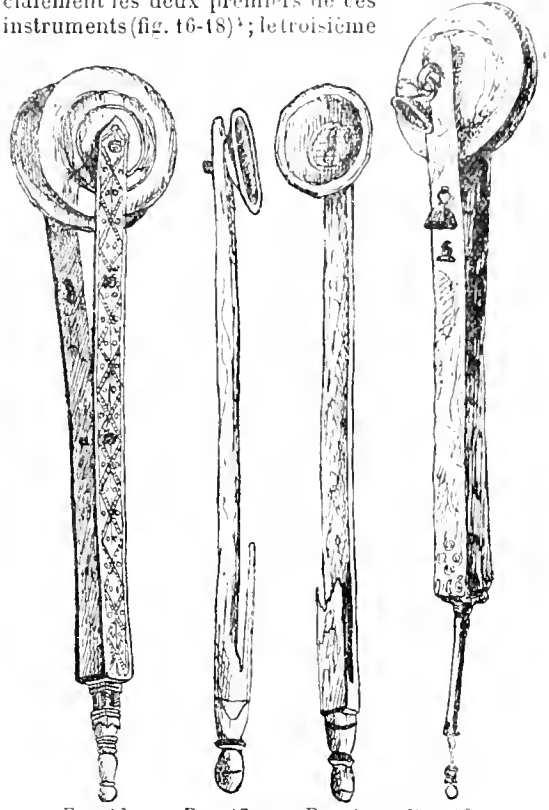


FIG. 16-19. — Crotales à cymbales<sup>5</sup>.

(fig. 19) a été publié postérieurement à mon article.

De ces trois spécimens, un seul est en bois (fig. 17, 18) et deux sont en bronze (fig. 16, 19). Ils diffèrent des crotales de Sa-ranpouit en ce que, au lieu de se terminer par des mains, ils se terminent par de petites cymbales de métal, fixées lâchement l'une en face de l'autre à la partie interne de chaque extrémité. Ces trois instruments mesurent de 30 à 35 centimètres de longueur, et les cymbales ont un diamètre de 6 à 7 centimètres. Si le principe de ce nouveau type de crotale est le même que celui des crotales de Sa-ranpouit, si même les dimensions sont identiques dans les deux cas<sup>6</sup>, il n'en est pas moins

1. *Hist.*, II, 60 : Αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα ἔχουσαι κροτάλιζουσι.

2. Fig. 15 = *Catalogue des monuments et inscriptions de l'Égypte antique*, 1<sup>re</sup> série, tome I, Vienne, 1893, p. 493.

3. Il se pourrait pourtant que les dessinateurs modernes n'aient pas toujours bien exactement rendu les détails de l'instrument et que des crotales de ce type aient été parfois interprétés comme des crotales à tiges distinctes. Par exemple, à la fig. 8 ci-dessus, on devrait, s'il fallait se fier à la reproduction, considérer la danseuse de droite comme tenant des crotales indépendants, et celle de gauche comme jouant des instruments réunis à leur base. De même, aux fig. 4 et 5, certains crotales préhistoriques sont séparés, tandis que d'autres paraissent unis en angle aigu.

4. V. LONET, *les Cymbales égyptiennes* (dans *Sphinx*, revue critique d'égyptologie, Upsala, tome V, 1901, p. 93-96).


5. Fig. 16 = M. TOWRY WATTE, *Egyptian musical instrument* (dans les *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*, London, t. XXI, 1899, p. 143-144). — Fig. 17-18 = W.-L. NASH, *A wooden handle for small cymbals, from Egypt* (*ibid.*, t. XXII, 1900, p. 117-118). — Fig. 19 = J. STARCOWSKI, *Koptische Kunst* (dans le *Catalogue général des antiquités du Musée du Caire*), Vienne, 1904, p. 316, n° 7162.

6. L'instrument du Moyen Empire, à en juger d'après le bas-relief (fig. 15), égale environ 3 ou 4 fois la largeur de la main fermée, ce qui représente de 30 à 35 centimètres.

important de remarquer que l'élément sonore s'est considérablement modifié entre la XII<sup>e</sup> dynastie et l'Époque romaine : au lieu du claquement sec du bois, de l'ivoire ou du métal, on a la résonance plus ou moins prolongée des cymbales.

Dans l'intervalle de temps qui sépare les deux périodes, — une vingtaine de siècles environ, — les Égyptiens ont donc inventé la cymbale. Ont-ils inventée en tant qu'instrument indépendant, ou bien est-ce en voulant donner plus de sonorité à l'extrémité du crotale qu'ils ont eu l'idée de couper cette extrémité et de la rattacher sous forme de disque concave? On ne pourrait répondre à cette question que par une hypothèse, si un nouvel instrument,

longtemps méconnu, la *mainit*, ne venait combler le vide qui sépare la XII<sup>e</sup> dynastie de l'Époque romaine, et ne nous présentait toutes les formes possibles de transition entre le crotale en pincette de Sa-raouout et le crotale à cymbales des premières années de notre ère.

La *mainit*, en hiéroglyphes , n'est guère représentée, à ma connaissance, qu'à partir du Nouvel Empire, du moins dans des scènes où figurent des personnages<sup>1</sup>. Mais, dessinée isolément ou nommée dans des textes, on la rencontre dès la XII<sup>e</sup> dynastie.

C'est d'après les monuments du Nouvel Empire que l'on a surtout cherché à se représenter ce qu'é-



FIG. 20.

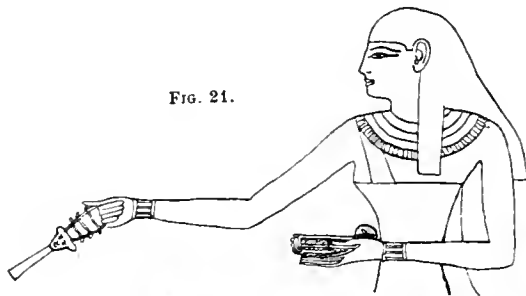


FIG. 21.



FIG. 22.



FIG. 23.

FIG. 20-21. — *Mainit* et sistre du Nouvel Empire<sup>2</sup>.

FIG. 24.

tait la *mainit*. Comme l'instrument est souvent suspendu dans le dos au moyen d'une sorte de collier retombant sur la poitrine (fig. 9, 20), les premiers égyptologues y ont vu, soit un collier, soit un contrepoids de collier, soit le collier avec son contrepoids. Mais, comme l'instrument est également tenu à la main (fig. 21-24), les égyptologues de la génération suivante y ont vu une sorte de fouet magique, naturellement, à lanière doublée. J'ai proposé, en 1901<sup>3</sup>, d'y voir le crotale à cymbales, ou du moins le type initial d'où est sorti le crotale à cymbales, et, depuis cette époque, je n'ai pu, en examinant de

nouveaux documents, que me confirmer dans mon opinion.

Que la *mainit* soit un instrument de musique et non un collier, ou un contrepoids de collier, cela résulte, sans aucun doute possible, des allusions faites à la *mainit* dans les textes égyptiens. C'est ainsi que, dans un conte de la XVIII<sup>e</sup> dynastie<sup>4</sup>, quatre déesses, ayant à se déguiser en musiciennes-danseuses, n'oublient pas de se munir de *mainit* et de sistres. Dans un conte de la XII<sup>e</sup> dynastie<sup>5</sup>, un personnage important, revenant de l'étranger après une longue absence, est accueilli au palais du roi aux sons des *mainit* et des sistres. Enfin, il convient de remarquer que, la plupart du temps, les femmes qui sont représentées

1. Un personnage portant à la main une *mainit* est pourtant figuré, par exception dans une tombe de la XII<sup>e</sup> dynastie (voir plus loin, fig. 26).

2. Fig. 20 = bas-relief du tombeau de Séthosis I<sup>er</sup> au Louvre (E, 7), d'après L. LEFFEBRE, *le Tombeau de Séthosis I<sup>er</sup>* (Mission du Caire, Paris, tome II, 1886, Appendice, pl. 1. — Fig. 21 = P. VUËY, *le Tombeau de Bekhmanou* (Mission du Caire, Paris, tome V, 1894), pl. XL. — Fig. 22 = G. MASPERO, *le Tombeau de Nakhti* (ibid.), p. 483, fig. 5. — Fig. 23


= V. SCHEIL, *le Tombeau des graveurs* (ibid.), pl. v. — Fig. 24 = *Facsimile of the Papyrus of Ani in the British Museum*, printed by order of the Trustees, 2<sup>e</sup> édition, London, in-folio, 1894, pl. 2.

3. V. LOMER, *les Cymbales égyptiennes* (V. supra, p. 7, n. 4).

4. *Papyrus Westcar* (Musée de Berlin, n° 3033), p. x, l. 1-3.

5. *Conte de Sanouhit* (Musée de Berlin, n° 3022), l. 263-269.

portant la *mainit* d'une main, portent de l'autre main un sistre (fig. 22, 24). Or, nous avons vu, et nous reverrons, qu'un même nom égyptien, *ahi*, désigne à la fois les crotalistes et les joueurs de sistres.

Quant au fouet à lanière doublée, c'est là une identification à laquelle il faut renoncer sans hésiter et qui repose probablement sur la forme typographique  (que je n'ai d'ailleurs jamais rencontrée dans les textes) et sur certaine scène<sup>1</sup>, mal interprétée, dans laquelle du reste le texte ne dit en rien qu'il s'agisse de *mainit*.

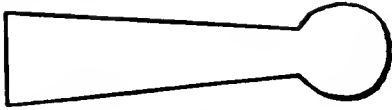


FIG. 25. — *Mainit* sans lien<sup>2</sup>.

Comment voir la lanière d'un fouet dans cette chaînette ou ce fil de perles que nous présente une tombe thébaine (fig. 21)? En quoi ce collier très large en son milieu (fig. 20, 23, 24) peut-il ressembler à un fouet? Quel rapport existe-t-il entre un fouet et la monture très compliquée de la *mainit* que tient la dame Taoui, sœur de Nakht (fig. 22)? Enfin, où retrouver une lanière de fouet dans cette figure (fig. 25) qui, précisément, nous représente l'instrument en question sans aucune espèce de chaîne, ni de collier, ni de lanière? Qu'un fouet, sous une forme très simplifiée, se réduise à la lanière, la chose peut s'admettre; mais qu'il se réduise au manche seul, cela

paraît invraisemblable. Au contraire, la suppression du lien de suspension s'explique très aisément s'il s'agit d'un crotale à cyndrales.

Des trois explications données jusqu'ici de la *mainit*, il me semble donc que la mième seule a quelque chance d'être la vraie.

Il est certain que, sous le Nouvel Empire, la *mainit* est un crotale d'une seule pièce, comme le crotale de Sa-ranpout et les crotales byzantins. L'examen des représentations de la *mainit* sous le Moyen Empire nous prouve qu'avant d'être un crotale en pincette, la *mainit* a été composée de deux tiges distinctes, réunies par un long lien présentant plus ou moins la forme d'un collier. Les figures suivantes (fig. 26-30), — tirées de représentations funéraires du Moyen Empire dans lesquelles l'instrument est partout accompagné de son nom *mainit*, — nous montrent clairement l'évolution de cette forme de crotale. On a commencé par réunir au moyen d'une corde, afin de ne pas risquer de les dépareiller, les deux tiges d'un crotale à éléments séparés. Puis, l'instrument se portant probablement, lorsqu'on ne s'en servait pas, suspendu au cou, les deux tiges retombant par derrière afin de ne pas être trop gênantes, on a petit à petit transformé le lien en chaînette, puis en collier. La chose se comprend d'autant mieux que les crotales, surtout les crotales métalliques, qui étaient les plus répandus à cette époque, étaient d'un poids assez lourd et, en tendant la corde de suspension, devaient exercer une pression pénible sur le devant du cou du porteur. En transformant la corde en un collier de poids égal à celui des crotales, l'équilibre était rétabli, et la coquetterie y trouvait son

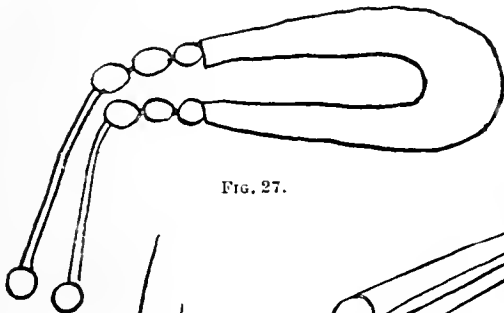


FIG. 27.

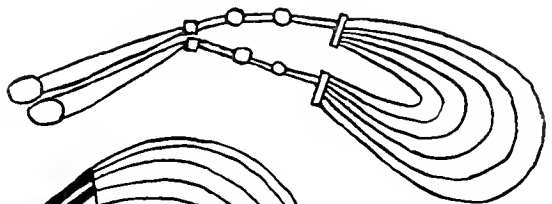


FIG. 28.

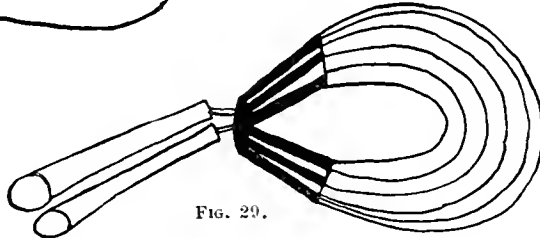


FIG. 29.

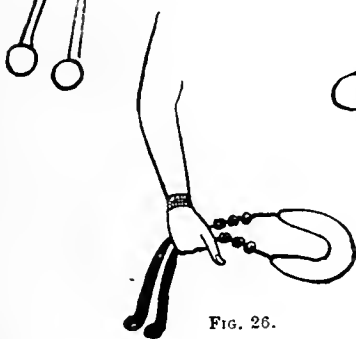


FIG. 26.

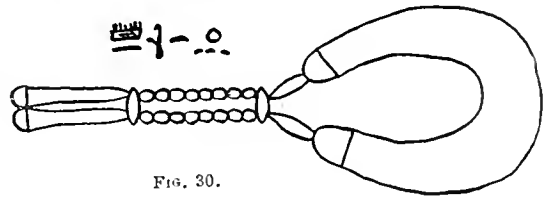


FIG. 30.

FIG. 26-30. — *Mainit* du Moyen Empire<sup>3</sup>.

compte. De sorte que s'il y a un contrepois dans l'affaire, comme l'ont supposé les premiers égyptologues, ce n'est pas la *mainit* qui sert de contrepois à un collier, mais plus exactement le collier qui sert

de contrepois au crotale, lequel est la pièce principale de l'ensemble.

Si l'on devait prendre au pied de la lettre les représentations de la *mainit* du Nouvel Empire (fig. 20-24), on devrait admettre que la partie circulaire qui

1. P. VIREY, *Le Tombeau de Khem* (Mission du Caire, Paris, tome V, 1894), p. 364, fig. 4, registre supérieur.

2. Ce signe est employé quatre fois (l. 22, 25, 27, 30), comme déterminatif du mot *mainit*, sur une stèle du musée du Caire datant de la XX<sup>e</sup> dynastie (K. P. B. N. T., dans *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde*, Leipzig, t. XXII, 1884, p. 37-41).

3. Fig. 26 = P. E. NEWBERRY, *Beni Hasan*, London, tome I, 1893, pl. XII. — Fig. 27 = P. LACAU, *Sarcophages antérieurs au Nouvel Empire*, Caire, 1904-1906, pl. LIV, fig. 476. — Fig. 28 = *ibid.*, pl. LIII, fig. 472. — Fig. 29 = *ibid.*, pl. LIII, fig. 471. — Fig. 30 = R. LEPSIUS, *Älteste Texte des Totenbuchs*, Berlin, 1867, pl. 42.

termine la tige de l'instrument n'est pas une cymbale fabriquée à part et attachée à la tige, mais un simple élargissement discoïde de cette tige. Mais les lois de la perspective égyptienne sont très élastiques et dérivent surtout du désir de rendre un objet aussi clairement et aussi complètement que possible. De même que les Égyptiens placent toujours un œil de face sur un visage de profil; de même qu'ils représentent souvent, au-dessus d'une jatte de profil, comme si elles en sortaient, les fleurs peintes en guise de décoration au fond de cette jatte, — ce qui constitue, on l'avouera, une convention bien hardie; de même ils ont pu figurer le crotale à cymbales en retournant la tige et en la montrant telle qu'elle est à l'intérieur, de façon à laisser voir la cymbale au complet, sans la couper par l'extrémité du manche de l'instrument.

Seule, une *mainit* réelle, trouvée dans une tombe du Moyen ou du Nouvel Empire, nous permettrait d'éclaircir ce petit point de la question. Je dois dire, pourtant, que les crotales que l'on a publiés en les déclarant d'Époque romaine, ou byzantine, ou copte (fig. 16-19), pourraient fort bien être beaucoup plus anciens qu'on le suppose et être, tout simplement, des *mainit* du Nouvel Empire. Rien, en tout cas, ne prouve formellement qu'ils soient d'un âge aussi récent qu'on l'a admis.

### III. — La cymbale.

Étant donné, d'une part, que presque toutes les femmes qui sont représentées tenant un sistre d'une main, tiennent une *mainit* de l'autre main, et, d'autre part, que les sistres ont été trouvés en très grande quantité dans les tombes égyptiennes, on est en droit de s'étonner qu'on n'ait pas découvert une même quantité de *mainit*, ou du moins de petites cymbales détachées de *mainit* dont la partie ligneuse aurait été détruite par le temps. Il semble que toute musicienne enterrée avec un sistre, emblème de sa fonction, devrait être également accompagnée d'une *mainit*, puisque, de son vivant, elle ne portait presque jamais l'un de ces instruments sans l'autre. Or, à ma connaissance, il n'existe dans aucun musée d'antiquités égyptiennes de petites cymbales de 6 à 7 centimètres de diamètre qui pourraient provenir de *mainit* détériorées. Je ne vois guère à cette lacune qu'une explication possible : c'est que ces petites cymbales, qui, à cause de la structure de la *mainit*, n'étaient jamais réunies par paire au moyen d'une ficelle, mais étaient attachées séparément à chaque branche de l'instrument, ont été prises par les conservateurs de musées pour autre chose que des instruments de musique.

Les Égyptiens donnent souvent aux couvercles de leurs vases la forme d'une lentille plan-convexe dont la partie bombée est ordinairement ornée de cercles concentriques, et rien ne ressemble tant à un tel couvercle, — bien entendu à un couvercle de bronze destiné à un vase de bronze, — qu'une petite cymbale de quelques centimètres de diamètre. Peut-être, — en découpant et en étudiant soigneusement bien des disques concaves de bronze qui ont été pris pour

des couvercles de vases et exposés dans les musées loin des instruments de musique, — pourrait-on réunir une belle collection de petites cymbales ayant appartenu autrefois à des *mainit*.

Il est en outre à remarquer que jamais on n'a signalé, sur les monuments égyptiens, la représentation de personnages jouant des cymbales. J'ai pris quelque temps pour des joueuses de cymbales des femmes qui — la question bien examinée et les légendes hiéroglyphiques dûment traduites — se sont trouvées être des encenseuses tenant d'une main la coupe plate, et de l'autre le couvercle plat, d'un brûle-parfums. Wilkinson n'a pu signaler la représentation de cymbales qu'à titre de pure hypothèse, en imaginant des cymbales, d'après la position des mains, sur certain bas-relief très endommagé<sup>1</sup>.

Et pourtant, il existe des cymbales dans quelques collections égyptiennes. Mais ce sont des cymbales proprement dites, et non des cymbales de *mainit*. Elles mesurent environ de 14 à 18 centimètres de diamètre et sont parfois reliées deux à deux au moyen d'une corde traversant un trou percé au centre de chaque disque métallique.

Wilkinson, le premier, a figuré des cymbales, appartenant à la collection Salt<sup>2</sup>. Elles ont, dit-il, été trouvées à Thèbes, semblent être en laiton ou en un alliage de laiton et d'argent, et mesurent, l'une 7 pouces (= 178 mm.), et l'autre 5 pouces 1/2 (= 140 mm.) de diamètre.

Au *British Museum* existe une paire de cymbales réunies au moyen d'un cordon (fig. 31). Les dimensions ne sont pas données au catalogue.

Le Musée égyptien du Louvre possède quatre cymbales<sup>4</sup>. J'ai examiné et mesuré ces instruments. Deux des cymbales sont attachées l'une à l'autre au moyen d'un cordon tressé; elles mesurent exactement 145 millimètres de diamètre. Des deux autres, l'une mesure 148 millimètres et l'autre 130; peut-être, malgré cette petite différence de deux millimètres, faisaient-elles partie d'une même paire.

Deux cymbales sont signalées au Musée d'antiquités égyptiennes du Caire, mais le catalogue n'en indique pas les dimensions<sup>5</sup>.

Enfin, le document le plus intéressant sur la cymbale est une momie exposée au *British Museum* et ainsi décrite dans le catalogue : « Sycomore. Cercueil et momie d'Ankh-hapi, barde ou musicien, probablement d'Osiris. Le cercueil et son couvercle

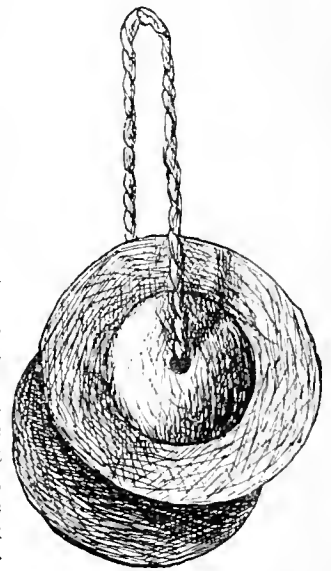


FIG. 31. — Cymbales du *British Museum*<sup>3</sup>.

1. J. GARDNER WILKINSON, *The manners and customs of the ancient Egyptians*. London. 1878. t. I, p. 453, n. 3.

2. J. G. WILKINSON, *op. cit.*, tome I, p. 452, fig. 222.

3. Fig. 31 (reproduite d'après une photographie) = *British Museum*. First room cases 44-45, n° 6373 (*Synopsis of the contents of the British Museum, Department of oriental antiquities, first and second Egyptian rooms*, London. 1879, p. 50).

4. Salle civile, armoire A. n° N 1444-8 (E. DE ROCCK, *Notice sommaire des monuments égyptiens exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris 1873, p. 87).

5. G. MASPERO, *Guide to the Cairo Museum*, Cairo, 1906, p. 234, n°s 855 et 855 bis.



voûté sont peints de couleurs vives et portent les scènes et invocations d'usage, ainsi que des extraits du Rituel. La momie est très étroitement emmaillotée, de manière à laisser voir la forme du corps, et, avec elle, est une paire de cymbales que le défunt jouait de son vivant. Probablement du 1<sup>er</sup> siècle après notre ère<sup>1</sup>.

Aucun de ces instruments, on l'a remarqué, n'est daté de façon précise, et l'on ne connaît rien de leur provenance exacte. C'est ce qui se présente, malheureusement, pour la plupart des instruments de musique égyptiens conservés dans nos musées, et ce fait leur enlève bien souvent la plus grande partie de leur valeur documentaire. D'autre part, aucun mot, dans les textes hiéroglyphiques, ne s'est encore rencontré qui eût quelque raison d'être attribué à la cymbale. Il y a donc, dans l'histoire de cet instrument en Égypte, une lacune qu'un heureux hasard nous permettra peut-être de combler un jour. Pour l'instant, nous ne savons encore au juste à quelle époque ni dans quelles conditions les petites cymbales de la *mainit* se sont détachées de leur support pour mener une existence indépendante et acquérir, petit à petit, des proportions presque triples.

#### IV. — Le sistre.

Il est certain que, de tous les instruments de musique antiques, c'est le sistre qui, de beaucoup, peut être considéré comme le plus essentiellement égyptien. Au même titre que le crocodile ou l'ibis, que le lotus ou le papyrus, le sistre était, dans la littérature gréco-romaine, un des attributs les plus caractéristiques de l'Égypte. Toutes les musiciennes d'Égypte, ou presque toutes, portaient, comme insigne de leur fonction, soit la *mainit*, soit le sistre, soit les deux à la fois. On a trouvé en très grand nombre des sistres dans les tombes; l'instrument est très fréquemment représenté sur les monuments. Et pourtant, lorsque l'on veut étudier de près l'histoire de cet instrument, on ne tarde pas à s'apercevoir que bien des éléments nous manquent pour reconstituer cette histoire aussi clairement et aussi complètement que nous le désirerions.

D'abord, les Égyptiens possédaient non pas un sistre, mais deux sistres, de forme et de nature très différentes. Chacune de ces deux espèces de sistre avait un nom spécial, ce qui indique que c'étaient là, aux yeux des Égyptiens, deux instruments bien distincts. Et, de suite, diverses questions se posent : quel est, des deux sistres, le sistre proprement dit, le sistre originel? Quel est le plus ancien des deux? L'un est-il une dérivation de l'autre, ou bien un instrument tout à fait indépendant? Quel nom égyptien s'applique à l'un des sistres, quel nom s'applique à l'autre? Le mot  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$ , d'où vient notre mot *sistre*, est-il du grec pur, ou bien une transcription plus ou moins exacte d'un terme égyptien? Autant de questions auxquelles il n'est encore possible de répondre que par des conjectures.

Bien que les artistes égyptiens aient donné aux sistres, sur les bas-reliefs, une grande variété de formes, on peut ramener d'une manière générale toutes ces formes à deux types caractéristiques :  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$  et  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$ .

Ces deux instruments n'ont qu'une partie com-

mune, le manche, qui, dans les deux types, est surmonté d'une tête féminine à oreilles de bubale, laquelle est la tête de la déesse Hathor. Un sistre du British Museum (fig. 32) nous offre un bon spécimen des détails de cette tête spéciale. Quant au reste, les deux sistres diffèrent complètement l'un de l'autre. Le premier, auquel les Égyptiens donnaient

le nom de  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$  *sakhm*, était en bois à l'origine, plus tard en porcelaine ou en terre émaillée. Le second, nommé  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$  *saischschit*, était entièrement en métal. Dans le sistre *sakhm*, deux ou trois tringles horizontales, dont on distingue encore sur le sistre du British Museum (fig. 32) les trous par où elles passaient, supportaient chacune plusieurs anneaux. Ces tringles étaient fixes, et c'étaient les anneaux seuls qui, en se heurtant les uns les autres

quand on agitait l'instrument, produisaient le bruit voulu. Dans le sistre *saischschit* (fig. 21, 22, 24), il n'y avait pas d'anneaux, du moins à l'origine. C'étaient les tringles elles-mêmes qui se mouvaient de droite à gauche et de gauche à droite, dans des trous percés assez grands pour leur permettre de glisser aisément. Les extrémités reployées de ces tiges servaient à les empêcher de tomber, mais surtout à produire un bruit métallique lorsqu'elles frappaient contre le cadre elliptique qui les supportait.

Il est évident, à première vue, qu'il y a, dans ce second sistre, un progrès sur le premier. Dans le *sakhm*, en effet, le cadre du sistre ne participe en rien à la sonorité, et ce sont les anneaux et les tringles seuls qui produisent un son. Dans la *saischschit*, au contraire, rien n'est perdu : cadre et tringle concourent à l'effet désiré. Si l'on tient compte, d'autre part, que le bois et la terre émaillée ont dû précéder, d'une façon générale, le métal dans la fabrication d'objets usuels, on sera amené à penser que le sistre *sakhm* est antérieur au sistre *saischschit* et que celui-ci n'est qu'un perfectionnement du premier.

Or, il se trouve que le sistre *sakhm* est le plus ancien que l'on trouve représenté sur les monuments égyptiens. On le rencontre à Béni-Hassan, figuré en couleurs sur une paroi d'un tombeau du Moyen Empire (XII<sup>e</sup> dynastie). Il est en bois noir marbré de jaune (probablement de l'ébène d'Afrique), il a déjà la forme classique du  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$ , et deux tringles y supportent des anneaux de cuivre (peints en rouge)<sup>2</sup>. Il est manié par une femme et sert, en même temps que deux harpes et une sorte de claquette ou de crécelle, à accompagner le chant de trois femmes accroupies sur le sol et battant des mains. On le rencontre aussi, dans plusieurs tombes de Dendérah qui datent de la VI<sup>e</sup> et de la VII<sup>e</sup> dynastie<sup>3</sup>, comme emblème de leur sacerdoce entre les mains de femmes qui portent le titre de « grande prêtresse d'Hathor ».

Enfin le seul mot égyptien qui serve à désigner spécialement une joueuse de sistre est  $\text{Ⲛⲓⲥⲧⲣⲟⲩ}$

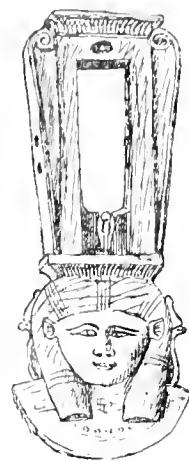


Fig. 32. — Sistre *sakhm* du British Museum<sup>2</sup>.


sin détaillé de l'instrument figuré dans une scène d'ensemble d'un même ouvrage, t. I, pl. XII.

4. W. M. FLINDERS PETRIE, *Denderah*, London, 1900, pl. x.

1. British Museum, First room, case 74, n° 6711 (*Synopsis*, p. 61).

2. D'après une photographie de la collection W.-A. Mansell.

3. F.-L. GRIFFITH, *Beni Hasan*, t. IV, London, 1900, pl. xxv, 5 : des-

*sakmit*<sup>1</sup>, qui dérive précisément du mot *sakm*. Le nom de l'autre sistre, *saischschit*, n'a donné naissance qu'à un verbe de sens assez général qui signifie à la fois « jouer du sistre » et « jouer de la *manit*<sup>2</sup> ». Le terme  lui-même présente un sens encore plus large, puisqu'il sert à désigner tout joueur de sistre, ou de *manit*, ou même de crotales.

Il semble bien résulter de ces diverses remarques que le sistre *sakm* est le premier en date. Le second sistre, forme perfectionnée du premier, remplaça bientôt celui-ci et se répandit si bien que ce fut très vraisemblablement de son nom, *saischschit*, que les Grecs tirèrent leur mot *σειστρον*.

On ne trouve que très rarement le sistre représenté dans les scènes musicales relatives à la vie privée. C'est plutôt un instrument de caractère officiel et religieux. Les grandes dames d'Égypte le tiennent presque toujours à la main, ainsi que la *manit*, mais il n'en faut pas conclure qu'elles s'en servaient à la moindre occasion. C'était, pour elles, bien plus un insigne de fonctions qu'un objet usuel à portée de la main. Toutes ces dames, en effet, tenaient à honneur de faire partie de la « maîtrise » du grand temple de leur ville, soit à titre de chanteuses si elles avaient de la voix, soit à titre de joueuses de sistre et de crotale si elles ne pouvaient ambitionner davantage. C'est pourquoi nous rencontrons, dans les tombeaux des riches Thébains du Nouvel Empire, tant de représentations de dames tenant en main le sistre et la *manit*; toutes sont, d'après les légendes hiéroglyphiques qui accompagnent leurs portraits, chanteuses ou crotalistes de telle ou telle divinité.

#### V. — Les tambours.

Les Égyptiens connaissaient trois sortes de tambours : 1° le tambour en bois, dont la forme est ordinairement assez allongée pour qu'on puisse lui donner plutôt le nom de tambourin; 2° le tambour de basque, circulaire le plus souvent, mais parfois rectangulaire; 3° le tambour de terre cuite, répondant au *tabl* des Égyptiens modernes et à la *darbouka* des Algériens, et présentant la forme d'un entonnoir.

1° **Le tambour de bois.** — Ce tambour est le plus ancien dont on ait rencontré un spécimen dans les

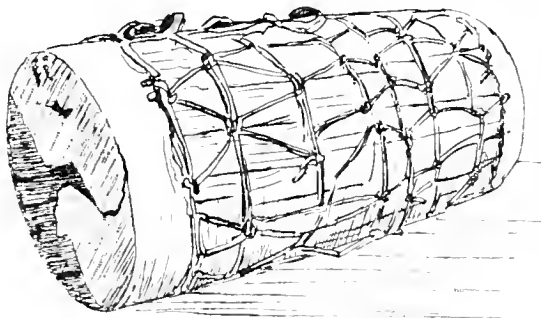


FIG. 33. — Tambourin de la XII<sup>e</sup> dynastie<sup>3</sup>.

tombeaux. Jusqu'ici, on ne le connaissait qu'en forme de tonnelet, d'après des bas-reliefs datant du Nouvel Empire. M. J. Garstang, professeur à l'Université de

Liverpool, en a découvert récemment un spécimen fort bien conservé dans un tombeau du Moyen Empire (XII<sup>e</sup> dynastie), faisant partie de la nécropole de Béné-Hassan en Haute-Égypte<sup>4</sup>. Ce tambour appartient aujourd'hui au Musée d'antiquités du Caire. M. Garstang a bien voulu m'autoriser, ce dont je le remercie vivement, à en publier le croquis ci-joint (fig. 33). Comme on le voit, ce tambour archaïque est, non pas en forme de tonnelet, mais en forme de cylindre régulier. Il mesure, d'après ce que me dit M. Garstang, environ 3 pieds (c'est-à-dire 1 mètre) de longueur. A chaque extrémité se trouve appliquée une peau, et les deux peaux sont retenues et tendues au moyen d'un réseau de lanières de cuir qui couvrent presque complètement les flancs de l'instrument.

Un second spécimen de tambour en bois se trouve exposé au Musée du Louvre (fig. 34), mais on ne sait

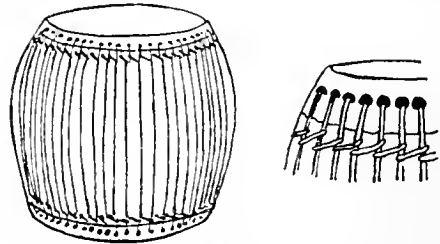


FIG. 34. — Tambour du Musée égyptien du Louvre<sup>5</sup>.

ni par qui il a été découvert, ni dans quelle localité, ni à quelle époque il appartient. Il présente de notables différences avec le tambour de Béné-Hassan. D'abord, il est bien plus court et répond plus exactement à notre tambour, tandis que l'instrument de Béné-Hassan rappelle plutôt la forme du tambourin. Ensuite, ses parois, au lieu d'être strictement parallèles, s'arquent et s'écartent vers le milieu, de façon à donner à l'instrument la forme d'un tonnelet. Le procédé d'attache des deux peaux l'une à l'autre est beaucoup plus simple que dans le tambour de Béné-Hassan. Ce sont tout bonnement des lanières de cuir placées parallèlement à une certaine distance l'une de l'autre et dont chaque extrémité est attachée à l'une des peaux du tambour.

Ces deux types de tambour me paraissent représenter les deux extrémités de l'évolution du tambour de bois sur les rives du Nil. En effet, tous les tambours de bois figurés sur les monuments appartiennent au Nouvel Empire et rappellent en grande partie le tambour de Béné-Hassan, et en proportion moindre celui du Louvre (cf. fig. 14). Comme le tambour de Béné-Hassan, ils sont beaucoup plus longs que larges et rentrent par conséquent dans le genre tambourin; de même, ils ont un système de courroies de cuir entrelacées en réseau pour relier les deux peaux. Mais, comme l'instrument du Louvre, ils ont la forme d'un tonnelet allongé, et non pas celle d'un cylindre régulier. De sorte que, si nous avions à classer chronologiquement les trois formes de tambours de bois qui nous sont connues jusqu'à présent, nous obtiendrions le tableau suivant :

a Béné-Hassan, XII<sup>e</sup> dynastie. — Tambourin cylindrique; courroies d'attache en réseau.

3. D'après une photographie de M. J. Garstang.

4. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, t. V, le Caire, 1904, p. 224.

5. FIG. 34 = J. GARDNER WILKINSON, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, London, t. I, 1878, p. 461, fig. 229.

1. *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. XVI, p. 56 (époque de la XII<sup>e</sup> dynastie).

2. *Conté de Naouhat*, dans A. LEBLANC, *Égyptische Chrestomathie*, Berlin, 1904, p. 8.

b Figurations du Nouvel Empire (XVIII-XX<sup>e</sup> dyn.) — Tambourin en forme de tonnelet allongé; courroies d'attache en réseau.  
 c Musée du Louvre (époque postérieure au Nouvel Empire). — Tambour en forme de tonnelet court; courroies d'attache parallèles.

Ce tableau nous raconte de façon très claire l'évolution du tambour en Égypte entre les deux périodes extrêmes que nous font connaître le spécimen de Béni-Hassan et celui du Louvre.

Les représentations ne nous montrent jamais le tambour de bois qu'entre les mains d'hommes, et plus particulièrement de militaires (fig. 14). Des nègres même en jouent<sup>1</sup>, ce qui nous autorise à nous demander si ce tambour allongé n'est pas originaire du haut Nil. On le porte suspendu horizontalement au cou et on le frappe à chaque extrémité, non avec des baguettes, mais à grands coups de poing.



FIG. 35. — Nom égyptien du tambourin<sup>2</sup>.

Le nom égyptien de cet instrument est  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ , *tabn*, mot dont le sens spécial de tambourin est prouvé indiscutablement par l'orthographe particulière qu'il porte dans un texte du grand temple de Karnak à Thèbes (fig. 35).

2° Le tambour de basque. — Le tambour de basque est le plus souvent de forme circulaire. D'après l'ensemble des nombreuses représentations de cet instrument sur les monuments, il avait un diamètre moyen de 25 à 30 centimètres (fig. 36, A). Mais il en existait de plus petits et, chose plus étrange, de beaucoup plus grands.



FIG. 36. — Danses au son du tambour<sup>3</sup>.

Le plus petit nous est connu non pas en dessin, mais en original. Il se trouve exposé au Musée égyptien du Louvre<sup>4</sup>. Il mesure exactement 0<sup>m</sup>,165 de diamètre sur 0<sup>m</sup>,05 de hauteur. Il a, non pas une seule peau, comme le tambour de basque de nos jours, mais deux peaux, lesquelles sont retenues l'une à l'autre, comme dans le tambour *tabn*, pas une lanière de cuir qui passe en zigzag d'une peau à l'autre, tout autour de la monture de bois. Par-dessus cette lanière en zigzag, et pour la cacher, on a collé une bande de peau ornée de mosaïques en cuirs diversement colorés.

1. Voir la représentation d'une danse de nègres au son du tambourin (XVIII<sup>e</sup> dynastie) dans J. GARDNER WILKINSON, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, t. I, London, 1878, p. 458.  
 2. D'après une photographie prise à Karnak par M. D. Héron.  
 3. Fig. 36 = J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 443, fig. 220.  
 4. N. 1445; B. O. n° 173.

Par contre, le plus grand tambour de basque que je connaisse — celui-là est figuré assez souvent — mesure de 70 à 75 centimètres de diamètre. Il date de la XXII<sup>e</sup> dynastie et se trouve représenté plusieurs fois dans le temple de Bubastis (fig. 37). Il est si grand, si lourd et si incommode qu'une seule personne ne peut le porter et le jouer à la fois. Aussi un homme le tient-il sur ses épaules, tandis qu'une femme le suit et frappe l'instrument. La légende qui accompagne le groupe,  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ , signifie « jouer du tambour de basque ». Il n'y a donc aucun doute à avoir sur la signification de la scène. Le nom *sarou*, qui désigne ici le tambour de basque, est connu du reste par ailleurs, sous l'orthographe  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *sarou*, qui s'applique à des tambours de basque plus petits. Mais le même instrument semble avoir été désigné par un terme de sens un peu moins restreint.




FIG. 37. — Le grand tambour de basque<sup>5</sup>.

Le mot  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *khanrit*, dérivé du nom  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *khanr*, « cuir, peau », semble s'appliquer de façon générale, au moins à l'origine, à tout instrument de percussion dans lequel une peau représente l'élément sonore. Tout comme les mots  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *tabn* et  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *sarou*, le mot  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  est déterminé par le signe  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ , qui représente un tambour de basque. Aussi, des femmes qui sont chanteuses ou musiciennes de telle ou telle divinité portent-elles souvent, en plus des titres  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *housit*, « chanteuse », ou  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *schâmit*, « musicienne », le titre  $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$  *khanrit*, qui semble les désigner comme « tympanistes » et non pas, ainsi qu'on l'admettait jusqu'ici, comme « pallacides » ou « femmes de harem ».

Que des tympanistes aient pu, d'ailleurs, être considérées comme des femmes désirables à posséder plus ou moins passagèrement dans un harem, ou que, en sens inverse, il ait pu paraître agréable aux Égyptiens que les femmes qui divertissaient leurs loisirs sussent jouer du tambour de basque, c'est là affaire de goût et qui peut expliquer comment le mot « tympaniste » a pu servir à désigner par euphémisme des femmes de mœurs faciles. N'en était-il pas de même à Rome pour les joueuses de flûte, qui jouissaient de la plus fâcheuse réputation et dont le nom de métier était plus ou moins synonyme de « courtisane »? Mais, entre les *khanrit* égyptiennes qui, comme au *Papyrus Westcar*<sup>6</sup>, couraient routes, rues et ruelles en jouant du sistre et des crotales, et les grandes dames de l'aristocratie égyptienne qui s'intitulaient *khanrit* d'Amon ou d'Hathor, il y avait différence en matière de vertu, peut-être, mais non en matière de désignation : le mot *khanrit* les désignait toutes, impartialement, comme « joueuses d'instruments de percussion », d'instruments en peau

5. Fig 37 = Ed. NAVILLE, *The Festival-hall of Osorkon II in the great temple of Bubastis*, London, 1892, pl. XI, 6. — Voir d'autres scènes analogues, *ibid.*, pl. XIV, 3, et XVI, 9.  
 6. Cf. G. MASPERO, *les Contes populaires de l'Égypte ancienne*, 2<sup>e</sup> édit., Paris, 1889, p. 77, 83.

principalement, mais aussi d'instruments métalliques, par confusion avec le terme plus précis  *âhi*, qui, lui, désignait surtout les joueuses de sistre et de crotales.

Une seconde forme de tambour de basque, que l'on rencontre assez fréquemment sous le Nouvel Empire (fig. 36, B), consiste en un rectangle allongé dont les quatre côtés sont légèrement concaves. Je ne sais si cet instrument portait un nom spécial; je ne l'ai pas, en tout cas, rencontré encore dans les textes égyptiens, et l'instrument lui-même n'a jamais, à ma connaissance, été découvert en original dans quelque tombe pharaonique.

Au contraire du *tabn*, instrument militaire qui n'est joué que par les hommes, ce sont toujours des femmes qui jouent le tambour de basque. L'instrument sert parfois dans les temples, comme on l'a vu d'après les représentations de Bubastis (fig. 37, mais le plus souvent (fig. 36) il accompagne les scènes de danse dont les Égyptiens se plaisaient à agrémenter leurs repas d'apparat et leurs réceptions.

3° Le tambour de terre cuite. — Ce tambour est très commun aujourd'hui en Égypte, où il porte le nom de *tabl*. Il a la forme d'un vaste entonnoir dont la hauteur est d'environ 30 à 40 centimètres, le plus grand diamètre de 20 à 30 centimètres, et le plus petit 10 centimètres environ. Une peau est tendue sur la partie la plus large de l'instrument et fixée simplement au moyen de colle<sup>1</sup>.

On n'a pas encore, que je sache, retrouvé ce type de tambour en original dans les tombes égyptiennes, mais il est figuré sur certain bas-relief thébain du Nouvel Empire (fig. 36, C), et nous voyons qu'il servait, avec les deux formes de tambour de basque, à accompagner les danses. La peau est collée, comme dans le *tabl* moderne, sur le rebord de l'instrument.

## CHAPITRE II

### LES INSTRUMENTS A VENT

#### I. — Les flûtes<sup>2</sup>.

1. Les flûtes figurées sur les monuments. — Je dois dire tout d'abord que, sous le nom de flûte, je comprends des instruments qui, n'ayant ni anche ni sifflet, sont de véritables flûtes, et d'autres instruments qui, munis d'une embouchure à anche double ou d'une embouchure à anche battante, sont en réalité des hautbois ou des clarinettes. Ce qui nous oblige à ne pas séparer ces trois types d'instrument, c'est que, dans la plupart des cas, ils nous sont parvenus dans un tel état de détérioration (certaines flûtes égyptiennes datent de plus de 4000 ans) qu'il nous est impossible de savoir si elles étaient ou non pourvues d'une embouchure à anche double ou à anche battante.

Les Égyptiens ont connu quatre espèces de flûte

A. La flûte proprement dite.

B. La flûte à anche double, c'est-à-dire le hautbois.


1. Voir plusieurs représentations du *tabl* égyptien moderne dans J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 452, fig. 221.

2. Cf. V. LORET, *les Flûtes égyptiennes antiques*, Paris, Impr. Nat.,

C. La flûte double à tuyaux parallèles.

D. La flûte double à tuyaux formant un angle.

De ces quatre espèces, les trois premières sont d'origine égyptienne et ont été en usage dès les temps les plus reculés; la quatrième espèce a été introduite de l'Asie au commencement du Nouvel Empire.

A. La flûte proprement dite. — La flûte proprement dite, c'est-à-dire sans sifflet ni anche, différait de la flûte dont nous nous servons de nos jours. Au lieu d'être bouchée à une extrémité et d'être percée d'une ouverture latérale servant à y insuffler l'air, elle se composait d'un simple tube ouvert aux deux bouts. Pour en tirer des sons, le flûtiste devait appliquer le bord d'une extrémité contre ses lèvres et souffler obliquement, en dedans, vers la paroi opposée. Le courant d'air, brisé par le rebord de l'instrument et renvoyé d'incidence en réflexion, mettait ainsi tout le tuyau sonore en vibration. Les Arabes d'Égypte ont encore la même flûte, à laquelle ils donnent le nom de *naï*. Les anciens Égyptiens lui donnaient le nom de  *saïbit*. Il est fort vraisemblable, *a priori*, que cet instrument, étant le plus simple de tous, fut le plus anciennement connu sur les bords du Nil.

Et, en effet, la plus ancienne représentation que l'on connaisse de cette flûte date du début de l'Époque archaïque. Elle se présente même à nous dans des conditions telles, que l'on s'est demandé longtemps ce qu'il en fallait penser.

Sur une palette de schiste découverte à Hiérakônopolis en Haute-Égypte, sont représentés un certain nombre d'animaux (fig. 38). Au milieu d'eux, à côté



FIG. 38. — La plus ancienne représentation de la flûte<sup>3</sup>.

d'un taureau sauvage, d'un bouquetin et d'une girafe, se tient un renard qui joue de la flûte. On a considéré cette représentation comme une fantaisie d'artiste, comme une scène d'ordre symbolique, ou magique, jusqu'au jour où M. J. Pâris, examinant de près la question, s'est avisé de remarquer que le prétendu renard avait une bien singulière conformation anatomique. Ses pattes, au lieu de se ployer avec l'articulation en arrière, comme celles de tous les quadrupèdes, étaient figurées avec les articulations ployées en avant, comme celles de l'homme. Là où l'on se serait attendu à trouver des jarrets, on cons-

1890, 73 p. (extr. du *Journal asiatique*, huitième série t. XIV, p. 411-442 et 197-237).

3. Fig. 38 = J.-E. QUIBELL and F. W. GREEN, *Hierakonpolis*, t. II, London, 1902, pl. xxvii.

tatait la présence de genoux. D'autre part, ce renard<sup>1</sup> portait une ceinture!

Se souvenant que plusieurs auteurs classiques nous racontent que certains peuples africains, pour attirer les animaux à la chasse, se servent d'instruments de musique qui ont le don d'éveiller la curiosité des animaux sauvages et de les faire s'approcher peu à peu de l'endroit d'où partent les sons mélodieux, M. J. Pâris en conclut que, sur la palette d'Hiérahkômpolis, il s'agit tout simplement d'une scène de chasse et que le soi-disant renard flûtiste n'est en réalité qu'un enfant revêtu d'une peau de renard. Les chasseurs africains, ajoutent les mêmes auteurs classiques, ont en effet l'habitude de se déguiser en animaux afin de ne pas effaroucher par leur vue le gibier convoité<sup>2</sup>.

L'explication est heureuse et ingénieuse, et il est assez piquant de constater que la flûte apparaît pour la première fois dans l'histoire (4000 ans avant notre ère) comme instrument de chasse.

La flûte ordinaire est très fréquemment représentée sur les monuments égyptiens, surtout sous l'Ancien et le Moyen Empire. Ce sont presque toujours

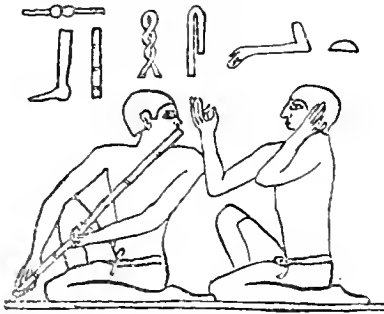


FIG. 39. — La flûte simple<sup>3</sup>.

des hommes qui la jouent (fig. 39). Elle sert, souvent de concert avec la harpe, à accompagner des chants et des danses.

B. *La flûte à anche double.* — Cette flûte ne nous est pas encore connue par un document aussi archaïque que celui qui nous a révélé le plus ancien exemple de l'emploi de la flûte proprement dite. Néanmoins, on la trouve figurée dès les premiers temps de l'Ancien Empire.

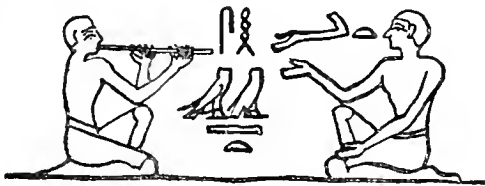



FIG. 40. — La flûte à anche<sup>3</sup>.

La flûte à anche double, répondant à notre hautbois, se composait d'un étroit tuyau de roseau dans une extrémité duquel on insérait un fragment de chaume de graminée en partie fendu dans le sens de la longueur. L'exécutant introduisait et pressait plus ou moins l'embouchure entre ses lèvres et, en soufflant, faisait vibrer les deux languettes l'une contre l'autre.

Pour obtenir adhérence complète entre l'embouchure de paille et le tube de roseau, on entourait la paille d'un enroulement de fil enduit de poix. Ce hautbois, auquel les Arabes donnent le nom de *zamb*, portait, en ancien égyptien, le nom de  *maït*.

On le trouve représenté presque aussi souvent que la flûte *sabit*, avec laquelle, même, il concerte quelquefois. Comme cette dernière, il servait à accompagner les danses et les chants (fig. 40).

C. *La flûte double à tuyaux parallèles.* — La flûte double à tuyaux parallèles se composait de deux tubes de roseau étroitement attachés l'un à l'autre sur toute leur longueur. Chacun des tubes était muni de son embouchure propre. Comme il eût été impossible de souffler à la fois dans deux embouchures à anche double, les Égyptiens se servaient, pour cet instrument, d'anches simples ou anches battantes. La double flûte égyptienne était donc, en réalité, un clarinette double.


Pour chacun des deux tuyaux, l'embouchure était formée d'une étroite tige de roseau, longue de 4 à 5 centimètres, dont une extrémité était formée par la cloison naturelle d'un nœud de la plante; l'extrémité ouverte s'insérait dans l'instrument. Une languette — longue de 2 à 3 centimètres, large de 2 à 3 millimètres — était découpée dans l'épaisseur du roseau formant embouchure et soigneusement élimée, afin qu'elle fût plus souple. Les deux embouchures étaient liées ensemble, étroitement soudées au moyen d'asphalte ou de poix, de sorte qu'elles formaient un tout bien homogène, dont les Égyptiens se servaient comme nos clarinettes se servent du bec de leur clarinette.

J'avais pensé tout d'abord que cette flûte double portait un nom spécial, *asi*, et que ses deux tuyaux témoignaient d'une science harmonique avancée, puisqu'ils permettaient de jouer deux notes différentes à la fois. En réalité, je crois qu'il faut en rabattre. D'abord, le nom *asi* se trouve, après mûr examen, désigner une espèce de plante, appartenant à la même famille que le Papyrus, et non pas un instrument de musique.

D'autre part, j'ai rencontré le nom de la flûte double à tuyaux parallèles inscrit au-dessus d'un personnage représenté en train de jouer de cet instrument (fig. 41). Or, si se trouve que ce nom.



FIG. 41. — La flûte double<sup>4</sup>.

 *maït*, est le même que celui de la flûte simple à anche double, et l'on peut observer que le signe qui détermine le mot est très nettement la reproduction d'une flûte à deux tuyaux attachés ensemble. D'où l'on a presque le droit de conclure, *a priori*, que, pour les Égyptiens, cette flûte était la réunion de

1. J. Pâris. Sur un emploi de la flûte comme engin de chasse à l'époque thinite (dans la *Revue égyptologique*, Paris, t. XII, 1907, p. 1-4).  
2. Détail d'un bas-relief d'Ancien Empire, Musée du Caire, n° d'entrée 28504 : E. GRÉBAUD, *le Musée égyptien*, in-fol., t. I, Caire, 1890-1900, pl. xxvi.

3. Détail d'un bas-relief de Gizéh (IV<sup>e</sup> dynastie) : J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 437, fig. 209.  
4. Détail emprunté au même bas-relief que la figure 39.

deux *mit*, que l'on jouait à la fois, et non pas un instrument spécial.

Enfin, les Arabes d'Égypte emploient encore de nos jours une flûte double absolument semblable à celle des anciens Égyptiens, flûte à laquelle ils donnent le nom de *zoummarah*. Or ils se servent de cette flûte, non pas pour jouer deux notes différentes à la fois, mais bien pour doubler chaque note en bouchant toujours ensemble les deux trous correspondants de la paire de flûtes. Pourquoi ce dédoublement d'embouchures et de trous? Uniquement parce que, d'un côté, le son propre de chaque embouchure diffère tant soit peu du son de l'embouchure voisine, et, en second lieu, parce que, les trous n'étant pas percés à des distances l'un de l'autre mathématiquement identiques, il se trouve que les deux notes produites par les trous correspondants sont très légèrement dissemblables. Différence dans le son propre de chaque anche, différence dans le nombre de vibrations des notes se correspondant, tel est le lut recherché; le résultat en est, pour la sonorité, plus de force et plus de mordant. En fait, l'exécutant joue deux flûtes et non une seule, non pas pour faire entendre deux parties distinctes à la fois, mais pour tenir à lui seul l'emploi de deux exécutants jouant ensemble un même air sur deux instruments différents.

Il est donc vraisemblable que, si les anciens Égyptiens donnaient à la flûte double le même nom qu'à la flûte simple, c'est parce qu'ils se servaient de cette flûte double comme les Arabes se servent de la *zoummarah*. On doit remarquer, d'ailleurs, que le mot *zoummarah* appartient à la même racine que *zmr*, qui est, comme nous l'avons vu, le nom moderne de l'ancienne *mit* simple égyptienne. La *zoummarah* est pour les Arabes, philologiquement et pratiquement, un simple développement du *zmr*, tout comme, pour les Égyptiens, un seul et même instrument, la *mit*, pouvait avoir tantôt un, tantôt deux tuyaux.

La *mit* double était employée aux mêmes époques et dans les mêmes conditions que la *mit* simple.

D. *La flûte double à tuyaux formant un angle.* — Cette quatrième espèce de flûte ne se rencontre figurée sur les monuments qu'à partir du début du Nouvel Empire. C'est l'époque où l'Asie fut révélée à l'Égypte, grâce aux conquêtes de ses pharaons. Ce fut alors, par tout le pays, comme une orgie de sémitisme; on éprouva un besoin affolé de se repaître de toute chose nouvelle apportée d'Asie. La musique se ressentit de cet irrésistible caprice de la mode. Quelques instruments d'origine asiatique vinrent enrichir les orchestres égyptiens.

C'est à cette époque que, parmi les instruments à cordes, on introduisit en Égypte le trigone, la cithare et la guitare; les Égyptiens ne possédaient que la harpe, et ces emprunts se comprennent. Mais on s'explique moins que les musiciens égyptiens aient cru devoir ajouter une flûte nouvelle à celles qu'ils possédaient déjà et que, dédaignant l'ancienne flûte double à tuyaux parallèles, ils l'aient remplacée par une flûte double plus gracieuse peut-être de forme, mais beaucoup moins riche en notes et, par surcroît, bien plus difficile à jouer et d'un maniement bien moins commode.

Cette double flûte asiatique, que l'on voit à partir de la XVIII<sup>e</sup> dynastie représentée à profusion sur les bas-reliefs, presque à l'exclusion de toute autre flûte, ne différait de l'ancienne double flûte égyptienne que par la disposition de ses tuyaux (fig. 42). Au lieu d'é-

tre parallèles et attachés l'un à l'autre, ces tuyaux étaient séparés et formaient un angle plus ou moins ouvert, dont le sommet était muni de la même embouchure à double anche battante qui servait à l'antique *mit* double. En effet, bien qu'on n'ait encore retrouvé dans les tombeaux aucun spécimen d'embouchure de cette flûte asiatique, il est présumable que cette embouchure ne devait se distinguer de celle de la flûte *mit* parallèle que par l'écartement en angle aigu des deux fragments de roseau qui la composaient.



FIG. 42. — La flûte double asiatique<sup>1</sup>.

Dans la *mit* double, il pouvait y avoir jusqu'à dix trous, car il est facile, lorsque deux tuyaux assez étroits sont contigus sur toute leur longueur, de boucher avec un seul doigt deux trous correspondants. Dans la double flûte asiatique, dont les tuyaux étaient séparés, il ne pouvait évidemment y avoir qu'un maximum de cinq trous par tuyau. Ces cinq trous étaient-ils percés exactement à la même place sur chacune des deux flûtes? Dans ce cas, l'instrument importé d'Asie était bien moins riche en notes que la vieille *mit* double égyptienne. Les trous étaient-ils disposés de façon différente sur chacun des deux tuyaux? Alors l'instrument asiatique pouvait avoir le même nombre de notes que la double flûte égyptienne (et même une note de plus), mais la sonorité en était moins forte et moins mordante.

Comme on n'a trouvé jusqu'ici aucune flûte double asiatique dans les tombeaux, il est difficile de résoudre le problème. Et pourtant, en observant la position des mains sur les représentations de joueuses de double flûte à tuyaux en angle, on peut remarquer que, la plupart du temps, les deux mains ne sont pas placées à la même distance de l'embouchure; l'une est plus près des lèvres, l'autre est plus loin. Il est évident que, dans ce cas, les deux flûtes ne peuvent pas donner la même note, et l'on s'expliquerait alors, par la possibilité de jouer à la fois deux parties différentes sur un seul instrument, la grande vogue de la flûte asiatique à partir du Nouvel Empire.

Mais la question est extrêmement grave, car il s'agit là de l'origine de la musique polyphonique, et, — n'osant me porter garant de l'exactitude que les peintres égyptiens ont pu donner dans ce cas à la position des mains sur les flûtes, — je dois me contenter d'attirer pour le moment l'attention sur l'importance du sujet et sur les moyens dont nous pouvons disposer pour en aborder l'étude.

La double flûte asiatique est jouée, non plus par des hommes, comme les trois autres flûtes, mais par des femmes. Ce n'est pas affaire d'instrument spécial, mais bien question d'époque et de mode. La même remarque doit, en effet, s'appliquer à tous les autres instruments, les instruments militaires mis à part. A partir de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, ce ne sont plus les

1. Peinture d'une tombe de Thèbes (XVIII<sup>e</sup> dynastie) : J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 440, fig. 213.

hommes qui jouent de la musique, mais presque exclusivement les femmes. On ne voit, sur les bas-reliefs thébains du Nouvel Empire, que scènes gracieuses où des femmes, coquettement parées de l'élégant costume des contemporaines d'Aménophis et de Ramsès, chantent, dansent et jouent de divers instruments. Adieu les graves concerts et les danses mesurées d'autrefois. La musique s'est faite efféminée et quelque peu perverse. L'Asie a déteint sur l'Égypte; on est tout à la joie de vivre à la veille des terribles désolations qui vont suivre de si près la mort du dernier des Ramsès.

2. **Les flûtes conservées dans les musées.** — Nous arrivons maintenant à la partie la plus austère, mais certainement la plus pratiquement intéressante du sujet. Si l'on ne pouvait parler des flûtes égyptiennes que d'après les représentations, notre étude s'arrêterait ici et se bornerait en somme à bien peu de choses. Mais, heureusement, on a trouvé dans les tombes un grand nombre de flûtes, dont la plupart sont admirablement conservées, et j'ai pu, à force de patience, et surtout grâce à l'extrême amabilité qu'ont bien voulu mettre les savants conservateurs des diverses collections égyptiennes d'Europe à répondre à mes nombreuses questions, dresser la liste détaillée de toutes ces flûtes.

Je donne au complet la liste de ces flûtes, numérotées par ordre décroissant, c'est-à-dire en commençant par la plus longue et en finissant par la plus aiguë. Cette liste est un peu aride, j'en conviens, et bien hérissée de chiffres. Mais que l'on songe que ces chiffres sont des notes, que, grâce à eux, un acousticien, même sans voir les instruments, pourrait, par le calcul, en dresser à un comma près les échelles musicales, que d'autres pourraient, comme je l'ai fait, reproduire ces flûtes en fac-similé et les étudier à loisir au point de vue de l'exécution et de la sonorité, et l'on comprendra toute l'importance du moindre détail que j'ai noté.

Je désigne sous le nom d'*embouchure*, bien que cette partie ne soit pas toujours nécessairement l'embouchure, l'extrémité de la flûte qui se trouve la plus éloignée de la série des trous, et je nomme *extrémité* la partie opposée de l'instrument.

J'énumère les trous en considérant comme le *premier* celui qui se trouve le plus *éloigné* de l'embouchure; les autres se rapprochent de plus en plus de l'embouchure.

Les distances sont mesurées entre les trous et l'embouchure, et prises au bord de ces trous qui est le plus *rapproché* de l'embouchure.

Enfin, lorsque les diamètres, soit des tuyaux, soit des trous, ne sont pas les mêmes dans les deux sens, c'est-à-dire lorsque les tuyaux ne sont pas absolument cylindriques ou que les trous ne sont pas exactement circulaires, j'indique deux diamètres perpendiculaires. Le plus grand diamètre, pour les tuyaux, passe par le centre des trous; pour les trous, le plus grand diamètre est parallèle à l'axe de la flûte.

1. A.-M. MIGLIARINI, *Indication succincte des monuments égyptiens du musée de Florence*, p. 56 : « Roseau avec des trous, pour en produire une flûte. »

2. ARUNDO DONAZI L., d'après l'inventaire manuscrit du musée.

3. I. ROSELLINI, *Breve notizia degli oggetti di antichità egiziane riportati della spedizione toscana*, p. 26, n° 15 : « Un piliero di cauna. »

4. Les flûtes du Louvre sont rangées dans l'armoire H de la Salle civile. Deux d'entre elles ont été découvertes dans un étui : « L'étui à flûte est un objet extrêmement rare; il est garni de deux flûtes en roseau; sa peinture montre la musicienne jouant des deux flûtes à la

Ainsi, « 5° trou, diam. 0,0075 sur 0,0065; distance, 0,505 », indique que le cinquième trou — le cinquième en partant de l'extrémité opposée à l'embouchure — est à 0<sup>m</sup>,505 de cette embouchure, et qu'il a un diamètre de 0<sup>m</sup>,0075 dans le sens de l'axe de l'instrument, et un diamètre de 0<sup>m</sup>,0065 dans le sens transversal.

1. FLORENCE, n° 26881. — Roseau rougeâtre<sup>2</sup>. Cinq trous. Long., 0<sup>m</sup>,693. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,017 sur 0<sup>m</sup>,0163; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0185 sur 0<sup>m</sup>,0158.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0 <sup>m</sup> ,006	sur 0,006;	distance,	0 <sup>m</sup> ,655.
2 <sup>e</sup> — — —	0 <sup>m</sup> ,007	sur 0,007;	—	0 <sup>m</sup> ,61.
3 <sup>e</sup> — — —	0 <sup>m</sup> ,0085	sur 0,008;	—	0 <sup>m</sup> ,567.
4 <sup>e</sup> — — —	0 <sup>m</sup> ,008	sur 0,0075;	—	0 <sup>m</sup> ,536.
5 <sup>e</sup> — — —	0 <sup>m</sup> ,0075	sur 0,0065;	—	0 <sup>m</sup> ,505.

A chaque extrémité de l'instrument est enroulée fortement une étroite bandelette fixée par de la poix. Cette flûte a été rapportée d'Égypte par I. Rosellini<sup>3</sup>.

2. LOUVRE, inv. 4463; n° 597<sup>4</sup>. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,639. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,015; diam. extr., 0<sup>m</sup>,018.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,005;	distance	0,512.
2 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,467.
3 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,433.
4 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,398.

Cette flûte, faite en un roseau dont les nœuds sont bien plus rapprochés que dans les autres instruments, — sept nœuds dans toute la longueur, — est brisée en partie entre le premier et le second trou.

3. TURIN, n° 1<sup>5</sup>. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,595. Diam., 0<sup>m</sup>,01.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,005;	distance	0,522.
2 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,482.
3 <sup>e</sup> — — —	0,005;	—	0,445.

4. TURIN, n° 2. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,58. Diam., 0<sup>m</sup>,01.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,006;	distance,	0,515.
2 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,477.
3 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,438.

5. TURIN, n° 3. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,55. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,008; diam. extr. écrasé.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,006;	distance	0,487.
2 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,443.
3 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,412.

L'instrument est écrasé à l'endroit des trous, et une bande de roseau manque entre le premier et le troisième trou. Ces trous sont néanmoins reconnaissables. Près de l'embouchure est enroulé un fil de papyrus.

6. TURIN, n° 4. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,538. Diam., 0<sup>m</sup>,008.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,005;	distance,	0,479.
2 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,44.
3 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,402.

fois. » (E. DE ROUGE, *Notice sommaire des monuments égyptiens exposés dans les galeries du musée du Louvre*, p. 87.) Il existe aujourd'hui, au Musée du Louvre, douze flûtes, dont trois cassées. Du temps de Champollion, le musée n'en possédait qu'une seule : « M. 29. — Roseau percé en forme de flûte. » (F. CHAMPOLLION, *Notice descriptive des monuments égyptiens du Musée Charles X*, p. 99.) Cf. A. LENOIR, *Examen des nouvelles salles du Louvre*, Paris, 1828, p. 142.

5. P.-C. ORCURI, *Catalogo illustrato dei monumenti egizii del R. Museo di Torino, Sale al quarto piano*, p. 170 : « Dodici flutini. Sette hanno tre fori; due ne hanno quattro, due altri sei, ed uno otto. »

Une partie du roseau manque entre le second et le troisième trou. Vers le milieu de l'instrument est enroulé un fil de papyrus.

7. LOUVRE, N. 1447. — Roseau rougeâtre. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,533. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,006; diam. extr., 0<sup>m</sup>,005.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,007; distance,	0,47.
2 <sup>e</sup> — — —	0,006; —	0,433.
3 <sup>e</sup> — — —	0,008; —	0,393.

Cette flûte a été brisée par places et réparée au moyen de fils enduits de poix.

8. LOUVRE, sans numéro. — Roseau rougeâtre. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,527. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,009; diam. extr., 0<sup>m</sup>,008.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,007; distance,	0,472.
2 <sup>e</sup> — — —	0,006; —	0,433.
3 <sup>e</sup> — — —	0,006; —	0,392.

Deux nœuds se trouvent compris dans la longueur du roseau. L'un entre l'embouchure et les trous, l'autre à l'extrémité. Autour de ces nœuds sont enroulés des fils enduits de poix.

9. TURIN, n° 5. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,52. Diam., 0<sup>m</sup>,006.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,004; distance,	0,465.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,428.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,398.
4 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,363.

Cette flûte, prise à l'extrémité de la tige du roseau, forme une courbe assez prononcée.

10. TURIN, n° 6. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,518. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,007; diam. extr. écrasé.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,0045; distance,	0,47.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,43.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,39.

Ce roseau est courbé en plusieurs sens. Il s'est fendu et a été raccommodé au moyen de papyrus à l'embouchure et vers les trous.

11. TURIN, n° 7. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,48. Diam., 0,007.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,005; distance,	0,427.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,396.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,368.

12. TURIN, n° 8. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,45. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,004.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,004; distance,	0,401.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,365.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,335.
4 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,302.

13. BRITISH MUSEUM, n° 6385<sup>1</sup>. — Roseau rouge. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,44. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,014; diam. extr., 0<sup>m</sup>,017.

1. « N° 6385. Part of a wooden flute, *seba*. » ([S. BIRCH.] *Synopsis of the contents of the British Museum, Department of oriental antiquities: first and second Egyptian rooms*, p. 51.)

2. Le Musée de Leyde possède sept flûtes, dont une cassée. Elles ont été découvertes dans un étau à flûtes qui renfermait en outre cinq roseaux non percés et trois fragments de paille (C. LEEMANS, *Description raisonnée des monuments égyptiens du Musée d'antiquités des Pays-Bas, à Leyde*, p. 132). Ce catalogue indique, sous le n° 1. 491, une petite flûte octogone à cinq trous, en serpentine. M. W. Pleyte m'a

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,006; distance,	0,397.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,362.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,329.
4 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,295.

14. TURIN, n° 9. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,44. Diam., 0<sup>m</sup>,01.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,006; distance,	0,394.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,356.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,325.

15. TURIN, n° 10. — Roseau. Huit trous. Long., 0<sup>m</sup>,435. Diam., 0<sup>m</sup>,008.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0 <sup>m</sup> ,004; distance,	0,367.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,340.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,314.
4 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,282.
5 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,255.
6 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,230.
7 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,204.
8 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,172.

16. LOUVRE, E. 5404. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,40. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,004.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,006; distance,	0,306.
2 <sup>e</sup> — — —	0,006; —	0,269.
3 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,230.
4 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,208.

17. LEYDE, I. 476<sup>2</sup>. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,40. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,0055; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0045.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,005; distance,	0,309.
2 <sup>e</sup> — — —	0,004; —	0,2715.
3 <sup>e</sup> — — —	0,004; —	0,237.
4 <sup>e</sup> — — —	0,004; —	0,2115.

18. LEYDE, I. 479. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,397. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0035.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,004; distance,	0,303.
2 <sup>e</sup> — — —	0,0045; —	0,27.
3 <sup>e</sup> — — —	0,004; —	0,241.
4 <sup>e</sup> — — —	0,003; —	0,214.

19. BRITISH MUSEUM, n° 6388<sup>3</sup>. — Roseau rougeâtre. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,392. Diam., 0<sup>m</sup>,005.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,003; distance;	0,299.
2 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,266.
3 <sup>e</sup> — — —	— — —	0,237.

20. TURIN, n° 11. — Roseau. Six trous. Long., 0<sup>m</sup>,374. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,004; diam. extr., 0<sup>m</sup>,005.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,003; distance,	0,303.
2 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,273.
3 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,245.
4 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,223.
5 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,196.
6 <sup>e</sup> — — —	0,005; —	0,164.

A l'extrémité de la flûte est introduite une paille aplatie et brisée au bout, laquelle sort du tuyau sur une longueur de 0<sup>m</sup>,0085. A l'embouchure se trouve, à l'intérieur de l'instrument, un fragment de paille analogue.

21. LEYDE, I. 477. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,357. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,004.

envoyé le dessin et la description de cette prétendue flûte : l'objet mesure quelques centimètres seulement, n'est pas creux à l'intérieur, et porte cinq rainures et non cinq trous. C'est probablement le chevalet d'une cithare à cinq cordes.

3. « N° 6388. Wood; flute *seba*, small, with 6 holes, corresponding to that known to the Greeks as the *ginglaros*. » ([S. BIRCH.] *Synopsis*, p. 51.) Il y a, comme on le voit, erreur dans le catalogue de Birch au sujet du nombre des trous de cette flûte.



1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,004; distance, 0,269.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,238.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,208.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,184.

22. BRITISH MUSEUM, n° 12742. — Bronze. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,357. Diam., 0<sup>m</sup>,013.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,006; distance, 0,315.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,288.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,257.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,223.

Sur cette flûte est gravée, en une ligne, une inscription démotique gâtée par l'oxydation du métal.

23. LEYDE, I. 475. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,354. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0035.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,004; distance, 0,263.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,235.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,208.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,178.

24. LEYDE, I. 478. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,333. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0045.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,004; distance, 0,30.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,273.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,246.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,217.

25. LOUVRE, E. 5404. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,331. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,006; diam. extr., 0<sup>m</sup>,005.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,006; distance, 0,288.
2 <sup>e</sup> — — — 0,0065; — 0,25.
3 <sup>e</sup> — — — 0,0055; — 0,219.

26. LEYDE, I. 480. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,322. Diam. emb., 0,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0045.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,004; distance, 0,29.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,262.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,234.

27. TURIN, n° 12. — Roseau. Six trous. Long., 0<sup>m</sup>,32. Diam., 0<sup>m</sup>,006.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,004; distance, 0,276.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,251.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,227.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,204.
5 <sup>e</sup> — — — — — 0,18.
6 <sup>e</sup> — — — — — 0,153.

Une bande de roseau manque du quatrième au sixième trou.

28. LOUVRE, sans numéro<sup>1</sup>. — Roseau. Six trous. Long., 0<sup>m</sup>,30. Diam. emb., 0,007; diam. extr., 0,006.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,005; distance, 0,27.
2 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,244.
3 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,215.
4 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,187.
5 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,163.
6 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,138.

L'instrument est cassé entre le premier trou et l'extrémité, et entouré de fil à différents endroits.

1. Cette flûte est aujourd'hui dans l'étui à flûtes dont E. de Rougé (*Not. somm.*, p. 87) dit qu'il renfermait deux instruments. Elle a probablement été placée là par erreur, lors du classement des vitrines. Une flûte à six trous ne peut, en effet, avoir appartenu à une joueuse de double flûte en angle, laquelle ne dispose que de cinq doigts par tuyau; or, l'étui à flûtes du Louvre porte la représentation d'une joueuse de double flûte en angle, accompagnée de ses noms et qualités.

2. Cette flûte a été découverte à Akhmim, l'ancienne Panopolis, en novembre-décembre 1888, dans une tombe que M. Maspero date de la

29. COLLECTION VICTOR LORET<sup>2</sup>. — Bois roussâtre. Onze trous. Long., 0<sup>m</sup>,27. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,008; diam. extr., 0,009.

1 <sup>er</sup> trou, supérieur; diam., 0,008; distance, 0,2195.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,006; — 0,1965.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,004; — 0,1735.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,007; — 0,1515.
5 <sup>a</sup> — inférieur; — 0,005; — 0,135.
6 <sup>e</sup> — supérieur; — 0,007; — 0,1165.
7 <sup>e</sup> — — — — — 0,006; — 0,096.
8 <sup>e</sup> — — — — — 0,005; — 0,0735.
9 <sup>e</sup> — inférieur; — 0,006; — 0,059.
10 <sup>e</sup> — latéral; — 0,004; — 0,046.
11 <sup>e</sup> — supérieur; — 0,0045; — 0,04.

Le 5<sup>e</sup> et le 9<sup>e</sup> trou sont percés au-dessous de la flûte; le 10<sup>e</sup> trou est percé sur le côté gauche de l'instrument, presque à égale distance entre le 9<sup>e</sup> et le 11<sup>e</sup> trou. L'embouchure se rétrécit un peu pour en permettre l'insertion dans un bec mobile dont nous parlerons plus loin<sup>3</sup>.

30. LOUVRE, sans numéro. — Roseau noir brunâtre. Cinq trous. Long., 0<sup>m</sup>,263. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,004; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0035.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,003; distance, 0,227.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,004; — 0,196.
3 <sup>e</sup> — — — 0,0035; — 0,174.
4 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,146.
5 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,124.

31. LOUVRE, N. 1714; C. 22, n° 62. — Bois rougeâtre poli. Six trous. Long., 0<sup>m</sup>,258. Diam., 0<sup>m</sup>,010.

1 <sup>er</sup> trou, diam., 0,004; distance, 0,243.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,004; — 0,217.
3 <sup>e</sup> — — — 0,005; — 0,188.
4 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,155.
5 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,124.
6 <sup>e</sup> — — — 0,004; — 0,094.

Les trous de cet instrument sont découpés au moyen d'un outil tranchant, et non percés au fer rouge comme dans toutes les autres flûtes. Entre les trous sont gravées des croix de Saint-André surmontées d'une série de points.

32. LOUVRE, N. 1714; C. 22, n° 63. — Instrument exactement semblable au précédent. La longueur totale en est de 0<sup>m</sup>,26, et les distances des trous sont très légèrement différentes :

1 <sup>er</sup> trou, distance, 0,240;	4 <sup>e</sup> trou, distance, 0,15.
2 <sup>e</sup> — — — 0,213;	5 <sup>e</sup> — — — 0,12.
3 <sup>e</sup> — — — 0,183;	6 <sup>e</sup> — — — 0,096.

33. COLLECTION GASTON MASPERO. — Bois. Onze trous. Long., 0<sup>m</sup>,252. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,009 sur 0<sup>m</sup>,006; diam. extr., 0<sup>m</sup>,008 sur 0<sup>m</sup>,007.

1 <sup>er</sup> trou, supérieur; diam., 0,008; distance, 0,212.
2 <sup>e</sup> — — — — — 0,009; — 0,188.
3 <sup>e</sup> — — — — — 0,007; — 0,166.
4 <sup>e</sup> — — — — — 0,01; — 0,143.
5 <sup>e</sup> — inférieur; — 0,01; — 0,128.
6 <sup>e</sup> — supérieur; — 0,01; — 0,111.
7 <sup>e</sup> — — — — — 0,007; — 0,09.
8 <sup>e</sup> — — — — — 0,007; — 0,066.
9 <sup>e</sup> — inférieur; — 0,008; — 0,053.

XVIII<sup>e</sup> dynastie. Elle appartient tout d'abord à M. A. Frénoy, agent consulaire de France à Akhmim, qui l'offrit plus tard à M. U. Bouriant, directeur de la Mission archéologique française au Caire, lequel voulut bien m'en faire présent en 1893.

3. Cf. V. Loret. *Sur une ancienne flûte égyptienne découverte dans les ruines de Panopolis*, Lyon, 1893, 45 p. (extr. du *Bulletin de la Société d'anthropologie de Lyon*, séance du 3 juin 1893). J'ai, dans ce travail, étudié très minutieusement et reproduit en photographie la flûte n° 29 ainsi que son bec mobile.

10<sup>e</sup> trou, latéral; diam., 0,005; distance, 0,043.  
11<sup>e</sup> — supérieur; — 0,006; — 0,035.

Cette flûte, presque identique à la flûte n° 29, a été découverte en même temps que celle-ci et dans les mêmes conditions. Elle appartient donc également à la XVIII<sup>e</sup> dynastie. M. Frénay en a fait présent à M. Maspero. L'instrument est pourvu d'un bec mobile, en tout point semblable à celui de la flûte n° 29<sup>1</sup>.

34. MUSÉE DE BERLIN, n° 40706. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,252. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,008; diam. extr., 0<sup>m</sup>,01.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,007;	distance,	0,225.
2 <sup>e</sup> — — —	0,007;	—	0,192.
3 <sup>e</sup> — — —	0,0065;	—	0,157.
4 <sup>e</sup> — — —	0,007;	—	0,121.

L'instrument est composé de deux tuyaux exactement semblables l'un à l'autre et percés chacun de quatre trous placés aux mêmes distances. Ces deux tuyaux sont attachés ensemble au moyen de fils recouverts de poix. Les embouchures ont disparu.

35. BRITISH MUSEUM, sans numéro. — Roseau rougeâtre. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,22<sup>2</sup>. Diam., 0<sup>m</sup>,003 et 0<sup>m</sup>,005.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,003;	distance,	0,178.
2 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,147.
3 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,118.
4 <sup>e</sup> — — —	—	—	0,092.

A l'embouchure se trouve introduit un brin de paille sortant d'environ 0<sup>m</sup>,03.

36. MUSÉE DE BERLIN, n° 6823<sup>3</sup>. — Roseau brunâtre. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,214. Diam. emb., 0<sup>m</sup>,005; diam. extr., 0<sup>m</sup>,0045.

1 <sup>er</sup> trou, diam.,	0,005;	distance,	0,167.
2 <sup>e</sup> — — —	0,003;	—	0,141.
3 <sup>e</sup> — — —	.....;	—	0,11.
4 <sup>e</sup> — — —	.....;	—	0,082.

Une bande de roseau manque entre le troisième et le quatrième trou et empêche d'en mesurer le diamètre.

A ces trente-six flûtes il convient, pour compléter la liste, d'ajouter onze flûtes que je ne puis encore, faute de documents, ou par suite d'insuffisance ou de contradictions dans les renseignements publiés, classer que de façon provisoire :

0. Flûte de Béné-Hassan (XII<sup>e</sup> dynastie)<sup>4</sup>. — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,9652. Diam., 0<sup>m</sup>,015873.

0 bis. Flûte de Béné-Hassan (XII<sup>e</sup> dynastie). — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,9144. Diam., 0<sup>m</sup>,045873.

1. J'ai décrit et reproduit en dessin la flûte n° 33 ainsi que son bec mobile dans mon travail sur *les Flûtes égyptiennes antiques*, p. 48-51 du tirage à part.

2. Plus exactement 0<sup>m</sup>,22225, soit 8 pouces anglais et trois quarts : « In the Egyptian collection at the British Museum is a small reed pipe of eight and three-quarter inches in length, and into the hollow of this little pipe is fitted at one end a split straw of thick Egyptian growth, to form its mouthpiece. » (W. CHAPPELL, *The History of music*, t. I, p. 216.)

3. Cette flûte fut découverte à Thèbes, dans un cercueil et auprès de la momie, par J. Passalacqua. Elle portait le n° 565 de sa collection particulière, acquise depuis par le Musée de Berlin. Cf. J. PASSALACQUA, *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte*, Paris, 1826, p. 30 et 157. Cette flûte date de l'époque de Ramsès II (*Königliche Museen zu Berlin: Ausführliches Verzeichnis der ägyptischen Altertümer*, 2<sup>e</sup> édit., Berlin, 1899, p. 190 et 219, n° 6823).

4. Pour cette flûte et la flûte suivante, cf. T.-L. SOUTHGATE, *Some*

12 bis. Flûte de Kahoun (XVIII<sup>e</sup> dynastie)<sup>5</sup>. — Roseau. Quatre trous. Long., 0<sup>m</sup>,4445. Diam., 0<sup>m</sup>,0047.

15 bis. Flûte de Kahoun (XVIII<sup>e</sup> dynastie). — Roseau. Trois trous. Long., 0<sup>m</sup>,435. Diam., 0<sup>m</sup>,0047.

25 bis et 25 ter. Flûtes d'Illahoun (XXII<sup>e</sup> dynastie)<sup>6</sup>. — Roseau. Six trous. La plus grande des deux flûtes mesure 0<sup>m</sup>,3302 de longueur. Ce sont deux flûtes doubles à tuyaux parallèles, encore munies chacune de leurs deux embouchures.

27 bis. Flûte copte de Gourob (VI<sup>e</sup> s. de notre ère)<sup>7</sup>. — Roseau. Cinq trous. Long., 0<sup>m</sup>,3175. Diam., 0<sup>m</sup>,008.

Flûte double à tuyaux parallèles, à laquelle adhère encore l'une des deux embouchures.

28 bis et 28 ter. Flûtes d'Illahoun (XXII<sup>e</sup> dynastie). — Roseau. Six trous. La plus petite des deux flûtes mesure 0<sup>m</sup>,2794 de longueur. Ce sont deux flûtes doubles à tuyaux parallèles, encore munies chacune de leurs deux embouchures.

A et B. MUSÉE DU CAIRE, n°s 859 et 859 bis. — « Single and double flutes<sup>8</sup>. »

3. Échelle musicale des flûtes. — Grâce aux nombreux spécimens dont nous venons de dresser la liste, il nous est possible de nous faire une idée complète sur ce qu'étaient les flûtes égyptiennes.

La plupart sont en roseau, les plus fortes en un roseau de teinte rougeâtre, les plus grêles en un roseau d'autre espèce, de couleur brun noirâtre. Quatre d'entre elles sont en bois (n°s 29, 31, 32, 33); une seule (n° 22) est en bronze.

La longueur des flûtes connues varie, comme on l'a vu, entre 0<sup>m</sup>,9652 (n° 0) et 0<sup>m</sup>,214 (n° 36). Lorsqu'elles sont en bois ou en bronze, les flûtes ont leurs parois exactement parallèles. Lorsqu'elles sont en roseau, elles sont le plus souvent très légèrement coniques, la tige de la plante s'amincissant à mesure qu'elle s'approche de son extrémité.

Enfin, les flûtes percées de trois et quatre trous sont en très grande majorité, — trente (quinze de chaque espèce) sur quarante-cinq, c'est-à-dire exactement les deux tiers de la totalité, — puis viennent celles à six trous, au nombre de huit, celles à cinq trous, au nombre de quatre, deux à onze trous, et une seule à huit trous.

Les anches employées sont de deux sortes. Dans les flûtes simples, — excepté pour la flûte *saïbit*, à grand diamètre, qui n'avait pas d'anche, — ce sont des anches doubles, analogues à l'anche du hautbois. Dans les flûtes doubles, ce sont des anches simples ou anches battantes, comparables à l'anche de la clarinette.

Quatre anches doubles nous sont parvenues. Deux d'entre elles (n°s 20 et 35) sont en paille; il s'agit en effet de flûtes dont l'embouchure mesure seulement

*ancient musical instruments* (dans *Musical News*, London, n° du 1<sup>er</sup> août 1903, p. 102-104).

5. Pour cette flûte et la flûte suivante, cf. [T.-L. SOUTHGATE,] *The recent discovery of Egyptian flutes, and their significance* (dans *The musical Times*, London, n° du 1<sup>er</sup> oct. 1890, p. 585-587); *The Egyptian flutes* (*ibid.*, n° du 1<sup>er</sup> déc. 1890, p. 713-716). Pour la date de la tombe dans laquelle ont été trouvées les deux flûtes de Kahoun, cf. W. v. BISSING, *Die Datierung des « Moket-Graves »* (dans *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde*, Leipzig, t. XXXV, 1897, p. 94-97).

6. Pour les quatre flûtes d'Illahoun (n°s 25 bis, 25 ter, 28 bis et 28 ter), cf. [T.-L. SOUTHGATE,] *op. cit.* (dans *The musical Times*, 1890, p. 585 et 587).

7. Pour la flûte de Gourob, cf. [T.-L. SOUTHGATE,] *op. cit.* (dans *The musical Times*, 1890, p. 715-716).

8. G. MASPERO, *Guide to the Cairo Museum*, 4<sup>e</sup> édit., Cairo, 1908, p. 290.

3 ou 4 millimètres de diamètre; les deux autres, qui appartiennent aux flûtes d'Akhmim nos 29 et 33, sont en roseau. D'après la description que m'en ont donnée MM. P. Le Page Renouf et F. Rossi, les anches de paille sont simplement fendues par le milieu, dans le sens de la longueur, sur une étendue de quelques millimètres. C'est là la vulgaire et primitive anche de pipeau que savent fabriquer de naissance les jeunes pâtres du monde entier.

L'anche de roseau est de facture plus compliquée. Je l'ai longuement étudiée par ailleurs<sup>1</sup>; je me contenterai d'en donner ici le croquis (fig. 43). Toute la

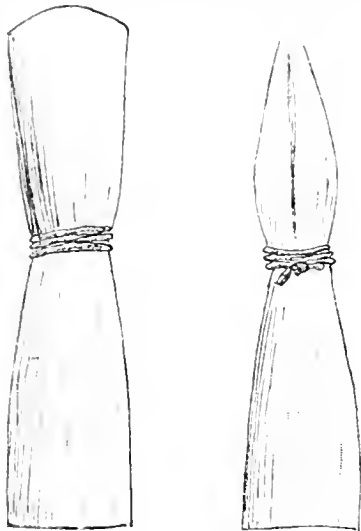


FIG. 43. — Embouchure de la flûte simple<sup>2</sup>.

complication résulte de l'étranglement qui sépare la partie plate où sont les anches de la partie cylindrique qui devait s'adapter à l'instrument (dans les flûtes d'Akhmim, c'est le tuyau qui s'insère dans l'embouchure). Il est évident que l'on ne pouvait obtenir cet étranglement qu'en nouant très fortement, pendant sa croissance, la tige du roseau à un point situé entre deux nœuds. La tige s'élargissant par la suite à l'endroit où elle n'était pas comprimée artificiellement, l'étranglement se produisait de lui-même. Quant à l'aplatissement, peut-être était-il obtenu d'une manière analogue, alors que la plante était encore sur pied.

L'anche simple, qu'a étudiée M. Southgate d'après une des flûtes doubles d'Illahoun (n° 23 bis), était exactement semblable à l'anche de la *zoummarah* des Égyptiens modernes. On choisissait un petit roseau de 6 à 8 millimètres de diamètre et l'on en coupait un fragment mesurant environ 5 centimètres de longueur, en ayant soin qu'à l'un des bouts se trouvât un nœud de la plante, de façon que l'embouchure fût fermée à une extrémité. À 15 millimètres environ de l'extrémité ouverte on faisait au canif une entaille oblique dans le roseau, puis on continuait à fendre la tige parallèlement à ses parois, en prolongeant la languette ainsi obtenue jusqu'à une très faible distance du nœud (fig. 44).

Connaissant les dimensions exactes de la plupart

des flûtes égyptiennes et sachant au moyen de quelles embouchures on les jouait, il nous est facile, en principe, de reproduire ces flûtes et leurs embouchures, de les jouer, et de dresser ainsi leur échelle musicale. Fétis l'a essayé, il y a bien longtemps; pour la flûte de Florence (n° 1); je l'ai faite en 1890

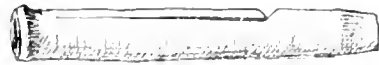


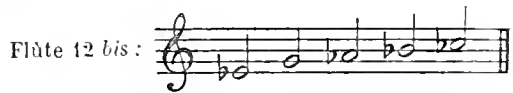
FIG. 44. — Embouchure de la flûte double<sup>3</sup>.

pour un certain nombre d'autres flûtes (y compris la flûte de Florence, dont j'avais des mesures bien plus précises que celles dont s'était contenté Fétis; M. Southgate l'a fait pour les flûtes récemment découvertes.

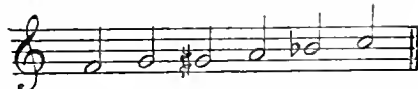
Malheureusement, le problème est bien plus compliqué qu'il paraît tout d'abord. En Arabe seul, habitué au *naï*, pourrait tirer des sons agréables d'une flûte sans anche en y soufflant comme dans une clef. D'autre part, l'embouchure de hautbois dont je me suis servi n'est pas exactement l'embouchure de la *zoummarah* que j'aurais dû employer (mais en 1890, on n'avait pas encore découvert dans les tombes cette espèce d'embouchure). De sorte qu'il y aura certainement lieu de reviser les nombreux diagrammes que j'ai publiés alors<sup>4</sup>. Tous les éléments du problème sont maintenant à la portée de ceux qui s'intéressent à la question de la tonalité égyptienne. Puissé-je avoir suscité la curiosité de quelque spécialiste qui nous donnera, un jour, une étude d'ensemble sur la question.

Quoi qu'il en soit, je crois bon de citer quelques-uns des résultats obtenus jusqu'ici, afin de montrer quelles conclusions intéressantes on pourrait tirer de l'examen minutieux de tous les instruments qui nous sont parvenus.

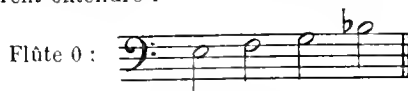
M. Southgate, étudiant les flûtes 12 bis et 13 bis, pour lesquelles il se servit d'un fragment de paille taillé en embouchure de *zoummarah* (il eût dû se servir d'une simple paille fendue en deux, attendu que rien ne prouve que ces deux flûtes soient des flûtes doubles, mais il abandonna ce procédé après plusieurs essais infructueux), obtint les résultats suivants :



La flûte copte de Gourob (n° 27 bis), avec une embouchure de *zoummarah*, lui fournit l'échelle :



Les deux flûtes de Béni-Hassan nos 0 et 0 bis, qui sont de beaucoup les plus graves de toute la série, firent entendre :



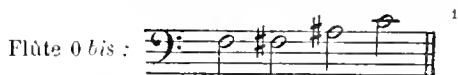
1. V. LORET, *Sur une ancienne flûte égyptienne* (v. ci-dessus, p. 19, n. 3), p. 11-13.

2. D'après la flûte de la collection Victor Loreet.

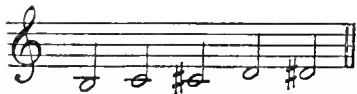
3. F.-J. FÉTIS, *Histoire générale de la musique*, Paris, t. I, 1869, p. 223-225.

4. D'après une *zoummarah* rapportée d'Égypte par l'auteur.

5. V. LORET, *les Flûtes égyptiennes antiques* (v. ci-dessus, p. 44, n. 2), p. 57-64.



De mon côté, j'ai obtenu pour la flûte de Florence (n° 1), en la jouant en *nai*, sans embouchure, les notes :



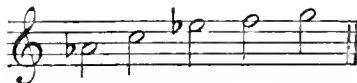
La flûte n° 2, d'un diamètre presque aussi fort que la flûte de Florence et qui était, elle aussi, bien certainement une *saibit*, a donné, jouée en *nai*, les notes suivantes :



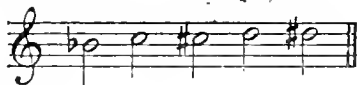
Ce sont là, peut-être, les deux seuls résultats certains que j'ai obtenus. Ces deux flûtes, en effet, présentant un diamètre intérieur de 15 millimètres, ne pouvaient pas être des flûtes à anches, et il est certain qu'on ne pouvait les jouer qu'en *nai*.

Mais, pour toutes les autres flûtes, je n'ai obtenu, malgré l'aide empressée de deux professeurs émérites du conservatoire de Lyon, le flûtiste Ritter et le hautboïste Fargues, que des résultats que j'ai publiés par ailleurs, mais qu'il vaut mieux ne pas reproduire ici. C'était, en effet, avec l'embouchure de la *zoummarah* qu'il nous eût fallu procéder, et non avec celle du hautbois.

Dans la plupart des cas, en jouant un instrument en *nai*, M. Ritter obtenait des résultats comme celui-ci (n° 16) :



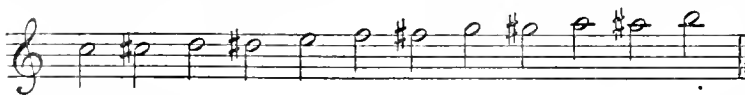
Avec une anche de hautbois, M. Fargues obtenait, pour la même flûte :



Qui sait ce qu'eût donné une anche de *zoummarah*?

D'une façon générale, les flûtes jouées en *nai* donnaient des intervalles assez espacés; les mêmes flûtes, jouées en hautbois, devenaient presque chromatiques.

C'est ainsi que la riche flûte d'Akhmin à onze trous (n° 29), jouée avec une anche de hautbois, a donné la gamme chromatique complète :



Mais, dans ce dernier cas, je crois bien qu'il y a certitude absolue, et je pense que l'emploi d'une anche de *zoummarah* aurait donné le même résultat.

N'est-ce pas, en effet, pour obtenir les douze notes de la gamme chromatique que les Égyptiens ont fabriqué des flûtes de onze trous, dont le maniement est si incommode pour qui, comme le commun des

mortels, ne possède que dix doigts? Il est vrai que le dixième trou, latéral, est assez ingénieusement placé pour être bouché par la troisième phalange du doigt dont la seconde phalange couvre le trou n° 11.

Il serait à la fois téméraire et prématuré de vouloir établir un système de tonalité égyptienne d'après les essais trop peu nombreux dont je viens de donner quelques spécimens. Il est pourtant curieux de constater, dès maintenant, que les Égyptiens, sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie, connaissaient la gamme chromatique (flûte n° 29), de même que les cinq premières notes au moins de notre gamme diatonique majeure (flûtes n°s 2, 12 bis et 13 bis).

Mais ce sont les flûtes donnant des intervalles espacés et irréguliers qui, si je ne me trompe, sont appelées à nous fournir les renseignements les plus intéressants sur la musique pharaonique. C'est grâce à elles, en effet, que nous pourrons arriver un jour à discerner et à déterminer un certain nombre de modes égyptiens.

Pourquoi, pour ne citer qu'un exemple, la flûte n° 0 a-t-elle été percée de manière à donner les notes *mi, fa, sol, si*? Était-ce uniquement en vue de permettre l'exécution d'un seul air, d'un air qui, par hasard, se trouvait ne comporter que ces quatre notes? J'en doute fortement. Il est, en effet, difficile de croire que les flûtistes égyptiens devaient posséder autant de flûtes qu'ils avaient d'airs différents à jouer. Il me paraît plus logique d'admettre que ces quatre notes constituent, en tout ou en partie, la gamme d'un mode spécial. Qu'on vienne à découvrir, à la suite d'études sur les autres flûtes, trois ou quatre instruments donnant, soit en commençant par un *mi*, soit en commençant par telle ou telle autre note, la même succession d'intervalles que nous trouvons sur la flûte n° 0, et mon hypothèse se trouvera confirmée de façon indiscutable.

Il y a, on le voit, pour celui qui voudra tenter le travail, bien des découvertes curieuses en perspective dans le domaine de la tonalité égyptienne, dont les flûtes datées permettront même de suivre l'évolution pas à pas.

## II. — La trompette.

La trompette n'apparaît pas, dans les représentations égyptiennes, avant le Nouvel Empire, et elle n'est jamais, à ma connaissance, figurée qu'à titre d'instrument militaire. Cet usage spécial nous explique d'ailleurs pourquoi l'on ne trouve pas de représentations de trompettes sous l'Ancien ou le Moyen Empire. A ces époques, en effet, il n'existait pas d'armées égyptiennes permanentes : pas de casernes où l'on fit dans les cours des exercices au son d'in-

struments belliqueux; pas de promenades militaires par les rues, musique en tête, à la grande joie des badauds. On levait des troupes comme on pouvait, quand

un danger menaçait le pays, ou quand une expédition à l'extérieur était jugée nécessaire. La guerre terminée, les soldats d'un jour reprenaient tranquillement, dans les champs, la houe et la charrue.

Mais il en fut tout autrement sous le Nouvel Empire, à cause des attaques fréquentes que des peuples voisins firent subir à l'Égypte, et du désir de conquêtes vengeresses qui anima les Toutchmès et les Ramsès. Le métier de soldat devint alors un métier tout comme un autre, et les instruments militaires

1. Les résultats obtenus par M. Southgate ont été publiés par lui dans les divers articles que j'ai signalés ci-dessus (p. 20, n. 1).

furent leur apparition. Trompettes, tambours et crotales de cuivre précédèrent les soldats dans leurs défilés à travers la ville, et nous avons de ces scènes un certain nombre de représentations (fig. 14)<sup>1</sup>.

La trompette égyptienne était un simple tube droit, assez court, terminé par un pavillon évasé tout à fait semblable à celui de notre trompette moderne.

Une seule trompette égyptienne est parvenue jusqu'à nous, et encore n'est-elle pas complète, car il en manque l'embouchure. Elle est exposée au Musée égyptien du Louvre, et j'en donne ci-joint le croquis que j'ai pris en étudiant soigneusement l'instrument (fig. 45). Cette trompette est en bronze doré et pré-

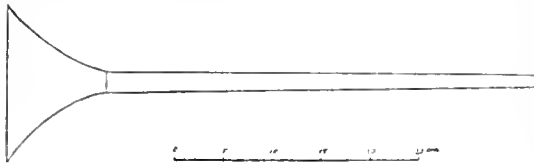


Fig. 45. — Trompette égyptienne<sup>2</sup>.

sente une longueur totale de 0<sup>m</sup>,54. Le plus grand diamètre du pavillon est de 0<sup>m</sup>,16, et son plus petit diamètre, à l'endroit où il se joint au tube, est de 0<sup>m</sup>,025. Ce tube mesure 0<sup>m</sup>,44 (ce qui laisse 10 cm. pour la hauteur du pavillon) et, se rétrécissant peu à peu à mesure qu'il s'éloigne du pavillon, — ce qui lui donne une section conique, — il se termine sur un diamètre de 0<sup>m</sup>,015 à l'endroit où devait se trouver l'embouchure disparue.

Avec des proportions aussi exiguës (un égyptologue a toujours contemplé avec ébahissement les immenses trompettes d'*Aïda*), il est évident que la trompette égyptienne devait être passablement criarde, et l'on s'explique facilement pourquoi, au dire de Plutarque<sup>3</sup>, les habitants des villes égyptiennes de Busiris et de Lycopolis, qui, pour des raisons d'ordre religieux, abhorraient l'âne et ses braiments, ne pouvaient souffrir sur leur territoire les sonneries de trompettes, qui leur rappelaient trop l'animal exécuté.

On n'a pas encore, jusqu'ici, retrouvé dans les textes égyptiens le nom de cet instrument.

### CHAPITRE III

#### LES INSTRUMENTS À CORDES

##### I. — Généralités.

Les instruments à cordes sont très fréquemment figurés sur les monuments et sont représentés dans nos musées par un certain nombre de spécimens découverts dans les tombes. Malheureusement, l'étude de ces instruments est à la fois extrêmement malaisée et absolument décevante. Si l'on veut se contenter de décrire les harpes, cithares et guitares peintes sur les parois des tombeaux ou des temples, la besogne, en somme, se réduit à accompagner de quelques mots plus ou moins superflus et inutiles un

recueil, qui peut être très volumineux, de dessins d'instruments relevés sur les monuments. Dans ce cas, le dessin est tout et le texte n'est à peu près rien. Mais si l'on veut aller plus loin et chercher à se rendre compte, comme nous avons essayé de le faire pour les flûtes, du rôle pratique que jouaient les instruments à cordes dans les orchestres égyptiens, on est immédiatement arrêté par mille difficultés presque insurmontables.

D'une part, en effet, les artistes égyptiens ne se souciaient pas beaucoup de rendre scrupuleusement tous les détails techniques d'instruments compliqués dont le mécanisme leur paraissait chose indifférente. Combien de fois n'ai-je pas rencontré des harpes auxquelles les peintres pharaoniques ont donné dix chevilles pour six cordes, huit chevilles pour douze cordes? On ne peut donc, en somme, se fier ni au nombre des chevilles, ni au nombre des cordes représentées. Comment s'attachaient ces cordes? Il est tout à fait impossible de s'en rendre compte d'après les représentations. Quels rapports de longueur existaient entre les cordes? Parfois toutes les cordes sont de même dimension et devaient par conséquent, toutes choses étant égales d'ailleurs, donner la même note. D'autres fois elles présentent tant de différence entre elles que, sur six ou sept cordes, la plus petite, quatre ou cinq fois moindre que la plus grande, devait sonner à plusieurs octaves d'intervalle de la première. Plusieurs octaves pour six ou sept cordes, c'est bien invraisemblable. Il n'y a donc, on le voit, rien à tirer, au point de vue acoustique, des représentations d'instruments à cordes. Sans compter que les dessinateurs modernes de ces peintures antiques viennent ajouter bien souvent leur dédain ou leur ignorance du détail important à rendre, à la négligence ou à l'incompétence musicale de leurs confrères d'autrefois.

D'ordinaire, un sculpteur égyptien venait, sur un croquis dessiné légèrement à l'encre, exécuter en bas-relief les détails d'une harpe. Il ne prenait pas toujours la peine de graver les cordes, travail pénible et peu intéressant, et laissait au peintre qui devait achever l'œuvre le soin de les tracer lui-même en couleur. Mais il se trouve que, dans la plupart des cas, les couleurs ont disparu avec le temps : et voilà pourquoi nous nous trouvons si souvent en présence de harpes sans cordes, où les mains de l'exécutant semblent jouer dans le vide (fig. 46 et 59).

D'autre part, l'étude des instruments à cordes exposés dans les musées est impossible à faire de loin. Des photographies, même très nombreuses et admirablement réussies, laissent toujours dans l'ombre et dans le doute des détails d'importance capitale. Des descriptions, des mensurations, n'ont de valeur que si celui qui les donne est très compétent en matière de facture d'instruments à cordes, ce qui est rarement le cas parmi les conservateurs de collections archéologiques. L'aider de loin et lui préciser les points spéciaux à étudier? Mais comment le renseigner à ce sujet, puisque, précisément, on lui demande des renseignements sur un instrument qu'on ne connaît pas? Pour les flûtes, la chose est des plus simples; il suffit d'envoyer un croquis théorique avec indication des mesures à prendre. Pour les instruments à cordes, il n'y a qu'à se résigner à faire un voyage à Berlin, Londres, Turin ou Leyde.

1. Voir dans J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 192, fig. 18, la représentation d'exercices de marche au son de la trompette.

2. Musée égyptien du Louvre : N. 909 ; G, 99.

3. *De Iside et Osiride*, cap. 30.

Enfin, — et c'est là qu'après les difficultés plus ou moins heureusement surmontées apparaît la déception, — comment, même si on a une harpe égyptienne entre les mains, à sa disposition absolue, même si on la possède en toute propriété, comment se rendre compte des notes qu'elle pouvait donner?

Pour les flûtes, le procédé n'a rien de difficile. On peut, même de loin, par le calcul, savoir quelle note une flûte doit donner. D'après la loi d'acoustique  $n = \frac{v}{2L}$ , on sait que si une flûte mesure  $0^m,963$ , on n'a qu'à faire l'opération  $\frac{337}{2 \times 0,963} = 174$  pour en conclure que la note fondamentale de cette flûte, ayant 174 vibrations à la seconde, est exactement au diapason de notre  $fa_2$ , qui a 174 vibrations. Or, c'est justement le cas pour la flûte n° 0 : elle mesure  $0^m,963$  et aurait certainement donné le  $fa_2$  si, en l'allongeant d'une embouchure de quelques centimètres, on ne l'avait fait baisser d'un demi-ton, ce qui a amené un  $mi_2$ .

Mais, pour les cordes, les lois physiques sont bien plus complexes. Outre la longueur de la corde, il faut prendre en considération : 1° son diamètre; 2° sa densité; 3° sa tension. Or, ces éléments nous font totalement défaut, les harpes nous étant la plupart du temps parvenues sans cordes, et d'ailleurs la tension primitive, qui est le point principal, étant absolument impossible à déterminer dans un instrument détendu par le temps.

Il n'y aura donc pas lieu de dresser, pour les instruments à cordes, une liste descriptive analogue à celle qu'il était indispensable de donner pour les flûtes. Est-ce à dire qu'on ne peut tirer aucun parti, concernant les principes de la musique égyptienne, des représentations de harpe sur les monuments? Ce serait aller trop loin. Je crois, au contraire, que, lorsqu'on aura résolu complètement les divers problèmes que nous offre l'étude des flûtes, on pourra utiliser avec avantage les scènes dans lesquelles des harpistes sont représentés en train de jouer en même temps que des flûtistes.

En effet, étant donné, par exemple, telle scène où un flûtiste est accompagné d'une harpe à 22 cordes, comment expliquer cette union de deux instruments dont l'un ne possédait en général que quatre ou cinq notes, tandis que l'autre en possédait quatre ou cinq fois plus? Je sais bien que « qui peut le plus, peut le moins », et que le harpiste pouvait, accompagnant à l'unisson une flûte à cinq notes, n'utiliser que cinq cordes de sa harpe. Mais l'explication est peut-être trop simpliste, et il y aura lieu, vraisemblablement, d'examiner ces deux points : 1° le harpiste ne faisait-il pas, sur un chant très simple de flûte, un accompagnement plus compliqué; 2° le flûtiste, — et c'est là une question extrêmement intéressante à étudier, — ne pouvait-il tirer de sa flûte, outre les cinq notes fondamentales, les premiers et seconds harmoniques de ces notes,

en la faisant octavier et « quintoyer », comme écrit Fétis à propos de la flûte de Florence?

Notre travail, en somme, doit donc se borner à l'énumération chronologique des quelques instruments à cordes connus des anciens Égyptiens, avec quelques remarques sur les particularités intéressantes que, par hasard, peuvent nous fournir les représentations.

## II. — La harpe.

La harpe est, à vrai dire, le seul instrument à cordes qui, en Égypte, soit réellement d'origine égyptienne. La cithare, la guitare, le trigone, comme on le verra plus loin, ont été importés d'Asie en Égypte à une époque relativement récente. La harpe ne se rencontre pas sur des monuments aussi anciens que ceux qui nous ont fait connaître les premiers emplois du crotales et de la flûte. C'est seulement sous la IV<sup>e</sup> dynastie, au début de l'Ancien Empire, que des tombeaux de la nécropole memphite nous révèlent l'existence de la harpe en Égypte.

La harpe de l'Ancien Empire n'est ni très grande ni très riche en notes (fig. 46, 47, 48). Dépassant le plus souvent d'assez peu la tête d'un homme accroupi à terre, elle ne devait guère mesurer d'ordinaire plus d'un mètre et demi de hauteur; on en rencontre pourtant quelques-unes qui peuvent aller jusqu'à deux mètres environ. Le corps sonore, qui reposait sur le sol, était tout juste assez long pour donner place à six ou huit cordes. De là s'élevait en arc une

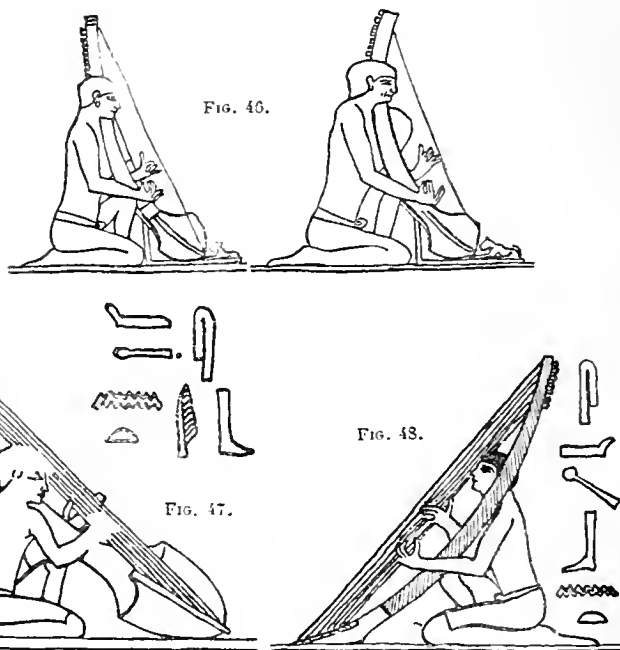


Fig. 46-48. — La harpe sous l'Ancien Empire<sup>1</sup>.

longue tige dont l'extrémité portait un certain nombre de chevilles. Le corps sonore est tantôt figuré comme s'il était vu de haut (fig. 47), tantôt de profil (fig. 48), tantôt de manière à faire voir à la fois le profil et le plan (fig. 49). En réunissant ces diverses données, on constate que le corps sonore

<sup>1</sup> Fig. 46 = R. PAGEL and A. FRIE, *The tomb of Ptah-hotep*, London, 1898, pl. XXXV. — Fig. 47 = W. M. FLINDERS PETRIE, *Deshasheh*, London, 1898, pl. XI. — Fig. 48 = E. GRÉBAUT, *le Musée égyptien*, in-fol., Caïre, t. I, 1890-1900, pl. XXVI.

était une cavité en forme de losange mi-concave et mi-convexe, creusée peu profondément dans une pièce de bois et traversée d'un bord à l'autre, dans le sens du grand axe, par un bâton où venaient s'attacher les cordes. Un morceau de parchemin, très vraisemblablement, recouvrait et fermait la cavité,

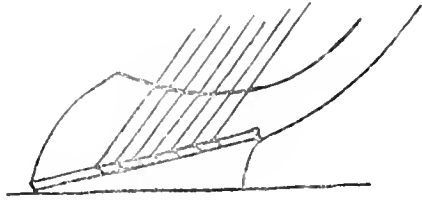


FIG. 49. — Le corps sonore<sup>1</sup>.

et, comme il était tendu en passant par-dessus le bâton d'attache des cordes, celles-ci devaient traverser par de petits trous le parchemin pour pouvoir être attachées au bâton. On remarquera (fig. 46) le système au moyen duquel les Égyptiens empêchaient leur harpe de glisser en avant. C'est un petit plancher de bois terminé en arrière par une sorte de dossier à angle droit où vient s'appuyer la tige de la harpe, et en avant par un petit lion sculpté qui semble arrêter l'instrument avec ses pattes. Il y a là (comme on l'a fait remarquer déjà pour les barres des portes) un calenbour figuratif ingénieux, le lion, en égyptien, ayant la valeur *schná*, et ce mot signifiant justement « arrêter, empêcher de passer ». Les légendes hiéroglyphiques qui accompagnent ces représentations (fig. 47, 48) se lisent *saq bain-it*, « jouer de la harpe », et nous montrent que, dès l'Ancien Empire, la harpe portait en égyptien le nom de  $\text{𓂏} \text{𓂏}$ , *bainit*, qu'elle a conservé pendant toute la durée de la civilisation pharaonique.

Sur les quatre harpes figurées ici, trois ont sept cordes, ou plus exactement deux ont sept cordes et une a sept chevilles (fig. 46 à dr.), les cordes, peintes autrefois, ayant disparu depuis longtemps. Mais la quatrième harpe (fig. 46 à g.) a dix chevilles. En faut-il conclure qu'elle avait dix cordes? J'en doute, car elle n'est pas plus large que la harpe de droite (elle serait même plutôt plus étroite), et l'on peut penser que le sculpteur a placé dix chevilles, qu'il avait représentées trop petites, uniquement pour remplir tout l'espace compris entre le haut de l'instrument et la tête du harpiste.

Jamais je n'ai remarqué plus de sept cordes<sup>2</sup> sur les harpes de l'Ancien Empire, et, en tenant compte d'un bas-relief de Deir-el-Gebraoui<sup>3</sup> qui nous montre sept harpistes rangés côte à côte, on est en droit de se demander si le choix de sept instrumentistes dans ce cas n'avait pas, précisément, comme raison d'être le désir de représenter au moyen d'un harpiste chacune des sept cordes de la harpe en usage à cette époque.

Sous le Moyen Empire la harpe est, de façon générale, un peu plus grande que sous l'Ancien Empire. Elle n'en a pas moins, la plupart du temps, sept cordes seulement (fig. 50). D'ailleurs, les documents sont assez rares pour cette époque<sup>4</sup>. On y constate

que la grande préoccupation des harpistes était de trouver un moyen commode pour empêcher leur instrument de glisser en avant, et bien des systèmes ont été imaginés avant d'en arriver à la fabrication des harpes se tenant d'elles-mêmes en équilibre stable. Dans la fresque reproduite ici (fig. 50), on voit



FIG. 50. — La harpe sous le Moyen Empire<sup>5</sup>.

que le butoir ou arrêtoir destiné à remédier au glissement du lourd instrument est conçu sur le même plan que celui de l'Ancien Empire (fig. 46). Un dossier épouse le contour de la harpe, une saillie en avant retient la partie antérieure de l'instrument; mais, pour plus de sûreté, la tige de la harpe est attachée, au moyen d'un double lien, à la partie supérieure du butoir.

Sous le Nouvel Empire, les harpes ont des cordes de plus en plus nombreuses. On en trouve très souvent qui n'ont que sept cordes, — ce qui, décidément, tend à nous prouver que le type heptacorde fut longtemps pour les Égyptiens le modèle normal, — mais les harpes à huit, dix, quinze, vingt cordes ne sont pas rares (plus tard, le trigone aura jusqu'à 22 cordes, maximum que les Égyptiens n'ont jamais dépassé). D'autre part, on apporte progressivement plus d'attention à l'aspect esthétique de l'instrument. Le corps sonore prend de plus en plus d'importance, et, s'allongeant au détriment de la tige d'attache des cordes, on arrive à réduire celle-ci à un minimum de longueur. Des décorations souvent fort riches couvrent tout l'instrument. Un texte d'Ahmès I<sup>er</sup>, premier roi de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, fait mention d'une « harpe en ébène incrustée d'or et d'argent, avec butoirs en argent, en forme de lions, et chevilles en or<sup>6</sup> ». Une harpe de la même époque était « fabriquée en or et en argent, ornée de lapis-lazuli et de turquoise, ainsi

1. D'après J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 437.

2. Deux harpes d'une tombe de Gizéh (IV<sup>e</sup> dynastie), publiées par J. GARDNER WILKINSON (*loc. cit.*, t. I, p. 437), ont chacune sept cordes.

3. N. DE G. DAVIES, *The rock tombs of Deir el Gebraoui*, London, t. I, 1902, pl. VIII.

4. Trois harpes seulement ont été relevées sur les nombreuses stèles

du Moyen Empire du Musée du Caire (H.-O. LANGE und H. SCHAEFER, *Grab- und Denksteine des mittleren Reichs*, Berlin, t. IV, 1902, pl. cxi, n<sup>o</sup> 556-558). Elles ont de cinq à sept cordes.

5. F. L. GRIFFITH, *Bent Hasan*, London, t. IV, 1900, pl. xvi.

6. *Ann. du Serv. des ant. de l'Égypte*, t. IV, p. 29.

que de toute espèce de pierres précieuses<sup>1</sup>. Des appendices décoratifs surmontent la tige de l'instrument; d'autres en ornent la partie inférieure. Le record de la magnificence est bien certainement détenu par les deux harpes du tombeau de Ramsès III,



FIG. 51. — La harpe sous le Nouvel Empire<sup>2</sup>.

que l'on a cent fois reproduites et dont je donne ici un croquis très sommaire de la plus belle (fig. 51).

Est-ce par réaction contre des modèles d'instruments qui devenaient de plus en plus lourds et coûteux? Est-ce par désir de protester contre l'augmentation sans cesse grandissante du nombre des cordes? Est-ce dans le dessein de donner à la harpe une

sonorité nouvelle? Ce qu'il y a de certain, c'est que, tandis que nous voyons, d'un côté, la harpe devenir de plus en plus compliquée, nous la voyons, d'autre part, se réduire au point de n'être plus qu'un petit instrument très léger et très portatif (fig. 52), que l'on jouait en le tenant sur une épaule et qui n'avait jamais plus de trois ou quatre cordes (fig. 53, 54). Ce sont ces petites harpes que l'on trouve le plus fréquemment dans les tombes et dont les carcasses, privées la plupart du temps de leurs chevilles, de leurs cordes et de leur revêtement de parchemin, emplissent les vitrines de nos musées et ressemblent à de grandes cuillères à pot, au manche un peu recourbé.

Cet instrument est intéressant surtout parce qu'il nous permet de nous poser cette question : est-ce de cette minuscule harpe portative à trois ou quatre cordes que dérive la guitare?

Que l'on redresse, en effet, la tige de cette harpe dans le prolongement du corps sonore, qu'on tourne d'un quart de cercle le bâtonnet où s'attachent les cordes, et l'on obtiendra une guitare. Or, cette petite harpe portative est très rare dans les représentations, elle semble n'avoir été que le caprice d'un moment; la guitare la remplaça bien vite et prit partout sa place dans les orchestres. Il y aurait là l'objet d'intéressantes comparaisons à faire, si l'on découvrait un jour quelque guitare dans une tombe égyptienne et si l'on pouvait établir de façon certaine une relation intime entre les deux instruments.

### III. — La cithare.

Sous la XII<sup>e</sup> dynastie, dans la capitale du nome de l'Oryx, vivait, il y a quatre mille ans, un grand seigneur nommé Khnoum-hotep. Ce haut personnage devint gouverneur du nome et, selon la coutume égyptienne, passa la plus grande partie de sa vie à se faire construire sa tombe. Sur les parois de cette tombe, qui s'est conservée jusqu'à nous et qui fait aujourd'hui la célébrité du modeste village de Béné-Hassan, Khnoum-hotep fit représenter en couleurs, outre les menus faits de sa vie journalière, certains épisodes les plus intéressants de son existence.

Une de ces scènes nous fait assister à une visite que reçut un jour Khnoum-hotep. Trente-sept *Aamou*, c'est-à-dire des gens de race sémitique habitant le nord du Sinaï, vinrent se présenter à Khnoum-hotep, porteurs de présents consistant en pochettes de fard noir pour les yeux (*stibium*). Khnoum-hotep, qui dirigeait alors la décoration de son tombeau, y fit dessiner la petite caravane avec ses costumes aux tons criards, ses ânes dont l'un porte deux bébés dans un bissac, ses gazelles et ses bouquetins pris vivants pendant la traversée du désert<sup>3</sup>. Il s'attacha surtout à faire reproduire avec soin les

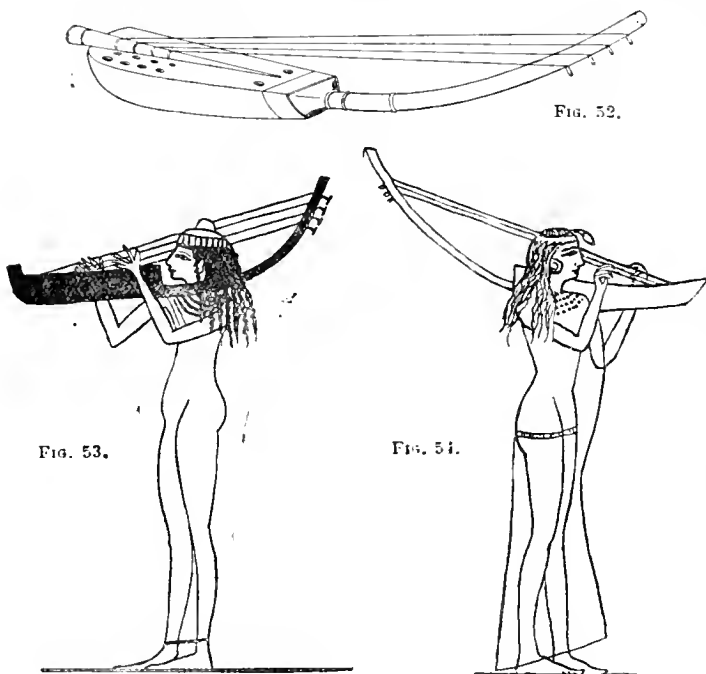


FIG. 52-54. — La harpe portative<sup>3</sup>.

1. H. BRUGSCH, *Thesaurus*, p. 1290.

2. Croquis d'après J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 436, pl. xi bis.

3. Fig. 52 = dessin (assez inexact) de Rich, d'après J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 474, fig. 140, n° 2. — Fig. 53 = *ibid.*, p. 465

— Fig. 54 = A. DE LA FAGE, *Histoire générale de la musique et de la danse*, Paris, t. II, 1814, pl. xvii, fig. 20.

4. Voir une belle reproduction en couleurs de cette scène dans J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 480, pl. xii.



menus objets curieux que portaient avec eux les étranges visiteurs.

Or, un de ces objets est particulièrement intéressant pour le sujet qui nous occupe. C'est une cithare à huit cordes, que l'on voit alors pour la première fois en Égypte et qu'on n'y reverra que cinq siècles plus tard (fig. 55). Nous avons donc là, de façon certaine, la preuve que la cithare ne fut pas inventée en Égypte, mais y fut révélée pour la première fois, sous la XII<sup>e</sup> dynastie, par des Asiatiques de passage et, très vraisemblablement, y fut plus tard importée d'Asie, au temps où, sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie, les Thoutmès et les Aménophis firent la conquête de la Syrie.



FIG. 55. — La cithare sous le Moyen Empire<sup>1</sup>.


La cithare, en effet, joue un rôle très important dans la musique égyptienne à partir du début du Nouvel Empire. On sait que la cithare diffère de la lyre en ce que, tandis que la lyre est composée d'une écaille de tortue surmontée de deux cornes de bœuf, la cithare est construite entièrement en bois. A part ce détail de facture, les deux instruments sont d'ailleurs du même type et sont conçus d'après le même principe. Il existe une cithare égyptienne à Berlin<sup>2</sup>, une à Leyde<sup>3</sup>, et une troisième au Musée du Caire<sup>4</sup>. Les cordes de ces

base de l'instrument et se séparaient en éventail; on ne peut donc savoir quel était le nombre de ces cordes. Celles de Berlin étaient fixées, sur le cordier, dans des encoches qui sont au nombre de treize. Enfin, celles du Caire glissaient, le long de la barre supérieure ou jong, au moyen d'anneaux mobiles qui sont au nombre de huit. Donc, huit cordes d'une part, treize cordes de l'autre, tels sont les renseignements que nous fournissent, sur le nombre des cordes, les spécimens découverts dans les tombes.

D'après les représentations égyptiennes, les cithares avaient de cinq à dix-huit cordes. La cithare se jouait tantôt au moyen d'un plectrum (fig. 56), tantôt simplement avec les doigts (fig. 57). Nous avons vu que la vieille cithare figurée à Béné-Hassan (fig. 55) se jouait au moyen d'un plectrum. On peut en conclure que le plectrum était en usage dans le pays d'où la cithare vint en Égypte et qu'il fut importé sur les rives du Nil en même temps que cet instrument. Aussi les Égyptiens, habitués à jouer la harpe avec les doigts seuls, se passèrent le plus souvent de plectrum pour jouer la cithare.

Enfin, la cithare était le plus souvent portée horizontalement, les cordes parallèles au sol (fig. 55, 56, 57). Parfois, pourtant, on la portait verticalement.

#### IV. — La guitare.

Longtemps on a admis en égyptologie que la guitare est l'un des plus anciens instruments de musique que connaissent les Égyptiens. Et pourtant, les égyptologues étaient forcés de reconnaître que cet instrument n'est figuré sur les monuments qu'à partir de la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Cette opinion sur l'antiquité de la guitare en Égypte, — opinion, comme on le voit, contredite par les faits, — reposait en partie sur l'interprétation du signe hiéroglyphique , qui se lit *nefer*.

Champollion y vit la représentation d'un théorbe, et depuis, jusqu'à la plus récente grammaire égyptienne parue (celle d'Erman en 1902, — y compris la mienne, je dois l'avouer, — le signe *nefer* a toujours été rangé, avec la harpe et le sistre, parmi les signes hiéroglyphiques représentant des instruments de musique. Dans le premier type donné ci-dessus, on voyait un théorbe ou luth à deux cordes, et, dans le second type, le même instrument à quatre cordes. Il faut reconnaître, à la décharge des égyptologues, que le signe *nefer* présente bien effectivement la forme d'une guitare.

Un autre motif venait même confirmer cette manière de voir. Le mot hébreu *nebel* désigne un instrument à cordes. Or, entre *nebel* et *nefer* il y a, en phonétique sémitique, si peu de différence, que l'on considérait les deux mots comme identiques, l'un sous une forme égyptienne, et l'autre sous une forme hébraïque. On ne sait trop, il est vrai, ce qu'était au juste le

*nebel*, mais la question intéressait peu les égyptologues, du moment que le *nebel* était un instrument à

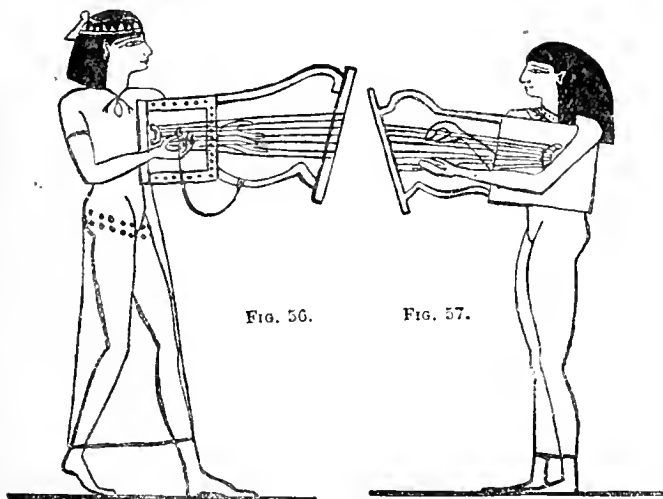


FIG. 56-57. — La cithare sous le Nouvel Empire<sup>5</sup>.

trois instruments ont disparu. Celles de Leyde paraissent toutes d'un petit arceau métallique fixé à la

1. E. NEWBERRY, *Deni Hasan*, London, t. I, 1893, pl. XXXI.

2. Publiée pour la première fois en dessin dans J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 477, fig. 243, puis en photographie dans *Königliche Museen zu Berlin: ausführliches Verzeichnis der ägyptischen Altertümer*, Berlin, 1899, p. 219.

3. Publiée pour la première fois, en dessin, dans C. LEEMANS, *Monu-*

*ments égyptiens du Musée d'antiquités des Pays-Bas, à Leyde*, in-fol., pl. CXXIII.

4. Publiée en photographie par M. J. Combarieux dans la *Revue musicale*, Paris, 1907, n<sup>o</sup> 13, p. 337.

5. Fig. 56 = J. GARDNER WILKINSON, *op. cit.*, t. I, p. 476, fig. 242, n<sup>o</sup> 2. — Fig. 57 = *ibid.*, fig. 242, n<sup>o</sup> 1.

cordes, et les hébraïsants, toujours fort embarrassés quand il s'agit d'identifier un instrument de musique nommé dans l'Ancien Testament, pouvaient, de leur côté, s'appuyer sur la forme du signe *nefer* et sur l'identité entre *nebel* et *nefer* pour voir dans le *nebel* une sorte de guitare.

Enfin, dernière coïncidence étrange, il existe un mot égyptien,  $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$  *nefer-it* (it est la désinence féminine), qui, d'après son déterminatif, désigne un objet en bois. Que pouvait être cet objet en bois, sinon l'instrument de musique représenté par le signe *nefer*? Et c'est bien ainsi que certains comprirent le mot *nefer-it*<sup>1</sup>, venant ainsi apporter un nouvel argument en faveur de l'interprétation courante du signe *nefer*.



FIG. 58. — La guitare sous le Nouvel Empire<sup>2</sup>.

Cette question m'a préoccupé longtemps. Il me semblait inadmissible qu'un instrument de musique, figurant au nombre des signes hiéroglyphiques dès l'Époque archaïque, ne fût jamais représenté dans les scènes musicales qu'à partir du Nouvel Empire. Je comparai les représentations peintes de la guitare avec des spécimens coloriés et détaillés du signe *nefer*, et je remarquai qu'il se trouve, sur la partie elliptique du signe, des ornements en forme de disque et de croissant qu'on ne trouve jamais figurés sur les guitares. D'autre part, étudiant de très près le mot *nefer-it*, je constatai qu'il signifie « gouvernail », et non pas « luth » ou « théorbe », ou même « lyre ». Enfin, retournant en sens inverse le raisonnement de ceux qui pensaient que, puisque le signe *nefer* est un instrument de musique, le mot *nefer-it* doit désigner cet instrument, je me dis que, puisque le mot *nefer-it* signifie « gouvernail », le signe *nefer* doit très vraisemblablement représenter un gouvernail. Et je me mis à étudier les bateaux figurés si fréquemment sur les bas-reliefs. Je ne tardai pas à

remarquer qu'en effet le gouvernail a exactement, dans la plupart des cas, la forme du signe *nefer*. Le gouvernail, sur les bateaux, est le plus souvent penché obliquement, mais quelquefois, cependant, il est presque vertical. Or, il se trouve que les exemples les plus anciens que l'on connaisse du signe *nefer* représentent précisément ce signe penché obliquement, absolument comme le gouvernail de la majeure partie des bateaux. Cette forme antique du signe date de la II<sup>e</sup> dynastie et entre dans le nom du roi Nefer-ka<sup>3</sup>.

Double conclusion : 1<sup>o</sup> le signe *nefer* doit définitivement changer de place dans les grammaires égyptiennes et passer du chapitre des instruments de musique au chapitre des bateaux; 2<sup>o</sup> les Égyptiens n'ont pas connu la guitare avant le Nouvel Empire, comme le faisait du reste présumer la date des monuments où sont, pour la première fois, figurées des guitares.



FIG. 59. — Trigone d'Époque saïte<sup>4</sup>.

Cette importante question tranchée, il ne reste plus que peu de chose à dire sur la guitare égyptienne. Dérive-t-elle, comme j'ai été amené à me le demander, de la petite harpe à trois ou quatre cordes dont on aurait redressé le manche? A-t-elle plutôt été importée d'Asie, comme tend à le faire croire ce fait qu'on la jouait à l'aide du plectrum et que le plectrum a été importé de Syrie en Égypte? Je pencherais plutôt vers cette dernière manière de voir, d'autant plus que la guitare est représentée sur des monuments chaldéo-assyriens.

La guitare se rencontre très souvent sur les monuments du Nouvel Empire, mais elle a toujours à peu près la même forme (fig. 58). Tantôt elle a deux cordes, tantôt trois. Toujours on la joue au moyen du plectrum, ce dont on a voulu tirer la conclusion, probablement erronée, que les cordes étaient en métal. Chose étrange, on ne trouve jamais de chevilles représentées au haut du manche; mais les extrémi-

1. P. PIERRET, *Vocabulaire hiéroglyphique*, p. 263, s. v. *nefer-it*.

2. E. PRUSSER D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien*, Paris, in-fol., 1858, pl. sans numéro.

3. *Annales du Service des antiquités de l'Égypte*, t. VII, p. 257-281.

4. Bas-relief du musée d'Alexandrie, publié dans G. MASPERO, *le Musée égyptien*, Caïre, t. II, 1907, pl. XL.

tés des cordes, au bout du manche, pendent de dix ou douze centimètres et sont terminées par des floches, comme dans le trigone qu'il nous reste à étudier. Peut-être passait-on simplement les cordes dans des trous percés à l'extrémité du manche et les liait-on fortement après les avoir tendues.

En tout cas, outre l'emploi du plectrum, ces floches pendantes, qui se présentent également sur le trigone d'origine asiatique, semblent bien nous prouver que la guitare fut importée d'Asie. J'ajouterai que l'absence de chevilles sur la guitare égyptienne nous montre une fois de plus que le signe *nefer*, avec sa barre ou sa double barre qui coupe le haut du manche et qu'on prenait pour une ou deux paires de chevilles, ne peut en rien représenter une guitare, puisque la guitare, en Égypte, n'avait pas de chevilles.

V. — Le trigone.

En donnant ce nom à une harpe égyptienne qui présente exactement la forme d'un triangle, je ne prétends en rien empiéter sur un domaine qui m'est étranger et exprimer implicitement une opinion personnelle sur ce qu'était le *trigonon* des Grecs. J'emprunte seulement à la nomenclature musicale grecque un terme qui est commode et significatif.

Dans le trigone, la tige qui soutient une des extrémités des cordes, et le corps sonore, rectiligne, auxquels s'attache l'autre extrémité, forment un angle qui est, dans un seul cas, un angle droit, mais le plus souvent un angle aigu. Les représentations du trigone sont, du reste, aussi rares sur les monuments égyptiens qu'elles sont fréquentes sur les monuments chaldéo-assyriens. Je n'en connais que trois, dont je donne la plus caractéristique (fig. 59). Des deux autres, publiées par Wilkinson<sup>1</sup>, l'une représente une femme ornée de la coiffure particulière à la fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie et portant un trigone à angle droit, muni de neuf cordes dont les bouts pendent au-dessous de la tige horizontale inférieure et sont terminés par des floches; l'autre, d'Époque gréco-romaine, nous montre le dieu Bès (dieu d'origine étrangère) jouant d'un trigone à angle aigu pourvu de seize cordes<sup>2</sup>. Ici encore les cordes pendent au-dessous de l'instrument et sont terminées par des floches. Il en est de même du trigone assyrien, ce qui nous prouve l'origine

asiatique de cet instrument, que les Égyptiens n'ont connu qu'à partir du Nouvel Empire, à l'époque des grandes guerres de Syrie. Enfin, le trigone que je donne ici et qui date de l'Époque saïte, semble n'avoir ni cordes ni floches. J'ai déjà indiqué les rai-

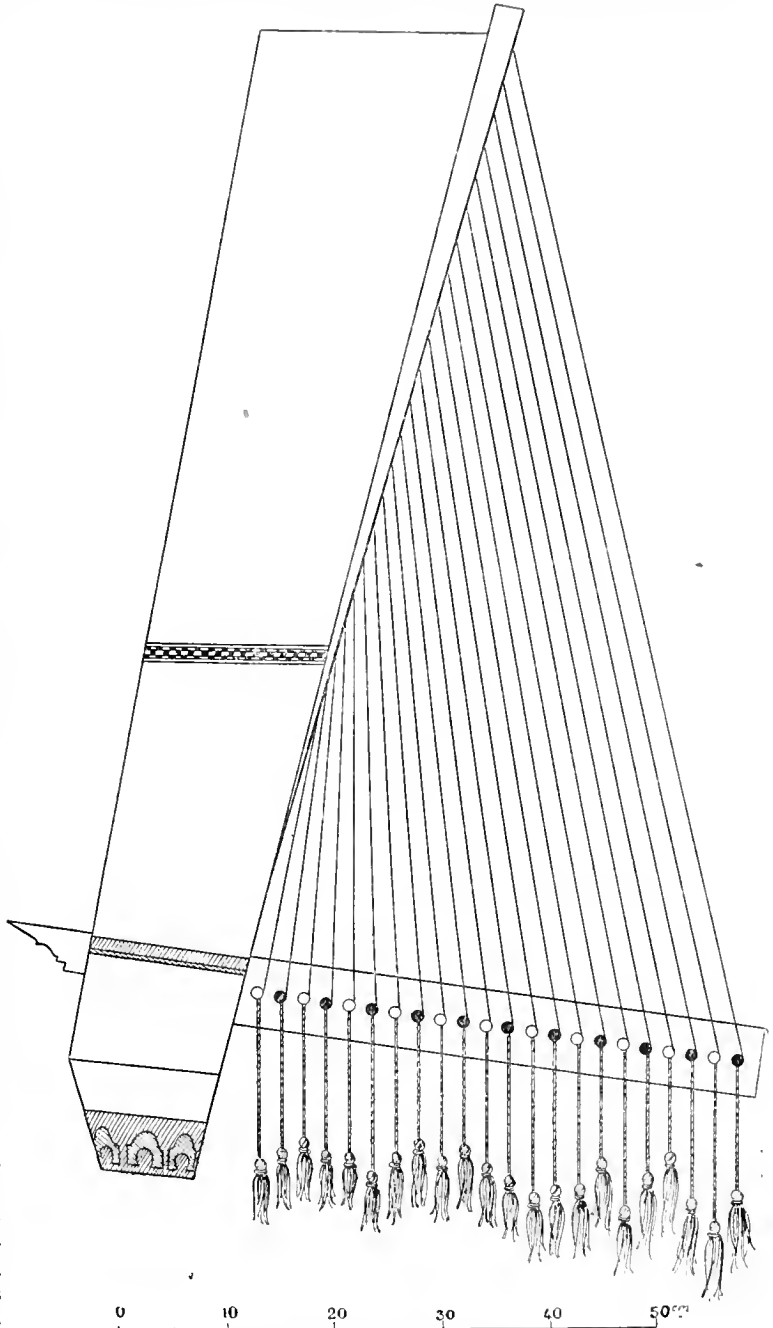


FIG. 60. — Le trigone du Musée égyptien du Louvre<sup>3</sup>.

sons de semblables lacunes : cordes et floches étaient peintes, tandis que le reste est sculpté, et les couleurs se sont effacées, faisant disparaître floches et cordes. Mais on voit distinctement la silhouette d'ensemble des cordes, qui forme un vaste triangle, et celle des floches, qui dessine un long rectangle au-

1. *Op. cit.*, t. I, p. 469, fig. 235-236.

2. Il serait possible de retrouver d'autres représentations du trigone en étudiant de près l'iconographie du dieu Bès, mais elles n'auraient

qu'une importance relative. L'imagerie religieuse se piquant peu de réalisme et étant, la plupart du temps, fort schématique.

3. D'après un dessin de l'auteur.

dessous de la tige horizontale d'attache des cordes.

On a trouvé assez souvent, dans les tombes égyptiennes, des barres d'attache de trigone, le reste de l'instrument ayant été détruit par le temps ou enlevé par les voleurs antiques, à cause de la richesse de son revêtement de cuir. Le Musée de Leyde, au contraire, détient le corps sonore seul d'un trigone dont la barre d'attache des cordes n'a pas été retrouvée. Mais le Musée égyptien du Louvre possède un trigone complet, dont les cordes et les flocches ont été restaurées d'après les quelques débris qui adhéraient encore à l'instrument lorsqu'on le découvrit.

Le trigone du Louvre (fig. 60), par ses formes et par ses proportions, ressemble tellement au trigone d'Époque saïte (fig. 59) qu'on croirait presque qu'il a servi de modèle au sculpteur du bas-relief. La comparaison du bas-relief avec l'instrument original nous enseigne, dès le premier coup d'œil, une chose assez piquante : c'est que le trigone du Louvre, reproduit bien souvent, a toujours été publié à l'envers, et que c'est également à l'envers qu'il est exposé dans la vitrine du musée (à moins qu'on ne l'ait retourné depuis la dernière fois que je l'ai vu). Le trigone, en effet, est une harpe renversée, dont le corps sonore est en haut et dont la barre d'attache des cordes est en bas. Dans cette position, les flocches sont décoratives et non gênantes, puisqu'elles pendent sous l'instrument; dans la position inverse, la barre en haut, elles pendraient contre les cordes et empêcheraient toute vibration.

J'ai examiné et étudié longtemps le trigone du Louvre. Le dessin que j'en donne, dont chaque détail a été minutieusement mesuré, ne ressemble en rien aux figures qui ont, jusqu'ici, été données de l'instrument. Je le regrette pour mes prédecesseurs. La négligence avec laquelle, dans les ouvrages de vulgarisation, souvent même dans celui de Wilkinson<sup>1</sup>, on reproduit les dessins d'instruments de musique égyptiens, est une chose que j'ai remarquée depuis longtemps et qui m'a bien souvent gêné au début de mes recherches. J'ai perdu bien du temps, pour ne citer qu'un exemple, avant de découvrir que la femme aux longs cheveux qui joue de la harpe dans le *Dictionnaire des antiquités* de Rich. (s. v. *Sambuca*) n'est autre chose que le prêtre harpiste à la tête rasée du tombeau de Ramsès III.

Le trigone du Louvre mesure 1<sup>m</sup>,125 de hauteur. Le corps sonore est recouvert de maroquin vert orné, çà et là, de découpures de cuirs de diverses couleurs. L'instrument est pourvu de vingt-deux cordes, dont la plus petite mesure 0<sup>m</sup>,258 de partie vibrante, et la plus grande 0<sup>m</sup>,94. Ces cordes sont montées sur des chevilles qui sont alternativement en ébène et en bois clair (cf. la fig. 50).

J'ai mesuré soigneusement chaque corde, mais je me garderai bien de donner ici une longue liste de chiffres, ayant montré que, faute de connaître la tension antique des cordes, ces mesures ne servent absolument à rien, qu'à suggérer des hypothèses sans portée sérieuse.

1. Comparer, par exemple, avec ma figure 50, la figure 217 de Wilkinson, qui va jusqu'à donner en grand des détails d'attache de cordes qui n'ont jamais existé sur le document original.

2. Les rares renseignements que l'on connaît sur Ktésibios nous sont fournis par Athénée (*Deipnosoph.*, IV, 73) et Vitruve (*De architect.*, IX, 9; X, 42).

3. *Philonis Mech. Synt.*, 77, 42, 64. R. Schoone : *αὐτὸ γὰρ ἐστὶ τῆς σφραγίδος τῆς κοροσμέντης καὶ γέμισθιν, ἢν λέγομεν ὄδραζήλην.*

4. Cf. sur ce sujet W. SCHMIDT, *Heronis Alexandrini opera quæ supersunt omnia*, Leipzig, t. I, 1899, p. xi et 459, n. 2.

## CHAPITRE IV

### L'ORGUE HYDRAULIQUE

#### 1. — Ktésibios et l'orgue hydraulique.

Les autorités classiques les plus sûres et les plus anciennes s'accordent pour désigner comme inventeur de l'orgue hydraulique, ou hydraule, un personnage nommé Κτῆσιβίος. Ce Ktésibios était né à Alexandrie d'Égypte, d'un père qui exerçait le métier de barbier. Lui-même semble avoir, au moins pendant quelque temps, vécu de la même profession que son père. Il habitait, à Alexandrie, le quartier de l'Aspendia et vivait sous le règne de Ptolémée Evergète II (145-116), au <sup>II</sup> siècle avant notre ère.

Ktésibios était doué d'une intelligence extrêmement ingénieuse et se plaisait à inventer des machines dans la plupart desquelles l'eau jouait un rôle important. Il dota ainsi la boutique de son père de miroirs que l'on pouvait sans effort faire monter et descendre. Il construisit des pompes, des clepsydres, des automates, un certain nombre de jouets amusants. Il avait même enseigné son art à sa femme Thais, et celle-ci s'intéressait à ses trouvailles<sup>2</sup>.

Mais l'invention la plus importante de Ktésibios, celle qui lui valut une célébrité méritée, est bien certainement l'invention de l'orgue, cette « flûte de Pan que l'on joue avec les mains », selon l'heureuse expression de Philon de Byzance, qui a décrit très brièvement l'instrument de Ktésibios<sup>3</sup>.

Or, précisément cette allusion que fait Philon de Byzance à l'orgue hydraulique a remis en question la date exacte de l'invention de Ktésibios.

C'est seulement d'après Athénée, qui lui-même cite Aristoklès, que nous avons pu dire que Ktésibios vivait au temps de Ptolémée Evergète II (145-116). Mais Philon, qui décrit l'orgue hydraulique, était contemporain d'Archimède (287-212)<sup>4</sup>. Ayant décrit l'hydraule de Ktésibios, il est évident que Philon a vécu après ce dernier, ou tout au moins à la même époque que lui. Il cite d'ailleurs expressément Ktésibios en cinq passages de ses ouvrages<sup>5</sup>. Il semble donc certain que Ktésibios a vécu un siècle au moins avant l'époque où le fait vivre Aristoklès. Déjà P. Tannery avait étudié cette question et était arrivé à la conclusion qu'Aristoklès (ou son copiste) s'était trompé de Ptolémée et qu'il avait voulu parler de Ptolémée Evergète I<sup>er</sup> (246-221) et non de Ptolémée Evergète II<sup>6</sup>. Le fait que Philon de Byzance était contemporain d'Archimède et connaissait Ktésibios vient lui donner complètement raison<sup>7</sup>.

Quoi qu'il en soit de cette question de date, il est un fait que personne ne conteste, c'est que Ktésibios est né en Égypte, qu'il inventa l'orgue hydraulique

5. *Ibid.*, p. x, n. 4 et LXX.

6. P. TANNERY, *Athénée sur Ktésibios et l'hydraulis* (dans la *Revue des études grecques*, Paris, t. IX, 1896).

7. Sur cette question de la date où vécut Ktésibios, consulter, comme ouvrages les plus récents qui contiennent toute la bibliographie antérieure du sujet, W. SCHMIDT, *Wann lebte Heron von Alexandria?* (dans *Heronis Alexandrini opera*, t. I, 1899, p. ix-xxv), et surtout HERMANN DEGRING, *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit*, Münster (Westf.), 1905, p. 1-45.

à Alexandrie, soit au n<sup>e</sup> siècle, soit plutôt même au m<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et que, par conséquent, l'orgue est d'origine égyptienne et doit être rangé au nombre des instruments de musique de l'ancienne Égypte.

Il semble que Ktésibios ait rédigé des ouvrages sur ses inventions. Vitruve (X, 12) le dit très nettement. Après avoir décrit différentes machines inventées par Ktésibios, il ajoute : « *Reliqua quæ non sunt ad necessitatem, sed ad deliciarum voluptatem qui cupidores erunt ejus subtilitatis, ex ipsius Ctesibii commentariis poterunt invenire* ». De ces Commentaires, rien ne nous est parvenu. Mais il est certain que Philon de Byzance, Héron d'Alexandrie, Vitruve, les ont amplement utilisés.

En ce qui concerne particulièrement la description de l'orgue hydraulique, on trouve, répétés textuellement chez ces trois écrivains, des mots et des expressions très caractéristiques qui démontrent que tous trois ont tiré leurs renseignements d'une source commune, qui, en l'espèce, ne peut être que les commentaires rédigés par Ktésibios lui-même<sup>1</sup>.

Qu'était au juste l'orgue hydraulique? Cette question a fait le désespoir de nombreuses générations de chercheurs. Déjà, du reste, au temps d'Athénée, on se demandait si l'orgue hydraulique est un instrument à vent, ou un instrument à cordes, ou même un instrument de percussion<sup>2</sup>. Et le plus curieux, c'est que les gens qu'Athénée met en scène à propos de l'orgue hydraulique, discutent précisément cette question au son de l'instrument même; ils devaient avoir l'oreille bien peu musicale, quoique l'un d'eux soit interpellé : μουσικώτατε ἀνδρῶν, « ô toi qui es le plus musicien des hommes! »

Ce qui intriguait surtout les curieux, c'était le rôle que jouait l'eau dans l'instrument. Était-ce elle qui produisait un son, servait-elle à amortir le choc des leviers, devait-elle être froide ou chaude? Toutes les explications possibles, sauf la bonne, ont été proposées jusqu'en ces derniers temps. Au Moyen âge, certain moine s'avisait de construire un orgue hydraulique que l'on jouait, afin qu'il fût effectivement hydraulique, en déversant des casseroles d'eau bouillante dans des flûtes. Cette opinion sur l'orgue hydraulique à eau chaude eut cours, chose étrange, jusqu'au milieu du xix<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Encore en 1872, Fétis se débat avec le texte de Vitruve qui décrit l'orgue hydraulique<sup>4</sup>. Il comprend bien, ou croit comprendre quelque chose au mécanisme, mais il « cherche en vain à découvrir quelle est la fonction utile de l'eau » et se demande pourquoi on a bien pu donner le nom d'orgue *hydraulique* à un instrument où l'on met de l'eau qui ne sert à rien.

Ce n'est qu'en 1878 que mon père, l'organiste Clément Loret, étudiant minutieusement le texte de Vitruve et dessinant les détails de l'instrument au fur et à mesure qu'il en traduisait la description, réussit enfin à résoudre le difficile problème et formula le principe bien simple de l'orgue hydraulique : « la pression de l'eau remplaçant la charge des réservoirs de nos orgues modernes »<sup>5</sup>. Depuis, cette explication a été admise par tout le monde, en dernier

lieu par W. Schmidt et H. Degering, et la question du rôle que jouait l'eau dans l'orgue hydraulique est une question qui ne se pose plus.

## II. — La description de l'orgue hydraulique par Héron d'Alexandrie.

A part quatre ou cinq lignes consacrées à l'orgue hydraulique par Philon de Byzance, la description la plus ancienne que l'on connaisse de l'instrument est celle de Héron d'Alexandrie<sup>6</sup>. D'après la simplicité du mécanisme de l'instrument décrit, il paraît vraisemblable que Héron nous a donné une reproduction presque littérale du texte même de Ktésibios. J'en donne la traduction tout au long, afin de permettre au lecteur de se rendre compte de ce que fut, sur les rives du Nil, le plus lointain ancêtre de notre orgue<sup>7</sup>.

« Soit un petit autel (θωμίσκος) en airain *abcd*, lequel est rempli d'eau. Dans l'eau se trouve, retourné sens dessus dessous, un hémisphère creux *efgh*, que l'on appelle *pnigeus* (πνιγεύς) et qui a à sa partie inférieure des ouvertures livrant passage à l'eau.

« Au sommet de ce *pnigeus* se trouvent deux tuyaux (σωλήνες) qui y donnent accès et qui se dirigent vers le haut de l'autel *abcd*.

« L'un d'eux, *ijkl*, est recourbé en dehors de cet autel et communique avec un cylindre de buis (πυξίς) *mno*, ouvert en bas et bien arrondi à l'intérieur de façon à recevoir un piston (ἐμβολεύς) *qr*, lequel empêche l'air d'y entrer.

« A ce piston est attachée une tige (ζυγόν) très solide *st*, avec laquelle une autre tige *tu* communique au moyen d'une clavette (περόνη) *t*. Cette seconde tige bascule sur une autre tige droite *ex* établie solidement sur le sol.

« Par le sommet du cylindre *mno* est introduit un cylindre plus petit (πυξίδιον) qui a une ouverture correspondant à celle du grand cylindre et

est fermé à sa partie supérieure, laquelle est percée d'un trou (τρύπημα) par lequel l'air entre dans le grand cylindre. Sous le trou est une petite peau ou lamelle (λεπίδιον) qui la bouche et qui est retenue par des clous (περόνιοι) à tête, passant dans des petits trous afin que la petite peau ou lamelle ne se détache pas. Cette lamelle se nomme *platysmation* (πλατυσμάτιον, *petite lame*).

« Le second tuyau *yz* qui part du *pnigeus* communique par une ouverture avec un autre tuyau horizontal<sup>8</sup> *F* dans lequel sont plantées les flûtes (αὔλοι) *l*, qui y commencent également par des ouvertures

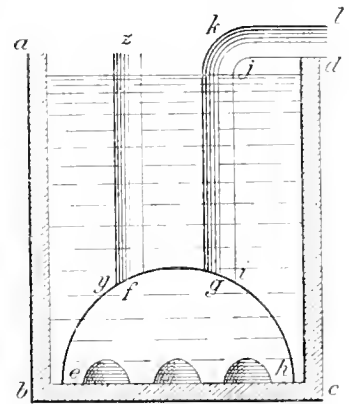


FIG. 61. — Le réservoir (πνιγεύς).

produit dans *Revue et Gazette musicale de Paris*, n<sup>o</sup> du 1<sup>er</sup> décembre 1878, et *l'Écho musical de Bruxelles*, n<sup>o</sup> du 21 décembre 1878.

6. *Pneumatica*, lib. I, cap. XLII.

7. J'emprunte la traduction qui suit et les figures de détail et d'ensemble qui l'accompagnent (fig. 61-66) au mémoire cité ci-dessus : CL. LORET, *Recherches sur l'orgue hydraulique*.

8. Voir les fig. 65-66.

1. H. DEGERING, *loco cit.*, p. 9, n. 11.

2. *Deiphosoph.*, IV, 174 : ἐμπνευστόν, ἐντακτόν, καθ'αὐτόν ὄργανον.

3. Cf. CLÉMENT LORET, *Recherches sur l'orgue hydraulique* (extr. de la *Revue archéologique*), Paris, 1890, p. 22-23.

4. *Histoire générale de la musique*, Paris, t. III, 1872, p. 515 et suiv.

5. CLÉMENT LORET, *Cours d'orgue*, Paris, t. III [1878]. *Notice historique*, p. 1 et suiv. Le chapitre relatif à l'orgue hydraulique a été ré-

res. Ces flûtes ont à leur partie inférieure des *glossocomes* (γλωσσόκομος, étuis) II communiquant avec elles par des ouvertures et ouverts par des trous. Par ces trous s'introduisent des *poma* (πῶμα), sortes de bouchons ou couvercles ayant des ouvertures disposées de telle sorte que, en les poussant, ces ouvertures communiquent avec celles des flûtes et que, en les tirant, les ouvertures ne communiquent plus et les flûtes se trouvent bouchées.

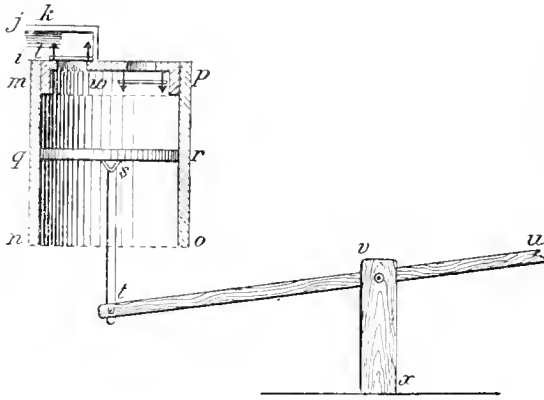


FIG. 62. — Le cylindre (πυξίς) et le piston (ἐμβόλις).

« Si donc on abaisse la tige *u*<sup>1</sup>, le piston *qr* monte et chasse l'air contenu dans le cylindre *muop* et l'air ferme l'ouverture qui est percée dans le petit cylindre *w* au moyen de la lamelle que nous avons nommée *platysmation*. L'air passe dans le *pnigeus* par le tuyau *ijkl*, et du *pnigeus* passe dans le tube transversal *F* par le tuyau *ys*. Ensuite, l'air passe dans les flûtes quand leurs ouvertures correspondent avec celles des *poma*, c'est-à-dire quand ces *poma* sont poussés, soit tous, soit quelques-uns d'entre eux.

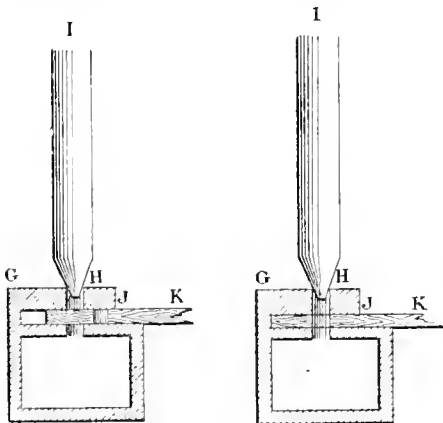


FIG. 63. — La chambre à air (γλωσσόκομον).

« Donc, quand nous voulons que quelqu'une des flûtes parle et que son ouverture soit débouchée, ou que nous voulons qu'elle se taise et que son ouverture soit bouchée, voici ce que nous faisons.

« Faisons-nous, pour mieux nous faire comprendre, l'un des *glossocomes* considéré séparément, GH<sup>2</sup>, dont l'ouverture est en H, avec une flûte qui y correspond par un trou, puis le *poma* JK dont est muni le *glossocome*, lequel *poma* est percé d'un trou L placé en regard de celui de la flûte I, enfin un petit coude

(ἀγκυώνισκος) à trois branches MNOP, dont la branche MN rejoint le *poma* JK, et se meut en NO autour d'une clavette (περὸντι) Q.S i nous abaissons de la main l'extrémité P du petit coude vers l'ouverture H du *glossocome*, nous mouvons le *poma* vers le dedans, et lorsqu'il arrive à la partie intérieure, alors l'ouverture du *poma* correspond avec celle de la flûte.

« Pour que, en enlevant la main, le *poma* glisse de lui-même et que la flûte se taise, voici le mécanisme : sous les *glossocomes* est placée une tige (ζυγίων) de même longueur que le tuyau horizontal EF, et parallèle à ce tuyau, RS; dans cette tige sont plantées de solides spatules (σπάθιον) en corne, élastiques et recourbées, dont l'une T est placée en face du *glossocome* GH. A son extrémité est attachée une corde en nerf (νεύρα) qui, à l'autre bout, s'attache en N, de telle sorte qu'en poussant le *poma* en dedans, ce nerf soit tendu. Donc, si nous abaissons l'extrémité P de la réglette et que nous poussions ainsi le *poma* à l'intérieur, le nerf tire la spatule et la redresse. Lors-

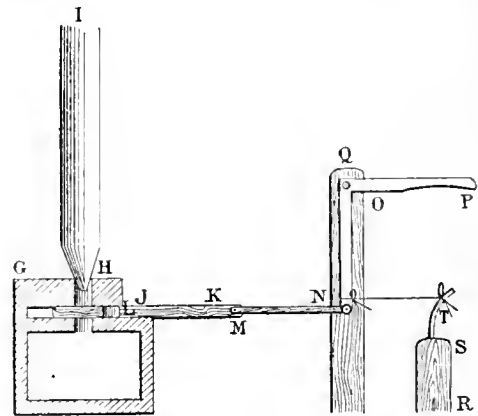


FIG. 64. — La touche (ἀγκυώνισκος).

que nous levons le doigt, la spatule reprend sa position normale et le trou est bouché. Le même mécanisme se retrouvant devant chaque *glossocome*, si nous voulons que plusieurs flûtes sonnent, nous abaissons avec les doigts les réglettes qui sont devant elles; si nous voulons que le tout s'arrête, nous levons les doigts, et alors les sons cessent, les *poma* se trouvent attirés au dehors.

« L'eau qui est dans le coffre est mise là afin que l'air qui envahit le *pnigeus*, venant du cylindre, élève l'eau, et que celle-ci le refoule et le pousse dans les flûtes.

« Le piston *qr*<sup>3</sup>, en montant, pousse dans le *pnigeus* l'air contenu dans le cylindre, comme on l'a dit. En descendant, ce piston fait ouvrir le *platysmation* qui est au petit cylindre, afin que le piston, remontant à nouveau, renvoie cet air dans le *pnigeus*.

« Du reste, il est bon que la tige *tu* ait, en outre, dans sa partie *t*, une articulation autour d'une goupille adaptée à la base du piston, de manière à le pousser sans le faire dévier; de cette façon, le piston pourra remonter et descendre constamment en ligne droite. »

Toute personne qui a eu l'occasion de visiter l'intérieur d'un orgue se rendra facilement compte du mécanisme de l'orgue hydraulique. Ce mécanisme comprend trois parties essentielles : 1<sup>o</sup> les tuyaux; 2<sup>o</sup> le clavier et ses annexes; 3<sup>o</sup> la soufflerie. Des tuyaux

1. Voir la fig. 62.  
2. Voir à fig. 64.

3. Voir la fig. 62.

et du clavier, nous n'avons rien à dire; le système est des plus simples, et même les plus anciens commentateurs de Héron d'Alexandrie l'ont facilement compris. La soufflerie, sans être beaucoup plus compliquée, est cependant la partie de l'instrument qui a donné lieu aux interprétations les plus extravagantes, à cause du rôle qu'y joue l'eau et qu'on ne parvenait pas à discerner. Aussi ajouterai-je, sur ce point, quelques mots de commentaire à la description de Héron.

Si l'on fait communiquer la base d'un tuyau d'orgue avec un petit coffre hermétiquement fermé, dans lequel l'air soit amené par un vulgaire soufflet de cuisine, on comprend de suite que, chaque fois qu'on pressera le soufflet, le tuyau

parlera, mais qu'il cessera de parler quand on desserrera le soufflet pour reprendre de l'air. Donc, pour faire parler un tuyau sans discontinuité, il est indispensable qu'il y ait, entre le tuyau et le soufflet, un dispositif remédiant à l'inconvénient signalé.

Dans nos orgues modernes, ce dispositif consiste en un réservoir en forme de vaste accordéon, dont la tablette supérieure est surchargée de lourds poids de plomb. C'est ce réservoir qui refoule l'air dans les tuyaux sous la pression de sa charge de plomb, tandis que le soufflet lui remplace au fur et à mesure l'air qu'il dépense.

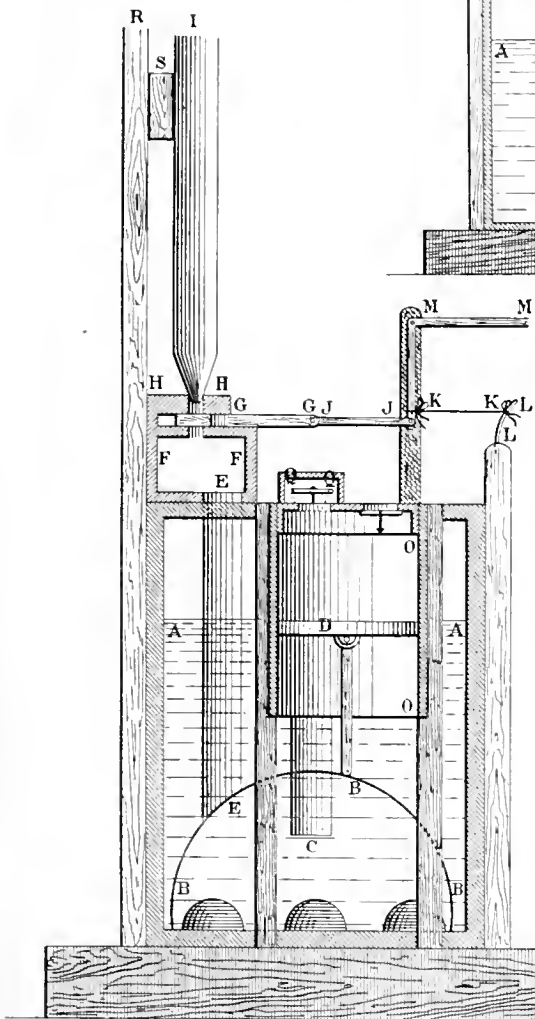
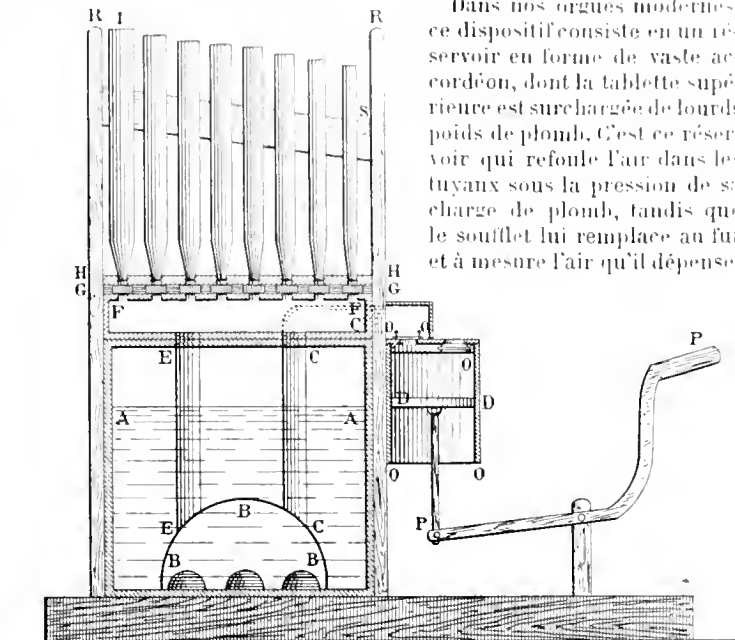


FIG. 65-66. — L'orgue hydraulique vu de face et de profil.

Que le soufflet fournisse l'air de manière intermittente, peu importe; cette irrégularité est neutralisée par la charge de plomb, dont l'action est continue et dont la pression refoule l'air dans les tuyaux sans aucune interruption.

Or, le *πνεύμα* de l'orgue hydraulique est l'équivalent exact de ce réservoir. Il sert à rendre cons-

tant le passage de l'air dans les tuyaux. Seulement, la pression nécessaire, au lieu d'être obtenue par le poids du plomb, est obtenue par le poids de l'eau. Quand l'orgue hydraulique est au repos, le niveau de l'eau est le même au dedans et au dehors du *πνεύμα*. Quand le cylindre amène de l'air dans le *πνεύμα*, cet air fait baisser le niveau intérieur de l'eau et monter d'autant le niveau extérieur. Quand l'eau, sous la pression réitérée de l'air amené par le cylindre, a fini par atteindre le bas du *πνεύμα*, son niveau intérieur est au minimum, et son niveau extérieur au maximum de hauteur. Or, toute l'eau extérieure comprise entre les deux niveaux agit de tout son poids sur l'eau intérieure, tendant à lui faire reprendre son niveau normal et lui imposant une pression qu'elle communique à son tour à l'air contenu dans le *πνεύμα*. Sous cette pression, qui agit de façon constante, et non de manière intermittente comme celle du cylindre, l'air pénètre régulièrement du *πνεύμα* dans les tuyaux et les fait parler sans discontinuer.

On voit que le système de soufflerie imaginé par Ktésibios est aussi simple qu'ingénieux, et l'on peut même se demander si, remis de nos jours en honneur par quelque facteur d'orgues curieux, il ne rendrait pas les mêmes services que nos réservoirs à charge de plomb.

L'orgue hydraulique obtint à Alexandrie un immense succès. Nous savons par Athénée que les Alexandrins aimaient l'entendre jouer pendant les repas. D'Égypte, l'instrument passa en Europe, où on lui apporta quelques perfectionnements.

L'orgue hydraulique décrit par Vitruve est déjà bien plus important que celui de Ktésibios, bien que les parties essentielles de l'instrument soient restées les mêmes et aient permis à l'écrivain latin d'utiliser

la description qu'en avait donnée Ktésibios. L'orgue de Vitruve a plusieurs rangs de tuyaux et deux cylindres (fig. 67-68), ce qui devait donner plus de régularité encore dans la soufflerie, si l'on avait

soin d'abaisser un piston tandis qu'on faisait monter l'autre.

Mais nous voici loin d'Alexandrie et loin de Ktésibios. Je laisse à d'autres le soin d'étudier les desti-

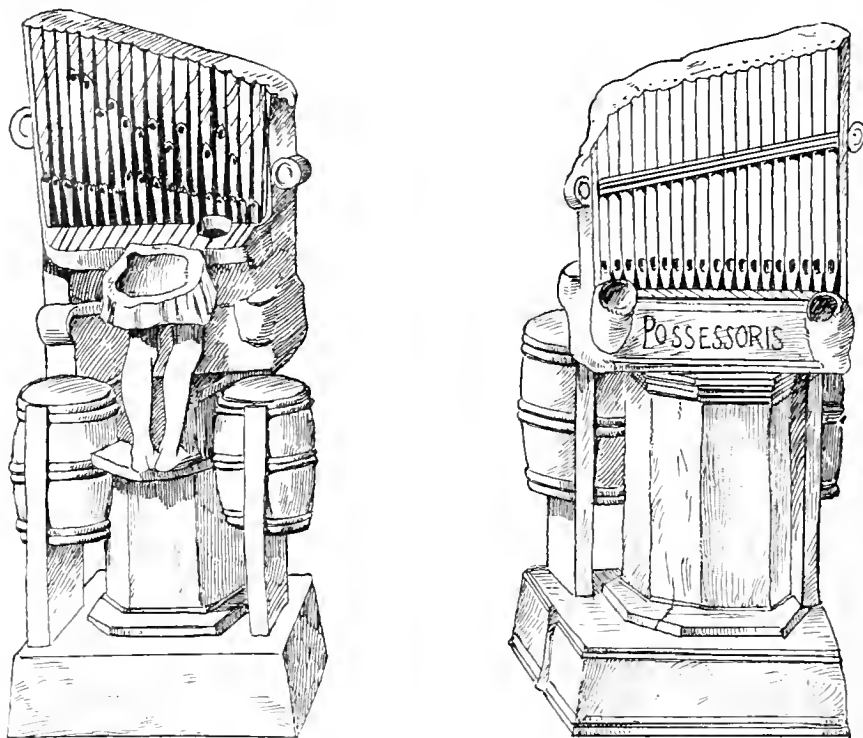


FIG. 67-68. — Orgue hydraulique d'époque romaine<sup>1</sup>.

nées de l'orgue dans le monde romain. Je dois abandonner l'orgue hydraulique au seuil de sa patrie, heureux d'avoir pu, en énumérant par ordre chronologique les instruments de musique inventés par les Égyptiens, passer du simple crotale des temps pré-

historiques à l'instrument d'époque ptolémaïque qu'on a pu nommer le roi des instruments.

1. Statuette de terre cuite du Musée de Carthage, d'après un dessin publié pour la première fois dans G. LORET, *Recherches sur l'orgue hydraulique*, Paris. 1890. p. 26, fig. 8-9.

VICTOR LORET, 1910.



# ASSYRIE-CHALDÉE

## LA MUSIQUE ASSYRO-BABYLONNIENNE

Par MM. Ch. VIROLLEAUD

MAÎTRE DE CONFÉRENCES D'ASSYRIOLOGIE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

ET

Fernand PÉLAGAUD

AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE LYON

La grande plaine qui s'étend entre le Tigre et l'Euphrate a été le berceau d'une des plus vieilles civilisations humaines.

Au cinquième millénaire avant notre ère, un peuple, très civilisé déjà, avait fondé des villes dans la vallée du bas Euphrate. Ces premiers habitants de la Chaldée s'appelaient eux-mêmes peuples de Sumer et d'Accad; les savants modernes les désignent habituellement par le nom de Sumériens.

Ils nous ont laissé de nombreuses inscriptions, gravées sur des statues ou sur des briques, en une langue assez difficile à comprendre. Elles nous révèlent une civilisation brillante, où les lettres, les sciences et les arts tiennent une grande place<sup>1</sup>.

A l'est de ces peuples, sur le territoire actuel de la Perse, vivaient des populations de civilisation analogue, les Elamites, dont les fouilles de M. de Morgan à Suse nous ont fait connaître l'histoire<sup>2</sup>.

Les villes de Chaldée et d'Elam étaient continuellement en guerre les unes avec les autres. Parfois l'une d'elles devenait prépondérante, et le *patési*, prince sacerdotal, qui la gouvernait, réunissait sous son sceptre toutes les villes voisines.

Vers l'an 4000, un autre peuple apparaît dans le centre de la Mésopotamie. Ce sont les Sémites, dont la descendance était vouée à de très hautes destinées. Rudes et batailleurs, ils triomphèrent des Sumériens après de longues luttes. Mais ceux-ci prirent leur revanche dans le domaine intellectuel; les Sémites s'assimilèrent complètement la civilisation sumérienne. En Elam, au contraire, l'élément sémitique ne put parvenir à triompher.

Le mélange des Sumériens et des Sémites, si différents de race et de culture, a produit la civilisation babylonienne, qui brilla d'un vif éclat durant plus de cinq cents ans. En 1800 avant notre ère elle fut submergée par une invasion de peuples barbares qui, après avoir ravagé l'Elam, s'installèrent en maîtres en Chaldée<sup>3</sup>.

L'arrière-garde des Sémites, qui était restée sur le Tigre moyen, profita de ces troubles pour constituer un empire nouveau, l'Assyrie. La nation assy-

rienne, type achevé de nation de proie, finit par imposer sa domination à la Babylone et à l'Elam (v. 1300 av. J.-C.).

Les guerres heureuses des rois d'Assour amenèrent à Ninive les dépouilles des peuples vaincus. Une civilisation luxueuse et brillante se développa en Chaldée et en Susiane. Ce dernier pays, à peu près indépendant depuis 1117, rivalisait de puissance avec l'Assyrie. Le roi Assourbanipal triompha des Elamites, les transplanta en Assyrie et ruina pour toujours ce grand empire (650); Ninive restait seule debout.

Mais la guerre, qui avait élevé si haut la nation assyrienne, la jeta un jour par terre. En 606, Ninive tomba sous les coups des Perses, et les rois Achéménides prirent pour capitale sa vieille ennemie, Suse. Cette dernière fut ruinée à son tour en 329 par le grand conquérant macédonien, Alexandre<sup>4</sup>.

Les Grecs ont peu connu ces vieilles civilisations de l'antique Orient, malgré les nombreuses recherches des savants alexandrins. Les Juifs ont été mêlés, et de plus près qu'ils n'auraient voulu, à l'histoire d'Assour. Aussi la Bible nous en parle-t-elle avec des détails circonstanciés. Ses données, il est vrai, n'embrassent qu'une période restreinte, du IX<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, mais n'en fournissent pas moins de très précieux renseignements.

Les découvertes modernes ont agrandi considérablement notre champ d'investigation. Nous connaissons assez bien maintenant la vie de tous les jours d'un habitant de Babylone ou de Suse, les fêtes de la cour, les cérémonies religieuses.

L'observateur le plus inattentif ne peut manquer d'être frappé de l'importance de la musique en Babylone. Les bas-reliefs des palais et des temples nous montrent des musiciens partout, derrière des prêtres, autour du roi, dans les festins, à l'armée, etc. Les termes musicaux abondent dans les textes. Ce très grand rôle de la musique dans les civilisations de l'ancien Orient avait été signalé du reste par la Bible et par les polygraphes grecs et romains.

Il est un préjugé assez répandu; c'est que l'Orient est un pays immuable, qui a toujours été ce qu'il est aujourd'hui. C'est là une grave erreur, qui ne peut

1. Cette révélation est due surtout aux belles découvertes de M. de Sarzec à Telloh, dont les principales sont exposées au Louvre, salle assyrienne. Voir HEUZEY-DE SARZEC, *Découvertes en Chaldée*, Paris; MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. I, p. 535 sq.

2. DE MORGAN, ap. *Revue archéologique*, 1902, p. 149 sq.

3. MASPERO, *op. cit.*, II, *passim*.

4. La civilisation assyrienne est assez bien connue de nos jours. Voir MASPERO, *op. cit.*, *passim*; PENROD-CUIPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. II.

plus se justifier. Les civilisations des habitants actuels n'ont rien de commun avec celles d'autrefois, et il faut se garder d'expliquer celles-ci par celles-là. L'historien moderne suit avec beaucoup de certitude la marche de ces vieux peuples vers le progrès. Malheureusement leurs débuts sont enveloppés d'une épaisse obscurité. Les documents que nous possédons nous les montrent dans un état de civilisation avancée. Nous ne pouvons donc point suivre pas à pas les développements de l'art musical. Nous ne pourrions que donner de courtes monographies de la musique sumérienne et de la musique assyrienne, sans essayer de combler la lacune de près de deux mille ans qui existe entre elles. Nous y joindrons un exposé de ce que nous savons sur la musique élamite, très analogue d'ailleurs aux deux autres.

## CHAPITRE PREMIER

### LA MUSIQUE CHEZ LES SUMÉRIENS

La civilisation sumérienne est encore peu connue; les villes de Chaldée où elle s'est développée n'ont pu être fouillées de façon complète; certaines même ne l'ont pas été du tout. Au point de vue musical, nous possédons deux monuments, dont un seul a une réelle valeur. Dans les inscriptions on rencontre de temps à autre quelques indications trop vagues sur la culture musicale des Sumériens. Cependant l'étude attentive de ces documents et leur rapprochement pourront nous permettre de nous faire une idée sur l'état de la musique dans cette vieille civilisation.

**Les représentations figurées.** — Le monument musical de Sumer le plus intéressant est un bas-relief découvert par M. de Sarzec dans les ruines de Lagash (aujourd'hui Telloh). Il est d'ailleurs brisé, et il nous est difficile de nous rendre compte de sa forme primitive (fig. 69).

Il semble représenter une scène d'offrande ou de sacrifice et se compose de deux registres.

Au registre du bas on distingue une chanteuse accompagnée par un musicien sur un instrument de très grande taille. Il a une forme presque carrée, l'un des angles est légèrement arrondi. A la partie inférieure se trouve une caisse de résonance rectangulaire dont le bord supérieur est évidé semi-circulairement; elle est ornée d'une tête d'animal à cornes assez indistincte. Les cordes s'y attachent sur un cordier en saillie placé près du bord inférieur; elles sont au nombre de onze, disposées en éventail, de façon que la plus courte soit la plus éloignée du musicien. Elles sont fixées par des chevilles à une traverse courbe légèrement inclinée en avant et soutenue par deux montants.

L'instrument est orné d'un taureau mugissant, qui semble personifier sa puissante sonorité. D'après M. Saint-Saëns, qui, à la requête de M. Heuzey, a

bien voulu l'examiner, ce serait en effet une de ses principales qualités. Il y voit une sorte de harpe d'une construction à la fois plus primitive et plus compliquée que les grandes harpes égyptiennes, à cause de la disposition des cordes et de la présence de deux montants<sup>1</sup>.

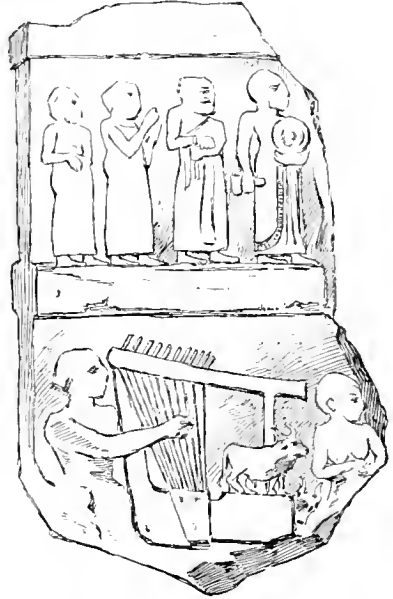


FIG. 69. — Cithare sumérienne<sup>2</sup>.

Nous ne croyons pas qu'il faille rapprocher l'instrument de Telloh de la famille des harpes. Ce semble être plutôt une cithare, de très grande taille, il est vrai, mais en tout semblable aux cithares assyriennes dont nous parlerons plus loin<sup>3</sup>. Dans la harpe, en effet, les cordes s'attachent à la caisse de résonance directement et sans passer par-dessus. Dans notre instrument, au contraire, comme dans la cithare, les cordes sont placées en partie au-dessus de la caisse sonore et y sont fixées par un cordier en saillie. Enfin, dans la harpe, l'un des montants forme caisse de résonance, ce qui ne semble pas exister dans notre instrument.

Cette grande cithare était un instrument assez perfectionné et devait donner des sons graves et profonds. On en jouait assis, en pinçant les cordes des deux mains.

Au registre supérieur du bas-relief, un personnage s'avance, revêtu d'une longue robe frangée, tenant d'une main une sorte de disque et de l'autre un bâton terminé par un objet cylindrique. Derrière lui marchent un individu, une tige assez indistincte à la main, et deux personnages dont l'un frappe dans ses mains et l'autre chante un hymne religieux. On a voulu voir là aussi des musiciens : le premier frapperait sur un tambourin avec un petit maillet, le second tiendrait une flûte. En réalité, il s'agit de tout autre chose. Le premier personnage semble être un sacrificateur; il porte une patère et un *simpulum*, godet de bronze emmanché de bois et servant à puiser le liquide consacré dans les grands vases. On en a retrouvé plusieurs exemplaires dans les ruines de Telloh<sup>4</sup>. Le second personnage paraît tenir une de ces

1. Découvertes en Chaldée, p. 119.

2. Ce bas-relief est actuellement au Louvre, salle assyrienne. Il a été reproduit notamment dans H. de Sarzec, *Découvertes en Chaldée*, pl. 23, et M. Steiner, *Histoire des peuples de l'Orient*, t. 1, p. 619.

3. P. 39, col. 2. Un instrument tout à fait analogue, quoique plus petit

se trouve entre les mains d'un Syrien peint sur une tombe égyptienne de la XII<sup>e</sup> dynastie. Voir *Musique en Syro-Phénicie*, p. 52, col. 1, où cette peinture est reproduite et commentée.

4. Découvertes en Chaldée, pl. XL.

herminettes chaldéennes à long manche, dont les fouilleurs de M. de Sarzec ont découvert quelques spécimens<sup>1</sup>.

Il semble donc difficile de voir là des instruments de musique.

Le second document musical n'a guère de valeur; c'est un cylindre en hématite qui se trouve au cabinet des Antiques du Louvre. Quoiqu'il soit de provenance incertaine, on l'attribue généralement aux Sumériens. Il représente des scènes de la vie aux champs. L'on y voit notamment un berger qui semble jouer d'une sorte de flûte (fig. 70). La petitesse du sujet et la gau-

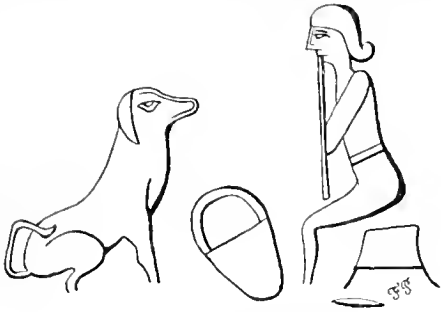


FIG. 70. — Musique champêtre<sup>2</sup>.

cherie de l'artiste ne permettent pas de se rendre très bien compte de la facture de l'instrument. Il paraît appartenir au type *monaule*, c'est-à-dire se composer d'un seul tuyau; la façon dont le musicien en joue tendrait à faire croire que l'instrument n'avait ni anche, ni ouverture à bec, et qu'on se contentait de diriger le courant d'air sur le bord de l'extrémité du tube. Ce dernier, très long, devait permettre l'émission de sons graves.

Telles sont les deux seules représentations d'instruments de musique que les Sumériens nous aient laissées. Mais la première suffirait seule à nous montrer que l'art du luthier était déjà très développé. La cithare de Telloh est un très bel instrument; sa grande taille, sa disposition, son ornementation, dénotent une grande habileté de facture.

**Les sources littéraires.** — Les inscriptions du *patési* de Sirpoula, Goudéa<sup>3</sup>, renferment assez souvent la mention d'instruments de musique; malheureusement, ce n'est qu'en passant et sans beaucoup de détails.

Le plus fréquent est le *balag*. Le même mot en assyrien désignant une sorte de tambour<sup>4</sup>, on rangea l'instrument sumérien parmi les instruments à percussion. Mais dans une liste de fondations pieuses il est parlé d'un *balag* en bois de cèdre<sup>5</sup>; M. Thureau-Dangin<sup>6</sup> en a conclu que c'était « une lyre », c'est-à-dire une cithare. Une inscription de Goudéa<sup>7</sup> décrit ainsi l'instrument : « Le corps du *balag* était comme un taureau mugissant. » Nous traduisons par *corps du balag* les deux mots sumériens *aga balaga*, que M. Thureau-Dangin rend par « portique de la lyre »;

le mot *aga* veut dire : ce qui est derrière, et doit désigner par suite, quand il s'agit d'un instrument à cordes, la caisse de résonance. Précisément, celle de la cithare de Telloh dont nous avons parlé plus haut est ornée d'un taureau mugissant qui semble, avons-nous dit, personifier sa puissante sonorité. La coïncidence est curieuse; elle montre que les sujets de Goudéa connaissaient des instruments à sons graves et profonds, qu'ils comparaient volontiers aux mugissements sourds des taureaux sauvages.

La fabrication de ces instruments était un important événement; les rois n'oubliaient pas de mentionner parmi leurs fondations qu'ils avaient fait un *balag*<sup>8</sup>, et l'on voit même un contrat daté ainsi : « Année où a été fait le *balag* d'Oushoumgal-kalama<sup>9</sup>. »

On trouve souvent le mot *balag* associé à un nom propre d'homme ou de femme; M. Thureau-Dangin a pensé que c'était le nom de l'instrument; nous ne le croyons pas, et, dans tous les cas où l'expression ne veut pas dire : *balag* d'un tel, le génitif étant rarement marqué en sumérien, nous sommes d'avis que le mot a fini par désigner l'instrumentiste.

En outre, les Sumériens appelaient également de ce nom des sortes de chants funèbres, probablement parce que le *balag* servait à les accompagner<sup>10</sup>. Chez les Assyriens, c'étaient des litanies religieuses en tout semblables à celles du culte catholique.

Les textes de Goudéa parlent brièvement de la flûte, *tigia*; les Assyriens nommaient ainsi un instrument à vent en bronze en forme de roseau.

Enfin, il est plusieurs fois fait mention d'instruments qui « brillent comme le jour », les *sim-aba*, ou M. Thureau-Dangin voit des cymbales, le même mot désignant une sorte de timbale à libations<sup>11</sup>. Les sons nets et bruyants de ces instruments étaient les accessoires obligés des fêtes religieuses qui se déroulaient sur le parvis des temples<sup>12</sup>.

**La musique et les musiciens.** — Les rares mentions de musiciens qui se trouvent dans les textes nous les représentent comme faisant partie du sacerdoce d'une des grandes divinités chaldéennes.

Il est question à plusieurs reprises d'un musicien cher au grand dieu Nin-Girsou, Oushoumgal-kalama<sup>13</sup>. Il était *nar*, c'est-à-dire quelque chose comme chantre, musicien du dieu; son talent ne se bornait pas à un seul instrument, on lui voit entre les mains tantôt un *balag*, tantôt une flûte, voire même des cymbales. Le dieu, croyait-on, aimait s'inspirer de ses accords harmonieux; aussi était-il fort considéré dans le temple, et c'était lui qui marchait à la tête des processions. Naturellement, un si haut personnage ne se servait pas d'instrument de médiocre facture; son *balag* avait été fait avec tant de soin que l'année de sa fabrication en avait pris son nom<sup>14</sup>.

Dans le même sacerdoce, nous connaissons aussi un autre joueur de *balag*, Lougal-izi-houshan, moins connu et moins haut placé<sup>15</sup>. Les textes nous parlent aussi d'une joueuse de *balag*, Nin-dagal-ki, attachée à la maison de la déesse Baou; son instrument

1. Découvertes en Chaldée, pl. XXXIX.

2. D'après LAJARD, *Introduction à l'histoire du culte de Mithra*, pl. XLII, n° 5. Le cylindre est reproduit également dans MENANT, *Recherches sur la glyptique orientale*, t. I, p. 205, et MASPERO, *Histoire ancienne*, t. I, p. 767.

3. Elles ont été réunies par M. THUREAU-DANGIN dans *Les Inscriptions de Sumer et d'Akkad*, Paris, 1905.

4. V. p. 42, col. 1.

5. REISSNER, *Tempelurkunden*, n° 412, obv. IV, 126.

6. *Zeitschrift für Assyriologie*, t. XVIII, 1904, p. 139, n. 2.

7. *Les Inscriptions de Sumer*, p. 174.

8. *Ibid.*, p. 123.

9. *Ibid.*, p. 325.

10. *Ibid.*, p. 407.

11. *Ibid.*, p. 409.

12. *Ibid.*, p. 173.

13. *Ibid.*, p. 143, 145, 187, 193, 195, 325.

14. *Ibid.*, p. 325.

15. *Ibid.*, p. 187.

avait été fait sur l'ordre de Goudéa<sup>1</sup>, en même temps qu'un des temples de cette divinité.

Tous ces musiciens étaient des personnages fort importants, et la petite fille de Naram-Sin, un des plus grands monarques de cette lointaine époque, ne dédaignait pas le titre de chanteuse de Sin<sup>2</sup>. Les dieux, pensaient les Sumériens, charmés par les doux sons des cithares et des flûtes, se laissaient plus facilement toucher par les prières des hommes. Ce goût pour la musique, on le connaissait bien; ils l'avaient manifesté en maintes occasions; la déesse Nina n'avait-elle pas un jour vivement conseillé à Goudéa de placer auprès du seigneur Nin-Girsou un musicien qui lui fût cher et qui pût charmer ses réflexions par son instrument sonore<sup>3</sup>? Le dieu lui-même avait ordonné à ce « bon pasteur plein de sagesse » de placer dans son temple son chantre chéri Oushoumgal-kamma et le joueur de *balag*, Lougal-igi-houshan, « afin de rendre le séjour du sanctuaire agréable<sup>4</sup> ». La déesse Nina s'adonnait à l'art de la musique; tandis que les dieux, ses frères, travaillaient au bonheur des fidèles sujets du bon *patési*, elle les encourageait par la douceur de ses chants<sup>5</sup>. Ainsi, dans l'Olympe grec, Phoibos-Apollon ravissait les immortels par les sons de sa *phorminx*<sup>6</sup>.

La musique jouait un grand rôle dans les cérémonies religieuses. Quand, sur le parvis du temple, en face de tout le peuple, les prêtres espéraient par leurs prières écarter de leur pays les calamités, les accords graves et puissants des *balag*, les sons stridents des cymbales d'airain, appelaient sur leurs hymnes l'attention des dieux et surexcitaient la fureur religieuse des dévots<sup>7</sup>. Alors même que le prêtre-roi pénétrait dans le Saint des Saints pour s'entretenir seul à seul avec son dieu, des musiciens étaient chargés de prolonger son extase mystique par les sons de leurs flûtes et de leurs *balag*<sup>8</sup>.

Aux enterrements, il était d'usage de chanter des psalmodies plaintives que l'on appelait des *balag*, du nom de l'instrument qui les accompagnait; des *femmes de pleurs* poussaient des gémissements, appelant le mort et énumérant ses vertus. Pendant les épidémies, on entendait fréquemment chanter ces hymnes funèbres; aussi, pour dépeindre l'ère de félicité que fut le règne de Goudéa, un texte nous assure que de son temps « le prêtre ne fit pas de *balag*, la *femme de pleurs* ne fit pas de lamentations<sup>9</sup> ».

Nous ne connaissons guère que la musique religieuse de ces vieux peuples; les textes ne mentionnent presque tous que des fondations pieuses des *patési* et des rois. Sans doute, comme à la cour des rois d'Assour, héritiers de la civilisation chaldéenne, y avait-il des musiciens auprès de ces grands monarques; mais les textes et les monuments sont muets à cet égard.

Un curieux cylindre, dont nous avons parlé plus haut<sup>10</sup>, nous offre une scène musicale amusante. Un berger vient de lâcher dans une prairie les chèvres qu'il a fait sortir de l'écurie; il s'est assis sur un siège portatif, a posé devant lui son bissac et, tandis que ses bêtes gambadent sur l'herbe, il tire d'un long tuyau des sons plus ou moins harmonieux qui font

le bonheur de son chien, gravement assis en face de lui et remuant la queue pour exprimer son admiration.

Ainsi qu'on a pu le voir, nous ne pouvons que constater l'importance de la musique dans la civilisation sumérienne. Ce qu'elle était, nous l'ignorons absolument; nous connaissons à peine les moyens qu'elle avait à sa disposition, et ce que nous en savons nous fait vivement regretter notre ignorance. La culture musicale assyrienne, qui nous est certes mieux connue, en est sans doute l'héritière; mais il y a entre ces vieux documents et le premier monument musical assyrien un espace si considérable, — près de deux mille ans, — que l'on ne peut rien tirer de définitif de la comparaison.

## CHAPITRE II

### LA MUSIQUE EN ASSYRIE

L'Assyrie est plus riche en documents que la Chaldée; elle a été fouillée de fond en comble depuis plus d'un demi-siècle. On y a trouvé de nombreux bas-reliefs où sont représentés des musiciens, chanteurs ou instrumentistes; la littérature, très développée et que l'on comprend assez facilement, contient aussi de précieux renseignements pour l'historien de la musique. La vie publique et privée des Assyriens nous offre de moins en moins de secrets.

**Les représentations figurées.** — Les sculpteurs assyriens représentaient les objets avec beaucoup de soins et de détails; ils n'ont pas fait exception en ce qui concerne les instruments de musique, et il est facile de se rendre compte de leur forme et de leur disposition. Mais quelle confiance devons-nous leur accorder? On n'a pas, comme en Egypte, retrouvé d'instruments dans les fouilles. Il est vrai qu'en d'autres matières on a pu constater avec quelle scrupuleuse exactitude ils reproduisaient leurs modèles, et il n'y a aucune raison pour qu'il n'en soit pas de même ici.

Quelques-uns de ces instruments sont placés entre les mains, non d'Assyriens, mais de peuples voisins. Étaient-ils propres à ces étrangers ou s'en servait-on aussi à Ninive? L'artiste a-t-il eu devant lui le véritable instrument? La question est très délicate; nous verrons que les instruments prêtés à des Susiens par le sculpteur de Koujoundjik se retrouvent sur un bas-relief élamite<sup>11</sup>.

Les monuments nous offrent les trois grandes catégories d'instruments de musique : à cordes, à vent, à percussion, mais ce sont les premiers qui ont eu le plus grand développement.

**LES INSTRUMENTS A CORDES.** — Les instruments à cordes, fort simples, peuvent se ramener à trois types : harpe, cithare, instrument à manche; les uns et les

1. *Les Inscriptions de Sumer*, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 237. M. Thureau-Dangin traduit à tort joueuse de *balag*.

3. *Ibid.*, p. 143.

4. *Ibid.*, p. 187.

5. *Ibid.*, p. 179.

6. *Ihale*, chant I, v. 603.

7. *Les Inscriptions de Sumer*, p. 173.

8. *Ibid.*, p. 193-195. Voir en outre LANGEON, *Sumerian and Babylonian Psalms* (1909), introduction.

9. *Ibid.*, p. 107.

10. Voir p. 37, col. 1.

11. V. p. 46, col. 1.

autres sont mis en vibration indifféremment par la main ou le plectre. La harpe se compose d'un corps sonore en bois généralement creux et dérivant une courbe plus ou moins accentuée; plus tard, pour consolider l'instrument, on réunit les deux extrémités par un montant. Les cordes, en nombre assez grand, sont de longueur inégale; elles vibrent dans le vide sur toute leur longueur. C'est encore la disposition actuelle.

Dans la cithare, au contraire, les cordes passent au-dessus d'un corps sonore et ne vibrent dans le vide que sur une partie de leur longueur. Elles sont tendues au moyen d'une traverse rattachée par deux montants à la caisse de résonance. Très répandu en Orient, cet instrument fut connu des Grecs dès la plus haute antiquité. On appelle de nos jours cithare un instrument assez différent où les cordes sur toute leur longueur vibrent au-dessus d'un corps sonore; c'est le *psallérion* des anciens et du moyen âge qui a donné naissance aux instruments à clavier; cet ancêtre de notre moderne piano se voit entre les mains d'Élamites sur une sculpture assyrienne<sup>1</sup>.

Les instruments à manche sont bâtis sur le même principe, mais en appliquant les cordes sur le manche on peut hausser ou baisser le ton de chaque corde. Cette famille, qui a pris de nos jours un si grand développement, était connue dans l'Orient ancien, mais les Grecs la repoussèrent toujours comme produisant une musique trop efféminée et trop voluptueuse.

*Les harpes.* — L'instrument le plus ancien que nous livrent les monuments assyriens est une sorte de harpe de l'époque d'Assournazirpal (885-860 av. J.-C.) (fig. 71). Il se compose d'un corps sonore long et mince, terminé par un bec légèrement relevé; près de la pointe se dresse verticalement une traverse droite terminée par une main et ornée de petits ronds qui sont peut-être des chevilles. Les cordes, au nombre de neuf, sont disposées en éventail; leurs bouts pendent librement et sont garnis de petits glands. Malgré sa forme et la façon dont on le tient, il s'agit bien là d'une harpe. L'instrument-



FIG. 71.  
Harpe assyrienne<sup>2</sup>.

liste, la plaçant sous son bras gauche, frappait les cordes avec une baguette tenue dans sa main droite, tandis que la gauche, posée sur elles, en empêchait la résonance trop prolongée.

Cette harpe se retrouve sous la même forme un siècle plus tard, à l'époque d'Assourbanipal (668-626 av. J.-C.), où elle a dix cordes<sup>3</sup>, et sur un bas-relief élamite<sup>4</sup>.

Un second type de harpe est souvent représenté sur les monuments (fig. 72). Il se compose d'un corps sonore allongé et légèrement courbe percé de deux ou trois ouïes pour laisser échapper le son. Les cordes

s'attachent sur une traverse droite; elles sont en grand nombre, de quatorze à vingt et une. C'est un instrument très analogue au premier, mais on le tient verticalement; le musicien le pinçait des deux mains; parfois pour le soutenir il passait le dernier doigt sous la traverse. C'est une harpe un peu spéciale, le corps sonore étant au sommet, et non à la base, comme en Égypte et de nos jours; très répandue en Syro-Phénicie, elle porte en hébreu le nom de *nebel*, et les Grecs et les Romains en parlent sous ce nom<sup>5</sup>. On le trouve peu en Assyrie, mais les Élamites en faisaient grand usage dans leurs orchestres<sup>6</sup>.



FIG. 72.  
Harpe assyrienne<sup>7</sup>.

*Les cithares.* — Les monuments assyriens offrent deux types de cithare assez différents. Le plus simple est de forme à peu près rectangulaire; la caisse de résonance occupe un peu plus du tiers de l'instrument; elle est quelquefois légèrement renflée dans sa partie médiane; les cordes, disposées parallèlement, sont de longueur égale et devaient, par suite, être de grosseur ou de matières différentes; le sculpteur n'a pu en tout cas l'indiquer. Un exemplaire d'assez grande taille se voit sur un monument de Khorsabad (fig. 73): la caisse est légèrement renflée, et les cordes sont au nombre de 10; le musicien les pince des deux mains; le sculpteur n'a pas oublié de marquer le cordon qui servait à suspendre l'instrument au cou de l'artiste. On retrouve le même type, beaucoup plus petit et n'ayant plus que cinq cordes, entre les mains du second musicien de gauche d'un orchestre ninivite<sup>8</sup>; il est caché en grande partie, mais on voit qu'on en jouait au moyen d'un petit plectre ovoïde.



FIG. 73.  
Cithare rectangulaire<sup>9</sup>.

Le second type de cithare a une forme très élégante; le cadre est formé de lignes harmonieusement courbes; la caisse de résonance occupe plus de la moitié de l'instrument. Les cordes, de longueur inégale et disposées parallèlement, se fixent sur une traverse courbe ornée parfois d'une longue pointe. On en voit un exemple sur une sculpture de Ninive (fig. 74); les cordes sont au nombre de cinq, et le musicien les gratte avec un petit plectre ovoïde.



FIG. 74.  
Cithare de luxe<sup>10</sup>.

1. V. p. 46.  
2. D'après un bas-relief du British Museum. La scène complète est reproduite dans PERROT-CHIPIREZ, *Histoire de l'art*, t. II, p. 434.  
3. Voir MASPERO, *Histoire ancienne*, t. II, p. 624 et 635; LAYARD, *Monument of Nineveh*, 1<sup>re</sup> série, pl. 73.  
4. Voir fig. 85.  
5. D'après un bas-relief du British Museum. Voir MASPERO, *op. cit.*, II, p. 413.

6. Voir *Musique en Syro-Phénicie*, p. 54, col. 2.  
7. V. p. 47.  
8. D'après un bas-relief de Khorsabad, reproduit dans BOTTA, *le Monument de Ninive*, t. I, pl. 67.  
9. V. fig. 76, p. 40.  
10. D'après un bas-relief du British Museum. RAWLINSON, *Five Great Monarchies*, Londres, 1871, t. I, p. 533.

*Instruments intermédiaires.* — On rencontre assez souvent sur les bas-reliefs assyriens un instrument qui, à première vue, est une cithare; mais il n'en a que la forme extérieure et se rattache plutôt à la famille des harpes. En effet, les cordes sont fixées au bord supérieur du corps sonore au lieu de passer par dessus, ce qui est bien la disposition de la harpe. Un bas-relief de Ninive nous donne un exemple de cet instrument (fig. 75); malheureusement il est un peu détérioré, et la partie la plus intéressante est cachée par l'instrumentiste; on voit assez bien cependant le point d'attache de l'une des cordes, et l'épaisseur du montant supérieur fait présumer qu'il devait être creux; les cordes sont



FIG. 75. — Harpe en forme de cithare<sup>1</sup>.

parallèles et au nombre de sept, la traverse est légèrement courbe. La disposition de ce type curieux se voit d'une façon plus claire dans l'orchestre ninivite dont nous avons déjà parlé<sup>2</sup>, entre les mains du premier musicien de droite; l'instrument offre tout



FIG. 76. — Orchestre ninivite<sup>3</sup>.

l'aspect d'une cithare; mais les montants semblent être creux, et surtout les cordes s'attachent au bord supérieur de la caisse de résonance; elles sont au nombre de huit et disposées en éventail; la traverse sur laquelle elles sont fixées est droite.

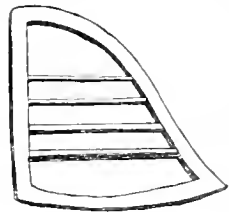


FIG. 77. — Harpe-cithare<sup>4</sup>.

Nous rattachons à la même famille un petit instrument où Fétis<sup>5</sup> voyait, sans beaucoup de raisons, une *sambuque*; la forme en est triangulaire, et les montants en semblent bien être creux; il y a quatre cordes parallèles dont les différences de grosseur et de longueur sont nettement indiquées (fig. 77).

*Les instruments à manche.* — Les Assyriens ont connu un instrument à manche assez simple qui se retrouve très fréquemment sur les monuments égyptiens.

Le corps, en forme de poire, est de toute petite taille; il est surmonté d'un manche très mince et très long; les cordes ne sont point indiquées; mais l'étroitesse du manche et les deux cordons qui pendent à son extrémité font présumer qu'elles devaient être au nombre de deux (fig. 78). Le musicien tient l'instrument sous le bras droit, de sa main droite il gratte les cordes à la naissance du manche, tandis que de la gauche il les serre contre le manche, pour en diminuer la longueur.

LES INSTRUMENTS A VENT. — Les Assyriens avaient, nous le verrons plus loin, plusieurs noms pour désigner la flûte; les monuments nous en présentent fort peu d'exemplaires, et si l'on n'avait pas le témoignage probant des textes, on pourrait croire que cette famille d'instruments fut peu usitée sur les bords de l'Euphrate.

Ceux que nous connaissons sont de ces doubles flûtes à tuyaux égaux que les Latins appelaient flûtes *sarranienues*, c'est-à-dire tyriennes, parce qu'elles étaient fort en usage à Tyr; nous en trouvons un exemplaire sur un bas-relief de Ninive (fig. 79). Les tuyaux sont de petite taille; on distingue mal s'ils avaient une ou deux embouchures. Les doigts du musicien y étant tous appliqués, on peut en conclure qu'ils étaient munis de cinq trous; cela ferait six notes pour chaque tuyau; mais les deux tuyaux étaient-ils au même diapason ou non, et, par suite, l'instrument avait-il six notes ou douze? Bien que cette dernière opinion paraisse vraisemblable, on ne peut l'affirmer avec certitude.



FIG. 78. — Instrument à manche<sup>6</sup>.

On a découvert dans les ruines de Birs-Nimroud une sorte de sifflet en terre cuite qui se trouve aujourd'hui au musée de la Société asiatique de Londres (fig. 80), mais on ignore absolument dans quelles conditions il a été trouvé, et son authenticité est très douteuse. L'instrument est d'ailleurs très simple: un cône à base



FIG. 79. — Double flûte assyrienne<sup>7</sup>.

évasée, évidé à l'intérieur, et le sommet percé d'un trou; sur le pourtour se trouvent une ouverture oblongue taillée en biseau, et au-dessous deux trous circulaires. Le souffle introduit par le trou supérieur était repoussé par le fond et, venant se briser sur l'ouverture biseauté, formait l'intonation, que l'on variait en bouchant les trous avec les doigts. Fétis, qui a pu jouer de l'instrument, a fait les remarques suivantes: « Lorsque ces trous sont bouchés, le son produit répond à *ut* du diapason du conservatoire de Bruxelles, de l'orchestre de Berlin et de celui de Saint-Petersbourg (la à 903 vibrations). Si un trou seulement est bouché, le son est *mi*, et si les deux trous sont ouverts l'intonation est *sol*, en sorte que la

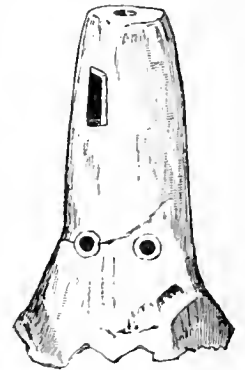


FIG. 80. — Sifflet à deux trous.

1. D'après un bas-relief du British Museum. RAWLINSON, *Five Great Monarchies*, 1874, t. I, p. 533.

2. Voir fig. 76.

3. Bas-relief du Musée du Louvre. Dans RAWLINSON, *loc. cit.*, p. 535, l'instrument est mal dessiné.

4. FÉTIS, *Histoire de la musique*, t. I, p. 528.

5. Bas-relief du British Museum. RAWLINSON, *loc. cit.*, p. 531.

6. Bas-relief de Koujoundjik, British Museum. Voir PERROT-CHAMPEZ, *Histoire de l'art*, t. II, p. 204; BIERNATH, *die Gitarre seit dem III Jahrtausend vor Christus*, Berlin, 1907.

7. Bas-relief de Koujoundjik, British Museum; RAWLINSON, *Five Great Monarchies*, t. I, p. 534.

série des sons est celle-ci :



Il est remarquable que, lorsque la tierce du premier son est formée en bouchant le trou de la gauche, l'intervalle est à peu près juste; mais si elle se produit en bouchant le trou de la droite, elle est plus basse d'un quart de ton<sup>1</sup>.

Notons enfin, parmi les instruments à vent, la trompette; ce n'est pas chez les Assyriens, à proprement parler, un instrument de musique, mais plutôt une trompe d'appel. Les porteurs de cet instrument sont ordinairement juchés sur un gros bloc de pierre, tiré par des troupes d'hommes, et semblent être des chefs de travaux.



Fig. 81-82. — Sonneurs de trompette<sup>2</sup>.

Nous trouvons deux types de ces instruments : l'un, fort long, est légèrement évasé à son extrémité (fig. 81); il ressemble aux trompettes juives figurées sur l'arc de Titus; l'autre (fig. 82) est plus large, et son pavillon est d'assez grande dimension; l'état ruiné du bas-relief ne permet pas de se rendre compte de sa longueur.

**LES INSTRUMENTS A PERCUSSION.** — Comme tous les peuples d'Orient, les Assyriens ont fait grand usage des instruments à sons bruyants, tambours et cymbales; nous avons vu que les Sumériens, eux aussi, leur donnaient une grande place dans leurs cérémonies religieuses.

*Les tambours.* — Les tambours assyriens sont fort différents de notre tambour actuel; ils rappellent plutôt le tambour de basque et la timbale.

Dans l'orchestre ninivite, dont nous avons déjà parlé<sup>3</sup>, le premier musicien de gauche tient une sorte de disque, sans doute en peau tendue sur un châssis, qu'il frappe avec le plat de la main droite. Il n'y a pas, comme dans le tambour de basque, de rondelles métalliques. Cet instrument, bien connu en Grèce, y portait le nom de *tympanon*.

Les timbales assyriennes se composent d'un corps vraisemblablement en bronze, soit cylindrique et de petite taille, soit très grand et en forme de cône ren-

verse, dont la base est recouverte d'une peau fixée par des clous (fig. 83). On attachait l'instrument à sa ceinture et on frappait du plat des mains sur la peau.

*Les cymbales.* — Outre les cymbales classiques, composées de deux disques de métal qu'on frappe l'un contre l'autre, les Assyriens en avaient d'une espèce très particulière : c'étaient deux cônes creux en métal terminés par une tige. L'instrumentiste, saisissant ces tiges, rapprochait les bases des deux cônes, puis les séparait brusquement; le son obtenu devait être assez étrange (fig. 84).

Enfin un musicien de Sennachérib tient un instrument de forme bizarre; ce semble être une sorte de crécelle, une boîte creuse en bois ou en métal rempli de pierres ou de matières dures qui, en s'entre-choquant, produisaient un son analogue à celui des rondelles métalliques de nos tambours de basque<sup>5</sup>.

On a cru parfois retrouver l'équivalent du *crotale* dans des sonnettes en bronze avec battant de fer, découvertes par l'explorateur anglais Layard. En réalité, elles étaient probablement destinées à être suspendues au cou de bêtes de somme, chevaux ou chameaux.



Fig. 83. — Timbales assyriennes<sup>4</sup>.



Fig. 84. — Cymbales coniques<sup>5</sup>.

**Les sources littéraires.** — DOCUMENTS ASSYRIENS. — A plusieurs reprises les Assyriens mentionnent dans leurs annales, dans leurs hymnes, dans leurs formules magiques, des instruments de musique, sans grands détails il est vrai; parfois aussi des sortes de dictionnaires encyclopédiques indiquent la matière dont ils étaient faits.

*Instruments à vent.* — Les recueils des psaumes assyriens de la pénitence contiennent souvent la mention que ces sortes de prières doivent être accompagnées par le *halhalatou*. Ce mot semble être le même que l'hébreu *halil*, traduit par le grec *aulos* dans la version des Septante et qui désigne une sorte de flûte; c'est ce que désigne également l'arabe *halhal*. Il doit donc s'agir là d'un instrument à vent, d'autant plus que la racine de ce mot pourrait signifier « percer ». Cet instrument est parfois classé parmi les objets en cuivre<sup>6</sup>; l'indication est d'autant plus intéressante qu'on a trouvé en Egypte des flûtes en bronze. Dans un passage d'un recueil de présages<sup>7</sup>, la voix d'Adad, le dieu du vent, est comparée à celle du *halhalatou*.

Un nom d'instrument fort intéressant est l'*imboubou*; on l'a rapproché avec raison du syriaque *aboubah*, *amboubah*, qui désigne une flûte de roseau. Or, il existait à Rome des joueuses de flûte appelées *ambubaiæ* qui faisaient les délices du peuple; ce mot, très difficilement explicable par le latin, a été depuis longtemps

1. FÉLIS, *Histoire de la musique*, t. I, p. 348.

2. British Museum. LAYARD, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> série, pl. xv.

3. V. figure 76.

4. Bas-relief de Koujoundjik. British Museum. RAWLINSON, *Five Great Monarchies*, t. I, p. 537.

5. *Ibid.*, RAWLINSON, *loc. cit.*, p. 536.

6. RAWLINSON, *loc. cit.*, p. 536.

7. DELITZSCH, *Assyrisches Handwörterbuch*, *sub voce*.

8. CH. VIROLLEAUD, *Astrologie chaldéenne*, Paris, 1908. Adad XI, t. I, 10.

rattaché à une racine syriaque<sup>1</sup>. Les instruments de roseau qui agaçaient si vivement Horace et Juvénal avaient charmé, huit siècles auparavant, les habitants d'Assour.

Les lexiques assyriens donnent pour synonyme à *imboubou* le mot *malilou*, qui en sumérien signifie roseau long. Les sons de cet instrument étaient comparés aux gémissements du pénitent qui s'accuse devant le dieu de ses fautes, et, si l'on en croit un passage obscur de la Descente d'Ishar aux enfers, les pleureurs et les pleureuses jouaient sur lui des chants funèbres; le poème ajoute qu'il aurait été fait en lapis-lazuli<sup>2</sup>. Un hymne religieux nous en parle en ces termes<sup>3</sup>: « De nombreux musiciens jouent du *zag-sal shebitou* et du *kanzabou*, du *malilou tsimitou* et de l'*arkatou*. » Le mouvement de la phrase semble indiquer qu'il s'agit de deux catégories d'instruments. L'adjectif qui est appliqué au *malilou* pourrait avoir le sens de bourdonner, comme l'arabe *tsan*; le mot *arkatou* se rattache à la racine *arak*, être long, et peut désigner une flûte.

Les deux autres noms, *zag-sal* et *kanzabou*, sont fort difficiles à expliquer. Peut-être faut-il y voir des instruments à cordes. En effet, très fréquemment les textes indépendamment qu'ils sont faits en bois. En ce cas, l'adjectif *shebitou*, qui ressemble à l'hébreu *shabah*, louer, s'appliquerait assez bien à des instruments qui, après les bas-reliefs, sont l'accessoire nécessaire de toute réjouissance publique; or les annales d'Assurbanipal<sup>4</sup> indiquent précisément que les musiciens qui précédaient le cortège triomphal de ce roi jouaient du *zag-sal*.

En tout cas nous ne trouvons dans les textes aucun mot pouvant désigner un instrument à cordes.

*Instruments à percussion.* — Les instruments à percussion portent en assyrien trois noms: *lilissou*, *oup-pou*, *balaygou*<sup>5</sup>.

Le *lilissou* était un instrument en cuivre ou en peau sur lequel on frappait avec les mains; il en est de même de l'*oup-pou*, auquel les textes donnent une forme circulaire.

Le mot *balaygou* a été rapproché de l'araméen *pal-gah*, tambour. Le signe qui sert à l'écrire a, en sumérien, la valeur *doub*, qui rappelle l'hébreu *toph* et l'arabe *doub*, désignant le tambour. Les Assyriens le donnaient comme synonyme de *lilissou*.

Ces mots devaient désigner des formes différentes d'instruments; mais nous n'avons encore aucun moyen de les différencier.

**DOCUMENTS BIBLIQUES.** — Un passage du livre de Daniel<sup>6</sup>, écrit en araméen, énumère un certain nombre d'instruments qui auraient été en usage chez les Chaldéens, au temps de Nabuchodonosor. Mais l'œuvre qui porte le nom de ce prophète est généralement attribuée à l'époque d'Antiochus Epiphane (167 av. J.-C.), et ce document, qui serait précieux s'il était authentique, semble par suite n'avoir qu'une faible valeur.

*Instruments à vent.* — Trois noms d'instruments à vent sont donnés par la Bible: *qornah*, *mushroqitah*, *soumponiah*.

Le premier mot, qui se trouve en hébreu sous la forme *qéren*, a le sens de corne, et désignait primitivement une sorte de cor taillé dans la corne d'un animal; mais très vite on ne distingua plus entre le *qéren* et le *shofar*, trompette droite. Aussi les Septante ont-ils traduit ici *salpinx*, nom grec de la trompette droite.

Le mot *mashroqitah* ne se retrouve pas en hébreu; il vient de la racine *sharaq*, siffler; c'est le sens du *syrix* des Septante, qui désigne en grec la flûte de Pan ou chalumeau à plusieurs tuyaux. L'instrument ne peut du reste être que cela ou qu'une flûte traversière, puisque ce sont là les seuls instruments à vent où l'on siffle.

Le mot *soumponiah* désignerait, d'après la tradition, une sorte de cornemuse; la *sampogna* des Italiens, la *chifonie* du moyen âge, seraient des souvenirs de cette *symphonia* qui, au dire de l'historien grec Polybe, faisait les délices des Syriens un siècle avant notre ère.

*Instruments à cordes.* — Le livre de Daniel donne aussi trois noms d'instruments à cordes: *qitaros*, *sab-qah*, *psanterin*.

Le mot *qitaros* n'est pas sémitique; c'est la transcription du grec *kitharis* qui désigne la cithare.

L'instrument appelé *subqah* était très répandu en Syrie; c'était une harpe de forme analogue à la grande harpe assyrienne que nous avons nommée *nebel*. Les Grecs et les Romains la connurent sous le nom de sambuque<sup>7</sup>.

Le *psanterin* n'est autre que le psaltérion des Grecs et du moyen âge, le *santour* des Arabes; il se compose d'une caisse de résonance sur laquelle sont tendues un grand nombre de cordes. Encore très répandu en Allemagne sous le nom de cithare, c'est l'ancêtre des instruments à clavier; on le trouve figuré sur un bas-relief assyrien, entre les mains d'Élamites<sup>8</sup>.

**DOCUMENTS GRECS.** — Dans le chapitre qu'il a consacré à la musique, le grammairien grec Pollux (v. 480 apr. J.-C.) attribue aux Assyriens l'invention de la *paulone*<sup>9</sup>. Quelle valeur faut-il attribuer à ce document? Il est bien difficile de le dire, sans connaître la source à laquelle il a été puisé.

La pandore, instrument à cordes tendues, d'après le polygraphe grec Athénée<sup>10</sup> (v. 215 apr. J.-C.), à trois cordes suivant Pollux, était connue en Grèce depuis le 7<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>11</sup>. D'après Athénée, les Troglodytes, peuple d'Éthiopie, en construisaient en bois de laurier. Nous ne savons d'ailleurs quelle était sa forme précise; au 6<sup>e</sup> siècle de notre ère, l'évêque de Séville, Isidore, expliquait ce mot par « don de Pan » et en faisait un chalumeau champêtre<sup>12</sup>.

**La musique.** — Nous ne pouvons nous faire aucune idée, même approximative, de la musique assyro-babylonienne. On n'a pas retrouvé, comme en Égypte, des instruments dont on puisse encore tirer des sons, et, parmi les nombreux vestiges de la littérature chaldéenne, il ne reste rien qui ressemble, même de loin, à un traité sur la musique, et encore moins à un morceau noté. Il est à peu près certain d'ailleurs que les peuples de l'Orient ancien n'ont pas eu de

1. V. *Musique en Syro-Phénicie*, p. 56, col. 2.

2. DHORME, *Textes religieux assyro-babyloniens*, 1901, p. 50.

3. FRANÇOIS MARTIN, *Textes religieux assyriens et babyloniens*, Paris, 1903, p. 63.

4. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. II, p. 126.

5. MUSS-ANNOIT, *Handwörterbuch*, sub voce.

6. Chapitre III, verset 5.

7. Voir *Musique en Syro-Phénicie*, p. 55, col. 1.

8. Voir fig. 88.

9. POLLUX, *Onomasticon*, IV, 60; éd. Belte, 1900, I, p. 219.

10. *Deipnosophistes*, 183 f, 184 a, Kaibell, I, p. 400.

11. D'après le témoignage d'Athénée, qui assure que le vieux poète Euphron en parlait dans une de ses pièces (*loco cit.*).

12. *Origines*, III, cap. xx.



système de notation; en tout cas, on ne voit jamais sur le bas-relief le plus détaillé un pupitre devant l'exécutant.

Fétis a cru pouvoir « ressaisir les formules principales du système tonal de la musique assyrienne dans les chants qui résonnent aujourd'hui sur les rives du Tigre et de l'Euphrate<sup>1</sup> ». C'est une conjecture purement gratuite; on sait trop peu de chose sur les Kurdes et les Yézidis pour en faire les descendants plus ou moins indirects des Assyriens. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'ils habitent le même pays; mais ils ne sont pas de la même race, ne parlent pas la même langue, n'ont pas, à beaucoup près, une civilisation aussi brillante et ont profondément senti l'influence du christianisme et de l'islamisme<sup>2</sup>.

D'après Plutarque, les Chaldéens pensaient que le printemps était à l'automne dans le rapport de quarte, à l'hiver dans le rapport de quinte, à l'été dans le rapport d'octave<sup>3</sup>. Mais il ne connaît, en fait de Chaldéens, que les quelques charlatans qui parcourent la Grèce en vivant de la crédulité du peuple; il vit huit cents ans après la chute de Ninive; il serait bien surprenant qu'il eût des notions exactes sur les théories musicales des Assyriens. En tout cas, si, comme le veut Ambros<sup>4</sup>, leur système tonal était fondé sur leurs théories astrologiques, les nombreux traités d'astrologie qu'ils ont laissés sont muets sur cette question.

Mais s'il nous paraît singulièrement téméraire de vouloir affirmer quoi que ce soit sur la musique assyrienne, nous pouvons du moins constater la grande place qu'elle tient dans cette civilisation lointaine.

Dès la plus haute antiquité, les premiers habitants de la Chaldée pensaient s'attirer la faveur de leurs dieux en chantant des hymnes sacrés et en jouant de la cithare, de la flûte ou des cymbales. Ces idées, communes à presque tous les peuples, se retrouvent aussi en Assyrie; dans toutes les scènes de sacrifice représentées sur les bas-reliefs, on voit toujours dans un coin plusieurs musiciens ou chanteurs<sup>5</sup>.

Quand le puissant roi d'Assour avait réussi, au cours de ses grandes chasses, à tuer des lions ou des aurochs, son premier soin était d'en faire hommage à Ishtar, sa souveraine; entouré de ses favoris et des grands de l'Etat, il faisait sur les cadavres étendus à ses pieds une libation de vin; sa prière montait vers la déesse au son des harpes et des chants sacrés<sup>6</sup>.

Les prescriptions rituelles contiennent fréquemment la mention que dans telle occasion il faut faire de la musique<sup>7</sup>, et les psaumes de la pénitence sont appelés parfois *shigou halhalatou*, psaumes avec accompagnement de flûte.

Aussi l'auteur du livre de Daniel a-t-il eu soin de faire figurer un orchestre assez varié dans la célébration du culte de la statue d'or de Nabuchodonosor<sup>8</sup>, et d'ailleurs les dieux d'Assyrie regardaient comme un grand honneur d'avoir des musiciens dans leur sacerdoce; c'est ainsi qu'Ishtar déclare fièrement: « Les prêtres assemblés se tiennent autour de moi en jouant de la flûte<sup>9</sup>. »

C'était de la même manière que l'on honorait le roi ou ses représentants; un bas-relief du British Museum<sup>10</sup> nous en offre un exemple. L'armée du roi Assourbanipal vient de mettre en déroute les soldats du roi d'Elam, Tionnuman; tandis que les Assyriens vainqueurs achèvent les blessés et font le dénombrement des morts, tandis qu'un courrier se hâte de porter la nouvelle à Niuve, le général en chef présente aux Elamites leur nouveau roi. La population de Suse sort au-devant de lui en habits de fête et se prosterne à ses pieds; la chapelle du roi mort, tout entière, hommes, femmes et enfants, danse et chante aux sons des harpes, des flûtes et des tambours.

Quand Holopherne, général de Nabuchodonosor, descendit en Syrie avec une grande armée, « une si grande terreur se répandit sur toutes les provinces, que les habitants de toutes les villes, les rois et les peuples sortaient au-devant de lui lorsqu'il arrivait, le recevant avec des couronnes et des illuminations et dansant au son des tambours et des flûtes<sup>11</sup> ».

La flûte était regardée dans l'Orient ancien comme l'instrument sacré par excellence; c'était surtout pendant les fêtes de Tammouz, l'Adonis des Grecs, que résonnait son chant aigu et plaintif; aussi le mois où elles étaient célébrées, le quatrième de l'année, en portait le nom de *arah allanati*, mois des joueuses de flûte.

Un vieux poème chaldéen, la *Descente d'Ishtar aux enfers*, nous raconte qu'en cette période sainte, des chants funèbres joués sur une flûte de lapis-lazuli par des pleureurs et des pleureuses avaient la propriété d'arracher pour un instant les morts à la domination des puissances infernales; à ces accents lugubres, pensait-on, « ils se lèvent et hument les fumées de l'encens<sup>12</sup> ».

La musique tenait aussi une large place dans des cérémonies d'un caractère religieux moins accentué, par exemple dans les réjouissances publiques qui célébraient l'achèvement d'un de ces palais qui remplissaient de tierté les rois d'Assyrie<sup>13</sup>. De même, quand l'armée assyrienne, de retour d'une expédition lointaine, faisait son entrée dans Ninive, chargée des dépouilles des vaincus, au milieu des cris de joie du peuple, des musiciens précédaient le cortège<sup>14</sup>. Les annales des rois font soigneusement mention de ce détail: « Avec des musiciens jouant du *zag-sal*, nous dit Asarhaddon au retour de sa première campagne, j'atteignis l'enceinte de Ninive<sup>15</sup>. » Dans un autre récit il précise davantage: « Avec le bûlin d'Elam et de Gamboulou, dont mes mains, par l'ordre d'Assour, s'étaient emparées, avec des musiciens faisant de la musique j'entrais dans Ninive au milieu des cris de joie<sup>16</sup>. »

Les dieux d'Assour aimaient beaucoup la musique, et il leur était agréable de s'entendre comparer aux instruments. Un des surnoms préférés d'Ishtar était « flûte harmonieuse aux doux sons<sup>17</sup> », et la voix de Ramman, le dieu du vent, ressemblait, paraît-il, aux sons du *halhalatou*<sup>18</sup>. De même en Israël, le Seigneur Iahveh disait à ses prophètes que ses gémissements

1. *Histoire de la musique*, t. I, p. 349.

2. V. RECLUS, *Géographie universelle*, t. IX, p. 350.

3. *De Anim. procr. in Tonzo*, ch. XXI, éd. Didot, II, 4255.

4. *Geschichte der Musik*, I, p. 390.

5. VOÏR A. JEREMIAS, *das Alte Testament im Lichte de Alten Orient*, 1904, p. 269, 270.

6. V. MASPERO, *op. cit.*, t. II, p. 624; JEREMIAS, *loco cit.*

7. PINCHES, *Texts*, 15, n° 4, obv. l. 7.

8. *Daniel*, III, 5.

9. REISNER, *Sumerisch Babylonische Hymnen*, p. 109, l. 80.

10. Il est reproduit dans MASPERO, *op. cit.*, t. III, p. 411. Les musiciens et les chanteurs sont figurés dans cet exposé, p. 47, fig. 89 et 90.

11. *Judith*, III, 9-10.

12. DHORME, *Textes religieux assyro-babyloniens*, 1901, p. 50.

13. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. II, p. 38, 78.

14. V. MASPERO, *op. cit.*, t. II, p. 635.

15. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. II, p. 126.

16. *Ibid.*, p. 254.

17. MARTIN, *Textes religieux*, Paris, 1903, p. 60.

18. V. p. 41, col. 2.

sur le sort des peuples insoumis à ses décrets étaient semblables aux sons de la harpe ou de la flûte<sup>1</sup>.

Quand le puissant roi d'Elam Tioumman déclara la guerre à Assourbanipal, le roi ninivite n'était pas sans inquiétudes; il alla prier Ishtar de l'aider de ses conseils : « Ne crains point, dit la déesse, demeure ici, en cet endroit où Nélon réside; mange ta nourriture, bois du vin, fais de la musique<sup>2</sup>! »

Le roi obéit à la déesse et s'en trouva bien; tandis qu'il vivait au milieu des plaisirs, ses généraux remportaient des victoires décisives; Tioumman fut tué, et un courrier partit aussitôt pour apporter sa tête à Ninive. Assourbanipal, tout joyeux, la fit suspendre à un des arbres de son parc; assis sur un lit richement décoré, à l'ombre d'une treille, il pouvait à son aise narguer son terrible ennemi de la voix et du geste, en buvant sans soucis avec la reine; ses esclaves agitaient autour de lui de longs éventails, et, pour ajouter à cette douceur de vivre, un orchestre dissimulé derrière les arbres faisait résonner harpes et timbales, tandis que sur les plus hautes branches de petits oiseaux rivalisaient avec eux de leurs trilles les plus étincelants<sup>3</sup>.

Les grands ne manquaient pas de suivre un exemple venu de si haut, et n'y trouvaient pas, comme Salomon, « vanité et affliction d'esprit<sup>4</sup> ». On les voit assis sur des tabourets finement sculptés, deviser joyeusement la coupe en main; ils parlent des affaires courantes, de l'Elam qui se révolte, de l'Égypte qui donne des inquiétudes, des embellissements de Ninive, et à voix basse des affaires du palais; les serviteurs courent affairés de l'un à l'autre, et dans un coin des joueurs de cithare exécutent leurs plus brillants morceaux sous la direction de leur chef d'orchestre<sup>5</sup>.

Le lieutenant du Grand Roi en Babylonie, Nannaros, raconte l'historien grec Ctésias, possédait un orchestre de cent cinquante femmes; elles chantaient en s'accompagnant sur les instruments, tandis qu'il était à table<sup>6</sup>.

Les troupes en campagne se délassaient du combat ou de la corvée en faisant ou en écoutant de la musique. Sur un bas-relief du Musée du Louvre<sup>7</sup>, on voit ainsi, près d'un écuyer qui fait trotter deux vigoureux étalons, un orchestre, de prêtres vraisemblablement, faisant résonner harpe, cithare, cymbales et tympanon. Au British Museum<sup>8</sup>, tandis que des palefreniers paissent et font boire les chevaux de l'écurie royale, un musicien joue d'un instrument à manche (fig. 78<sup>9</sup>), près de deux personnages déguisés, semble-t-il, en dragons fantastiques, et paraissant se livrer à une danse sacrée.

Mais les Assyriens ne semblent pas avoir eu l'équivalent de nos musiques militaires, ou du moins les textes et les monuments sont muets à cet égard; il n'est même pas parlé de sonneur de trompette.

En revanche, ce dernier instrument était employé dans d'autres circonstances. Quand il s'agissait d'amener à leur place définitive les gigantesques monolithes que les sculpteurs transformaient en taureaux

ailés ou en statues royales, on recourait à des équipes de plusieurs centaines d'hommes. Il ne pouvait être question d'efforts continus; on ébranlait par à-coups successifs l'énorme masse; juchés sur elle, les conducteurs des travaux, les ingénieurs, dirigeaient ces mouvements en soufflant dans de longues trompes et en frappant des mains<sup>9</sup>. De nos jours on n'agit pas autrement quand il s'agit, par exemple, de déplacer une longue conduite souterraine.

**Les musiciens.** — Parmi les trésors que la bibliothèque du roi Assourbanipal (vers le milieu du vi<sup>e</sup> siècle) a offerts aux archéologues, se trouvent des rituels, c'est-à-dire des recueils de règles de conduite à l'usage des diverses classes de prêtres. Par ce moyen, nous avons appris que le caractère de l'une d'elles, les *zamerou*, était de chanter les hymnes religieux; malheureusement son rituel ne nous est parvenu qu'à l'état de fragments inutilisables<sup>10</sup>.

D'autres prêtres, eux aussi, pouvaient occasionnellement faire de la musique. On voit, par exemple, un *kalou* frapper sur un *lilisu* et sur un *ouppou* brillant<sup>11</sup>.

Il y avait aussi des *narou*; ce mot en sumérien désigne les musiciens en général; en assyrien il semble plutôt être le nom des chanteurs, et *zamerou* celui des instrumentistes.

Très fréquemment les bas-reliefs représentent des musiciens eunuques; d'ailleurs la plupart des serviteurs royaux l'étaient également. En tout cas, dans les hiérarchies babyloniennes les musiciens viennent immédiatement après les dieux et les rois, avant même les scribes, c'est-à-dire les savants et les fonctionnaires<sup>12</sup>.

Les monuments nous montrent ordinairement ces musiciens groupés en orchestres plus ou moins considérables; mais, les sculpteurs assyriens ayant l'habitude de représenter une foule ou une armée par un ou deux individus, il nous est difficile de savoir au juste le nombre de ces musiciens. L'historien grec Ctésias avait entendu dire qu'un noble babylonien possédait un orchestre de cent cinquante femmes, chanteuses et instrumentistes<sup>13</sup>.

La composition des orchestres est assez variée<sup>14</sup>. Les plus simples contiennent les mêmes instruments en plus ou moins grand nombre : deux harpes, trois cithares, quatre harpes. Parfois on associe instruments à cordes et instruments à percussion; on a ainsi deux harpes et un tympanon; deux harpes, deux timbales et des cymbales; une harpe, une cithare, un tympanon, des cymbales et une timbale. On réunit aussi des instruments à cordes d'espèces différentes à des instruments à vent : harpe, cithare, double flûte; trois harpes, instrument à manche, double flûte. Enfin, un orchestre, élannte il est vrai, mais sculpté par un Assyrien, contient sept harpes, un psaltérion, deux doubles flûtes et une timbale<sup>15</sup>. Ainsi la base de l'orchestre assyrien est composée d'instruments à cordes et plus spécialement de harpes, dont le grand nombre de cordes en font des

1. Isaïe, XVI, 11; Jérémie, XLVIII, 36.

2. SCHRAEDER, *Keilschriftliche Bibliothek*, t. II, p. 252.

3. Cette scène est représentée sur un bas-relief du British Museum.

4. MASPERO, *op. cit.*, III, p. 413.

5. *Ecclésiaste*, III, 9-11.

6. BOTTA, *le Monument de Ninive*, pl. 52.

7. Fr. 52 M.

8. L'orchestre seul est représenté p. 40 de cet exposé, fig. 76.

9. PERROT-CHEPEZ, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 291. Le musicien est représenté fig. 78, p. 40 de cet exposé.

9. Voir MASPERO, *op. cit.*, t. III, p. 317.

10. ZIMMERN, *Beiträge zur Kenntniss der Babyl. Religion*, p. 93, II, 174, 187.

11. REISNER, *Hymnen*, p. 47, l. 8.

12. SCHRAEDER, *Keilschriftliche Bibliothek*, t. VI, p. 72, 73, 386.

13. Fr. 52 M.

14. Une liste descriptive en a été donnée par RAWLINSON, *Ancient Monuments*, 1874, t. I, p. 539-543.

15. Voir chapitre III, p. 47.

instruments à la fois de chant et d'accompagnement; le premier de ces rôles est parfois tenu aussi par la cithare, la double flûte ou un instrument à manche : les instruments à percussion sont employés pour accentuer le rythme et donner plus de mordant.

Les bas-reliefs montrent souvent en tête des musiciens un ou deux personnages, une longue baguette à la main. G. Rawlinson a émis l'hypothèse ingénieuse que ce devait être les chefs d'orchestre<sup>1</sup>.

Il y avait à la cour du roi d'Assyrie un grand personnage placé sur le même rang que le maire du palais et le grand eunuque et nommé *rab zamere*, chef des musiciens. L'un d'eux, Ina-ili-iallak, donna même son nom à l'une des années du règne de Téglat-Phalasar I<sup>er</sup> (vers 1100 av. J.-C.)<sup>2</sup>. Sans doute faut-il y voir l'équivalent du maître de chapelle des petites cours allemandes.

Le roi d'Assyrie avait, en effet, besoin d'un orchestre assez considérable pour figurer dans toutes les cérémonies où la musique tenait une place si importante.

Dans l'intervalle de ces grandes fêtes, ces musiciens donnaient des auditions publiques « pour réjouir le foie des habitants d'Assour<sup>3</sup> »; de même à Rome, les grands personnages, et plus tard les empereurs, offraient à la foule les jeux du cirque les plus fastueux. A Ninive, on était fort reconnaissant au roi de prêter ses musiciens au peuple; mais il était sans doute de rigueur d'approuver le goût musical du roi : car un juste énumérant ses vertus ne manque pas d'affirmer que la musique du roi lui causait un très vif plaisir<sup>4</sup>.

Ces musiciens n'étaient pas tous originaires d'Assyrie; on en faisait venir à grands frais des pays voisins. Aussi quand un monarque ou un général ninivite passait toute une population au fil de l'épée, il avait bien soin d'épargner les musiciens, qu'il emmenait à Ninive avec le butin<sup>5</sup>. Parfois d'ailleurs les rois voisins, connaissant ce goût pour la musique, faisaient hommage de leur chapelle à leur terrible adversaire, dans l'espoir d'apaiser son courroux; quand, vers l'an 701 avant notre ère, Sennachérib, parcourant en vainqueur toute la Syrie, envoya un de ses généraux mettre le siège devant Jérusalem, Ezéchias, le pieux roi de Juda, livra au redoutable Assyrien « ses femmes et ses filles, ses musiciens et ses musiciennes » et une rançon qui épuisa son trésor; mais à ce prix son royaume échappa à la dévastation générale<sup>6</sup>.

Comme leurs prédécesseurs sur les bords du Tigre et de l'Euphrate, les Assyriens honoraient fort les musiciens et les faisaient passer avant les savants, immédiatement après les dieux et les rois. Les dieux eux-mêmes, ou du moins certains d'entre eux, étaient réputés pour leur talent musical; tel était Nébo<sup>7</sup>, « le capitaine de l'univers, l'ordonnateur des œuvres de la nature, qui fait succéder le coucher du soleil à son lever », le type de ce qu'il y avait d'excellent sur la terre, le modèle auquel les rois devaient s'efforcer de ressembler<sup>8</sup>. L'un des immortels portait le surnom de chanteur, Zamerou<sup>9</sup>.

Aussi les Assyriens occupaient volontiers leurs loisirs en chantant et en faisant de la musique<sup>10</sup>;

leurs voisins de Syrie et d'Arabie les imitaient en cela comme en bien d'autres choses. Mais pour ces éternels vaincus, la musique était souvent une consolation.

Les rois d'Arabie, raconte un annaliste, leur armée anéantie, leur pays dévasté et sa population massacrée, furent emmenés à Ninive et condamnés à de pénibles travaux de maçonnerie; pour oublier leur malheureux sort, ils occupaient leurs rares loisirs à faire de la musique<sup>11</sup>. Les oisifs s'approchaient curieusement pour écouter ces airs étranges et bien différents de ceux qu'ils avaient coutume d'entendre; au besoin ils sollicitaient des vaincus des airs de leur pays.

Les Juifs, transportés vers 586 à Ninive par Nabuchodonosor, furent en butte à de telles prières, et ils l'ont raconté dans l'immortel psaume CXXXVII, *Super flumina Babylonis* :

« Aux bords des fleuves de Babel nous étions assis et nous pleurons en nous souvenant de Sion. — Aux saules de la campagne nous avons suspendu nos harpes. Et nos ravisseurs nous réclamaient des paroles chantées, et nos oppresseurs des accents joyeux. — Chantez-nous des chants de Sion! — Comment chanterions-nous le chant d'Iahvéh sur une terre étrangère? »

## CHAPITRE III

### LA MUSIQUE EN PERSE

Les deux civilisations qui se succédèrent en Perse avant le IV<sup>e</sup> siècle furent très différentes à la fois par leur origine et par l'époque à laquelle elles se développèrent; toutefois il n'y eut pas entre elles l'abîme que l'on pourrait supposer. Les Elamites avaient une culture très analogue à celle de leurs voisins d'Assyrie; d'autre part, les Mèdes et les Perses se déclareront les héritiers de ce puissant empire, et leurs rois se modèleront sur l'exemple des rois de Ninive. Il n'y a en réalité entre les deux populations de la Susiane que des différences tenant à l'évolution.

**La musique élamite.** — La civilisation élamite nous est peu connue. Au point de vue musical, on a cependant retrouvé un bas-relief représentant une cérémonie religieuse où figurent des musiciens (fig. 85), et un sculpteur ninivite a représenté, assez soigneusement semble-t-il, un orchestre susien (fig. 89).

**LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.** — Sur ces monuments sont représentés des instruments très analogues à ceux des Assyriens; on y trouve les harpes, les flûtes et les timbales assyriennes; il n'y a ni cithares ni instruments à manche, mais par contre un instrument à cordes de forme particulière et une sorte de tympanon carré.

**Instruments à cordes.** — Harpe. — Comme les Assyriens, les Elamites ont connu deux types de harpes.

1. *Ancient Monarchies*, t. I, p. 543.

2. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. I, p. 46.

3. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. II, p. 83.

4. DHOUME, *Textes religieux assyro-babyloniens*, p. 375.

5. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. II, p. 82, 84.

6. *Ibid.*, p. 96.

7. RAWLINSON, *Western Asia Inscriptions*, II, 64, 47 d.

8. FR. LENORMANT, *Essai d'interprétation*, p. 226.

9. RAWLINSON, *op. cit.*, III, 66, a-b 34.

10. PAUL DHOUME, *Textes religieux*, p. 375.

11. SCHRADER, *Keilinschriftliche Bibliothek*, t. II, 234.

Le plus simple se compose d'un corps sonore horizontal à l'extrémité duquel est fixée une traverse perpendiculaire où viennent s'attacher les cordes. Celles-ci, au nombre de dix environ, sont presque parallèles entre elles et au corps sonore, tout en étant

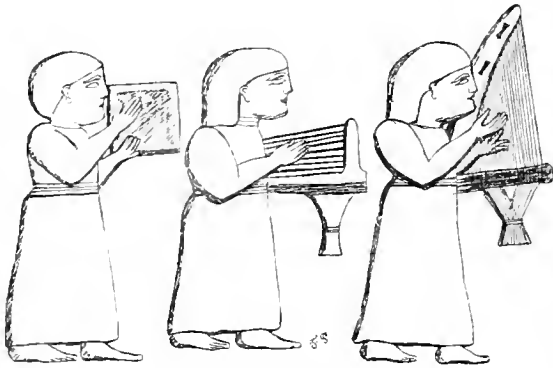


FIG. 85. — Musiciens élamites<sup>1</sup>.

légèrement disposées en éventail; leurs bouts pendent en dehors de l'instrument et sont liés ensemble. Le musicien ne paraît pas en jouer avec un plectre, comme en Assyrie, mais simplement pincer les cordes de ses deux mains (2<sup>e</sup> musicien, fig. 85).

Les Élamites ont également employé le *nebel*, cette harpe de construction particulière si en usage dans l'ancien Orient. Il se compose d'une caisse de résonance de grande taille et de forme courbe avec une traverse perpendiculaire à l'une des extrémités. Elle est percée de deux ouïes qui permettent au son de mieux s'échapper; sur le bord inférieur sont figurés de petits ronds qu'on a pris pour des chevilles; mais, leur nombre n'étant jamais identique à celui des cordes, peut-être faut-il y voir de simples ornements. Les cordes, en grand nombre, environ une vingtaine, sont parallèles et disposées obliquement par rapport à la traverse;

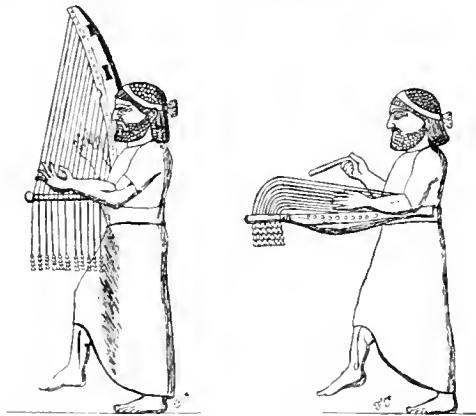


FIG. 86. — Joueur de *nebel*<sup>2</sup>. FIG. 87. — Joueur de *psaltérion*<sup>3</sup>.

elles s'y enroulent, et leurs bouts pendent librement (fig. 86); parfois aussi on réunissait ces bouts, sans doute pour ne pas gêner le musicien, ou peut-être

par l'effet d'une mode locale (fig. 85, 1<sup>er</sup> musicien). Cet instrument était l'instrument de concert par excellence et formait la base des orchestres<sup>4</sup>.

**Psaltérion.** — Le second musicien de l'orchestre susien sculpté à Ninive (fig. 87) joue d'un instrument très curieux et très intéressant. On l'a souvent confondu avec la harpe du premier type, en supposant que l'artiste assyrien avait oublié de figurer la traverse qui tendait les cordes. Cet oubli est bien improbable, étant donné le soin avec lequel sont taillés les bas-reliefs assyriens. Fétis propose une complication bien extraordinaire : « La courbe que le sculpteur a fait décrire aux cordes, dit-il, aurait rendu impossible leur sonorité, à moins qu'on ne suppose qu'elles étaient appuyées sur des poulies et tendues par des poids<sup>5</sup>. »

Pour nous (fig. 88), cet instrument se composait d'une table d'harmonie de forme d'ailleurs indifférente, sous laquelle était fixée une caisse de résonance analogue à celle de la mandoline. Les cordes étaient disposées en éventail sur la table d'harmonie; elles venaient s'enrouler autour de chevilles placées dans la partie évasée de l'instrument, et leurs bouts s'attachaient à l'un des bords; elles étaient d'inégale longueur, et leur disposition générale rappelle celle du piano.

Elles sont au nombre de treize, et la treizième est

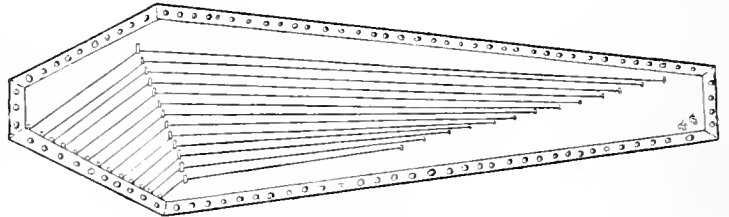


FIG. 88. — *Psaltérion*.

d'une longueur double de la première. Il ne faudrait pas cependant affirmer là-dessus qu'elle devait en sonner l'octave; nous ne savons pas s'il y avait des différences de grosseur ou de matière; cela est assez fâcheux, car nous aurions au moins un léger aperçu sur le système musical élamite qui aurait divisé l'octave en douze sons.

Un tel instrument était très difficile à représenter de profil si l'on voulait figurer les cordes. Or, les sculpteurs ninivites avaient un trop grand amour du détail pour y renoncer; ils imaginèrent donc une combinaison; ils sculptèrent l'instrument de profil et placèrent les cordes au-dessus en les redressant et en respectant leur disposition. Nous ne ferions d'ailleurs pas autrement, mais en prenant soin de dessiner suivant les lois de la perspective, en déformant l'objet. L'artiste assyrien n'avait pas cette audace; quand un objet était rond, il n'aurait pas osé le représenter ovale; de là des effets étranges, qui se retrouvent ailleurs, et notamment en Égypte. C'est à cette conception particulière de la perspective que nous devons cette étrange représentation qui a si bien dérouté ceux qui l'ont examinée.

Cet instrument est un *psaltérion*; il est placé par le livre de Daniel et l'historien Clésias parmi ceux en usage à Ninive<sup>6</sup>. C'est le *psaltérion* des Grecs, le *san-*

1. Inscription rupestre de Kouli-Firaoun d'après les *Mémoires de la Délégation en Perse*, 1902, t. III, 1<sup>re</sup> série, pl. 23. Le bas-relief a été endommagé par l'eau, mais les grandes lignes sont encore très visibles, et le dessinateur s'est borné à les reproduire en leur ôtant leur aspect un peu fruste.

2. Bas-relief du British Museum. V. fig. 89.

3. Voir fig. 89.

4. Voir p. 44.

5. *Histoire de la musique*, t. I, p. 335.

6. *Daniel*, III 5; *Clésias*, fr. 52 M.

tour des Arabes et la cithare du centre de l'Europe. On le retrouve en Hongrie, en Bohême, en Inde, en Chine, en Asie, et il a chez nous donné naissance aux instruments à clavier.

*Instruments à vent.* — Nous ne connaissons chez les Elamites, en fait d'instrument à vent, que la double flûte à tuyaux égaux. On en remarque deux dans l'orchestre susien (fig. 89). Les deux tuyaux semblent avoir chacun cinq trous, ce qui donnerait douze notes à l'instrument, en admettant, ce qui paraît probable, que le diamètre intérieur des tuyaux ne fût pas le même. De petite taille, elles devaient avoir des sons assez aigus.

*Instruments à percussion.* — Comme les Assyriens, les Elamites se servaient de la petite timbale en métal munie d'une peau tendue (10<sup>e</sup> musicien, fig. 89) sur laquelle on frappait avec la paume des deux mains. Ils possédaient aussi un tympanon carré, formé vraisemblablement d'un cadre en bois recouvert de peau (fig. 85); ce type se trouve en Egypte.

LA MUSIQUE. — La musique élamite ne nous est pas mieux connue que la musique assyrienne. On ne peut s'appuyer sur la disposition du psaltérion susien pour affirmer que le système musical de ces peuples avait pour base l'octave divisée en douze intervalles d'un demi-ton, comme chez nous; ce serait faire preuve d'une grande témérité.

Comme en Assyrie, la musique tenait une grande place dans les cérémonies religieuses. Nous savons qu'un des plus anciens rois de Suse, Basha-Shoushinak, voulant honorer le dieu dont il portait le nom, « fit chanter des musiciens matin et soir à la porte de Shoushinak<sup>1</sup> ». Un grand personnage, nommé Hanni, s'est fait représenter sur les rochers de Koul-i-Fir'aoun, offrant un sacrifice à ses dieux; accompagné de ses serviteurs, il assiste aux libations du prêtre; à ses côtés, trois musiciens font résonner harpes et tympanon<sup>2</sup>. Quand, après de sanglantes batailles, le roi d'Elam, Tionnman, fut vaincu et tué, les généraux assyriens firent proclamer à sa place ses deux neveux, élevés à Ninive et gagnés, pensait-on, aux idées assyriennes. Toute la population de Suse sortit en habits de fête au-devant des nouveaux princes; un orchestre ouvrait la marche et mêlait le son des instruments au chant des enfants et des femmes.

Ce bas-relief est fort intéressant, car il nous donne une idée approximative sur la disposition des orchestres élamites et même assyriens, puisqu'il a été sculpté à Ninive.

En tête marche un joueur de *nebel*, suivi d'un psal-

térion et d'une double flûte. Derrière eux viennent deux autres *nebel*, et sur un rang, semble-t-il, une double flûte et une timbale encadrés par quatre *nebel*, en tout onze musiciens (fig. 89). Les six derniers semblent jouer le rôle d'accompagnateurs, la timbale servant à préciser le rythme. Le premier harpiste semble être le chef d'orchestre et faire le chant, soutenu par la double flûte et le psaltérion. Les deux autres harpistes étaient sans doute chargés des traits



FIG. 89. — Orchestre susien<sup>3</sup>.

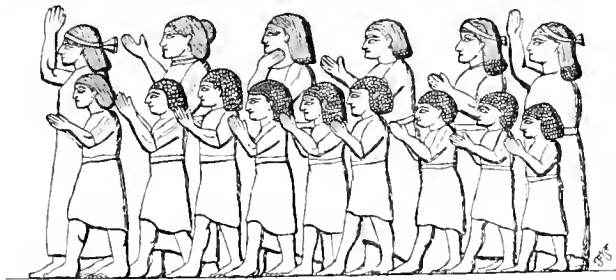


FIG. 90. — Chanteurs élamites<sup>3</sup>.

d'accompagnement trop brillants pour être joués par les musiciens ordinaires. Ceux-ci sont ennuqués, et eux seuls; est-ce là simple coïncidence?

Cette disposition ne semble pas être le fait du hasard; elle suppose une certaine connaissance de la science de l'orchestration; on y trouve une réelle variété des timbres, les oppositions et les mélanges de sonorités qui sont l'essence même de l'orchestre.

Derrière ces musiciens viennent les chanteurs, disposés sur deux rangs (fig. 90); il y a d'abord neuf enfants âgés de six à douze ans; puis six femmes dont l'une se tient la gorge. Sans doute, comme les femmes arabes et persanes le font encore aujourd'hui, était-ce pour émettre facilement un son plus vibrant.

Le chef de musique et ses trois compagnons battent la mesure avec le pied, et deux des chanteuses avec le bras droit; tous les enfants frappent dans leurs mains.

*La musique perse.* — Les Perses ont laissé peu de bas-reliefs, et du moins aucune représentation musicale. Sans doute usaient-ils des instruments assyriens-babyloniens: harpes, cithares, doubles flûtes, psaltérions, et de ceux de Syrie et d'Asie Mineure: Kinnor, sambuque, pectis, magadis, barbiton, etc.

Les historiens et géographes grecs nous racontent une foule d'histoires sur l'état de la musique dans ce pays. C'est ainsi que nous apprenons d'Hérodote avec beaucoup d'étonnement que les Perses n'admet-

1. THUREAU-DANGIN, *les Inscriptions de Sumer et d'Akkad*, p. 253.  
2. MASPERO, *op. cit.*, t. II, p. 850; les musiciens sont représentés fig. 85.

3. British Museum. Voir p. 43, note 10.

taient pas qu'on fit de la musique pendant les sacrifices<sup>1</sup>.

Mais il y avait toujours beaucoup de musiciens à la cour des rois. Cyrus met à part des musiciennes susiennes pour les envoyer à Cyaxare<sup>2</sup>, et, après la prise de Damas, Parménion, général d'Alexandre, trouva dans les bagages de Darius trois cent vingt-neuf concubines, musiciennes du roi<sup>3</sup>.

Comme en Assyrie, c'était pendant les repas que le Grand Roi aimait à entendre de la musique; il avait autour de lui des musiciennes et des chanteuses qui formaient des chœurs avec solos<sup>4</sup>.

1. *Histoire*, II, 1, 132.

2. ΞΕΝΟΦΩΝ, *Cyropédie*, IV, p. 13.

3. ΑΘΗΝΑΙ, *Deipnosoph.*, XIII, 19.

Certains de ces musiciens, ainsi que le saint roi David, ne tardaient pas à gagner la faveur du monarque, qui les consultait volontiers sur les événements et la conduite à tenir; il se repentait parfois de ne point les avoir écoutés. Ainsi à la cour d'Asytage, roi des Médes, Augarès, chantre célèbre, avait prédit en vain l'ambition de Cyrus et ses coupables projets<sup>5</sup>.

Dès le plus jeune âge, d'ailleurs, on s'occupait de former le goût musical des jeunes Perses, et leurs instituteurs avaient grand soin de leur apprendre par le chant les œuvres des dieux et des hommes illustres<sup>6</sup>.

4. *Ibid.*, IV, 10.

5. *Ibid.*, IV, 8.

6. STRABON, *Géographie*, XV, 12.

CH. VIROLLEAUD ET FERNAND PÉLAGAUD, 1910.

# SYRIENS ET PHRYGIENS

Par Fernand PÉLAGAUD

AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE LYON

## LA MUSIQUE EN SYRO-PHÉNICIE

Resserrée entre la mer et le désert, la Syrie a été de tout temps une voie de passage entre l'Afrique et l'Asie. Dès le commencement du quatrième millénaire avant notre ère, elle faisait partie de l'immense empire fondé par Sargon d'Agadé. Elle fut envahie vers 2200 par des peuplades sémitiques, qui, refoulées par la descente des Elamites en Chaldée, cultibèrent sans peine les nations à demi barbares que la tradition biblique leur oppose et pénétrèrent jusqu'en Égypte à la suite des Hyksos. La Syrie ainsi bouleversée fut comme répartie entre trois grandes races : au nord les Hittites, les Cananéens au centre, au sud les Tétrachites.

Les Hittites n'étaient pas des Sémites; ils font partie de ces peuples de race et de langue ambiguës venus de l'Asie centrale. Ils semblent s'être constitués en nation civilisée quelque quinze ou seize siècles avant notre ère dans la Syrie du Nord; de là ils pénétrèrent en Asie Mineure. Leur empire ne tarda pas à devenir immense; au douzième siècle toute la Syrie et une partie de l'Asie Mineure reconnaissaient leur suprématie; leurs rois traitaient d'égal à égal avec les pharaons d'Égypte, et ils furent l'âme de la vaste coalition qui mit ce pays à deux doigts de sa perte. Une invasion de peuplades égéennes porta un coup sensible à leur puissance, et le développement de l'Assyrie acheva de les ruiner; en 417 leur capitale fut détruite, et à l'époque perse son nom même était oublié.

Les Cananéens s'étaient divisés après l'invasion. Les uns se répandirent dans l'intérieur et devinrent agriculteurs ou pasteurs. Les autres se fixèrent le long des côtes, où les Grecs les connurent sous le nom de Phéniciens; pirates et marchands, ils parcoururent toute la Méditerranée, fondant çà et là des comptoirs. Vers l'an 800, leur puissance atteignit son apogée; une de leurs colonies, Carthage, prit à son tour un grand développement. Mais leurs luttes avec les rois d'Assur permirent aux Grecs et aux Etrusques de les supplanter peu à peu; la conquête d'Alexandre mit fin au rôle si important qu'ils avaient joué.

Les tribus tétrachites, nomades pasteurs et pillards, n'eurent jamais une bien grande part dans les affaires syriennes. L'une d'entre elles cependant, Israël, acquit une certaine importance vers le x<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Dès la plus haute antiquité, on constate en Syrie

l'influence chaldéenne; celle de l'Égypte fut à peu près nulle; ce fut elle, au contraire, qui s'imprégna de sémitisme, à la suite des conquêtes des grands pharaons de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (xviii<sup>e</sup> s. av. J.-C.).

Un pays beaucoup plus petit devait jouer un grand rôle dans le développement de la civilisation syrienne : l'île de Chypre. Elle semble avoir été peuplée, au début du troisième millénaire avant notre ère, par une branche de ces tribus égéennes qui précédèrent dans la Méditerranée les populations indo-européennes; elle reçut également des apports importants du sud de l'Asie Mineure. Il s'y développa une civilisation brillante qui eut une grande influence sur les Cananéens-Phéniciens dès le second millénaire. L'ébranlement qui atteignit le monde égéen au xi<sup>e</sup> siècle, laissa le champ libre aux entreprises de ces derniers, qui s'installèrent à Chypre. Vers la fin du viii<sup>e</sup> siècle, l'île subit l'influence artistique de l'Assyrie, puis, cent ans plus tard, celle de l'Égypte. Mais l'élément hellénique ne cessa jamais d'y prédominer; en 498, les Chypriotes s'unirent aux Grecs d'Asie contre le grand roi de Suse; à l'avènement d'Alexandre, Chypre était complètement hellénisée<sup>2</sup>.

Malgré son peu d'originalité, la civilisation syrienne fut très brillante. Dans les petites cours des roitelets de Syrie se déployait toute la magnificence du luxe oriental, mais avec plus de finesse et d'élégance qu'à Ninive, peut-être en raison de l'influence égéenne. Quand les Égyptiens pénétrèrent en ce pays, ils furent éblouis et s'empressèrent d'imiter les peuples qu'ils avaient vaincus; au grand désespoir des gens sages, la mollesse et les mœurs dissolues s'introduisirent dans la vieille terre des pharaons. Pareille aventure arriva aux descendants d'Abraham : après avoir mené jusqu'au x<sup>e</sup> siècle la rude vie des nomades, ils se jetèrent sur Canaan, et leurs rois David et Salomon rivalisèrent avec les petits potentats de Syrie. Chez les Grecs on connaissait bien le goût des Chypriotes pour le plaisir, et si les poètes célébraient à l'envi le charme de vivre dans cette île enchantée, les philosophes en présentaient les habitants comme de funestes exemples dont la jeunesse devait soigneusement se garder.

On connaît assez bien cette brillante civilisation syrienne. Les annales et les romans égyptiens, la correspondance diplomatique des pharaons, les

1. Voir MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. II et III, *passim*; PERROT et CHUPIEZ, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, t. III et IV.

2. L'histoire de Chypre a été récemment entièrement remaniée sous l'impulsion du savant allemand Olmefalsch Richter. Voir DES-SARTS, *ap. Revue de l'École d'anthropologie*, 1907, p. 145 sq.; A.-J. REINACH, *ap. Revue des études ethnographiques*, 1908, p. 106 sq.

annales assyriennes, les récits de la Bible, ceux des Grecs et des Latins, offrent à l'historien une foule de renseignements précieux. En revanche, les monuments sont rares en Syrie même, et l'on est obligé d'avoir recours aux bas-reliefs égyptiens, assyriens et même latins ou grecs. Aussi est-il bien difficile de préciser la part de chaque peuple; il est vrai de dire qu'il ne devait pas y avoir de différences bien tranchées entre eux, les relations fréquentes ayant assez vite amené une certaine unification.

## LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

**Les représentations figurées.** — LES INSTRUMENTS À CORDES. — Les instruments à cordes d'origine syrienne présentent une très grande variété de formes, dont certaines sont déjà très perfectionnées. Ils appartiennent à quatre types différents : harpe, cithare, psaltérion, instrument à manche<sup>1</sup>. De presque tous on joue en en pinçant les cordes avec les deux mains; les monuments ne nous offrent pas de représentations de ces petites baguettes qui servaient à frapper ou à gratter les cordes; on y voit, en revanche, le plus ancien spécimen connu d'archet.

**Les harpes.** — Les harpes syriennes nous sont connues par les bas-reliefs égyptiens, où elles se trouvent soit parmi le butin pris en Syrie et offert aux dieux par les pharaons (fig. 91), soit parmi les objets apportés

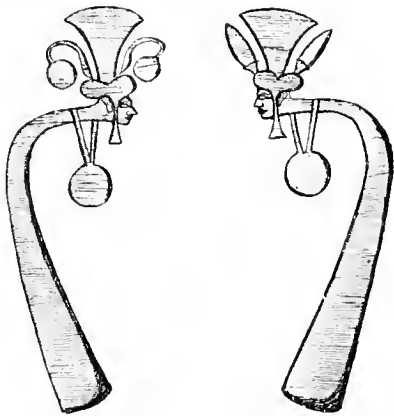


FIG. 91. — Harpes syriennes<sup>2</sup>.

en tribut par les habitants de ce pays (fig. 92). Elles sont de forme simple et ressemblent fort à celles d'Égypte; le corps sonore, très courbé dans sa partie supérieure et allant en s'évasant par le bas, rappelle dans ses grandes lignes nos harpes modernes, mais il n'est pas renforcé par une colonne. Il est souvent orné d'une tête d'Astarté sculptée, parfois aussi d'une main, ce qui l'a fait prendre pour un gant d'archer<sup>3</sup>. Les cordes ne sont pas indiquées, mais, par comparaison avec les harpes égyptiennes, on peut admettre qu'elles étaient en assez grand nombre. Quelquefois une sorte de disque est accroché à l'instrument; était-ce un tympanon sur lequel on pouvait frapper tout en pinçant les cordes?

1. La définition de chacun de ces types a été donnée à propos de la *Musique assyro-babylonienne*, voir p. 38, col. 2, *in fine*.

2. D'après un bas-relief du temple d'Amon thébain, offrandes de Séti I<sup>er</sup> et de Ramsès II (XV<sup>e</sup> siècle). Voir Puisse d'AVESNES, *Histoire de l'art égyptien*, t. II, pl. 99.

Le *nebel* des Hébreux, dont nous avons vu les Chaldéens faire grand usage, fut également connu et



FIG. 92. — Tributaires syriens<sup>4</sup>.

apprécié en Grèce, où l'apportèrent sans doute des musiciens originaires de Syrie. Une peinture de vase en offre une représentation

(fig. 93). Le corps sonore, légèrement courbé, est peint en rouge et orné sur son pourtour de petits disques blancs qui, dans l'original, devaient être en os ou en ivoire. Une traverse perpendiculaire à la base sert à tendre les cordes disposées parallèlement et au nombre de treize; la plus éloignée du musicien est cinq fois plus grande que la plus proche. L'instrument est tout à fait semblable à ceux qui sont figurés sur les bas-reliefs assyro-babyloniens. Une petite statuette en terre rouge de Cyrénaïque représente un singe jouant d'un instrument analogue.



FIG. 93. — Nebel syrien.



FIG. 94. — Harpe syrienne.

3. WILKINSON, *Manners and Customs*, I, 254.

4. D'après des peintures de tombes égyptiennes du IX<sup>e</sup> siècle. Voir *Mémoires de la mission du Caire*, t. V, p. 39; MASPERO, *Histoire ancienne*, t. II, p. 283.



Les Grecs connaissaient aussi un instrument du



FIG. 95. — Trigone syrien.

même genre, mais en différant par certains détails : corps sonore moins large et présentant un évidement assez prononcé dans la partie supérieure, cordes au nombre de cinq ou de six et de longueur peu différente (fig. 94).

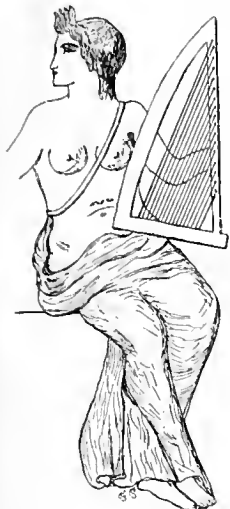


FIG. 96. — Trigone syrien.

De très bonne heure les Syro-Phéniciens avaient songé à consolider cet instrument en réunissant le corps sonore et la traverse par un montant analogue à la colonne de nos harpes. Sous le nom de trigone, il obtint un grand succès en Grèce; dès le ix<sup>e</sup> siècle on trouve de petites statues très primitives, représentant des musiciens jouant de cet instrument (fig. 93). Sur une peinture d'un vase grec du musée de Naples (fig. 96) une femme tient sur ses genoux un instrument semblable, mais la disposition des cordes est curieuse. Elles sont parallèles et au nombre de dix-sept, mais, au lieu de s'attacher au corps sonore, elles sont fixées au montant; sans doute faut-il y voir une inadvertance de l'artiste.



FIG. 97. — Prêtre jouant de la cithare<sup>1</sup>.

sont de longueur égale et disposées parallèlement (fig. 97, 98 et 99).

*Les eithares.* — Les monuments syro-phéniciens offrent un type de cithare très simple de forme à peu près rectangulaire. Le corps sonore occupe environ le tiers de l'instrument et sa base est parfois arrondie. Les cordes, au nombre de cinq ou de six,

Les Cananéens de l'intérieur possédaient une cithare de forme triangulaire. Un bas-relief assyrien en offre un spécimen; il représente très certainement des prisonniers syriens, et peut-être même des habitants de Juda (fig. 100). Leur instrument se compose d'une caisse de résonance trapézoïdale surmontée de deux montants qui soutiennent une traverse oblique,



FIG. 98. — Musicienne hittite<sup>2</sup>.

ornée, semble-t-il, de têtes d'oiseaux à ses extrémités. Les cordes, au nombre de quatre, sont de longueur inégale et disposées en éventail.

Félic a cru reconnaître dans cet instrument le *kissar* berbère<sup>3</sup>; en réalité il n'y a qu'une vague analogie de forme. Sur cette base fragile, Félic avait reconstitué le système musical des Berbères au vi<sup>e</sup> siècle avant notre ère, sans remarquer que le *kissar* a une



FIG. 99. — Cithariste chypriote<sup>4</sup>. FIG. 100. — Captif syrien<sup>5</sup>.

corde de plus que la cithare cananéenne, ce qui suffisait pour renverser son hypothèse.

Une peinture égyptienne du xx<sup>e</sup> siècle place entre les mains d'un nomade syrien une cithare où les cordes sont disposées d'une façon curieuse, qui ne se

1. Terre cuite de la collection Perotić, PERROT-CHIEPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 405.

2. Stèle en basalte de Marash, x<sup>e</sup> siècle, PERROT-CHIEPIEZ, *ibid.*, p. 556 et 558.

3. *Histoire de la musique*, I, p. 339.

4. Coupe du musée du Varvakeion, Athènes, vi<sup>e</sup> siècle, PERROT-CHIEPIEZ, *loco cit.*, p. 781.

5. Bas-relief du British Museum. RAWLINSON, *Five Great Monarchies*, 1871, I, p. 540.

retrouve, à notre connaissance, nulle part ailleurs (fig. 101). L'instrument, en bois brun, a une forme rectangulaire; le corps sonore en occupe près de la moitié. On y voit d'abord huit cordes parallèles et de longueur égale, placées comme à l'ordinaire et un peu

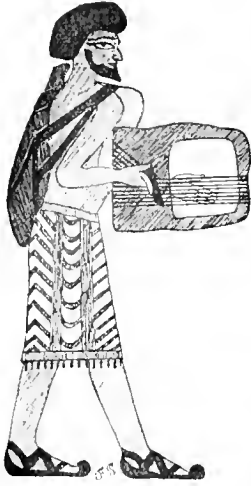


FIG. 101. — Cithare syrienne<sup>1</sup>, avec un morceau de cuir noir qui paraît bien être une ébauche grossière d'archet.

*Instruments intermédiaires.* — Nous avons vu en Assyrie<sup>2</sup> des instruments en forme de cithare, mais dont les cordes sont disposées comme celles de la harpe. Le même instrument se retrouve sur une patère due au burin d'un artiste chypriote du v<sup>e</sup> siècle avant notre ère (fig. 102). Les cordes, de longueur inégale, sont au nombre de sept et disposées en éventail. Le corps de résonance semble formé de deux parties distinctes.



FIG. 102. — Harpe-cithare<sup>3</sup>.

sur un des côtés comme dans la cithare de Telloh<sup>4</sup>. Mais il y a en outre cinq autres cordes s'attachant elles aussi au bord inférieur de la caisse de résonance, mais disposées obliquement aux premières, qui cachent leurs extrémités. Faut-il voir là une disposition analogue à celle de notre viole d'amour, et ces cordes supplémentaires vibraient-elles harmoniquement avec les autres? Le musicien joue de son instrument en en pinçant les cordes de la main gauche, tandis que de la droite il les frotte

une ébauche grossière d'archet. On pourrait voir aussi un psaltérion dans un objet de couleur rouge tenu par une statuette de femme assise en terre cuite de Phénicie (fig. 104). Les cordes n'y seraient en tout cas figurées que par un renflement.

1. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 36, col. 2.

2. LEPsius, *Denkmaler*, II, pl. 133; NEWBERRY, *Beni Hasan*, pl. XXXI.

3. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 40, col. 1.

4. Patère d'Italie, PERROT-CHUPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 673 et 781.

*Instruments à manche.* — Un bas-relief hittite qui se trouve à Euyuk en Cappadoce a conservé la repré-



FIG. 103. — Musicienne sicilienne.

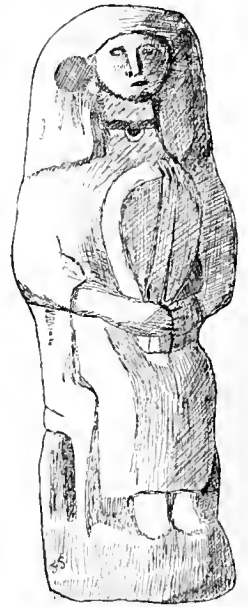


FIG. 104. — Musicienne chypriote<sup>5</sup>.

sentation d'un instrument à manche très intéressant (fig. 105). La caisse sonore, de dimensions moyennes, est échancrée des deux côtés en son milieu. Le



FIG. 105. — Musicien hittite<sup>6</sup>.

manche est assez long et couvert de petits traits horizontaux dont on ne saisit pas bien la raison d'être. Peut-être l'artiste, trouvant trop difficile de repré-

5. HEUZÉY, *Figurines antiques de terre cuite du Louvre*, pl. VI.

6. Moulage de M. Chantre au musée de la Faculté des lettres de Lyon. Les bas-reliefs ont été fort endommagés au cours des siècles, mais les grandes lignes sont encore très visibles. Notre dessin ne reproduit pas leur aspect un peu fruste, mais n'en a pas moins été relevé avec grand soin et beaucoup d'exactitude. V. MASPERO, *Hist. ancienne*, t. III, p. 650

senter les cordes, a-t-il simplement recouru à ce procédé pour les figurer. Il y en avait probablement deux, si l'on en croit les bouts qui pendent librement à l'extrémité du manche. L'état de ruine du bas-relief ne permet pas de se rendre compte s'il y avait un chevalet et des outes.

Les échancrures du corps sonore indiqueraient à elles seules l'usage d'un archet, et en effet le musicien tient dans sa main droite quelque chose qui y ressemble fort. A vrai dire, il paraît s'en servir d'une façon bizarre; mais c'est là un simple effet de la perspective orientale. Le sculpteur n'a pas voulu représenter l'archet sur les cordes, pour ne pas voiler l'instrument, et, pour tourner la difficulté, l'a placé en dessous; pour les mêmes raisons, il s'est bien gardé de sculpter des doigts sur la partie de l'archet tenue dans la main du musicien. Cet



FIG. 106. — Double flûte chypriote<sup>1</sup>.

archet a la forme d'un arc dissymétrique; ce qui paraît être la monture en bois va en s'évasant à son extrémité. C'est là, croyons-nous, le plus ancien exemplaire connu de cet accessoire si important des instruments à cordes.

**LES INSTRUMENTS A VENT. — Double flûte.** — En Syrie, comme dans tout le monde oriental, l'instrument à vent le plus employé a été la double flûte, qui, par ses deux tuyaux égaux, mais sans doute de calibres différents, offrait plus de ressources que la flûte ordinaire. Elle se présente sous deux aspects : tuyaux écartés ou juxtaposés.



FIG. 107. — Double flûte hittite<sup>2</sup>.

Un exemplaire du premier type nous est offert par une coupe phénicienne dont nous avons parlé déjà (fig. 106). Si l'on pouvait se fier à cette représentation, les trous ne seraient pas à la même hauteur dans chaque tuyau; il paraît d'ailleurs y en avoir cinq à chacun, ce qui peut faire douze notes pour l'instrument. Les deux flûtes semblent avoir eu des embouchures indépendantes.

C'est aussi le cas d'un bas-relief hittite malheureusement brisé (fig. 107); l'instrument ne devait pas être très grand, car l'évasement des tuyaux est assez considérable.

Un type de flûte semblable se voit sur la patère d'Idalie dont nous avons parlé<sup>3</sup>.

Une statuette en terre cuite (fig. 108) représente un joueur de double flûte. L'instrument est à tuyaux juxtaposés; l'artiste a soigneusement indiqué l'exis-

tence de deux anches plates. Les flûtes sont assez longues et percées, semble-t-il, de cinq trous, quatre sur la face supérieure et un sur les côtés; ils sont d'ailleurs placés beaucoup plus bas que d'ordinaire.

Le musicien a les joues maintenues en place par un bandeau de cuir qui doublait le muscle buccinateur et permettait l'émission d'un son plus égal, plus rond et plus ferme. Cet ac-



FIG. 108. — Double flûte chypriote<sup>4</sup>.



FIG. 109. — Danse aux sons de la flûte<sup>5</sup>.

cessoire était fort employé en Grèce, où il portait le nom de *phorbeia*, licol.

Une double flûte à peu près semblable se voit sur une terre cuite chypriote représentant une danse sacrée, mais l'artiste n'a indiqué ni le bandeau de cuir ni les anches.

**Flûte.** — Les bas-reliefs d'Euyuk dont nous avons parlé<sup>6</sup> offrent un exemplaire de petite flûte (fig. 110) que l'on prend parfois pour une trompette, à cause de l'évasement du tuyau et de son large pavillon. En réalité et malgré la maladresse du sculpteur, la façon dont il est tenu par le musicien montre qu'il s'agit bien d'un instrument percé d'un assez grand nombre de trous.



FIG. 110. — Flûte hittite

**Flûte de Pan.** — Un monument chypriote représente un oiseau à tête humaine de style égyptien jouant de la flûte de Pan (fig. 111). L'instrument est d'ailleurs brisé par le haut; il semble avoir eu sept tuyaux.

**INSTRUMENTS A PERCUSSION.** — On ne trouve pas sur

1. Coupe du Varvakeion. Voir p. 51, n. 4.

2. Musée de Berlin. PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. IV, p. 568.

3. Voir p. 52, n. 4.

4. PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 588.

5. *Ibid.*, p. 587.

6. Voir p. 52, n. 6.

les monuments syriens de tambours ni même de

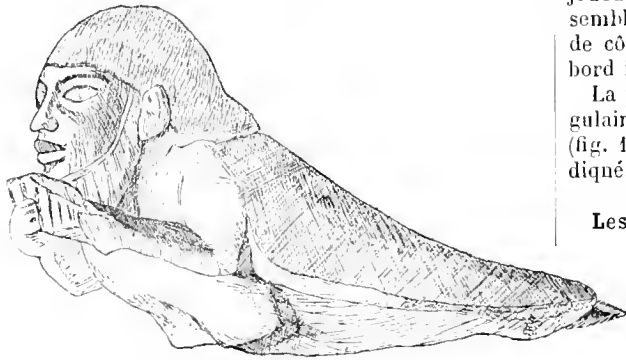


FIG. 111. — Flûte de Pan<sup>1</sup>.

timbales; en revanche, on y voit fréquemment de tympanons ou tambours de basque.

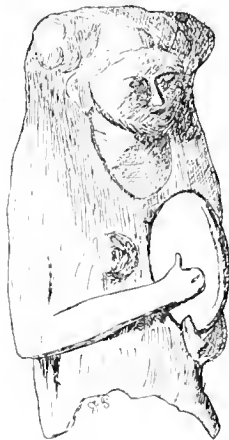


FIG. 112.  
Tympanon chypriote<sup>2</sup>.



FIG. 113.  
Tympanon sarde<sup>3</sup>.

C'est sur cet instrument que frappe du plat de la main gauche une gracieuse figurine phénicienne de l'époque saïte (fin du vi<sup>e</sup> siècle) (fig. 112). Il est peint en rose et de petite taille. Il en est de même d'une statuette trouvée en Sardaigne, mais d'origine phénicienne et où l'on a parfois vu à tort une représentation de la déesse Astarté, tenant en main le disque lunaire (fig. 113).

La patère d'Idalie, dont nous avons déjà parlé<sup>4</sup>, nous montre un tympanon de plus grande taille (fig. 114). La musicienne a la main protégée par une sorte de gant effilé avec lequel elle frappe sur la peau tendue.



FIG. 114. — Tympanon chypriote.

Un manche de miroir en bronze représente une joueuse de cymbales (fig. 115). Son instrument ressemble fort aux cymbales assyriennes<sup>5</sup>; il se compose de cônes métalliques creux qu'on heurte par leur bord inférieur.

La patère d'Idalie offre aussi un instrument triangulaire muni d'un manche qui pourrait être un sistre (fig. 116); en tout cas, aucun détail ne s'y trouve indiqué.

#### Les sourcés littéraires. — INSTRUMENTS A CORDES.

— *Le nable*. — Le poète parodique Sopatre, qui vivait au iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère, parle d'un instrument grave à son guttural qu'il appelle *sidônios nablas*, nable sidonien. Ce mot se retrouve dans la Bible, à plusieurs reprises, sous la forme *nebel*.

En Grèce on l'écrivait indifféremment *nablas*, *naïlas*, *naïlon*. Hétychios, lexicographe du iv<sup>e</sup> siècle de notre ère, constate que tous ces mots désignent le même instrument, et il ajoute que c'est le nom hébreu du psaltérion<sup>7</sup>. Aussi pouvons-nous appliquer au nable la description que fait Isidore de Séville du psaltérion<sup>8</sup> : « C'est, dit-il, une cithare barbare en forme de Δ, mais le bois concave d'où sort le son est en haut, les cordes sont frappées en bas, et il résonne en haut. » Cette phrase, qui a quelque peu embarrassé les commentateurs, s'explique assez bien, comme l'a fait remarquer Fétis<sup>9</sup>, quand on examine la harpe assyrienne<sup>10</sup>; cet instrument se compose, en effet, d'un corps sonore concave occupant la partie supérieure, et le musicien pince l'extrémité inférieure des cordes. D'après Isidore, les Hébreux se servaient d'un nable décacorde, et en effet un psaume parle d'un *nebel*



FIG. 115.  
Joueuse de cymbales<sup>5</sup>.

*hasor*, nable à dix cordes<sup>11</sup>.

Une autre disposition particulière du nable nous est révélée par un vers du poète Mystacos : « Sur les côtés était fixé un lotus sans souffle<sup>12</sup>; » l'expression n'est d'ailleurs pas très claire.

Les *nebel* du roi Salomon avaient été faits avec les bois rapportés d'Ophir par la flotte d'Hiram, roi de Tyr<sup>13</sup>. C'était du bois d'*algoumim* dont on n'avait pas encore vu des spécimens en Israël. Les Septante ont traduit « bois de pin », mais il paraît probable que



FIG. 116. — Sistre chypriote.

5. Musée de New-York. PERROT-CHIEPIEZ, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 862.

6. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 41, fig. 84.

7. *Sub voce* *ψαλτήρ*.

8. *Origines*, t. III, 21, de même SAINT AUGUSTIN, in *Psalm.* XXXVI.

9. *Histoire de la musique*, t. I, p. 330.

10. Voir fig. 93, p. 50.

11. XXXIII *Psalm.*, v. 2.

12. *Apud* ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, IV, 175 c, K. I, p. 393.

13. *I Rois*, X, 11 et 12.

1. Statuette en pierre calcaire. Musée du Louvre, PERROT-CHIEPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 600.

2. Statuette en terre cuite. Musée du Louvre. HEUZEY, *Figurines antiques*, pl. vi, fig. 4.

3. Figurine de terre cuite. British Museum, PERROT-CHIEPIEZ, *op. cit.*, t. III, p. 451.

4. Voir p. 52, n. 4.

ce mot désigne le bois de santal, appelé dans le Dekkan *valgoum*<sup>1</sup>.

Le *nablas* était fort connu en Grèce; dès le IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, un auteur dramatique, Philémon de Soli, faisait ainsi discourir deux de ses personnages<sup>2</sup>:

« L nous faudrait, Parménion, une joueuse de flûte ou quelque *nablas*. — En *nablas*! qu'est-ce que c'est, maître? — En *nablas*! ce que c'est! tu ne le sais pas, imbécile? — Non, par Zeus! — Que dis-tu? tu ne connais pas le *nablas*? tu ne connais donc rien de bon? »

Les avis étaient très partagés sur le compte du *nablas*; s'il faisait les délices des festins juifs<sup>3</sup>, si Plutarque constatait que ses sons étaient appelés *airs de flûte*<sup>4</sup>; si enfin Ovide recommandait aux jeunes filles « de parcourir le nable joyeux de leurs deux mains, car il convient aux doux jeux<sup>5</sup> », en revanche le poète Mystacos ne l'aimait pas: « En nable peu agréable dans l'articulation des notes pousse une musique haletante<sup>6</sup>. » Sophocle parle ironiquement des lamentations des nables<sup>7</sup>, et Hézyehios les définit: instruments à son sourd et désagréable<sup>8</sup>. A l'époque d'Athènes (IV<sup>e</sup> siècle de notre ère) il était complètement détrôné par l'orgue hydraulique<sup>9</sup>.

*La sambuque*. — L'historien Iobas, qui vivait vers la fin du I<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ, parle, au troisième livre de son *Histoire des théâtres*, d'un instrument appelé *sambykê lyrophoinîr* et en attribue l'invention aux Syriens<sup>10</sup>. Le premier de ces mots n'offre pas de difficultés; il se retrouve en araméen sous la forme *sabbah*, et le livre de Daniel le place entre les mains des Assyriens<sup>11</sup>. Le second est ordinairement traduit lyre phénicienne; nous croyons volontiers à une erreur, et que le véritable mot est *syrophoinîr*, syrophénicien.

Quoi qu'il en soit, l'origine orientale de la sambuque n'est pas douteuse. Quand on n'en attribuait pas l'invention aux Syriens, on la faisait venir du pays des Troglodytes, où elle aurait eu quatre cordes<sup>12</sup>. Elle était également en usage chez les Parthes<sup>13</sup>.

Inventée, disait l'historien Scamon<sup>14</sup>, par un certain Sambyx, suivant Iobas par Sibyllas, ce fut un musicien de Rhégium en Italie, le célèbre Ibycos, qui en propagea l'usage<sup>15</sup>. Mais elle était depuis longtemps connue en Grèce; le vieux sculpteur Lesbothémis aurait représenté à Mitylène une Muse avec une sambuque à la main<sup>16</sup>.

La sambuque était un instrument trigone<sup>17</sup>; d'après le philosophe Porphyre (IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), les cordes étaient inégales à la fois en longueur et en grosseur. Suidas en faisait une sorte de cithare, mais ce n'était pour lui qu'une définition vague s'appliquant à tous les instruments à cordes.

La sambuque était aussi une machine de guerre, ainsi appelée, d'après Athénée, « parce que, quand elle se dressait, elle offrait l'aspect d'un bateau et d'une échelle, ce qui est semblable à celui de la sambuque<sup>18</sup> ».

Cette description pourrait s'appliquer à la rignon à la harpe syrienne de la figure 94<sup>19</sup>. Mais c'est un instrument d'assez grande taille, ce qui concorde mal avec les renseignements que nous avons sur la sambuque.

Presque tous les auteurs, en effet, sont d'accord pour dire qu'elle était d'une acuité considérable, résultant de la petitesse des cordes. Aussi les théoriciens la faisaient-ils correspondre au caractère féminin, et les chefs d'orchestre l'unissaient-ils aux voix de femmes<sup>20</sup>.

La sambuque était fort goûtée en Grèce, malgré les observations des graves philosophes, qui trouvaient qu'elle manquait de noblesse, qu'elle n'excitait que des idées de volupté et conduisait au relâchement<sup>21</sup>. Déjà, au IV<sup>e</sup> siècle, un personnage du théâtre de Philémon reprochait en termes très vifs à son esclave d'ignorer quel était cet instrument<sup>22</sup>.

Les Romains du II<sup>e</sup> siècle faisaient venir à grands frais de Syrie des joueurs de sambuque<sup>23</sup>, et des jeunes gens des plus nobles familles allaient danser au son de cet instrument, à la grande indignation du sévère censeur Scipion Emilien<sup>24</sup>. Quatre siècles plus tard, un des plus grands empereurs romains, Hadrien, le propre neveu de Trajan, aimait avoir pendant ses repas des joueurs de sambuque<sup>25</sup>. L'historien grec Polybe prête le même goût au roi d'Égypte Ptolémée Philopator<sup>26</sup>.

Cette recherche de joueurs de sambuque s'explique par les difficultés qu'offrait l'instrument. Elles avaient donné lieu à un proverbe, rappelé par un vers du poète Perse<sup>27</sup>: « Tu apprendrais plus vite la sambuque à un parfait imbécile! »

*Le trigone*. — L'historien Juba attribuait aux Syriens l'invention du trigone, connu en Grèce dès une haute antiquité<sup>28</sup>. D'autres le disaient originaire de Phrygie.

Cet instrument ne différait guère du nable et de la sambuque que par l'adjonction d'un montant remplissant le même rôle que la colonne de nos harpes (Voir fig. 95 et 96). Il était très répandu en Grèce et en Italie, où l'on désignait par son nom les instruments du même type.

*Le kinnor*. — Les habitants de la Syrie du Nord faisaient usage, à l'époque d'Abraham, d'instruments à cordes appelés *kinnor*<sup>29</sup>. La Bible en faisait remonter la création à Jubal, cinquième descendant d'Enoch, fils de Caïn<sup>30</sup>. Ils paraissent avoir été très répandus en Syrie; quand l'Égypte, au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, s'imprégna de sémitisme, le mot passa

1. LASSEN, *Alterthumskunde*, t. I, p. 651.

2. MEINCKE, *Comic. Græc. fragm.*, IV, 14.

3. *Isaie*, V, 12.

4. *Sympos.*, 24, p. 638 C.

5. *Art d'aimer*, III, v. 329.

6. *Loco cit.*

7. *Apud PLUTARQUE, Morales*, p. 394 b, éd. Dübner.

8. *Loco cit.*

9. ATHÈNE, *Deipnosoph.*, IV, 175 b. Kaibel I, p. 393.

10. *Fragm. histor. Græc.*, III, 481, 73.

11. *Daniel*, III, 5.

12. EUPHORIION, *Περὶ τῶν μουσικῶν*, fr. 33 M.

13. PYTHAGORAS, *apud ATHÈNE, op. cit.*, XIV, 633 f, III K, p. 399.

14. *Fragm. histor. Græc.*, IV, 490, 4.

15. SUIDAS, *Lexicon*, sub voce *Ibycos*; Néanhiès de Cyzique, *F. II*, G, III, 3.

16. EUPHORIION, *loco cit.*

17. ATHÈNE, *Deipnosoph.*, XIV, 635, III K., p. 401. SCIRAS, sub voce *Ἰβύκος* et *τρίγωνον*, PORPHYRE, in *Ptolon. Harmon.*, III.

18. *Op. cit.*, XIV, 634 a, III K., p. 399.

19. Voir p. 50.

20. ATHÈNE, *op. cit.*, XIV, 633 f., III K., p. 398; VITRUVÉ, *De Architect.*, V, 2, FESTUS, sub voce; ARISTIDE QUINTILIEN, *De Musica*, II, p. 101.

21. ARISTOTE, *Politique*, V, VII, 7; ARISTIDE QUINTILIEN, *loco cit.*

22. *Com. Græc. fragm.*, IV, 14.

23. PLAUTE, *Stichus*, v. 379.

24. MACROBE, *Saturnales*, XI, 10.

25. JELIUS SPARTIANUS, *apud Historia Augusta*, éd. Peter, 1865, I, p. 26.

26. POLYBE, V, 37, 10.

27. PERSE, *Satires*, V, v. 95.

28. *Histoire des théâtres*, III, *apud Fragm. histor. Græc.*, III, 481.

29. *Genèse*, XXI, 27.

30. *Genèse*, IV, 21.

dans leur langue sous la forme *ku-na-an-aur*, qui pouvait se prononcer *kinnaur*<sup>1</sup>. C'est le seul instrument à cordes que connaisse le *Pentateuque*, et il l'oppose tantôt aux tambours, tantôt aux flûtes<sup>2</sup>. Les Grecs connoissent ce mot et le transcrivent *kinura*, qu'ils rapprochèrent de *kingros*, plaintif; ils en conclurent que c'était un instrument à son triste<sup>3</sup>.

Les Septante traduisent parfois *kinnor* par *kithara* ou *psaltérion*<sup>4</sup>; ce dernier terme est très vague, mais pour Suidas la *kinura* est une cithare<sup>5</sup>. Les *kinnor* du roi Salomon avaient été faites en bois de santal rapporté d'Ophir par les matelots d'Iiram, roi de Tyr<sup>6</sup>.

Le *kinnor*, très répandu chez les Juifs, où il avait procuré à David la faveur de Saül<sup>7</sup>, était fort employé à Tyr<sup>8</sup>. Les Grecs le connaissaient déjà au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et Aristoxène en parlait dans un traité sur la musique<sup>9</sup>.

Les Juifs prêtaient à cet instrument un merveilleux effet thérapeutique : « Toutes les fois que l'esprit de Dieu était sur Saül, David prenait son *kinnor*, et c'était un soulagement agréable pour Saül, car l'esprit mauvais s'écartait de lui<sup>10</sup>. »

Le *phénix*. — Les Grecs parlent souvent d'un instrument à cordes qu'ils appellent *phoinix* ou *phoinikion*. Aristoxène et Phyllis de Délos en parlent comme d'un instrument ancien et le rangent parmi les *pectis*, *magadis*, *sambuques*<sup>11</sup>. Ephoros, qui écrivit, vers la fin du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, un livre « Sur les inventions », en attribuait la création aux Phéniciens<sup>12</sup>. Il est vrai qu'un certain Sêmos de Délos, fort estimé d'Athènes, prétendait que c'était une erreur et que le nom de cet instrument venait de ce que ses montants étaient faits de bois de palmier, *phoinix*<sup>13</sup>. Selon Hérodote, d'ailleurs, on employait à cet usage les cornes d'une antilope de Libye, l'oryx<sup>14</sup>, animal de la taille d'un bœuf.

L'indication, que nous donnent ces deux auteurs, de l'existence dans le phénix de deux bras (*pêchys*, *ankôn*) semblables à ceux de la cithare, fait présumer que cet instrument appartenait à ce type. Il était, en tout cas, assez connu des Grecs pour qu'Hérodote, voulant expliquer à ses lecteurs ce que c'est que l'oryx, ait écrit la phrase dont nous avons parlé. D'autre part, Aristote signale que « sur le phénix et dans la voix humaine la consonnance d'octave passe inaperçue et semble être un unisson; ce ne sont pas des sons homophones que l'on produit, mais des sons analogues à ceux qui se produisent à l'octave... le son paraît être le même<sup>15</sup> ». L'auteur désigne sans doute par les mots *andréin phônè*, la voix de l'homme type, le baryton. Le phénix serait par suite à l'octave, probablement supérieure, de cette voix et devait être de petite taille.

Le *nadjkhi*. — Un papyrus égyptien parle d'un instrument à cordes servant à accompagner le chant qu'il nomme *nadjkhi*<sup>16</sup>. Ce mot n'est pas égyptien et

semble d'origine sémitique. Il se retrouve en hébreu sous la forme *natsakh*, qui a le sens de diriger la musique, jouer d'un instrument<sup>17</sup>. Sans doute faut-il y voir un instrument d'origine syrienne qui, à la suite des relations entre l'Égypte et la Syrie, s'introduisit dans la terre des pharaons avec son nom indigène.

INSTRUMENTS A VENT. — Le *gingras*. — Vers la fin du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, les Grecs connaissaient déjà un instrument à vent d'origine phénicienne, le *gingras*<sup>18</sup>. C'était une toute petite flûte n'ayant pas plus d'un spithame de long, c'est-à-dire 0<sup>m</sup>,222. Elle avait un son aigu et plaintif et convenait parfaitement aux mélodies funèbres. Aristoxène rangeait le *gingras* parmi les *auloi parthenion*, qui correspondent à notre soprano suraigu, *mi<sub>3</sub>* à *mi<sub>2</sub>*<sup>19</sup>; elles étaient plus aiguës encore que les *puellatoria* romaines<sup>20</sup>. Pollux avait entendu parler d'une toute petite flûte égyptienne convenant au solo et appelée *ginglaros*<sup>21</sup>; ce doit être le même instrument.

Voici comment le poète Amphis, au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, racontait l'introduction en Grèce du *gingras* : « C'est une invention récente, qui n'a jamais encore paru au théâtre, mais qui a souvent été employée pendant les festins à Athènes... Je ne l'ai pas encore produite en public, car j'attends que la foule, prompt à s'enflammer, s'en soit emparée<sup>22</sup> ». Elle n'eut pas d'ailleurs un très grand succès. Le poète Axionicos, parlant de ses contemporains entichés des vers d'Euripide, dit que pour eux « ceux des autres poètes leur semblent des airs de *gingras*, quelque chose de tout à fait pitoyable<sup>23</sup> ». Chez les Romains, le mot *gingrio* désignait le cri de l'oie<sup>24</sup>.

Dans son pays d'origine, au contraire, cet instrument jouissait d'une grande faveur, et il donna son nom à des airs de flûte<sup>25</sup>.

Pollux et Athénée rapportent que les Phéniciens appellent Adonis *Gingrès*, et pensent que le nom de la flûte vient de ce surnom<sup>26</sup>. Ce qu'il y a de très curieux, c'est que ce même dieu était invoqué à Perge, ville de Pamphylie, en Asie Mineure, sous le nom d'Abôbas<sup>27</sup>, qui semble venir de la même racine que l'*amboub* syrien.

L'*amboub*. — Les Assyriens possédaient une flûte qu'ils appelaient *imboubou*<sup>28</sup>; ce mot se retrouve en syriaque sous la forme *aboubah*, *anboubah*, et en arabe vulgaire sous la forme *ouboub*, et désigne une flûte en roseau. Nous savons d'autre part qu'il existait à Rome des joueuses de flûte d'origine syrienne appelées *ambubaia*<sup>29</sup>, sans doute parce que leur instrument portait le nom d'*amboub*, car ce mot est difficilement explicable par le latin. Elles ne faisaient d'ailleurs les délices que du bas peuple, et les raffinés affichaient pour elles le plus vil mépris.

Les flûtes tyriennes. — En revanche, les Romains du temps de Térence (I<sup>re</sup> moitié du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)

1. Papyrus Anastasi IV, pl. XII, l. 2.

2. Gesse, loco cit.

3. HESYCHIUS, *sub voce*.

4. Gesse, IV, 20; XXXI, 27.

5. *Sub voce*.

6. I Bois, X, II et 12. Voir p. 54. *in fine*.

7. I Samuel, XVI.

8. Eséchiel, XXVI, 13.

9. Fragm. histor. Græc., II, 286.

10. I Samuel, XVI, 23.

11. Fragm. histor. Græc., II, 290; PHYLIS, apud ATHÈNE, *Deipnosoph.*, XIV, 636 b. III K., p. 104.

12. Fragm. histor. Græc., IV, 490, 3.

13. *Ibid.*

14. IV, 192.

15. *Problemes*, XIX, 13.

16. Papyrus Anastasi IV, XII, 3.

17. GESSE, *Handwörterbuch*, *sub voce*.

18. ATHÈNE, IV, 174 f; POLLUX, IV, 76; HESYCHIUS, *sub voce*.

19. Fragm. histor. Græc., II, 286.

20. SOLINUS, *Polyhistor.*, V, 19.

21. POLLUX, IV, 82.

22. *Dithyrambe*, *Comic. Attic. fragm.*, II, 239 k.

23. *Phileuripide*, *Comic. Attic. fragm.*, II, 412 k.

24. FESTUS, *sub voce*; ANTOINE, *Disputationes*, VI, 20.

25. TRYPHON, *Onomasta*, II, fr. 109, V; POLLUX, IV, 102.

26. *Loco cit.*

27. HESYCHIUS, *sub voce*.

28. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 41, col. 2.

29. Voir plus loin, p. 58, col. 1.

employaient dans leurs orchestres des *tibia sarrana*, flûtes tyriennes; le manuscrit des *Adelphes* de cet auteur porte, en effet, la mention que le musicien Flaccus avait composé pour cette pièce des airs joués sur cet instrument. D'après le grammairien Servius, c'aurait été des *flûtes égales gauches*, c'est-à-dire des flûtes doubles à tuyaux égaux et de petites dimensions<sup>1</sup>. Cette définition s'applique fort bien aux instruments représentés figures 106, 108 et 109.

*L'élyme*. — D'après le poète comique Cratinos le Jeune, les Chyriotes se servaient de la flûte phrygienne appelée *elymos*, faite de buis avec une embouchure de cuir<sup>2</sup>.

5° *Flûte d'ivoire*. — Au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, les Phéniciens avaient aussi la réputation d'exceller dans la fabrication des *elephantinoi auloi*, flûtes d'ivoire; c'est du moins ce que le grammairien Tryphon avait transmis à Athénée<sup>3</sup>.

INSTRUMENTS A PERCUSSION. — Nous n'insisterons pas sur les instruments à percussion, dont les textes nous révèlent l'emploi chez les Syro-Phéniciens. Ce sont les mêmes qu'en Phrygio-Lydie et dans tout l'Orient ancien : le *tympanon*, sorte de tambour de basque, les timbales, les cymbales, les crotales et les sistres.

#### LES MUSICIENS

Tout en surveillant les immenses troupeaux dont ils avaient la garde, les bergers du pays de Canaan devaient parfois songer à une merveilleuse histoire dont le héros était un pâtre comme eux, David, fils d'Isaï.

A quinze ans, son talent sur le kinnor avait attiré sur lui la faveur de Saül, le guerrier tout-puissant qui régnait sur Israël. Venu à la cour avec un pain, une outre de vin et un chevreau que son père, dans sa simplicité, avait destinés au roi, il ne tarda pas à gagner la sympathie de tous par sa beauté et sa bravoure. Saül en conçut de la jalousie, et tandis que David jouait devant lui pour calmer les maux intolérables dont il souffrait, il voulut à deux reprises le tuer. David dut s'enfuir du palais; à la tête d'une bande de mécontents, il lutta pendant quinze années. Il devint enfin maître de tout Israël, à trente-cinq ans. Son luxe et celui de son fils Salomon ne le cédèrent en rien à ceux des plus fastueux monarques de l'Orient ancien<sup>4</sup>.

Le récit de cette prodigieuse aventure avait dû peupler de rêves dorés l'imagination enfantine des pâtres de Syrie. Tandis qu'ils tiraient de leurs flûtes ou de leurs cithares des accents plus ou moins harmonieux, ils ne pouvaient sans doute s'empêcher d'épier à l'horizon les moindres nuages de poussière, dans l'espoir toujours déçu qu'ils enveloppaient quelque rapide cavalier, dépêché vers eux pour les emmener dans un féerique palais où ils prendraient, eux aussi, la revanche de leur vie monotone et misérable.

Elle ne ressemblait guère, en effet, à celle que l'on menait sur la côte de Phénicie, dans ces ports enrichis par un commerce mondial où les marins avaient hâte d'oublier leurs fatigues au sein des plaisirs. Là, vivaient en foule des courtisanes célèbres pour leur beauté et leurs talents; on disait en Israël qu'elles savaient capter le cœur des marchands les plus insensibles par leurs chants mélodieux accompagnés sur le kinnor. Aussi le farouche Isaïe, prophétisant contre Tyr, s'écriait-il, en une sublime apostrophe : « Prends un kinnor, courtisane oubliée, fais entendre des chants harmonieux, répète-les encore, pour qu'on se souvienne de toi<sup>5</sup> ! »

Ces dangereuses sirènes n'étaient pas les seules en Syrie à s'adonner à la musique. Les *hommes de Dieu*, illuminés qui couraient la campagne en prêchant aux populations terrifiées les pires maux en punition de leurs péchés, jouaient, eux aussi, de divers instruments, nable, kinnor, flûte, tympanon, et leur étrange équipage déterminait parfois de subites vocations<sup>6</sup>. Il y avait aussi des musiciens dans le clergé régulier, et Lucien de Samosate, de retour d'un voyage en Syrie, racontait avoir vu dans les temples de ce pays une foule de gens servant aux cérémonies comme joueurs de flûte<sup>7</sup>. D'ailleurs, le saint roi David, qui se modela en tout sur ses voisins de Canaan, ne manqua pas de dire aux chefs des Lévites « d'établir quelques-uns d'entre eux pour chanter et jouer de tous les instruments, nable, kinnor et cymbales<sup>8</sup> ».

Un grand nombre de statuettes de musiciens sont sorties de la main des artistes chyriotes. Telle est, par exemple, celle d'un prêtre représenté dans une pose familière, assis, vêtu d'une longue robe qui l'enveloppe jusqu'aux pieds, sa chevelure tombant en deux amples masses sur ses épaules, et chantant un hymne à son dieu en s'accompagnant sur une cithare (fig. 97). Telle est aussi une délicieuse figurine en terre cuite, qui a certainement subi l'influence de l'art égyptien : c'est une joueuse de tympanon au type fin et gracieux; les yeux sont longs et horizontaux, le nez mince et légèrement arqué, la bouche petite; la coiffure s'élargit et se relève en deux masses au-dessus des tempes<sup>9</sup> (fig. 112). Parfois aussi le manche d'un miroir était fait du corps d'une jeune fille frappant l'une contre l'autre de sonores cymbales (fig. 113).

Les musiciens de Syro-Phénicie ne craignaient pas de voir du pays et de faire apprécier leur talent par d'autres que par leurs concitoyens. Déjà, près de deux mille ans avant notre ère, les Égyptiens du Centre avaient eu la bonne fortune d'en posséder un. A la suite de quelles aventures, on ne sait trop, une bande de nomades syriens avait pénétré sur les domaines d'un petit gouverneur de province. Le surintendant de ses chasses les lui ayant amenés, il les fit représenter sur les murs de son tombeau, fort heureux de cet événement qui rompait la monotonie de sa vie journalière. Le peintre chargé de ce travail n'a pas oublié de figurer un musicien jouant d'une cithare assez perfectionnée<sup>10</sup>.

La Grèce, elle aussi, raffola de ces artistes exotiques, joueurs de nable, de sambuque et de pandore<sup>11</sup>; dès le IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, un personnage de comédie en demandait avec instance à son esclave<sup>12</sup>.

1. *Sub voce*.

2. *Comic. Græc. fragm.*, II, 290.

3. ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, IV, 177 c, I K., p. 398.

4. *Samuel*, XVI.

5. *Isaïe*, XXIII, 15-16.

6. *I Samuel*, X, 5.

7. *De dea Syria*, VI.

8. *I Chron.*, XV, 16. Voir *Hébreux*.

9. Voir aussi fig. 95, 104, 108, 113, et PERROT-CHAPPEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 588.

10. MASPERO, *Histoire ancienne*, I, p. 469. Voir fig. 101.

11. ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, IV, 182 b, III K., p. 398.

12. PHILÉMON, *Comic. Græc. fragm.*, IV, 11.

Nous savons par Suidas que la plupart des esclaves musiciens en Grèce étaient d'origine barbare<sup>1</sup>, et il ajoute que les hommes libres n'apprenaient pas à jouer de la flûte, par mépris pour cet art. En effet, Plutarque disait bien haut : « On ne peut être tout à la fois bon joueur de flûte et bon citoyen; un homme qui se respecte doit même éviter de chanter avec art; » et il rapportait avec éloges ce mot de Philippe de Macédoine à son fils Alexandre : « Ne rougis-tu pas de chanter avec tant d'expression ? »

A Rome, malgré les protestations des gens austères, les riches oisifs aimaient fort se sentir bercer par les sons de la cithare, quand la grosse chaleur leur faisait rechercher les frais ombrages de leurs villas<sup>2</sup>. Dès l'époque de Plaute, ils faisaient venir à grands frais d'Asie des joueuses de lyre, de flûte et de sambuque qui joignaient à leur talent musical une rare beauté<sup>3</sup>. Le grand empereur Hadrien aimait avoir des joueuses de sambuque pendant ses repas<sup>4</sup>, et le collègue de Marc-Aurèle, Lucius Vérus, chargé d'organiser la défense des provinces d'Orient contre les Marcomans, les Vandales, les Sarmates et une foule d'autres barbares, s'était laissé distraire de cette mission de confiance par les plaisirs qu'il trouvait, à Antioche, au milieu de joueuses de flûte et de lyre, d'histriens, de bouffons et de sorciers<sup>5</sup>.

Ce goût n'était pas particulier aux classes élevées; si le fermier d'Horace regrettait Rome, c'était moins pour ses tavernes où l'on buvait frais que pour ses joueuses de flûte, aux airs desquelles il sautait tourdemment<sup>6</sup>. Pour lui et ses congénères il y avait les *ambubair*, femmes d'origine syrienne, qui vivaient de leur corps plus que de leur talent musical<sup>7</sup>. Elles habitaient au Cirque, pêle-mêle avec les mimes, les charlatans, les mendiants et les mauvais sujets<sup>8</sup>. Elles eurent cependant des protecteurs haut placés : le joueur de flûte Hermogène Tigellins, dont la générosité exagérée était bien connue à Rome et qui fut pleuré par tous les pauvres diables<sup>9</sup>, et l'empereur Néron lui-même, qui, au dire de Suétone, se faisait fréquemment servir à table par des courtisanes de bas étage et des joueuses d'*amboub*<sup>10</sup>.

En Grèce, les aulètes arabes n'eurent jamais, eux non plus, une excellente réputation. On disait d'eux qu'il fallait une drachme pour les faire jouer, mais qu'une fois lancés ils ne s'arrêtaient pas pour moins de quatre<sup>11</sup>. On avait fait de là une expression proverbiale, aulètes d'Arabie, qui désignent les bavards que rien ne peut faire taire, et qui se trouve déjà dans Cantharos et dans Ménandre<sup>12</sup> (V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C.).

Les Grecs et les Romains n'étaient pas les seuls à avoir le goût des artistes exotiques; Polybe raconte qu'un roi d'Égypte, Ptolémée Philopator, avait une véritable passion pour les joueuses de sambuque : on lui faisait infiniment mieux sa cour en lui en procurant qu'en lui amenant les chevaux les plus beaux du monde<sup>13</sup>.

Mais les musiciens de Syro-Phénicie purent constater la véracité du proverbe : Nul n'est prophète en son pays. Un roi de Sidon, qui avait, disait-on, sur-

passé tous les hommes par sa mollesse et sa vie de jouissances, faisait venir du Péloponnèse, d'Ionie et de toute la Grèce une foule de jeunes filles, musiciennes, chanteuses et danseuses, pour animer les festins qu'il donnait à ses amis<sup>14</sup>.

## LA MUSIQUE

Que savaient-ils, ces musiciens célèbres dans tout le monde connu des anciens? Par quels airs charmaient-ils les dilettantes de Grèce et d'Italie? Nous ne le savons pas, et probablement nous l'ignorons toujours. Quant au rôle de la musique dans cette brillante civilisation, il ne diffère guère de celui que lui font jouer les autres peuples de la terre. Eux aussi, les Syriens croyaient se rendre leurs dieux favorables en accompagnant leurs prières du son des instruments; eux aussi donnaient plus d'éclat à leurs cérémonies religieuses et à leurs fêtes en y faisant figurer des musiciens; eux aussi, enfin, trouvaient dans la musique le plus agréable des délassements.

Ainsi voit-on, sur une coupe chypriote, quatre femmes richement parées faire résonner flûte, cithare, sistre et tympanon, tandis qu'une prêtresse fait monter vers la déesse les fumées de l'encens<sup>15</sup>.

La mort d'Adonis, ce jeune dieu si beau, cruellement ravi à l'amour d'Astarté, donnait lieu chaque année, dans tout l'Orient ancien, à de grandes fêtes. Les femmes promenaient dans les villes des simulacres en terre cuite ou en cire, pleurant et gémissant : « Hélas! Adonis! » accompagnées par des musiciens, qui tiraient de leurs *gingras* des accents aigus, plaintifs et déchirants<sup>16</sup>. Cette coutume est restée si vivace qu'aujourd'hui encore, en Sardaigne, les fêtes de la Saint-Jean, qui se sont substituées à celles d'Adonis, sont célébrées au son des flûtes<sup>17</sup>.

Parfois aussi la musique se faisait complice de pratiques atroces. Tandis que les victimes brûlaient vives sur les genoux ou devant la statue du dieu, le chant des flûtes ou l'éclat des trompettes couvraient leurs cris de douleur<sup>18</sup>.

Après s'être entretenu seul à seul avec son Dieu au sein d'une nuée épaisse, au milieu des éclairs et des tonnerres, Moïse redescendit du mont Sinaï pour porter à Israël les tables de la loi. En approchant du camp, un bruyant tumulte frappa ses oreilles; son fidèle Josué s'écria, fort inquiet : « Le bruit d'un combat emplit le camp! — Ce n'est point, répondit Moïse irrité, un bruit de cris de victoire, ce n'est point un bruit de cris de défaite; c'est un bruit de cris de joie que j'entends! »

En effet, pendant l'absence de leur chef, les Hébreux avaient obtenu de la faiblesse d'Aaron qu'il leur laissât adorer un veau d'or; poussant des cris de joie, ils dansaient autour de l'idole<sup>19</sup>. Cette coutume se retrouve en Syro-Phénicie; on voit souvent des scènes

1. *Sub voce* Ἀσπίδος.

2. *Périefles*, I.

3. HORACE, *Épîtres*, I, 14, 25.

4. PLAUTE, *Stichus*, v. 381.

5. *Voir* p. 55, n. 25.

6. CAPITOLINIUS, *L. Verus, Historia Augusta*.

7. HORACE, *Épîtres*, I, 14.

8. PAPIAS, *Onomasticon, sub voce*.

9. HORACE, *Satires*, I, II, 1.

10. *Ibid.*

11. NÉRON, XXVII.

12. SUIDAS, *sub voce* Ἀσπίδος.

13. *Comie, Græc. fragm.*

14. *Voir* p. 55, n. 26.

15. THÉOPOMPE, *Fragm. histor. Græc.*, I, p. 299.

16. PERROT-GUIPÉZ, *Hist. de l'Art*, I, III, p. 673; v. fig. 102, 114, 116.

17. VÉLAY, *le Culte et les Fêtes d'Adonis-Thammouz*.

18. FRAZER, *Adonis, Attis, Osiris*, p. 144.

19. PLUTARQUE, *De Superstitione*, XIII.

20. *Exode*, XXXII.



de ce genre sur les coupes de bronze dues au burin des Chypriotes. Autour d'un objet sacré, cône de pierre ou nid de colombes, sous le portique des temples, se déroulent de longues farandoles au son des flûtes et des tympanons<sup>1</sup>. Ainsi les vierges de Silo célébraient-elles la fête du Seigneur dans les vignes dépouillées de leurs fruits où se cachaient de hardis séducteurs<sup>2</sup>.

Ce fut également en dansant au son des tambours et des flûtes que les habitants et les rois des villes de Syrie, terrifiés par l'approche du général assyrien Holopherne, sortaient au-devant de lui avec des torches et des flambeaux<sup>3</sup>. De même quand David rentra au palais après avoir tué le géant philistin Goliath, toutes les femmes d'Israël sortirent à sa rencontre, dansant et chantant, avec des flûtes et des tambours<sup>4</sup>.

Lorsque Jacob, fils d'Isaac, se fut enfui de chez son beau-père Laban, qui habitait une ville de la Syrie du Nord, celui-ci se mit à sa poursuite et, quand il l'eut rejoint lui fit de vifs reproches. « Pourquoi, lui disait-il, as-tu caché ta fuite? Pourquoi m'as-tu trompé en ne me l'annonçant pas? Je t'aurais accompagné, au milieu des cris de joie et des chants, avec des tympanons et des kinnor<sup>5</sup>. » Ainsi, à cette époque reculée, les membres de la tribu avaient l'habitude de faire une partie de la route avec celui qui s'en allait chercher fortune en de lointains pays; pour adoucir les tristesses de l'adieu, on chantait, on jouait des instruments, cependant que les anciens songeaient, non sans angoisse, au sort qui attendait l'aventurier loin de l'appui secourable de ses frères.

Dans les villes de la côte, dans ces ports phéniciens où la vie était large et facile, on vivait au milieu d'un concert perpétuel. « Je ferai cesser, s'écriait le dieu des Juifs par la bouche de ses prophètes, je ferai cesser, ô Tyr, le bruit de tes chants de joie, et la voix de tes kinnor ne sera plus entendue désormais<sup>6</sup>! » N'avait-on pas d'ailleurs, au jour de leur naissance, préparé pour les rois de cette ville opulente des tympanons et des flûtes<sup>7</sup>?

« Dans un festin, disait le fils de Sirach, un concert de musiciens est comme une escarboucle ou comme une émeraude enchâssée dans de l'or<sup>8</sup>. » Un bas-relief chypriote, qui a profondément senti l'influence de l'art grec, représente une scène de banquet<sup>9</sup>. Les convives sont assis ou couchés nonchalamment sur des lits richement décorés; des serviteurs s'empressent autour d'eux, tandis que de gracieuses musiciennes les charment autant par leur beauté que par les doux sons qu'elles tirent de leurs cithares et de leurs flûtes. Une scène analogue se voit sur une coupe de bronze de travail phénicien<sup>10</sup>. Dans une tombe de la vallée d'Idalie en Chypre on a trouvé six pièces grossièrement modelées en terre cuite et légèrement colorées<sup>11</sup>. Il y a là deux ânes chargés de paniers, un esclave juché sur un baudet et porteur de deux outres, et enfin trois chars où se trouvent un homme, une femme, deux chanteurs accoudés sur des coussins, ouvrant la bouche toute grande, et, nonchalamment étendu, un joueur de flûte. Nous avons sans doute sous les yeux une partie de campagne; quelque riche

Chypriote a voulu, comme beaucoup plus tard les petits-maitres du grand siècle, offrir un *cadeau* à sa maîtresse; il a donc commandé à ses serviteurs de tout préparer pour un repas champêtre, et, pour éviter l'ennuï d'un trop long tête-à-tête, a songé à emmener avec lui des musiciens habiles en leur art. « Malheur à vous! s'écriait le prophète Isaïe; le kinnor, le nable, le tympanon et la flûte agrémentent vos festins, et les œuvres de Jahveh, vous ne les regardez point, et ce qu'ont fait ses mains, vous ne le voyez point<sup>12</sup>! »

La musique syro-phénicienne eut une influence considérable. En Egypte, cet art était simple et primitif sous l'ancien empire; ce ne fut qu'après les grandes conquêtes asiatiques du xviii<sup>e</sup> siècle qu'il commença à y prendre un grand développement; des instruments nouveaux apparaissent, trigone, cithare, double flûte; sur les monuments se déroulent d'interminables théories de musiciennes, de chanteuses et de danseuses<sup>13</sup>; les luthiers syriens trouvent sur cette vieille terre pharaonique un merveilleux débouché pour leurs produits<sup>14</sup>. Les vieux instruments sont affublés de noms nouveaux, d'origine sémitique, *kinnor*, *nadjkhi*, *ouadjân*, *ouïrou*<sup>15</sup>. A côté du verbe *hos*, chanter, on emploie couramment le mot sémitique *hanah*<sup>16</sup>. Les scribes s'indignent fort de ces mœurs nouvelles, et l'un d'eux reprochait à un de ses élèves de donner dans cette mode funeste<sup>17</sup>. De même à Rome le vieux censeur Scipion Emilien s'écriait dans une harangue fameuse: « Nos jeunes gens se font enseigner des arts d'agrément déshonnêtes; au son de la sambuque et du psallérion, ils se livrent aux jeux des histrions: ils apprennent à chanter, ce que nos pères auraient voulu faire regarder comme une honte pour un homme libre; ils vont, dis-je, à l'école des danseurs parmi de vils esclaves, ces vierges et ces enfants d'ingénus. Quand on me racontait cela, mon esprit ne pouvait croire que des nobles pussent apprendre de telles choses à leurs enfants; mais je me suis fait conduire dans l'école des danseurs, et j'y ai vu certainement plus de cinq cents jeunes gens et jennes filles; et parmi eux (ce qui m'émut au plus haut point pour la république) un enfant de douze ans à peine, portant la bulle d'or et dont le père brigue les honneurs, sautait en agitant des crotales, et cette danse, l'esclave la plus impudique n'aurait pu honnêtement la danser<sup>18</sup>! » Deux siècles plus tard, Juvénal constatait que « depuis longtemps déjà l'Oronte syrien a coulé dans le Tibre et y a versé son langage, ses mœurs, ses flûtes, ses cordes obliques et les sons agréables de ses tympanons<sup>19</sup> ». Les instruments syro-phéniciens faisaient en effet leurer à Rome, et le maestro Flaccus, fils de Claudius, à qui Térenee avait demandé les intermèdes musicaux de ses *Adelphes*, avait employé à l'orchestre des flûtes tyriennes<sup>20</sup>.

De même, Salomon s'était adressé aux luthiers du roi de Tyr, Hiram, quand il avait voulu donner à ses chantres de bons instruments de musique; on les fit avec du bois d'*algoumin*, pin ou santal, que la flotte phénicienne avait rapporté du lointain pays d'Ophir,

1. Voir fig. 109 et coupe d'Idalie *apud* PENROD-CHÉPIEZ, *Hist. de l'Art*.

2. *Juges*, XXI, 21.

3. *Judith*, III, 9-10.

4. *I Samuel*, XVIII, 6.

5. *Genèse*, XXXI, 27.

6. *Ezéchiel*, XXVI, 13.

7. *Id.*, XXVIII, 13.

8. *Sirach*, XXXII, 7, 8.

9. PENROD-CHÉPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 616.

10. CESNOLA, *Salamina*, fig. 53, p. 53.

11. *Revue archéologique*, t. X, p. 432.

12. *Isaïe*, V, 12.

13. Voir *Musique égyptienne*.

14. Voir p. 50, col. 1.

15. Voir p. 56, col. 1.

16. *LEXM*, *Semitisches Lehnwörter*, sub voce.

17. *Papyrus Anastasi IV*, pl. XII, l. 1-4 sq.

18. *Apud* MACROBE, *Saturnales*, XI, 10.

19. *Satires*, III.

20. Voir p. 56, in fine.

et jamais en Israël on n'avait vu de si beaux nables, de si beaux kinnor<sup>1</sup>.

En Grèce, on chantait dans certaines cérémonies religieuses une certaine mélodie plaintive, l'*vailinos* ou *linos*. Les savants et les poètes pensaient que ce nom lui venait de Linus, fils d'Apollon, qui avait enseigné l'art du chant à Hercule. Ce mot est en réalité d'origine sémitique; il rappelle le *ai lanou*, « malheur sur nous! » qui termine certains psaumes hébreux. Hérodote constatait lui-même qu'il se chantait en Phénicie et en Chypre des airs fort remarquables analogues au *linos* grec<sup>2</sup>. Le refrain d'une de ces lugubres lamentations fut pris pour son nom et devint, dans la langue grecque, un adjectif ayant le sens de plaintif, désolé, lamentable.

Un siècle après Jésus-Christ, la musique phénicienne passionnait encore les contemporains de Dion Chrysostome, et les instruments syriens étaient toujours en vogue<sup>3</sup>.

## LA MUSIQUE EN ASIE MINEURE

### LES INSTRUMENTS ASIANIQUES EN GRÈCE

Historiens et musicographes de l'antiquité s'accordent à n'attribuer une origine purement grecque qu'à la lyre, à la cithare et à la flûte simple à cinq trous. Les instruments polycordes, du type harpe, psaltérion et même cithare, auraient été importés d'Asie, et leurs noms seraient empruntés aux langues de ce pays<sup>4</sup>. Ils furent très vite adoptés en Ionie, mais, sur le continent, se heurtèrent toujours à quelque défiance. Leur étendue harmonique, l'ampleur de leur sonorité, ne plaisaient pas au goût sévère des Grecs, qui n'y voyaient que des incitations à la volupté et à la mollesse. Aussi les philosophes proscrivaient-ils ces instruments avec rigueur. « Nous n'avons pas — disait Platon — à entretenir dans ma république des ouvriers pour fabriquer des trigones, des pectis et tous ces instruments à cordes nombreuses et à plusieurs harmonies<sup>5</sup>. » On utilisait cependant leurs ressources dans l'étude des problèmes acoustiques; à l'époque alexandrine, leur caractère exotique leur attira une certaine vogue.

**Les instruments à cordes.** — *La cithare asiade.* — Les hellénistes croient volontiers à une origine orientale du mot *kithara*<sup>6</sup>, qui se retrouve en effet dans la Bible<sup>7</sup>. Il est à remarquer que dans Homère la cithare se trouve surtout entre les mains des Troyens et de leurs alliés; les Grecs jouent plutôt de la *phorminx*. Au ve siècle avant notre ère, la grande cithare de concert s'appelle *asias kithara* ou simplement *asias*<sup>8</sup>. Elle se compose d'une caisse trapézoïdale aux faces latérales légèrement éentrées, d'où partent plusieurs cordes disposées en éventail (fig. 117). Ce furent les citharèdes de Lesbos qui en propagèrent l'usage<sup>9</sup>. Plus tard on crut que la forme en avait été fixée au temps de Cé-

pion, l'élève de Terpandre; mais M. Reinach a montré récemment comment cette tradition erronée avait pu s'établir<sup>10</sup>. La cithare était beaucoup plus ancienne, mais c'était à l'origine un instrument assez primitif, à quatre cordes vraisemblablement. Ce fut en Phrygio-Lydie qu'elle reçut les premiers perfectionnements: la cinquième corde fut ajoutée par Corèbus, fils d'Atys et roi de Lydie, mais ce fut Hyagnis le Phrygien qui y plaça une sixième corde<sup>11</sup>.

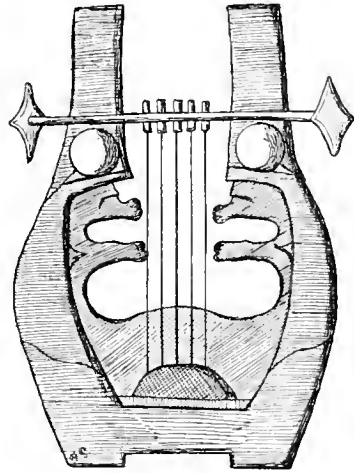


Fig. 117. — Cithare asiade.

*La magadis.* — Le mot *magadis* signifie en grec octave, « et plus particulièrement l'octave harmonique obtenue en arrêtant la vibration d'une corde en son point milieu ». De bonne heure on donna ce nom à des instruments de musique d'une construction spéciale. Le plus connu d'entre eux est un instrument à cordes d'origine lydienne dont, au vi<sup>e</sup> siècle, Sapho aurait contribué à propager l'usage. D'après les renseignements recueillis par le polygraphe Athénée<sup>12</sup>, la *magadis* aurait eu vingt cordes disposées en cinq groupes et se répandant à l'octave. M. Gevaert a essayé de donner une échelle de cet instrument en s'appuyant sur ces données<sup>13</sup>. Elles ne reposent en réalité que sur deux vers d'Anacréon et de Telesès, ce qui enlève bien de la valeur à la reconstitution du savant musicographe. On a, en général, beaucoup trop de confiance dans les descriptions d'instruments de musique faits par les poètes de l'antiquité. Irait-on de nos jours étudier la structure du luth dans les œuvres de Lamartine ou d'André Chénier?

« Dans la *magadis*, — déclare Aristote, — une seule consonnance correspond à des cordes de même son; dans les cordes correspondantes, même en n'en touchant qu'une, on fait entendre la corde pareille, car l'octave à elle seule contient en quelque sorte le son des deux. Il en résulte que, même s'il n'y a qu'un son qui résonne dans cet accord, on entend la consonnance des deux et on les chante tous les deux aussi bien que quand l'un est chanté et l'autre produit par la flûte, tous les deux résonnant comme s'il n'y en avait qu'un<sup>14</sup>. »

1. Voir p. 54, *in fine*.

2. II, 79.

3. DION CHRYSOSTOME, *Orationes*, XXIII, 42. II Dindorf, p. 14.

4. STRABON, *Géographie*, X, vi, 7.

5. PLATON, *République*, III, 399; v. aussi ARISTOTE, *Politique*, V, vii, 7.

6. DAREMBERG ET SAGLIO, *Antiquités grecques et romaines*, s. v. *Lyra*, p. 1438.

7. DANIEL, III, 5. 10.

8. EURIPIDE, *Cyclope*, v. 443; ARISTOPHANE, *Thesmophories*, v. 120; etc.

9. PLUTARQUE, *De Musica*, 70-71, p. 28, Weill-Reinach.

10. *Ibid.*, note sur le § 70.

11. BOECK, *de Musica*, I, 20, p. 206 fr.

12. ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, XIV, 634 f. sq.

13. *Histoire de la musique dans l'antiquité*, t. II, p. 632.

14. *Problèmes*, XIV, 18.

En rapprochant de ce passage l'épithète *dichordos*, « à deux cordes » (c'est-à-dire, sans doute, à cordes disposées deux par deux), qui est parfois appliquée à la magadis, on pourrait penser que cet instrument avait une disposition analogue au clavecin, où chaque note est représentée par un couple de cordes sonnant l'octave.

Pindare appelle la magadis *psalmon antiptongon*, « instrument d'accompagnement<sup>1</sup> ». D'après Athénée, elle se montait de façon à être à l'unisson de la voix des chanteurs<sup>2</sup>. Alors que les instruments purement grecs ne permettaient que de donner l'accord de temps à autre, la magadis pouvait suivre le chant note par note; elle était ainsi d'une grande utilité pour le professeur et pour le chef d'orchestre.

Fort en faveur chez les Grecs d'Ionie dès le VII<sup>e</sup> siècle, la magadis rencontra quelques détracteurs. Téléstès de Sélinonte prétendait que ses sons rappelaient ceux de la trompe<sup>3</sup>. M. Wagener propose, il est vrai, de corriger *keratophônon* en *eratophônon*, « à son agréable<sup>4</sup> », mais il ne semble pas qu'il faille le suivre. Le poète a pris certainement le tonique, son joueur de magadis pousse des hurlements, *klanga*. Quant au prétendu perfectionnement apporté à la magadis par Lysandre de Sicyone qui lui avait enlevé le son sifflant, il ne repose que sur une interprétation maladroite d'un passage d'Athénée où il est question de tout autre chose<sup>5</sup>.

*La pectis*. — La pectis était également d'origine lydienne<sup>6</sup>; on la voit entre les mains des musiciens d'Alyatte, roi de Lydie<sup>7</sup>. Son introduction en Grèce date d'une époque très ancienne; on la fait remonter à la conquête du Péloponnèse par les compagnons de Pélops le Phrygien (xiv<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>). Au VII<sup>e</sup> siècle, les musiciens ioniens, à la suite de Terpandre et de Sapho, adaptèrent au goût grec cet instrument asianique et en propagèrent l'usage<sup>9</sup>.

C'était une cithare polycorde « à sons aigus », c'est-à-dire à cordes courtes et nombreuses. Aristoxène l'assimile à la magadis, qui en aurait été une variété en usage à Lesbos<sup>10</sup>. Plus tard on la confondit avec un instrument à manche assyrien, la pandore<sup>11</sup>.

Sa tonalité élevée, mais non dépourvue de noblesse, était fort goûtée des musiciens; elle entraînait dans des ensembles orchestraux comme accompagnement à l'aigu, la partie de chant étant confiée à des instruments de diapason plus grave, le barbitos ou le trigone<sup>12</sup>. Les airs voluptueux qui composaient son répertoire avaient effrayé les philosophes grecs, qui la proscrivirent avec rigueur<sup>13</sup>.

Le cyclope Polyphème partageait le goût général pour la pectis. Ne pouvant s'en procurer une, il l'avait construite à sa façon. « C'était une crâne de cerf dépouillé de ses chairs et dont les cornes formaient les montants. Il les avait réunis par une traverse à laquelle

étaient attachées des cordes que ne tendaient pas des chevilles<sup>14</sup>.

*Le barbitos*. — Le barbitos était un instrument polycorde et à diapason grave; on l'accordait à l'octave inférieure de la pectis pour magadiser avec elle. Par homophonie on l'appelait parfois *bargmitos*, « à cordes graves<sup>15</sup> ». Une légende en attribuait l'invention à Terpandre; frappé, disait-on, par les accords harmonieux de la cithare lydienne, il avait construit cet instrument pour concorder avec elle<sup>16</sup>.

Le barbitos resta longtemps en vogue dans les villes grecques d'Asie. Théocrite et Sapho le comurent et l'apprécièrent<sup>17</sup>; Anacréon trouvait sur ses cordes ses charmants poèmes d'amour et se consolait ainsi de ne pouvoir chanter en ses vers les dieux et les héros<sup>18</sup>. Plus tard ce fut aussi l'instrument de prédilection d'Horace; avec lui le poète latin jona sous l'ombrage; avec lui il se livra aux luttes amoureuses; ce fut « la douce consolation de ses peines », et ses regrets furent grands quand il dut l'accrocher au mur; il lui dédia une de ses plus jolies odes<sup>19</sup>. A son exemple, les poètes latins adoptèrent l'instrument de Terpandre. « Aucun barbitos — s'écrie Ovide — ne fera-t-il pour mes larmes un chant mélancolique<sup>20</sup>! » Quelques années avant notre ère on pouvait voir encore à Rome, dans les jeux du Cirque, des joueurs de barbitos, alors qu'en Grèce l'usage de cet instrument était depuis longtemps abandonné<sup>21</sup>. Il s'était heurté à l'intransigeance des philosophes, et à l'époque d'Aristophane ne se trouvait plus qu'entre les mains des femmes et de quelques efféminés couverts de ridicule<sup>22</sup>.

**Les instruments à vent.** — Presque tous les auteurs grecs rapportent à des Phrygio-Lydiens l'invention ou du moins le développement de l'aulétique, c'est-à-dire de l'art de jouer de la flûte. Aussi bien ces peuples étaient-ils favorisés par la nature; c'était dans le lac de Célène et dans le fleuve Marsyas que poussaient les roseaux les plus propres à faire des flûtes<sup>23</sup>. On disait même qu'ils se passaient parfois de bouche humaine: n'avaient-ils

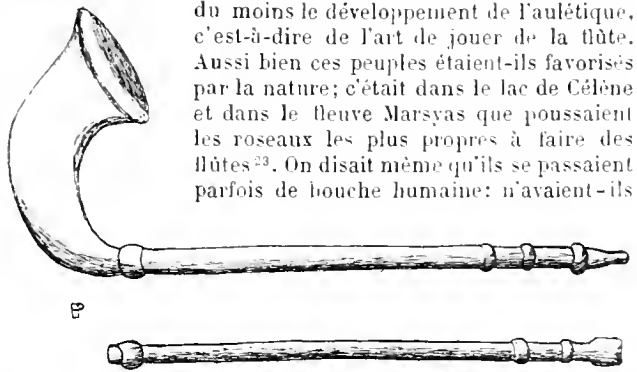


Fig. 118. — Flûte phrygienne<sup>24</sup>.

point répété à tous les échos le secret que leur avait imprudemment confié un barbier bavard: « Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne! »

*La flûte phrygienne*. — Au dire de Pollux, « l'*elymos*, invention des Phrygiens, est une flûte en bois dont le tyuan est surmonté d'une corne<sup>25</sup> ». Cette corne était une corne de veau servant à rendre le son plus

1. PINDARE, fr. 91.

2. *Deipnosoph.*, XIV, 636 c, III K., p. 494.

3. BERCK, *Poet. lyr.*, fr. 4.

4. *Apud* GEVAERT, *Histoire de la musique*, II, p. 633.

5. *Deipnosoph.*, XIV, 637 f. Voir GEVAERT, *op. cit.*, II, p. 240.

6. ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, XIV, 635 sq.

7. HÉRODOTE, I, xvii, 2.

8. TÉLÉSTÈS, fr. 35.

9. ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, XIV, 635 d; SAPHO, fr. 22.

10. *Fragn. histor. Græc.*, II, fr. 65.

11. PROTUS, *sub voce*; HEZYCHUS, *ibid.*; SCUDAS, *ibid.*

12. ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, XIV, 635 d.

13. PLATON, *Republique*, III, 399.

14. LUCIEN, *Dialogues marins*, I, 14.

15. THEOCRITE, XVI, 45; POLLUX, IV, 59.

16. ATHÉNÉE, XIV, 635 d.

17. ATHÉNÉE, IV, 182 f.

18. *Odes*, I.

19. HORACE, *Carmina*, I, xviii: III, xxvi, et *passim*.

20. OVIDE, *Héroïdes*, XV, 7.

21. DENYS D'HALICARNASSE, *Antiquités romaines*, VII, 72.

22. ARISTOPHANE, *Thestophories*, v, 137.

23. STRABON, XII, viii, 15; PAUSANIAS, X, 30.

24. Bas-relief du musée Capitolin. Voir GEVAERT, *Histoire de la musique*, II, p. 294.

25. *Onomasticon*, IV, 74, p. 223 B.

grave. Aussi les poètes romains associent-ils souvent au culte de Cybèle une flûte *cornu adanco*, *cornu inflexo*<sup>1</sup>, qu'ils appellent parfois *buxus*, « en buis »<sup>2</sup>, ou même *cornu*<sup>3</sup>.

« Les flûtes phrygiennes ont un diamètre plus étroit que les flûtes grecques, ce qui leur donne, à longueur égale, des sons plus graves<sup>4</sup>. » On leur applique ordinairement, en effet, l'épithète *baryphlongoi*, *barybromoi*<sup>5</sup>, « sonnait au grave ». Cependant Aristoxène range l'élyme parmi ce qu'il appelle les *auloi parfaits*, c'est-à-dire ayant l'étendue de notre voix de ténor, *ré*<sub>2</sub> à *sol*<sub>3</sub><sup>6</sup>. Cette contradiction n'est qu'apparente; les flûtes phrygiennes étaient doubles, *didymoi omozygos auloi*<sup>7</sup>; le tuyau de gauche seul avait un diapason grave, à cause du pavillon en corne qui le surmonte; celui de droite avait un registre plus élevé, et c'est lui qu'Aristoxène a en vue.

Le son des flûtes phrygiennes, *Phrygius sonus*, fit une grande impression sur les Grecs et les Romains, à cause de son ampleur et de sa beauté, qui formaient un vif contraste avec les sons grêles et sans éclat de la flûte arcadienne<sup>8</sup>.

*La flûte lydienne.* — C'était des flûtes lydiennes que l'on faisait usage à Rome dans les cérémonies publiques<sup>9</sup>. « Nous chantons, disait Horace, en mêlant à notre chant le son des flûtes lydiennes; nous chantons, comme faisaient nos ancêtres, les grandes vertus des héros, et Troie, et Anchise, et la postérité de la douce Vénus<sup>10</sup>. » En Grèce Pindare avait dit : « O Jupiter! je viens vers toi en suppliant, soufflant dans des flûtes lydiennes<sup>11</sup>. »

On leur donnait parfois le nom de *magadis*, peut-être parce que les tuyaux étaient à l'octave l'un de l'autre<sup>12</sup>. « Je ferai sortir de la *magadis*, écrit Anaxandre, un son grave et un son aigu en même temps<sup>13</sup>. » M. Gevaert interprète autrement cette phrase; dans les flûtes de ce type, dit-il, une pression d'air plus forte donne l'octave, puis la quinte harmoniques; « l'octave s'arpège si rapidement qu'on croit entendre des sons simultanés<sup>14</sup>. »

Nous ne croyons pas qu'il faille admettre cette explication un peu forcée, d'autant plus que nous savons par ailleurs que les flûtes lydiennes étaient à la fois *masculines* et *féminines*, c'est-à-dire à sons graves et aigus<sup>15</sup>. Nous n'adoptons pas davantage une correction proposée par M. Meinecke, le savant éditeur d'Athénée. Le nom de *paliumagadis*, « ancienne *magadis* », qui se trouve parfois appliqué à l'instrument lydien, lui semble « inepte », et il lui substitue celui de *plagiomagadis* par comparaison avec *plagiagule*, « flûte oblique, traversière<sup>16</sup> ». Cela est absolument incompatible avec tout ce que nous savons de la flûte lydienne.

La *magadis* était une flûte citharistrie<sup>17</sup>, c'est-à-dire qu'elle était employée de concert avec des instruments à cordes.

**Les instruments à percussion.** — *Le tympanon.* — Le tympanon, tambourin, était très en faveur en Asie Mineure, où il jouait un grand rôle dans les cultes orgiastiques de ce pays. Les prêtres de Cybèle et de Dionysos le firent connaître en Grèce; ces divinités se plaisaient, disait-on, à entendre résonner autour d'elles les sons retentissants de cet instrument<sup>18</sup> qu'ils avaient inventé et transmis à leurs fidèles<sup>19</sup>. Les bourgeois d'Athènes ne purent jamais s'y faire, et ils se plaignaient amèrement de son bruit discordant<sup>20</sup>. Aussi quelles risées devait exciter une scène des *Guêpes* d'Aristophane : un malheureux Athénien, possédé de la passion de juger, a été mené par son fils, en désespoir de cause, parmi les Corybantes, pour être initié à leurs mystères; il parvient à s'échapper et court siéger au tribunal, le tympanon en main<sup>21</sup>.

Les Romains également méprisaient fort cet instrument; il fallait avoir un esprit barbare pour se plaire au vacarme des tympanistes et ne point en avoir l'oreille déchirée<sup>22</sup>. Quand un rhéteur abusait des grands gestes et des violents mouvements oratoires, on disait de lui : il tympanise<sup>23</sup>. On employait aussi cette expression pour flétrir les efféminés qui adoptaient les molles habitudes de l'Orient, à l'exemple des Galles ou des Corybantes<sup>24</sup>.

À l'origine le tympanon avait été une simple peau tendue sur un cercle en bois<sup>25</sup>; plus tard il se rapprocha de notre timbale, et on appela *tympana* des pierres précieuses taillées en forme hémisphéroïdale<sup>26</sup>.

*Les cymbales et les crotales.* — Les cymbales, petits disques concaves que l'on frappait l'un contre l'autre, et les crotales, sorte de castagnettes, eurent aussi une grande vogue parmi les initiés aux *Mystères*. « Ce fut — disait Pindare — en l'honneur de Cybèle que retentit pour la première fois la vaste cymbale au contour arrondi et les bruyants crotales<sup>27</sup>. » « Ces instruments d'airain, remarque Martial, avec lesquels on pleure les amours de Cybèle, le Galles les vend souvent, quand il a faim<sup>28</sup>. »

## LES MODES BARBARES DANS LA MUSIQUE GRECQUE

Les Grecs n'empruntèrent pas seulement à leurs voisins d'Asie leurs instruments de musique, mais la plus grande partie des formules mêmes de leur art. Leur système harmonique était fondé sur trois modes fondamentaux : le dorien, qui répond à notre mineur; le phrygien et le lydien, qui contiennent les éléments de notre majeur. Or, disait Boèce, « les modes musicaux portent le nom des peuples qui les ont con-

1. OVIDE, *Fastes*, IV; *Métamorphoses*, XI; *Pontiques*, I, 1; TIBULLE, III, 1.

2. HORACE, *Carmina*, I, 16, v. 20; STACE, *Thébaïde*, IV, v. 94; VIII, v. 222.

3. HORACE, *Carmina*, I, 16, v. 10; OVIDE, *Pontiques*, I, 1.

4. ELYEN, *apud PORPHYRE*, in *Plot.*, 217.

5. PAUSANIAS, V, 17; EURIPIDE, *Helene*, v. 1305; ARISTOPHANE, *Nuées*, v. 116.

6. *Fragm. hist. Græc.*, II, 286.

7. DIONYSOS, *Dionysiaques*, VIII.

8. OVIDE, *Fastes*, IV; VIRGILE, *Enéide*, I, 19; SIBOINE APOLLINAIRE, *Carmina*, XIV, v. 102.

9. STRABON, V, II, 183.

10. HORACE, *Carmina*, IV, 14, in fine.

11. *Olympiques*, V, str. 3.

12. Voir p. 60, col. 2.

13. *Comic. Græc. fragm.*, II, 15<sup>1</sup>

14. *Histoire de la musique*, II, p. 279.

15. HÉRODOTE, I, 17. Aulu-Gelle, qui rapporte ce passage (I, 41), traduit *aulos gynacos*, flûte féminine, par joueuses de flûte, et il s'indigne fort de la présence de ces femmes dans l'armée lydienne!

16. *Analecta critica*, t. IV, p. 84.

17. ATHÉNÉE, XIV, 634 e.

18. ORPHIQUES, *Héroïdes*, XIII, 3; XXVI, 11; EURIPIDE, *Palamède*, fr. 5.

19. EURIPIDE, *Bacchantes*, v. 55.

20. ARISTOPHANE, *Lysistrata*, v. 388.

21. V, 119.

22. APULÉE, *De Deo Socratis*.

23. QUINTILIEN, V, 12.

24. PLAUTE, *Truculentus*, II, VII, v. 49.

25. EURIPIDE, *Bacchantes*, v. 120.

26. SULTONE, *Auguste*, LXVIII; PAUL, *Dig.*, XXXIV, II, 22.

27. STRABON, X, 16.

28. MARTIAL, XIV, 204.

çus<sup>1</sup> ». Nous n'avons aucune raison de ne pas penser de même.

**Le mode phrygien.** — Le mode phrygien semble avoir eu pour base une gamme majeure dont le septième degré serait abaissé d'un demi-ton; il aurait donc en un dièse de moins, ou un bémol de plus que notre majeur. Les éléments de l'accord de dominante lui font défaut, en raison de l'absence de note sensible; aussi sa modulation se dirige-t-elle surtout du côté de la sous-dominante, *ut mi sol*, et de sa quinte inférieure, *fa la ut*. Né dans les cultes orgiastiques de l'Asie Mineure, il était d'un caractère sombre et exalté, et la cadence plagale y dominait. Les Grecs le considéraient comme le mode par excellence du dithyrambe; un musicien ayant essayé de composer un hymne de cette nature sur le mode dorien, dut y renoncer et employer le phrygien. « Il est dans les harmonies, déclare Aristote, à peu près ce qu'est la flûte parmi les instruments; tous deux donnent à l'âme des sensations impétueuses et passionnées<sup>2</sup>. » Ces sensations prenaient parfois un caractère excessif; un jeune homme, raconte Boèce, fut tellement surexcité par une composition écrite en ce style, qu'il voulut tout briser. Pythagore parvint à le calmer en lui faisant chanter des mètres spondiaques<sup>3</sup>.

Toutefois les philosophes les plus sévères n'allaient pas jusqu'à en blâmer l'usage; certains même lui reconnaissaient un effet moral, et Socrate l'admettait à côté du dorien. Aristote s'en étonnait fort; Socrate avait proscriit la flûte, et l'expression exaltée du mode phrygien ne pouvait s'adapter aux sons calmes et nobles de la cithare<sup>4</sup>. Les médecins prétendaient que les airs en mode phrygien constituaient d'excellents remèdes contre la sciatique: « Cela enchante le mal, disait Théophraste, et les malades ne sentent plus la douleur<sup>5</sup>. »

En Phrygie les compositions musicales étaient surtout des *Métrôa*, des hymnes en l'honneur de la mère des dieux, Cybèle. Ils se répandirent en Grèce avec le culte de cette déesse et y furent toujours très en vogue. M. Gevaert a eu pouvoir en retrouver des traces ou des reminiscences dans le IV<sup>e</sup> mode ecclésiastique, huitième ton grégorien<sup>6</sup>. On les reconnaît à la présence du bémol devant le *si* ou à l'absence totale de la tierce aiguë du son final. Tels seraient les hymnes *Elegerunt apostoli Stephanum* (offertoire), *Popule meus* (vendredi saint), *Alléluia* (lundi de Pâques), les antiennes *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini*, *Angeli Domini*. Disparu dès le XVI<sup>e</sup> siècle du choral protestant, le mode phrygien se serait maintenu dans le chant populaire<sup>7</sup>.

Deux passages du *De Musica* de Plutarque nous donnent quelques renseignements sur la technique des musiciens phrygiens: « Olympos, se mouvant dans le genre diatonique, faisait souvent passer la mélodie directement à la *parhypate diatonique* (*fa*) en partant tantôt de la *paramèse* (*si*), tantôt de la *mèse* (*la*) et en sautant du caractère de cette progression, admira la beauté du caractère de cette progression, admira la gamme modale construite sur cette analogie, l'adopta et y composa des airs dans le ton dorien; ce faisant, il ne s'attachait plus aux particu-

larités du genre diatonique, ni du chromatique, ni de l'entharmonique... Une preuve éclatante que ce n'est pas par ignorance que les anciens se sont abstenus de la *trite* (*ut*) dans le style spondiaque, c'est l'emploi qu'ils faisaient de cette note dans la partie d'accompagnement. Jamais ils ne l'auraient employée en consonnance avec la *parhypate* (*fa*) s'ils ne l'avaient pas connue. Il est clair que la beauté du caractère qui résulte de la suppression de la *trite* (*ut*) dans le style spondiaque est la véritable cause qui a déterminé leur sentiment musical à conduire la mélodie directement vers la *paramète* (*ré*). Même observation en ce qui concerne la *nète* (*mi*): elle aussi était employée dans l'accompagnement tantôt en dissonance avec la *paramète* (*ré*), tantôt en consonnance avec la *mèse* (*la*) ou la *paramèse* (*si*), mais dans le chant elle ne paraissait pas convenir au style spondiaque. Ce n'est pas tout; la *trite* des conjointes (*si bémol*) était employée par tous de la même façon. Dans l'accompagnement, on s'en servait en dissonance avec la *paramète* (*ré*) et la *lichanos* (*sol*); dans le chant on aurait eu honte d'en faire usage, à cause du caractère qui en résulte. Les airs phrygiens prouvent bien que cette note n'était pas inconnue d'Olympos et de ses disciples; en effet, elle figure non seulement dans l'accompagnement, mais encore dans le chant des *Métrôa* et de quelques autres compositions phrygiennes. Ils se servaient aussi du *tétracorde des hypates* (*si-mi*)<sup>8</sup>. »

Ainsi Olympos exécutait des cadences comme *la fa si fa*, en sautant le *sol*. M. Reinach fait remarquer que dans la terminologie archaïque le mot *paramèse* désigne le *si bémol* et qu'il n'est pas impossible que la source ancienne où a puisé Aristoxène supposât cette ancienne nomenclature. La gamme modale construite par Olympos sur l'analogie des progressions *la fa mi*, *si fa mi*, ne peut être que *mi fa la si do mi*, ou, en admettant l'hypothèse de M. Reinach, *mi fa la si bémol mi*. Cette gamme constitue ce que les Grecs appelaient un *mélôs koinon*, une gamme commune, parce que ses notes se retrouvent dans les trois genres du mode dorien<sup>9</sup>.

D'après Aristoxène, les musiciens phrygiens se seraient attachés à retrancher de leurs chants la multiplicité des sons et la variété des modulations. Le chant était ordinairement au grave de l'accompagnement, à la quinte, à la quarte, à la tierce. Ils employaient même l'intervalle de seconde, seulement *en passant* sans doute. Parfois le chant était à l'aigu. Les notes n'étaient pas toutes employées indistinctement; dans les *spondia mêlé*, airs de libation, certaines ne pouvaient être employées que dans l'accompagnement.

Faut-il chercher l'origine de cette technique musicale dans des considérations purement esthétiques, ainsi que le fait Aristoxène? M. Reinach ne le pense pas, et avec quelque raison. Il est infiniment probable qu'elle tient à la structure des premières flûtes phrygiennes. Comme elles n'avaient que cinq trous, et par conséquent six notes, on dut supprimer le *mi*<sub>2</sub>, qui faisait presque double emploi avec le *mi*<sub>1</sub> et le *do*. Peut-être, à l'époque ancienne dont parle Pollux<sup>10</sup>, où les flûtes n'avaient que quatre trous et cinq notes, les musiciens n'avaient pas à leur disposition le *sol*.

1. *De Musica*, I, 1, p. 180 fr.

2. ARISTOTE, *Politique*, V, VII, 8-9.

3. *De Musica*, I, 1, p. 185 fr.

4. *Politique*, V, VII, 8-9.

5. Fr. 87 W.

6. *Histoire de la musique*, I, p. 135.

7. *Ibid.*

8. PLUTARQUE, *De Musica*, §§ 104-6, 169-184. D'après ARISTOXÈNE. Nous empruntons la traduction savante qu'en ont donnée MM. Weill et Reinach.

9. ARISTOXÈNE, *Harm.*, p. 44 Meib.

10. *Onomasticon*, IV, 80.

La gamme d'Olympos, à laquelle manquent le *sol* et le *ré*, pourrait en être un souvenir.

Quoi qu'il en soit, l'habileté des musiciens phrygiens avait su triompher des obstacles; « malgré leur simplicité et le nombre restreint de leurs notes, leurs compositions l'emportent à tel point sur les compositions variées et surchargées de notes et de modulations, qu'elles les laissent toutes loin derrière elles et que nul ne peut imiter leur style<sup>1</sup>. »

**Le mode lydien.** — Le mode lydien est basé, lui aussi, sur une gamme majeure dont le quatrième degré aurait été haussé d'un demi-ton, formant ainsi un intervalle de triton avec la tonique. Il a donc un dièse de plus ou un bémol de moins que notre majeur. Celui-ci est en réalité composé de la partie inférieure du lydien et de la partie supérieure du phrygien. Toutefois le lydien s'en rapproche beaucoup par l'importance donnée aux sons de l'accord de dominante. Le caractère majeur y est un peu plus prononcé; il va même parfois jusqu'à l'apreté. De plus, il offre peu de ressources pour la modulation, qui ne peut se diriger que d'un seul côté, la tonique étant à l'extrémité gauche de la série diatonique. Aussi les mélodies écrites sur le mode lydien roulent-elles sur deux accords principaux.

M. Gevaert croit avoir retrouvé des vestiges assez incertains du mode lydien dans le septième et le huitième ton grégorien. Tels seraient le *Benedictus es Domine* (*Sauctus* des quatre-temps dans l'Avent), l'*Aldorate Deum* (introtit du troisième dimanche après l'Épiphanie), l'*Alleluia* (troisième dimanche après Pâques), le *Lux aeterna* (commun de la messe des morts)<sup>2</sup>.

Le mode lydien fut connu en Grèce d'assez bonne heure, peut-être avant le phrygien. Il se présenta sous deux formes : le lydien pur et le *syntonolydien*, lydien relâché. Le premier, employé par Alcman, Saccadas, Sapho et Pindare, était fait de mesures légères, groupées en périodes courtes et gracieuses; il semblait à Aristote « convenir à la vieillesse et à l'enfance, car il réunissait la décence à l'instruction<sup>3</sup> ».

Le syntonolydien, au contraire, fut proscrit par les philosophes à cause de son caractère thrénodique<sup>4</sup>. C'étaient des mélodies rapides, agitées, chantées dans le registre élevé sur des instruments à sons aigus et déchirants, propres, suivant la conception orientale, aux lamentations funèbres. Aussi croyait-on en Grèce que l'origine première du lydien le rattachait aux cérémonies de deuil<sup>5</sup>. C'était une erreur, car, ainsi que l'a fait remarquer M. Reinach, « le caractère harmonique d'un mode est indépendant en principe de la hauteur absolue d'exécution, mais on comprend que, par suite d'habitudes locales, il ait fini par y avoir une association intime entre telle tessiture et telle forme de gamme, et que le vulgaire ait mis sur le compte de celle-ci ce qui n'était en réalité que le résultat de celle-là. »

Les musiciens cariens ou lydiens qui accompagnaient les Athéniens à leur dernière demeure<sup>6</sup> devaient augmenter les vieux airs de leur pays de miaulements lamentables obtenus en glissant les doigts

sur les trous de leur flûte. Aristophane prétend que le résultat auquel ils arrivaient pouvait se transcrire ainsi : mumu, mumu, mumu<sup>7</sup>.

C'est cependant de ces productions informes que sont sortis les charmants poèmes d'Archiloque et de Callinos dont il ne reste malheureusement que quelques fragments. L'élegie semble bien, en effet, avoir été empruntée aux Phrygio-Lydiens. Son nom même paraît venir du mot phrygio-arménien *élegn*, flûte de roseau; l'étymologie grecque de ce mot, *é légé*, « dis hélas! » étant peu vraisemblable<sup>8</sup>.

## LES MUSICIENS PHRYGIO-LYDIENS

« Les compagnons de Pélops furent les premiers à jouer sur les flûtes, pendant les sacrifices des Grecs, le nome phrygien de la Mère des montagnes, tandis que les vibrations aiguës de la pectis faisaient résonner un chant lydien<sup>9</sup>. » Cette tradition se trouve rapportée sous une autre forme par Pausanias : Amphion, le père de la musique grecque, aurait épousé Niobé, fille du roi phrygien Tantale et sœur de Pélops; pendant son séjour à la cour, les sujets lydiens de son beau-père lui auraient appris l'harmonie qui porte leur nom<sup>10</sup>. Ce serait donc vers le xiv<sup>e</sup> siècle que la musique asiatique aurait commencé à être connue en Grèce. En réalité il faut abaisser beaucoup cette date. Ce n'est guère que vers le viii<sup>e</sup> siècle que cet art commença à prendre un grand développement dans ce pays. Il y avait eu déjà des aèdes à la cour des petits princes de la Hellade, mais c'étaient surtout des poètes, et leurs instruments primitifs ne leur servaient qu'à marquer le rythme de leur déclamation. Ce fut alors que des barbares révélèrent aux Grecs le solo instrumental, l'aulétiqne pure. Leurs flûtes à diapason grave, d'un timbre mordant et passionné, firent une impression profonde, et les mélodies phrygiennes, d'une couleur étrange et exaltée, à la fois enivrantes et pathétiques, inspirèrent à leurs auditeurs un grand enthousiasme, bien que cette musique d'où la parole était bannie choquât leur conception artistique. Dans leur goût pour la simplification et la synthèse, ils rapportèrent l'invention et le développement de cet art au plus illustre des aulètes phrygiens, Olympos.

**Olympos.** — Un certain nombre des chants liturgiques en usage dans les temples grecs étaient attribués à Olympos : nome d'Athéna en phrygien enharmonique, nome d'Arès en prosodique, nome du Chariot, nome d'Apollon, nome Polycéphale<sup>11</sup>. Ces œuvres et quelques autres avaient une grande réputation en Grèce. « Plus que toutes les autres, — disait Socrate, — elles ont un caractère surhumain; seules elles nous remuent et révèlent des âmes vraiment religieuses; seules parmi les mélodies de cette espèce qui nous restent, elles sont considérées comme des inspirations de la Divinité<sup>12</sup>. » « Qui nierait — s'écrie Aristote — qu'elles enthousiasment les âmes<sup>13</sup>? » Plutarque aussi les plaçait bien au-dessus des autres et

1. PLUTARQUE, *De Musica*, § 169, p. 73 W.-R.

2. GEVAERT, *Histoire de la musique*, II, p. 138.

3. *Politique*, V, VII, 9.

4. PLATON, *République*, III, p. 398 B.

5. PLUTARQUE, *De Musica*, § 149, p. 59 W.-R.

6. PLATON, *Lois*, VII, p. 800 E.

7. ARISTOPHANE, *Chevaliers*, V, § 84.

8. CROISSET, *Littérature grecque*, II, p. 87.

9. TELESTÈS, fr. 5 B.

10. PAUSANIAS, IX, 5.

11. PLUTARQUE, *De Musica*, §§ 76, 81, 150, 288.

12. Apud PLATON, *Minos*, p. 318 B.

13. *Politique*, V, c. 5.

attribuait leur simplicité et le petit nombre de leurs notes à des considérations purement esthétiques, alors qu'ils résultaient de la structure primitive de la flûte phrygienne<sup>1</sup>. Il les croyait écrites en style enharmonique, dont il attribuait l'invention à Olympos. En réalité elles ne contiennent pas les *pyena*, «quarts de ton», qui caractérisent ce style; elles sont composées en un diatonique simplifié et rudimentaire que M. Reinach propose d'appeler proto-enharmonique<sup>2</sup>.

Cet Olympos, d'origine phrygienne, aurait vécu en Mysie près de deux cents ans avant la guerre de Troie<sup>3</sup>. Plutarque et Suidas parlent aussi d'un second Olympos qui aurait été le neuvième descendant du premier et aurait vécu à l'époque de Midas, fils de Gordios, roi de Phrygie<sup>4</sup>. Or ce nom a été porté par deux rois de ce pays, le fondateur et le dernier roi de cette dynastie. Celui-ci serait mort vers 695 ou 676 avant notre ère<sup>5</sup>. M. Gevaert pense qu'il s'agit de celui-ci et place à cette date la composition des nomes d'Olympos, qui aurait pu connaître Terpandre et avoir été à son école. M. Gevaert admet ainsi sans la discuter l'historicité de l'aulète phrygien, et il dresse le catalogue de ses œuvres avec beaucoup de soin<sup>6</sup>. Il aurait pu remarquer cependant que sa thèse est en contradiction formelle avec Plutarque, qui spécifie bien que les nomes en l'honneur des dieux ont été composés par le premier Olympos<sup>7</sup>. D'ailleurs il est infiniment probable qu'il s'agit du premier Midas, à qui l'on attribuait un certain rôle dans le développement de la musique phrygio-lydienne; dès lors la tradition rapportée par Plutarque tombe d'elle-même, car les deux Olympos se trouvent contemporains et doivent être identifiés. Et, en effet, Plutarque et Suidas sont seuls à admettre l'existence de deux Olympos; ils ont suivi sans doute une tradition formée pour expliquer la présence parmi les œuvres d'Olympos de mélodies récentes datant au plus du VII<sup>e</sup> siècle.

M. Reinach ne croit pas à l'existence d'un ou de plusieurs musiciens appelés Olympos; il n'y voit que «l'étiquette collective des aulètes mysophrygiens qui se répandirent en Grèce à partir du VIII<sup>e</sup> siècle. Ces musiciens s'appelaient des Olympos, du nom de leur patrie le mont Olympe de Mysie<sup>8</sup>».

Plutarque atteste l'existence de cette école mysophrygienne; c'est à elle que certains auteurs attribuaient le nome du Chariot<sup>9</sup>. Les incertitudes qui règnent sur la vie, l'origine et les œuvres d'Olympos, le fait que les écrivains qui en parlent lui sont postérieurs de plus de mille ans, tout cela empêche de regarder l'aulète comme un personnage vraiment historique. Mais faut-il admettre pour cela l'hypothèse ingénieuse de M. Reinach? Nous ne le croyons pas; nous pensons volontiers qu'il a pu y avoir parmi les aulètes mysophrygiens un homme plus génial peut-être ou ayant mieux réussi que les autres. Ceux-ci s'abritaient sous son nom célèbre et vénéré, et ainsi peu à peu se formait un catalogue imposant de ses œuvres. Il est naturellement impossible de faire la part des uns et des autres en l'état actuel de nos

connaissances. Le seul fait à retenir, c'est que les vieux airs liturgiques pour flûte employés dans les temples grecs étaient d'origine phrygienne.

Le mouvement aulétique phrygio-lydien a été incarné par l'esprit imaginaire des Grecs en d'autres personnages beaucoup plus flous et plus mythiques qu'Olympos: Hyagnis et Marsyas.

**Hyagnis.** — D'après Plutarque, ce serait Hyagnis qui le premier aurait joué de la flûte, bien avant Olympos<sup>10</sup>: Il aurait vécu en effet vers 1306 avant notre ère dans la région de Célène, sur le Méandre, célèbre par ses roseaux<sup>11</sup>.

«Avant lui, — dit Apulée, — ceux qui s'étaient le plus avancés dans l'aulétique se contentaient de faire résonner une seule flûte, comme une trompette; le premier, Hyagnis sépara ses mains en jouant, le premier il anima d'un seul souffle deux flûtes, le premier il composa un concert musical en mêlant le tintement clair des trous de droite au bourdonnement grave des trous de gauche<sup>12</sup>». Apulée se sert des mots *discapellinare manus*, que M. Gevaert interprète ainsi: «étendre les mains, c'est-à-dire écarter les doigts pour boucher les trous<sup>13</sup>». Ce serait Hyagnis qui aurait inventé l'art de la flûte proprement dit, car avant lui on se servait de cet instrument comme d'une trompette. Cette hypothèse est inadmissible. Au témoignage d'Apulée, il a existé antérieurement à Hyagnis des aulètes qui se sont fort avancés dans leur art; mais ils ne connaissaient que la flûte simple, à un seul tuyau, comme la trompette romaine, *una tibia velut una tuba*, sur laquelle leurs deux mains étaient réunies. Hyagnis le premier sépara les siennes pour tenir les tuyaux de sa double-flûte, ce que l'auteur latin développe ensuite.

Hyagnis aurait également inventé le tricorde à manche appelé pandore et ajouté une sixième corde à la cithare<sup>14</sup>. D'après Aristoxène, on lui devrait le mode phrygien<sup>15</sup>. Il aurait composé les nomes aulétiques *Métros*, *Dionysou*, *Paros*, et un nome thrénodique, *Pepikèdeios*<sup>16</sup>. Il aurait étudié son art en Bithynie, chez les Mariandynes<sup>17</sup>. Ramsay pense qu'il faut le mettre au rang des dieux phrygiens en l'identifiant à Hyès, qui est le même qu'Atys<sup>18</sup>.

**Marsyas.** — Marsyas le Silène a été aussi célèbre, peut-être plus encore qu'Olympos. A partir du V<sup>e</sup> siècle il symbolisa en Grèce l'opposition entre la musique de flûte et celle de la cithare.

Marsyas, fils d'Hyagnis et héritier du talent paternel, serait né à Célène, comme son père<sup>19</sup>. Certaines traditions le faisaient fils de Maiandros, d'Œagros et même d'Olympos<sup>20</sup>. D'après Nonnos, il aurait été berger<sup>21</sup>; Plutarque, de son côté, signale que certains lui donnent le nom de Massès, nom d'un ancien roi de Phrygie, appelé aussi Masdès ou Maslès<sup>22</sup>.

On lui attribuait généralement l'invention de la flûte, plus particulièrement de la flûte de Pan à plusieurs tuyaux inégaux juxtaposés à l'aide de cire,

1. Voir p. 63, in fine.

2. Apud PLUTARQUE, *De Musica*, W.-R., p. 117.

3. PLUTARQUE, *De Musica*, § 76; PAUSANIAS, X, 30; APOLLODORÉ, I, 24, W.; *Chronique de Paros*.

4. PLUTARQUE, *De Musica*, § 76; SUIDAS, *sub voce*.

5. AFRICAINS, *sub voce*, II; EUSÈBE, *ibid.*, CRAMER, *Anecd.*, II, 264.

6. *Histoire de la musique*, II, p. 342 sq.

7. PLUTARQUE, *De Musica*, §§ 77, 80.

8. *Ibid.*, p. 32, W.-R.

9. PLUTARQUE, *De Musica*, § 83.

10. *Ibid.*, § 24.

11. *Marmor Paros*, I, 19-20.

12. APULÉE, *Florides*, I.

13. *Histoire de la musique*, II, p. 354, n. 4.

14. BOËCE, *De Musica*, I, 20, p. 206 fr.; CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Stromata*, I, 16, p. 489 M.

15. *Fragm. hist. græc.*, II, 257.

16. *Marmor Paros*, I, 19-20.

17. *Fragm. histor. Græc.*, IV, p. 353.

18. *Cities and Bishoprics in Phrygia*, p. 200.

19. PLUTARQUE, *De Musica*, § 24; APULÉE, *Florides*, III.

20. SUIDAS; HYGINUS, APOLLODORÉ, *sub voce*.

21. NONNOS, *Dionysiaques*, I, 42.

22. PLUTARQUE, *De Iside et Osiride*, 24, p. 360 B; *De Musica*, § 51.

*kèrodeïon*, de la *syrix* et même de l'*aulos*<sup>1</sup>. Certains prétendaient qu'il n'avait fait que ramasser l'instrument qu'Athéna avait jeté par dépit<sup>2</sup>.

Marsyas jouissait d'une très grande renommée; on disait même qu'il avait osé défier Apollon Citharède. « Ce barbare sauvage, — s'écriait Apulée avec indignation, — à face de fauve, hérissé, la barbe sale, semé de poils et d'épines, combattit, dit-on, ô abomination! avec Apollon; Thersite contre Achille, barbare contre civilisé, brute contre dieu<sup>3</sup>! » Il s'en était fallu de peu cependant que le dieu des arts fût vaincu; les sons nobles et purs de sa *phorminx* avaient charmé l'auditoire; mais ce fut un véritable délire quand on entendit les sons graves et passionnés de la flûte double du Silène. Apollon dut mêler sa voix aux accords de son instrument pour obtenir la palme. Il s'avouait ainsi impuissant à obtenir sur la cithare les effets mélodieux que produisait la flûte. On sait comment il se vengea cruellement sur son adversaire, en l'écorchant vif après la victoire.

Dès l'antiquité, Marsyas ne fut pas regardé comme un personnage historique. Suivant les uns, ce serait une allégorie personnifiant les cascades tourbillonnantes du fleuve phrygien Marsyas; pour d'autres il y naîtrait une plante appelée *aulos* qui, agitée par le vent, rendrait des sons harmonieux<sup>4</sup>. Sa source s'appelait Autoerène, la source aux flûtes.

On rattachait Marsyas à la fois à Hyagnis et à Olympos, qui aurait été son fils ou son mignon suivant les uns<sup>5</sup>, son père suivant les autres<sup>6</sup>. Ces traditions montrent le souci qu'avaient les Grecs d'unir par des liens étroits les trois grands noms qui personnifiaient pour eux la musique de flûte phrygienne.

D'autres personnages, plus effacés encore, jouèrent un rôle analogue, Midas et les Dactyles.

Midas, fils de Gordios, était un roi de Phrygie célèbre par ses richesses; il avait reçu de Dionysos la faculté de changer en or tout ce qu'il touchait. C'était aussi un grand amateur de musique de flûte, et il n'avait pas craint de blâmer le jugement du Tmole qui avait déclaré Apollon vainqueur de Pan, le joueur de *syrix*. Le dieu, très susceptible quand il s'agissait de son talent musical, le punit en lui donnant des oreilles d'âne<sup>7</sup>. On lui attribuait parfois l'invention de la flûte : « Ce fut le roi phrygien qui, le premier, entouré d'un roseau le souffle aux ailes rapides et composa pour les flûtes saintes aux doux sons un air lydien qui put rivaliser par ses modulations avec les accents de la muse dorienne<sup>8</sup>. » Pline, en termes moins élégants et plus simples, fait d'Olympos l'inventeur de la flûte traversière<sup>9</sup>.

En même temps qu'à l'aulete phrygien, Plutarque attribuait l'introduction en Grèce des instruments à cordes aux Dactyles de l'Ida<sup>10</sup>.

C'étaient des génies industriels, ordinairement au nombre de trois, originaires de Phrygie<sup>11</sup>. Ils auraient découvert les rythmes musicaux, particulièrement le

dactylique<sup>12</sup>. Alexandre Polyhistor leur attribuait l'invention des *kroumata*<sup>13</sup>. Que faut-il entendre par là? Primitivement ce mot désigne les instruments à cordes frappées, de *krouô* = frapper, et c'est ainsi que traduit M. Reinach. Mais, dès le v<sup>e</sup> siècle, on donne aussi ce nom aux instruments à vent<sup>14</sup>. Or il est très peu vraisemblable que les Grecs aient jamais attribué à des Phrygiens la création des instruments à cordes frappées, dont l'origine thrace n'est pas douteuse. D'après le contexte, il paraît s'agir des flûtes phrygiennes. M. Hoëck a cependant présenté une hypothèse très séduisante : les *kroumata* seraient les cymbales et les castagnettes dont parlent Isidore de Séville, Cassiodore et Martial<sup>15</sup>.

Telles étaient les histoires plus ou moins mythiques qui couraient en Grèce sur les origines de l'aulete phrygienne. Faut-il y voir un produit de la vive imagination des Hellènes? Nous pensons volontiers qu'ils n'ont connu ces légendes que par l'intermédiaire des auletes phrygiens qui se répandirent en Grèce dès le viii<sup>e</sup> siècle et s'y maintinrent jusqu'à la fin de l'hellénisme. Déjà à l'époque d'Alcman et d'Hippanax, les joueurs de flûte que l'on entendait en Grèce portaient des noms phrygiens : Kiôn, Kódalos, Babys, Sambas, Adôn, Télôs, et Athénée constatait le même fait de son temps<sup>16</sup>. Babys avait même donné lieu à un proverbe bien fâcheux pour sa réputation : « Il joue plus mal que Babys! » disait-on de ceux qui ignoraient leur métier.

Les auletes phrygiens tenaient dans les théâtres la place de nos orchestres. On les groupait autour de l'autel de Dionysos, sur une estrade d'où le chef des chœurs les dirigeait. Il y avait de fréquentes disputes entre eux et les choristes; ceux-ci, invoquant les vieux usages, leur demandaient de régler sur leurs évolutions leur accompagnement; mais ils protestaient vivement au nom de l'Art, affirmant bien haut la supériorité de la musique sur de misérables mouvements rythmés. Le chef des chœurs, perdant la tête, appelait les dieux à son aide : « O Dionysos! — s'écrie l'un d'eux, — frappe le Phrygien qui préside aux chants variés, brûle le roseau qui détruit la salive, cet objet formé par une tarière, qui bavarde lourdement à tort et à travers sans suivre l'air ni la mesure<sup>17</sup>! »

En leur double qualité de barbares et d'esclaves, les joueurs de flûte étaient très méprisés, et associés aux faiseurs de tours, aux mimes et aux charlatans<sup>18</sup>. Aussi Aristote s'étonnait-il de les voir tenir si vivement à leur profession; comme pis aller sans doute ou par habitude<sup>19</sup>. C'est là, au contraire, un des rares beaux côtés de leur vie misérable d'avoir conservé, malgré toutes les débauches, toutes les turpitudes où les entraînait le caprice des riches Romains, la passion pour l'art où s'étaient illustrés leurs lointains ancêtres Hyagnis, Marsyas et Olympos.

Parmi eux, d'ailleurs il y eut de grands artistes, prônés et fêtés; tel fut le célèbre Midas d'Agriente, dont parle le scoliaste de Pindare<sup>20</sup>.

1. ATHÉNÉE, IV, 184 a LK., p. 101.

2. *Id.*, XIV, 616 f.; PAUSANIAS, I, 24.

3. APULÉE, *Florides*, III.

4. PLUTARQUE, *De flux. et mont. nomin.*

5. PAUSANIAS, X, 30, 9; PLATON, *Méas*, p. 315 B; PHILOSTRATE, *Imag.*, I, 19.

6. HÉRODOTE, VII, 26; XÉNOPHON, *Anabase*, I, 2, 8; APOLLODORE, I, 24 W.

7. HÉRODOTE, I, 14; XÉNOPHON, *Anabase*, I, 2, 13.

8. ATHÉNÉE, XIV, 617 b.

9. PLINE, VII, 56.

10. PLUTARQUE, *De Musica*, § 22.

11. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Strom.*, I, 15.

12. DIOMÈDE, p. 474, Putsch.

13. PLUTARQUE, *De Musica*, § 22.

14. MEINECKE, *Fragm. com. Græc.*, p. 472, 811.

15. MARTIAL, VI, 71; CASSIODORE, *De Musica*, p. 556 YEH; ISIDORE DE SÉVILLE, *Origines*, X, 16.

16. ATHÉNÉE, XIV, 617 b, 624 b.

17. ATHÉNÉE, XIV, 617 b.

18. PLUTARQUE, *Périsclès*, I.

19. ARISTOTE, *Problèmes*, XVIII, 6.

20. PINDARE, *Pythiques*, XII, IV, v. 25, 26.



# HÉBREUX

Par M. le Grand Rabbin Abraham CAHEN,

SOUS-DIRECTEUR DE L'ÉCOLE RABINIQUE

Nous n'avons pour ainsi dire pas de documents sur la civilisation musicale des premiers Hébreux, et son histoire pourrait se borner aux citations des rares versets de la Bible où il est fait allusion à des chants, à des danses ou à des appareils sonores. Les écrivains qui ont abordé ce sujet n'ont pu que joindre à la sèche énumération des références bibliques les quelques déductions que tirait leur esprit de l'examen du texte; et tout leur effort n'aboutit qu'à des suppositions assez vagues. Les versets qui font allusion, d'une façon quelconque, aux choses de la musique, n'ont pas assez de précision pour permettre à la méthode déductive d'en tirer des conclusions bien intéressantes.

La première mention d'instruments de musique apparaît dès le premier livre du *Pentateuque*<sup>1</sup> : « Son frère, appelé Jubal, fut le père de ceux qui manient le *kinnor* et l'*ouyab*. »

Le mot *kinnor* a été souvent traduit par le mot *harpe*. Féligis<sup>2</sup> prétend même que ce mot désigne une harpe d'origine égyptienne, à neuf cordes obliques, portative, de forme triangulaire, que l'on pouvait appuyer contre la poitrine ou sous l'épaule. Il est probable que, sous David, le mot *kinnor* désigne en effet un instrument à ce point parfait; mais lorsque nous le trouvons dans la *Genèse*, nous devons nous contenter de le considérer comme désignant un instrument à cordes, sur la forme et la conformation duquel nous sommes parfaitement ignorants. De même il ne faut voir dans le mot *ouyab*, traduit souvent par *orgue*, que la désignation d'un instrument à vent quelconque, aucune indication ne nous permettant de préciser davantage son caractère.

Jubal ayant été, selon Moïse, le père des joueurs de *kinnor* et d'*ouyab*, il faudrait en conclure que la musique aurait existé dès avant le déluge! On conçoit qu'il soit difficile de suivre ici une méthode de vérification bien scientifique... Passons au déluge, comme dit Dandin à l'Intimé.

Il est infiniment probable qu'il en fut des premiers Hébreux comme de la plupart des autres peuples. L'oisiveté des bergers, à l'heure de la pâture de leurs troupeaux, les amena à tailler par jeu les roseaux qui croissaient à leurs pieds. Le hasard et leur industrie firent le reste. En soufflant dans un des chalumeaux ainsi obtenus, ils s'aperçurent qu'ils produisaient un son. De là à tâcher de perfectionner ce son, de l'étudier, de le conduire, de le varier, de le moduler, il n'y a qu'un pas qui dut être promptement franchi. De même, le hasard d'une corde tendue sur

laquelle se posa un doigt ignorant dut être l'origine des instruments à cordes... Mais il n'y a rien là qui soit particulier au peuple hébreu, et l'on peut admettre sans trop de présomption qu'il en fut ainsi pour tous les peuples de l'univers.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que la musique ne se soit développée assez rapidement et que des chants avec accompagnement d'instruments n'aient fait de bonne heure leur apparition dans la vie familiale.

« Pourquoi t'es-tu enfui furtivement et m'as-tu trompé et ne m'as-tu rien dit? Mais je t'aurais reconduit avec allégresse, avec des chants, au son du *toph* et des *kinnor*<sup>3</sup>, » dit Laban en reprochant à Jacob la brusquerie de son départ.

Or, les hommes vivant en groupe, la vie de la famille ne pouvait guère être bien distincte de celle de la tribu, la vie de la tribu de celle de la nation, et la nation tout entière étant soumise aux lois de Dieu, il ne dut guère y avoir, à l'origine, de distinction entre les chants religieux et les chants profanes. La musique passa naturellement des lèvres des pasteurs à celles des prêtres, alors les chefs ou les aînés de la famille, et ceux-ci la firent servir aux commandements, aux appels, aux prières, aux actions de grâces, aux fêtes, aux triomphes, etc., jusqu'au moment où l'installation d'un tabernacle permanent et national lui donna définitivement droit de cité dans les cérémonies du culte.

La première allusion que fait la Bible à l'introduction de chants dans la vie publique, se trouve dans l'*Exode*. C'est après que Moïse et les Israélites viennent de franchir la mer Rouge, grâce à l'intervention divine qui a fait s'écarter les eaux devant eux.

« Alors Moïse et les enfants d'Israël chanterent ce cantique au Seigneur, et ils dirent : Chantons le Seigneur, il est souverainement grand<sup>4</sup>. »

Il s'agit ici de ce *Cantique de la mer Rouge*, si célèbre.

« Myriam la prophétesse, sœur d'Aaron, prit un *toph* dans sa main, toutes les femmes marchèrent après elle avec des *toupim* et des *meholoth*, formant des chœurs de musique, et Myriam leur fit répéter : Chantez le Seigneur! Il est souverainement grand<sup>5</sup>. »

On voit qu'il est question ici d'hymnes chantés et de chœurs. Rien ne nous permet d'imaginer ce que pouvaient être le caractère et le degré d'élevation de ces chœurs; mais si, comme tout porte à le croire,

1. *Genèse*, IV, 21.

2. *Histoire générale de la musique*, t. I.

3. *Genèse*, XXXI, 27.

4. *Exode*, XV.

5. *Ibid.*, 20-21.

le chant de Myriam était improvisé, le fait que les femmes répondaient en chœur à ce chant dénote une éducation musicale déjà fort avancée.

Quant aux instruments auxquels ce passage fait allusion, ce sont des instruments de percussion, tambours ou tambourins, qui servaient à rythmer le chant et la danse.

Ces chants — il ne peut y avoir de doute à cet égard — étaient des chants véritables, c'est-à-dire une combinaison de sons produisant une mélodie. Moïse distingue nettement les voix qui chantent des voix qui parlent fort ou crient :

« Or, Josué, entendant la clameur jubilante du peuple, dit à Moïse : Des cris de guerre dans le camp ! Moïse répondit : Ce n'est point le cri d'un chant de victoire, ce n'est point le cri annonçant une défaite, mais c'est un chant d'affliction que j'entends<sup>1</sup>. »

Un peu plus tard, la Bible fait mention des *hagoce-roth*<sup>2</sup>, trompettes de cuivre ou d'argent destinées à réunir la communauté ou à donner le signal d'un départ : on retrouve aussi les mots *yobel* et *schofar*, déjà mentionnés au moment de la promulgation de la loi sur le Sinai<sup>3</sup>. Ce dernier est un instrument à vent fait de cornes de bélier, qui retentit pour célébrer le premier jour du Tischri et l'annonce du Jubilé. Les sons des *hagoce-roth* devaient être longs et prolongés, ceux du *schofar*, au contraire, saccadés et comme brisés :

« L'Éternel parla à Moïse en ces termes : Fais-toi deux trompettes d'argent, que tu façonneras d'une seule pièce : elles te serviront à convoquer la communauté et à faire décamper les légions. Quand on en sonnera, toute la communauté s'assemblera près de toi à l'entrée de la tente d'assignation. Si on ne sonne que d'une seule, ce sont les phylarques qui viendront te trouver, les chefs des groupements d'Israël. Quand vous sonnerez une fanfare (*Terouah*), les légions qui campent à l'Orient se mettront en marche. Vous sonnerez une seconde fanfare, et les légions campées au midi se mettront en marche. Une fanfare sera sonnée pour les départs, tandis que pour convoquer l'assemblée vous sonnerez, mais sans fanfare. Ce sont les fils d'Aaron, les pontifes, qui sonneront de ces trompettes ; elle vous serviront, comme institution perpétuelle, dans vos générations. Quand vous marcherez en bataille, dans votre pays, contre l'ennemi qui vous attaque, vous sonnerez des trompettes avec fanfare. Vous vous recommanderez ainsi au souvenir de l'Éternel votre Dieu, et vous recevrez assistance contre vos ennemis. Et au jour de votre allégresse, dans vos solennités et vos néoménies, vous sonnerez des trompettes pour accompagner vos holocaustes et vos sacrifices rémunérateurs ; et elles vous serviront de mémorial devant votre Dieu<sup>4</sup>. »

Pour la première fois, nous nous trouvons en face d'une réglementation un peu précise. Non seulement l'usage des instruments de musique s'est introduit dans le culte et dans la vie de la nation, mais l'emploi en est minutieusement réglé. Et, encore qu'il s'agisse ici de commandements ayant plutôt un caractère militaire, nous pouvons en déduire que ces instruments ont déjà atteint un certain degré de perfection.

Un jour de l'année a été spécialement réservé à des manifestations sonores :

1. *Exode*, XXXII, 17, 18.

2. Le mot *hagoce-roth*, pluriel de *hagoce-roth* ou *hacourch*, ne se rencontre pas au singulier dans la Bible.

3. *Exode*, XIX, 16.

4. *Nombres*, X, 1-10.

« Au septième mois, le premier jour du mois, il y aura pour vous convocation sainte : vous ne ferez aucune œuvre servile. Ce sera pour vous le jour de la Fanfare<sup>5</sup>. »

Après la mort de Moïse, nous retrouverons l'intervention musicale à la prise de Jéricho. Tandis que les troupes défilent autour de la ville, sept prêtres, précédant l'arche, portent sept cors retentissants. Les prêtres doivent, le septième jour, faire sept fois le tour de la ville et sonner du cor<sup>6</sup>.

Puis l'Écriture garde le silence sur tout ce qui peut se rattacher, de près ou de loin, au sujet qui nous occupe, et il nous faut arriver au temps des *Juges* pour retrouver des traces de manifestation musicale.

Le cinquième chapitre des *Juges* nous parle d'un cantique chanté par Débora et Barac<sup>7</sup>, mais comme il ne nous est resté de ce cantique que le texte des paroles, nous ne pouvons le considérer qu'au point de vue, purement littéraire, de la poésie qui s'en dégage.

« Comme Jephthé revenait de Micpa dans sa maison, sa fille vint à sa rencontre, dit le onzième chapitre des *Juges*<sup>8</sup>, avec des tambours et des *meholoth*<sup>9</sup>. »

Le vingt et unième chapitre fait aussi allusion à des ébats chorégraphiques :

« Lorsque vous verrez les filles de Silo sortir pour danser avec des *meholoth*<sup>10</sup>. »

La danse semble donc avoir été fort en honneur.

L'usage de la musique dans toutes les cérémonies publiques se généralise avec l'arrivée des Rois.

Lorsque Saül est oint par Samuel, celui-ci lui dit : « Tu arriveras après à la colline du Seigneur, où il y a une garnison de Philistins ; et, en arrivant là, dans la ville, tu rencontreras une troupe de prophètes descendant du haut lieu, précédés de *nebel*<sup>11</sup>, de *toph*<sup>12</sup>, de *halil*<sup>13</sup>, et de *kinnor*<sup>14</sup>, et s'abandonnant à l'inspiration<sup>15</sup>. »

Samuel, le dernier des *Juges*, avait fondé une école de prophètes et de musiciens, et le verset que nous venons de rapporter semble bien indiquer que les prophètes faisaient jouer de la musique devant eux avant de prendre la parole, pour aider à leur improvisation et appeler l'inspiration divine.

Lorsque Jonathan bat le poste de Philistins situé à Ghéba, Saül le fait annoncer dans tout le pays « à sons de cor<sup>16</sup> ».

Mais avec l'arrivée de David, nous voyons la musique s'élever au rang d'un art très vénéré et très cultivé. Tout enfant et n'ayant encore fait que garder les troupeaux de son père Isaï, David fut amené à la cour du roi Saül, « qui l'aima fort et en fit son écuyer ». Grâce à son talent sur la harpe, il parvenait seul à dissiper la mélancolie du roi : « Ainsi, toutes les fois que l'esprit venu de Dieu s'emparait de Saül, David prenait le *kinnor* et en jouait avec les doigts ; et Saül en était soulagé, et le mauvais esprit le quittait<sup>17</sup>. »

On sait que Saül, jaloux du talent de David, commença bientôt à le persécuter. Mais c'est en vain

5. *Nombres*, XXIX, 1.

6. *Josué*, VI, 4.

7. *Juges*, V, 1.

8. *Juges*, XI, 34.

9. *Meholoth*, instrument servant à marquer la cadence de la danse.

10. *Juges*, XXI, 21.

11. Luths.

12. Tambourins.

13. Flûtes.

14. Harpes.

15. *I Samuel*, X, 5.

16. *I Samuel*, XIII, 3.

17. *I Samuel*, XVI, 23.

qu'il tenta de s'emparer de lui. David, qui s'était réfugié dans l'École des Prophètes, désarmait les messagers chargés par le roi de le saisir, par la grâce de ses chants.

Lorsqu'il fut élu roi à son tour, il se mit à donner une importance plus grande aux services du culte et voulut que la musique y jouât un grand rôle. On peut dire que les Hébreux trouvèrent en lui leur chanteur. Les Psaumes de David sont l'œuvre d'un très grand poète.

Lorsqu'il fit enlever l'arche sainte de la maison d'Abinadab, il dansa et joua lui-même de la harpe. « Cependant David et toute la maison d'Israël

jouaient devant le Seigneur de toutes sortes d'instruments de bois de cypres, de la harpe, de la lyre, du tambour, des sistres et des timbales<sup>1</sup>. »

Après qu'il eut mis en sûreté l'arche sainte, il songea à construire un temple à Dieu et le voulut splendide. « Poète, musicien, inventeur de plusieurs instruments de musique, dit S. Naumbourg, il donna naturellement tous ses soins au service musical et à l'organisation du chant qu'il se proposait d'introduire dans le sanctuaire projeté. » Cette organisation, établie par David, fut respectée et conservée par ceux qui vinrent après lui.

Il avait organisé une école de quatre mille musi-



FIG. 119. — Haçocera, trompette.



FIG. 120. — Haçocera, trompette droite en métal.



FIG. 121. — Halil, flûte.



FIG. 122. — Halil ou Nehila, flûte arabe.



FIG. 123. — Halil ou Nehila, flûte arabe.



FIG. 124. — Schophar, trompette en corne en usage encore aujourd'hui dans les synagogues, le jour du nouvel an.

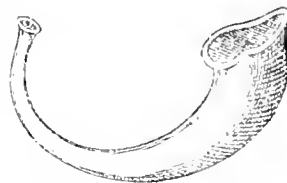


FIG. 126. — Keren, trompette en corne recourbée.

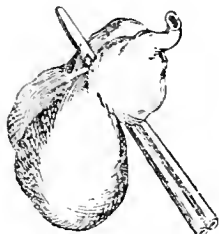


FIG. 127. — Ougah, corneïeuse (Sampugno).

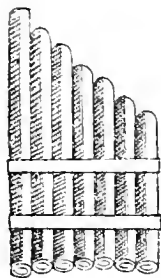


FIG. 125. — Ougab, flûte de Pan.

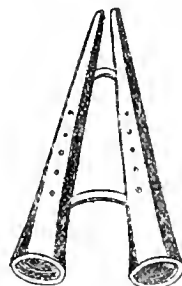


FIG. 128. — Halil ou Nehila, flûte double.

ciens, tant élèves que maîtres. Parmi les maîtres, dont le nombre atteignit deux cent quatre-vingt-huit, trois se distinguèrent, qui, comme David, composèrent des Psaumes, et qui sont Assaph, Héman et Jedouthoum. Il y avait un chef suprême des musiciens et des chanteurs, Chananyah, prince des Lévites, qui ne dépendait que du roi.

Pour entrer dans les chœurs de Lévites, il fallait être âgé de vingt-cinq ans et avoir fait un noviciat dont la durée devait être assez longue. En face du tabernacle était placée une sorte de gradin, appelé *Douchan*, sur lequel ne pouvaient prendre place que les choristes dont la voix avait été reconnue absolu-

ment pure et agréable. Faire partie du *Douchan* était considéré comme un honneur insigne. « Le service du *Douchan*, dit encore Naumbourg<sup>2</sup>, était fait dans les circonstances ordinaires par douze chanteurs et douze instrumentistes, dont neuf harpistes, deux citharèdes et un joueur de cymbales. Les voix de femmes et de jeunes filles étaient exclues des chœurs, et, d'après Josèphe, loin de pouvoir être employées au service du temple comme chanteuses, les femmes étaient reléguées dans une enceinte séparée de celle des hommes par un mur. On comprend cette mesure quand on se reporte à cette parole du Talmud : « La voix des femmes est une séduction... » Des chanteuses étaient atta-

1. II Samuel, VI, 5.

2. S. NAUMBURG, *Chants religieux des Israélites*, Préface.

chées à la cour des rois et employées aux réjouissances publiques, aux festins et aux cérémonies funébres.

« Au temple, la voix des femmes était remplacée par celle de jeunes lévites qui se tenaient en bas du *Douchan*, de sorte que leurs têtes arrivaient au niveau des pieds de leurs collègues plus âgés. Il résulte de la *Mischnah* qu'il a dû exister à Jérusalem une maîtrise, où le chant et la musique étaient enseignés aux jeunes lévites. »

Le Talmud nous a transmis quelques indications assez précises sur le rôle exact que jouait la musique dans certaines cérémonies. Ainsi, pendant les sacrifices, deux prêtres, se tenant près de la table où l'on déposait la graisse des victimes, avaient, à un signal donné par un étendard appelé *soudar*, sonné de la trompette, d'abord d'une façon lente, qu'ils précédaient ensuite, et ralentissaient encore avant de terminer. A un second signe du *soudar*, qui indiquait au peuple le moment de se prosterner, le chef des musiciens et deux Lévites auraient fait retentir les cymbales, et les chanteurs auraient entonné le psaume jusqu'à la dernière pause. Puis les trompettes auraient encore sonné et le chant leur aurait répondu, — et ainsi de suite jusqu'à la fin du psaume<sup>1</sup>.

Mais le Talmud est postérieur de plusieurs siècles à la Bible, puisque la première partie (*Mischna*) fut écrite au II<sup>e</sup> siècle, et puisque la seconde (*Guemara*) ne fut terminée qu'au V<sup>e</sup> siècle. On peut donc admettre que la tradition eut à subir diverses modifications entre le moment où David fixa le rite des cérémonies et le moment où le Talmud le consigna.

Toutefois, ce qui reste hors de doute, c'est l'authenticité des détails donnés sur l'organisation des chantres par le livre des *Chroniques*<sup>2</sup>.

« David dit aux chefs des Lévites de mettre en place leurs frères les chantres, munis d'instruments de musique, luths, harpes et cymbales, pour entonner des cantiques, en donnant toute leur voix en signe de réjouissance.

« En conséquence, les Lévites mirent en place Héman, fils de Joël, et, parmi ses parents, Assaph, fils de Bérékhiahou; et parmi les Merarites, leurs frères, Etân, fils de Kouchayahou; et avec eux, au second rang, leurs frères Tekhariahou, Bën, Yaaziël, Chemiramot, Yehiël, Ounni, Eliab, Benaïahou, Maassayahou, Mattitiahou, Eliflêhou, Miknêyahou, Obed-Edom et Yeiël, portiers.

« Les chantres Héman, Assaph et Etân s'accompagnaient de cymbales de cuivre pour élever le chant.

« Tekhariahou, Yaaziël, Chemiramot, Yehiël, Ounni, Eliab, Maassayahou et Benaïahou, de luths à la manière d'*almoth*.

« Mattitiahou, Eliflêhou, Miknêyahou, Obed-Edom, Yeiël et Azazahou, de harpes à huit cordes pour conduire les chœurs.

« Kenaniahou, chef des Lévites, pour les voix élevées, commandait l'attaque, car il s'y entendait.

« Bérékia et Elkana étaient portiers pour garder l'arche.

« Les prêtres Chebaniaou, Yochafat, Nethanël, Amassaï, Tekhariahou, Benaïahou et Eliézer sonnaient de la trompette devant l'arche de Dieu. Oled-Edom et Yehiya étaient portiers pour garder l'arche.

« Or, David, aussi bien que tous les Lévites qui portaient l'arche, et les chantres, et Choneniahou, qui était le maître de la musique et du chœur des

chantres, étaient revêtus d'une robe de fin lin. David avait de plus un ephod de lin.

« Tout Israël conduisait donc l'arche de l'alliance de l'Éternel, avec de grandes acclamations, aux sons du *schophar* et des cymbales, et faisait entendre des chants avec accompagnement de *nebel* et de *kinnor*. »

Les détails donnés ici nous permettent de nous faire une idée un peu moins confuse de ce que pouvait être alors une cérémonie religieuse, et du rôle qu'y jouait la musique. On voit, au reste, que ce rôle était important.

Au moment où l'arche est placée, on met devant elle les Lévites pour chanter les louanges de Dieu.

« Jehiel fut chargé de toucher le psaltérium et la lyre, et Assaph de jouer des cymbales.

« Mais Banaïas et Jaziel, qui étaient prêtres, devaient sonner continuellement de la trompette devant l'arche de l'alliance du Seigneur.

« Ce fut donc en ce jour-là que David donna à Assaph et à ses frères la direction des chants de grâce destinés à Dieu<sup>3</sup>. »

« David, avec les principaux officiers de l'armée, assigna une place à part, dans le service du culte, aux enfants d'Assaph, de Héman et de Yedouthou, qui pratiquaient l'art de la harpe, du luth et des cymbales. Et voici le dénombrement des exécutants d'après la nature de leur emploi :

« Des enfants d'Assaph, c'était Zaccour, Joseph, Netania et Acharêla; ces fils d'Assaph étaient dirigés par Assaph lui-même, qui officiait sous la direction du roi.

« Pour Yedouthou, les fils de Yedouthou : Ghedaliahou, Ceri, Isaïe, Hachabiahou, Mattitiahou et Chiméï, au nombre de six, sous la direction de leur père Yedouthou, qui était chargé de louer et de célébrer l'Éternel au son de la harpe.

« Pour Héman, les fils de Héman : Boukkiyahou, etc., chargés, dans le service divin, d'élever le son de la corne. Dieu avait donné à Héman quatorze fils et trois filles. Tous avaient mission de participer, sous la direction de leur père, aux cantiques du temple de l'Éternel, en accompagnant de cymbales, de luths et de harpes le service de la maison de Dieu, suivant les instructions du roi à Assaph, Yedouthou et Héman. Ils s'élevaient au nombre de deux cent quatre-vingt-huit, en comptant avec eux leurs frères exercés aux cantiques du Seigneur, tous ceux qui étaient passés maîtres<sup>4</sup>. »

Or chacun des vingt-quatre instrumentistes était soutenu par onze chanteurs.

Nous avons rapporté ces citations un peu longues, afin de montrer qu'il s'agissait bien d'une organisation complète et régulière, nettement ordonnée et soumise à des lois.

David ne fut pas seulement un grand organisateur, il fut encore un grand musicien et un grand artiste. C'est lui qui composa de nombreux *Psaumes*, qui représentent encore aujourd'hui la poésie religieuse dans les synagogues, et dont l'élévation de sentiment et de pensée atteint au sublime. Les *Psaumes* de David sont évidemment un des monuments littéraires les plus considérables de l'histoire.

Quelques-uns de ces *Psaumes* sont accompagnés d'inscriptions qui paraissent être des indications données au chanteur. Elles sont généralement placées en tête des cantiques et semblent bien vouloir préciser les tons, ou rappeler un air déjà connu sur lequel le

1. Talmud, Traité Tamid, chap. 17, 3.

2. Chroniques, XV, 16-24, 27-28.

3. 1 Chroniques, XVI, 5-7.

4. 1 Chroniques, XXV, 1-7.

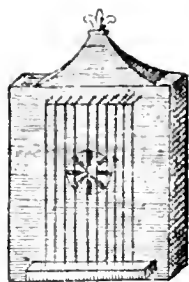


FIG. 129. — Psaltérion.

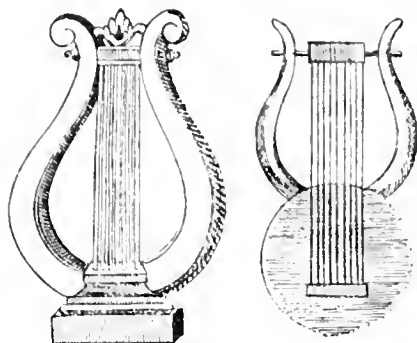


FIG. 130-131. — Nebel, lyre.

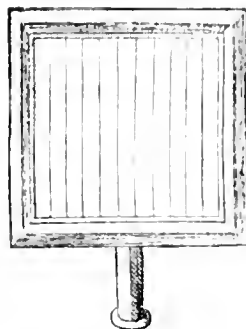


FIG. 132. — Nebel-Assor, instrument à 10 cordes.

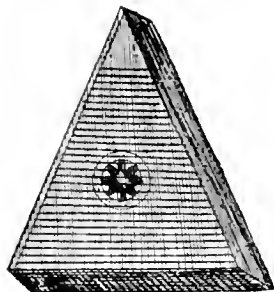


FIG. 133. — Kinnor, instrument triangulaire à 24 cordes.

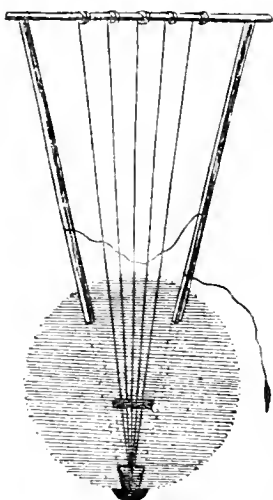


FIG. 134. — Nebel, instrument phénicien face et profil.

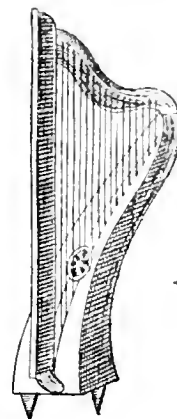


FIG. 135. Kinnor, harpe.

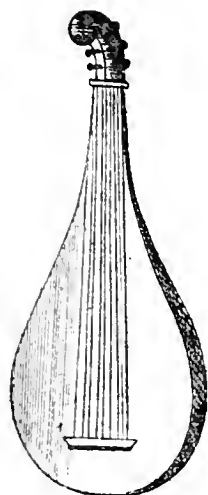


FIG. 136. — Kinnor (espèce de guitare).



FIG. 137. — Trigonum, lyre.

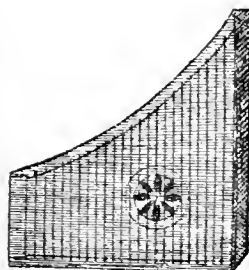


FIG. 138. — Nebel, luth.

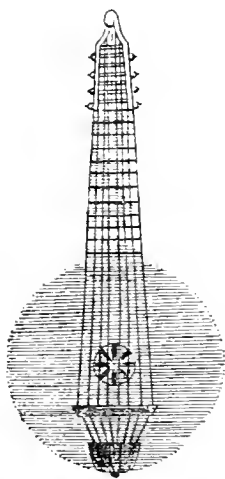


FIG. 139. — Nebel, lyre orientale.

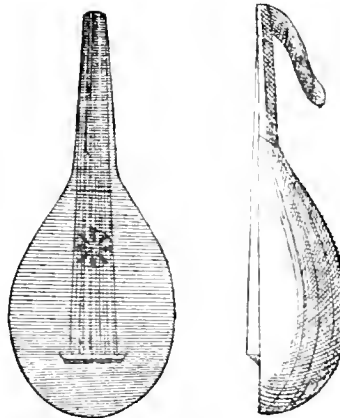


FIG. 140. — Nebel, luth (face et profil).

cantique doit être chanté. Par exemple : אלת השרה « sur la biche de l'aurore », על מזנה לבן « la jeunesse de l'enfant ». On trouve des indications de même nature sur les poésies rituelles du moyen âge : par exemple le mot : לחן « sur le Cant », suivi du premier vers d'une chanson ou d'un chant populaire connu<sup>1</sup>.

C'est également pendant le règne de David que nous voyons apparaître des noms d'instruments encore inconnus : *tseltselim* (cymbales), *menaneim* (sistre), *halil* (flûte), etc. La plupart sont des variétés d'instruments précédemment mentionnés, mais qui se distinguent par une forme nouvelle ou une disposition différente des cordes ou des trous, selon qu'il s'agit d'instruments à cordes ou à vent. Ces perfectionnements furent d'ailleurs empruntés, au moins en partie, aux peuples de l'Orient, Chaldeens, Egyptiens, etc. Les dessins qu'on a trouvés sur les monuments de ces peuples font très bien comprendre que le *kinnor* et le *nebel*, dont il est parlé dans les *Psaumes*, soient désignés sous des noms multiples. La virtuosité de David sur ces deux instruments et sans doute aussi les modifications qu'il apporta à leur facture leur firent donner le nom d'instruments de David.

David avait laissé à son fils le plan de ce temple de Jérusalem qui fut un des plus beaux monuments de l'antiquité. Salomon l'exécuta et le termina la onzième année de son règne<sup>2</sup>. Le luxe des services y devint inouï. Le nombre des musiciens et des chanteurs fut multiplié, et on donna au culte une splendeur toute orientale.

Lorsque l'arche fut transportée dans le Temple, « tant les Lévites que les chantres, c'est-à-dire ceux qui étaient sous Assaph, sous Hémàn, sous Yedouthou, avec leurs enfants et leurs parents, revêtus de lin, faisaient retentir leurs cymbales, leurs psaltériens et leurs guitares, et étaient à l'orient de l'autel avec cent vingt prêtres qui sonnaient de la trompette.

« Tous chantaient donc à l'unisson avec des trompettes, des voix, des cymbales, des orgues et diverses autres sortes d'instruments de musique<sup>3</sup>... »

La renommée du temple de Salomon se répandit bientôt. La reine de Saba voulut voir un roi si puissant et dont le luxe était proverbial. Elle se rendit à Jérusalem avec des navires chargés de cadeaux, parmi lesquels se trouvait, avec des parfums et des pierres précieuses, une espèce de bois très rare.

« Et le roi fit faire de ces bois les degrés de la maison du Seigneur et ceux de la maison du roi, les harpes et les lyres pour les musiciens<sup>4</sup>. »

Salomon mort, ses successeurs ne surent pas conserver sa munificence, et la splendeur du culte fut beaucoup amoindrie. La musique dut souffrir de cet état de choses. Enfin vient Ezéchias, qui fait rouvrir le temple et rétablit le culte.

« Il posta les Lévites dans la maison du Seigneur, avec les cymbales, les harpes et les guitares, selon l'ordonnance de David et de Gad, voyant du roi...

« Les Lévites se tenaient dans le temple, avec les instruments de David, et les prêtres avaient des trompettes.

« Aussitôt Ezéchias commanda qu'on offrit les holocaustes sur l'autel; et, en même temps que les holo-

ocaustes, commencèrent le cantique à l'Éternel et les trompettes, avec accompagnement des instruments de David, roi d'Israël<sup>5</sup>. »

Mais cette époque troublée ne pouvait être favorable au développement des arts. On négligea la musique. Du moins ne la fit-on plus servir qu'à des réjouissances privées, de sorte qu'elle fut bientôt considérée comme un luxe de sybarites.

« Je me suis amassé de l'or et de l'argent, dit l'Écclésiaste, et les richesses des rois et des provinces; j'ai eu des chanteurs et des chanteuses, et tout ce qui fait les délices des enfants des hommes<sup>6</sup>... »

On voit qu'ici les chanteurs ne sont considérés que comme des instruments de plaisir, propres à amollir le cœur bien plus qu'à l'élever. Isaïe dira de même, en prédisant aux Israélites les maux dont Dieu punira leur ingratitude :

« Le luth et la harpe, les flûtes et les tambourins sont mêlés aux vins dans leurs festins; et ils ne font pas attention à l'Éternel<sup>7</sup>... »

Le son des instruments n'était donc plus que l'accompagnement des festins et des buveries.

Mais le royaume d'Israël est envahi, et les armées de Salmanassar emmènent les dix tribus en captivité. Deux cents ans plus tard, la Judée subit le même sort, et Jérusalem est prise par Nabuchodonosor, qui détruit le temple de Salomon. Aux chants de triomphe et aux cantiques d'action de grâces, aux *psaumes* de David des Assaph, des Bené Korah, ont succédé les lamentations.

« Les vieillards ont cessé de paraître à la porte, s'écrie Jérémie, les jeunes gens d'entonner leurs chansons. Toute joie est bannie de notre cœur; nos danses joyeuses sont changées en deuil<sup>8</sup>. »

Si l'on chante encore, ce ne sont plus que des chants profanes, qui ne peuvent plaire à Dieu.

« Faites-moi grâce du bruit de vos cantiques; que je n'entende plus les chants de vos luths<sup>9</sup>. »

Des malheurs sont annoncés aux riches et aux grands de Sion et de Samarie :

« ... Eux qui sont couchés sur des lits d'ivoire, étendus sur leurs divans, nourris d'agneaux choisis dans le troupeau... fredonnant au son du luth, inventant à leur usage, comme David, des instruments de musique<sup>10</sup>. »

La musique entraînant du *kinnor* et du *nebel* fait place au genre funèbre, à la cantilène triste et plaintive, et le *halil* (flûte) devient l'accompagnement indispensable des cérémonies et des réunions où d'ailleurs toute joie a disparu pour faire place à une morne tristesse qui s'épanche en plaintes lamentables, le souvenir de Jérusalem désolée étant présent à tous les esprits.

Au retour de la captivité de Babylone, les Juifs<sup>11</sup> rapporterent de nouveaux instruments, et à ceux de la première période hébraïque, tels que le *kinnor* et le *nebel*, il faut dès lors ajouter les *muschroquita*, *kathros*, *sabecca*, *psauterîn*, *soumponia* et autres, dont les Babyloniens faisaient un usage fréquent. Naturellement, la musique se ressent de ces importations. On tient compte des lois musicales qu'on a rappor-

5. *II Chroniques*, XXIX, 25-27.

6. *Écclésiaste*, II, 8.

7. *Isaïe*, V, 12.

8. *Lamentations de Jérémie*, V, 14-15.

9. *Amos*, V, 23.

10. *Amos*, VI, 4-5.

11. Jusqu'au moment de la destruction du premier temple, les descendants d'Abraham, d'Isaac et de Jacob portent indifféremment le nom d'Ébreux ou d'enfants d'Israël. Au retour de la captivité, ce ne sont plus que des Judéens ou des Juifs.

1. Voir les livres de prières, manuscrits ou imprimés, des rites portugais, algérien, oriental et comtadin.

2. *I Rois*, VI, 38.

3. *II Chroniques*, V, 12, 13.

4. *II Chroniques*, IX, 11.

tées de Babylone. Les instrumentistes et les chanteurs occupent une place importante dans les cérémonies du culte nouvellement restauré à Jérusalem par Ezra d'abord, par Néhémie ensuite. Il faut en conclure qu'en Babylone, dans l'exil, les prêtres (*cohanims*) n'avaient pas abandonné l'espoir d'un retour à Jérusalem, et qu'un grand nombre d'entre eux avait continué à chanter et à jouer des instruments, de façon à pouvoir reprendre le service avec éclat et suivant les traditions anciennes quand le culte du Temple serait rétabli.

Plus tard, Néhémie fit rebâtir les murs de Jérusalem. La cérémonie de la dédicace des murs, qui est

decrite tout entière dans *Néhémie*, nous montre que l'importance donnée à la musique dans ces sortes de cérémonies n'avait pas diminué.

« Et lors de l'inauguration du mur de Jérusalem, on rechercha les Lévites dans tous les lieux où ils demeuraient, pour les faire venir à Jérusalem, afin de célébrer cette inauguration avec joie et actions de grâces, en chantant des cantiques et en jouant des cymbales, des lyres et des harpes.

« Les membres des chœurs de chanteurs s'assemblèrent donc... parce que les chanteurs s'étaient bûti des villages tout autour de Jérusalem...

« Quant aux chefs de Juda, je les fis monter sur la

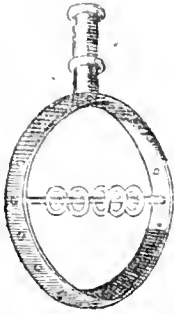


Fig. 141. Mananaïm, sistre.

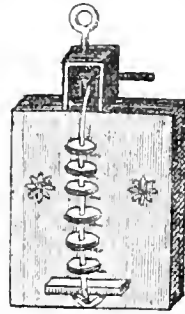


Fig. 142. — Mananaïm, sistre.



Fig. 143. — Cilcéle Terouah, cymbales.



Fig. 144. Toph, tambourin.



Fig. 145. Toph, tambourin.

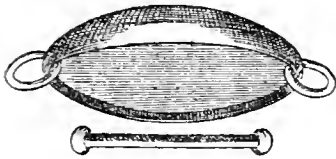


Fig. 147. Toph, tambourin.

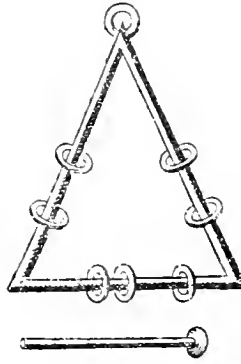


Fig. 145. — Schefischim, triangle.



Fig. 148. — Cilcéle. Schéma. Castagnettes.

muraille, et j'établis deux grands chœurs avec des cortèges dont l'un se dirigea à droite sur la muraille vers la porte des Ordures...

« Et des prêtres suivaient avec leurs trompettes; Zacharie, fils de Jonathau... et ses frères, munis des instruments de David, homme de Dieu; et Ezra le scribe était à leur tête.

« Ils arrivèrent à la porte de la Source et gravirent droit devant eux, par les degrés de la ville de David, la montée du mur s'élevant au-dessus du palais du roi et jusqu'à la porte de l'Eau, à l'est.

« Le second chœur, qui se dirigeait à l'opposite et que je suivais avec la moitié du peuple, s'avança sur le mur au-dessus de la porte des Fours, et jusqu'au rempart Large; puis au-dessus de la porte d'Ephraïm, de la porte Vieille, de la porte des Poissons, de la tour de Hanabel, de la tour des Cent, jusqu'à la

porte des Brebis; on s'arrêta à la porte de la Prison.

« Les deux chœurs prirent place près de la maison de Dieu... ainsi que les prêtres, munis de trompettes... Les chanteurs se firent entendre, ayant Israhia pour chef! »

On voit, d'après ce passage, que les chanteurs avaient été formés par Néhémie en deux grands chœurs qui, après avoir fait en sens inverse le tour des murs de la ville, s'arrêtèrent vis-à-vis l'un de l'autre pour chanter alternativement des hymnes de louanges à Dieu. Ces chants de chœurs se répandant l'un l'autre semblent être la caractéristique du service du Temple. Niebuhr appelle l'attention sur ce fait qu'en Orient il est habituel de voir un chanteur chanter sur une strophe qui est répétée trois, quatre ou cinq

1. *Nehemias*, XII, 27-41.

tons plus bas par les autres chanteurs. Sans doute en était-il de même chez les Israélites. Le chant d'un seul était repris par les chœurs. Des cymbales rythmaient la mesure.

Le culte fut rétabli, ainsi que nous l'apprennent les livres d'Ezra et de Néhémie. Mais avec les instruments nouveaux qu'ils avaient appris à fabriquer, avec les lois nouvelles dont ils s'étaient pénétrés pendant leur exil, les prêtres avaient apporté les éléments de modifications importantes dans l'ordre des rites et dans l'organisation de la musique du culte. Car, malgré tout ce qu'on a dit de l'attachement des Juifs à la tradition, à la lettre judaïque, aux textes et aux mœurs anciens, il n'en est pas moins vrai que des transformations se produisirent, le plus souvent par suite d'infiltrations lentes, mais quelquefois aussi grâce à une révolution subite, due aux exigences du temps et des circonstances. C'est ce qui se produisit lorsque les Juifs exilés retournèrent dans le pays de Canaan.

Sur toute la période qui va du 5<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne jusqu'au milieu du 1<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ, le Talmud, dont la première partie (*Mischna*) fut close vers la fin du 11<sup>e</sup> siècle (185-190), nous fournit des renseignements nombreux. Mais il est difficile d'en faire le départ et de déterminer avec précision les dates des progrès réalisés dans l'exercice de la musique, religieuse ou profane, sans entrer dans la discussion des textes et sans se livrer à une casuistique qui serait déplacée ici. La deuxième partie du vaste ouvrage qu'est le Talmud ne fut arrêtée et terminée qu'au 5<sup>e</sup> siècle. Elle signale, à propos de l'emploi de la musique dans le temple de Jérusalem (détruit l'an 70 de l'ère chrétienne), des noms d'instruments, d'artistes, de chanteurs, d'instrumentistes de toutes sortes dont la réputation avait survécu, après plusieurs siècles écoulés. Mais les indications concernant le système musical, le jeu des solistes ou l'accord des parties, sont souvent contradictoires. Il est difficile de démêler la vraie tradition.

Aussi renvoyons-nous le lecteur à l'article qui sera

consacré à la musique rituelle et religieuse israélite.

Nous nous contenterons de donner ici, comme appendice à ce chapitre sur l'histoire de la musique chez les Hébreux, la nomenclature des noms d'instruments et de tous les termes musicaux que l'on rencontre dans les textes de la Bible. Nous y ajouterons les détails que nous possédons touchant leur forme, leur disposition et leur valeur, autant du moins que nous le permet la science moderne, qui a pu les identifier en étudiant leurs étymologies.

Ce que nous voulions surtout montrer dans cette étude, c'est l'importance du rôle que joua la musique dans l'histoire des Hébreux, d'après les mentions que nous en fait la Bible, le seul document que nous possédions sur cette civilisation reculée. Ce rôle, on l'a vu, est considérable, et, bien que nous soyons fort ignorants de ce qu'étaient ces chants des Hébreux, nous ne pouvons douter qu'ils n'aient eu une valeur artistique considérable, en rapport avec l'élévation et la pureté de la foi. Le psaume CL ne permet aucune incertitude à cet égard. Il est évident qu'un peuple auquel on donne les commandements qu'on va lire, devait être musicien, de la même façon qu'il était religieux :

« Louez Dieu dans son sanctuaire; louez-le sous le firmament, siège de ses jours.

« Louez-le pour sa puissance; louez-le pour son immense grandeur.

« Louez-le au son du *schofar*; louez-le avec le luth et avec la harpe.

« Louez-le avec le tambourin et avec les instruments de danse; louez-le avec les instruments à cordes et avec la flûte.

« Louez-le avec ses cymbales sonores; louez-le avec des cymbales claires et résonnantes.

« Que tout ce qui vit et qui respire loue le Seigneur. Alleluia! »

\* 1. Ce psaume, qui est devenu, dans le culte catholique, le *Laudate Dominum*, a été illustré par Della Robbia dans les bas-reliefs qui ornent la tribune des orgues, à Florence.

Grand rabbin ABRAHAM CAHEN, 1910.

## TABLEAU DES TERMES HÉBREUX AYANT RAPPORT A LA MUSIQUE employés dans la Bible comme noms ou comme verbes.

Dans l'ordre du Pentateuque ou Cinq livres de Moïse nous trouvons la mention des instruments suivants :

1. *Kinnor* כִּנּוֹר (*Genèse*, IV, 19-21). Nom qui, à l'endroit indiqué, doit comprendre l'ensemble des instruments à cordes, que l'auteur a dénommé ainsi à cause de la grande popularité de ce nom particulier. Le *Kinnor*, à son point de départ, désignait seulement la Harpe, et, d'après tous les commentaires bibliques, la Harpe à dix cordes (V. Josèphe, *Ant.*, VII, XII, 3). D'après saint Jérôme, la forme en aurait été celle du delta grec, et il avait 24 cordes. Dans le livre des *Chroniques* I, XV, 21, il y aurait le *Kinnor* à huit cordes, et on suppose que la forme en était celle de la guitare. On le touchait au moyen du *plectrum* (V. Josèphe, *Ant.*, VII, XII, 3) ou avec la main (*Sanauel*, I, XVI, XXIII, XVIII, X, etc.).

2. *Ougab* עוּגָב (*Genèse*, IV, 19-21). Dans ce passage, où il est question de la musique à l'époque antédiluvienne, ce mot semble nous représenter les instruments à vent sans aucune distinction ni détermination; et dans les autres passages où il est mentionné, on lui donne généralement le sens de flûte. On va même jusqu'à l'assimiler à la flûte de Pan de sept tuyaux de différents longueurs partant d'un bout à égale hauteur et finissant en dégradation.

3. *Toph* תּוֹף (*Genèse*, XXXI, 27) est un instrument à percussion d'après l'étymologie du mot et doit être traduit par tambourin ou tympanon. Dans le passage indiqué, il est accompagné du terme *Kinnor*.

4. *Meholoth* מִחֻלוֹת (*Genèse*, XXXI, 27), singulier *mahol* מַחֹל. Ce terme est mentionné dans l'Exode,



XV, 20, et suit le mot *Toupim*, pluriel de *Toph* (n° 3). Presque partout où ce terme est employé il peut avoir le double sens de : 1° danse, 2° instrument accompagnant la danse (V. *Exode*, XXXII, 19). Le nom de *Mahala* מַחֲלָה, qui, d'après beaucoup de savants, n'est autre que le mot *mahol* מַחֹל avec la forme féminine, serait une variété de cet instrument. Comme ce nom se trouve généralement en compagnie de l'instrument nommé *Toph*, on a jugé qu'il devait être du même genre (instrument à percussion) et de même forme pour la cadence de la danse; on a dit aussi que *Mahol* représentait le *Sistre*, et *Mahala* était le même avec un manche ou poignée.

5. *Schophar* שׁוֹפָר et *Keren* קֶרֶן, mentionnés dans la scène du *Sinai* (*Exode*, XIX, 13 et 16), instruments à vent faits de corne creuse, sont des trompettes recourbées. Tous deux sont souvent accompagnés du mot *Yobel*, qui, d'après le Talmud, serait le nom ancien et chaldéen du bélier. D'autres attribuent l'origine du nom de *Yobel* à la fête *jubilatoire* ou cinquantième de la liberté et du retour de la terre aux anciens propriétaires, qui était proclamée au son du *Schophar* (V. *Lévi*, XXXV, 10 et *pass.*). Le *Schophar* n'était utilisé ni dans l'orchestration ni dans l'accompagnement du chant, mais seulement en sonneries isolées, soit à la guerre (V. *Josué*, V, 4 et *passim*), soit dans le service religieux tel qu'il est encore utilisé aujourd'hui dans la synagogue lors de la fête du nouvel an. Le *Keren* était plus courbé que le *Schophar*.

6. *Havocera* ou *Havocereth* הַבּוֹצֵרֶת, trompette faite de métal qui servait de signal pour les cérémonies du culte ou les mouvements des troupes et les marches de l'armée. Elle n'était pas utilisée dans les chœurs et dans l'ensemble de la musique, et l'objection tirée du verset (*II Chron.*, V, 12), où il est question de 120 trompettes faisant partie des chœurs utilisés dans le temple, peut s'expliquer par l'application de ces sonneries pour cette cérémonie.

Après ces noms mentionnés dans la Pentateuque, en suivant l'ordre des livres bibliques nous trouvons, en fait d'instruments de musique, les mentions suivantes :

7. *Nebel* נֶבֶל (Ps. XXXII). La racine hébraïque de ce mot s'applique à une outre que l'on remplit de vin ou de miel. De là certains savants ont établi qu'il ressemblait au luth, et qu'il y avait un luth נֶבֶל de dix cordes עלֵי עֶשׂוֹר (Ps. XCV, 4).

8. *Halil* הַלִּיל apparaît pour la première fois dans l'histoire de Saül (*I Samuel*, X, 5), alors que le prophète lui annonce sa future royauté et sa transformation en un être inspiré, lors d'une rencontre prochaine avec la troupe de l'école des prophètes et des musiciens jouant du *nebel*, du *toph* et du *halil*. Flûte faite de roseau, de bois, ou de corne, qui avait différentes longueurs et formes, simples ou doubles. On s'en servait dans les orchestres pour l'accompagnement de chants de joie ou de tristesse, selon les modulations données aux sons par les trous, ce à quoi fait allusion le prophète *Ezéchiel*, XXVIII, 22.

9. *Schalichim* שְׁלִיכִים (*I Samuel*, XVIII, 7) serait un triangle, d'après la racine du mot. Était artistement manié par les femmes, tout comme les tambourins.

10. *Mananaim* (I. II Sam., VI, 5) מַנַּנַּיִם. D'après les uns, le *Sistre*, d'après d'autres une sorte de *Chapeau chinois* dans le genre de ceux usités aux temps modernes dans les orchestres militaires. Sa racine s'applique aux deux genres d'instruments.

11. *Calcelim* צַלְצְלִים (I. II Sam., VI, 5) ou *Mecilitum* מִצְלֵחִים (*I Chr.*, XIII, 8). Tous deux, tirés de la même racine *Calal* צָלַל : l'un a la forme du pluriel, et l'autre celle du duel, représentant les cymbales et les castagnettes selon les sons qu'elles produisaient (V. Ps. CL, 13) : les premières seraient désignées par הַרְוּעָה צַלְצְלֵי et les autres, les castagnettes, par שִׁנְעֵי צַלְצְלֵי.

12. *Minim* מִנִּים, qui ne se trouve que dans le Ps. CL, a fait l'objet de diverses suppositions. La plus généralement admise est que ce mot représente les cordes dont on se servait pour harpes, lyres, luths et tous instruments de ce genre.

Il paraît aussi représenter un instrument spécial à trois et à cinq cordes comme on les trouve reproduites sur certaines monnaies macchabéennes (fig. 149-150).

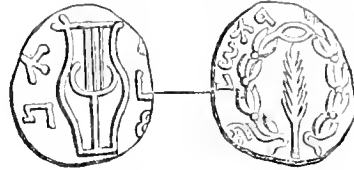


FIG. 149.

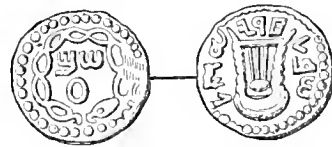


FIG. 150.

Il faut généralement nous représenter certaines épigraphes de psaumes comme l'indication d'une mélodie populaire fort connue, et c'est ainsi qu'il faut considérer les en-tête ou épigraphes des psaumes LVII, *Al Taschhueth* עַל הַשְּׁחָתָה, XXII, *Ayyelet lhaschahur* אֵילַת הַשֶּׁהַר, LVI, *Yonath Elim* יְהוֹנָת אֵלִים

Il résulte de tout ce qui précède que les instruments à cordes étaient au nombre de deux principaux, *Kinnor* et *Nebel*, mais qu'ils se divisaient en un plus grand nombre d'espèces, selon la forme, le nombre des cordes et des sons. Ces instruments à cordes s'appelaient *Neginoth* נְגִינֹת, et la racine hébraïque du mot נָנַן est employée presque toujours dans les temps anciens pour désigner le jeu du *Kinnor*, comme nous le voyons dans l'épisode de David et de Saül (*I Sam.*).

Dans les temps modernes le mot *Neginah* נְגִינָה s'applique également à la mélodie de la lecture de la loi dans le service religieux.

Les instruments à vent, auxquels on peut appliquer le terme *Nehiloth* נְחִילוֹת, étaient au nombre de quatre principaux : *Ougab*, *Halil*, *Havocera* et *Schophar* ou *Keren*; et enfin les instruments à percussion également au nombre de quatre : *Toph*, *Calcelim*, *Mananaim* et *Schalischim*.

Mais dans le livre de Daniel (ch. III, v. 5 et 10), qu'il faut attribuer à une date bien postérieure, on trouve la mention, en langue araméenne, de plusieurs instruments : 1° *Kol karna* קָל קַרְנָא, 2° *Maschrokitu* מַשְׁרוּקִיתָא, 3° *Kathros* קַתְרוֹס, 4° *Sabecha* סַבְכָּא, 5° *Psanterin* פְּסַנְתֵּרִים, 6° *Soumponiah* ou *Souponiah* סוּמְפוּנְיָה ou סוּמְפוּנְיָה, qui sont d'origine chaldéenne.

Le 1<sup>er</sup>, *Kol karna* קָל קַרְנָא, n'est autre que le *Keren* (n<sup>o</sup> 6).

Le 2<sup>e</sup>, *Maschvokita* מַשְׁרוּקִיתָא, est assimilé à une des nombreuses formes du *Halil* (n<sup>o</sup> 8) ou flûte que l'on retrouve en hébreu sous le nom de *Mizvokoth* (*II Chr.*, XII, 13).

Le 3<sup>e</sup>, *Kathros* קַתְרוֹס, dont l'étymologie avec l'arabe *Kouitra* semble désigner une des formes de la guitare (*Kithara* grec).

Le 4<sup>e</sup>, *Sabecho* סַבְכָּה, serait assimilé au *Schalisch* (n<sup>o</sup> 9).

Le 5<sup>e</sup>, *Psanterin* פְּסַנְתֵּרִין, serait le *Psalterion* grec d'après certains commentateurs, ou plutôt le luth, variété du *Nebel* (n<sup>o</sup> 4).

Enfin le 6<sup>e</sup>, *Soumponiah* סוּמְפּוֹנִיָּה, serait une flûte composite assez compliquée, qui n'aurait pas existé chez les anciens Hébreux, mais seulement en Chaldée, et importé en Palestine au retour de l'exil.

Il nous reste à mentionner un certain nombre de termes qui sont employés à propos de la musique et qu'il nous faut interpréter pour compléter ce tableau.

A. 1<sup>o</sup> *Selah* סֵלָה. D'après l'étymologie, veut dire probablement *élévation du ton*, ou peut-être *interruption complète du chant*, pour laisser l'orchestre accentuer sa musique et le passage d'un ton à un autre.

2<sup>o</sup> *Lammae'ah* לַמַּנְעִיָּה se trouve en très grand nombre en tête des psaumes et signifie un *chef d'orchestre*, ou plutôt un *virtuose*, un *chef d'attaque*. C'est ainsi que l'on trouve ce substantif désignant tout virtuose dans un art quelconque (*II Chron.*, XXXIV, 13), et on trouve la désignation spéciale de virtuose sur tel instrument ou tel genre de musique. Ainsi Ps. XXXIX il est question d'un virtuose genre *Yedoutoun*, tout comme dans les théâtres on connaît les genres différents d'acteurs par les noms de ceux qui s'y étaient fait remarquer : un virtuose sur le *Guitith*, un virtuose sur les instruments à cordes (Ps. VIII), etc., etc.

B. Les verbes employés pour désigner la manière de jouer des instruments dont nous venons de parler :

*Taphass* תַּפַּשׁ (*Gen.*, IV, 49), saisir, prendre, *toucher*, à propos du *Kinnor* et de l'*Ougab*.

*Paratt* פָּרַט (*Amos*, VI, 5), gaspiller, détailler, *égrenner des sons*, à propos du *Nebel*.

*Sahak* שָׂחַק (*II Sam.*, VI, 5), rire, s'amuser. *jouer*.

*Patah* פָּתַח (*Ps.*, II, 3), commencer, ouvrir, *introduire*.

*Naguen* נָגַן, dont la prononciation et l'étymologie se rapprochent de *Naga* נָגַע, aurait également le sens de *toucher*, *frapper*.

*Takah* תָּקַע (*Nombres*, X, 10), enfoncer, à propos de *Schofar* et de *Haocera*.

*Machah'* מָשַׁח (*Genèse*, XIX, 43; *Josué*, VI, 5), tirer, allonger, prolonger, souffler longuement, à propos de *Schofar* et de *Haocera*.

*Roa* רוּעַ (*Nombres*, X, 9; *Josué*, VII, 20; *Ps.* LXV, 14), briser, marteler, hacher, à propos de *Schofar*, *Haocera* et des cymbales.

*Schour* שָׁוַר (*II Sam.*, XIX, 36; *I Chron.*, XV, 46; *Kahelet*, II), voir, revoir, réciter.

*Haza* חָזַה (*Exode*, XXXIX, 30; *I Chron.*, XXV, 5), taper.

*Taphaph* תַּפַּף (*Ps.* LXVIII), *frapper*, jouer du *Toph*.

*Haçar* הִצֹּר (*I Chr.*, XV, 24), jouer de la *Haocerah*.

*Halal* הָלַל (*I Chron.*, I, 40), jouer du *Halil*.

*Zamar* זָמַר (*II Chron.*, XII, 43) à propos du *Nebel*, du *Toph* et du *Kinnor* (*Amos*, V, 23; *Ps.* CXLIV, 9; *Ps.* CII, 3), couper, trancher, cadencer.

*Ranan* רָנַן (*Is.*, XVI, 14).

*Kanan* קָנַן (*II Chron.*, XXXV, 25; *Jérémie*, IX, 16).

*Nassa* נָשָׂא (*Jérémie*, IX, 16).

*Anna* עָנָה (*Exode*, XXXII, 18) קוֹל עָנוּת.

Les mots *al haguith*, *al sehoschanim*, comme *Alamoth*, peuvent signifier *sur des instruments*, ou *sur des modes de Gath*, de *Schouschan* et d'*Elam*.

AB. C.

# CHINE ET CORÉE

ESSAI HISTORIQUE

## SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE DES CHINOIS

AVEC UN APPENDICE RELATIF A LA MUSIQUE CORÉENNE

Par Maurice COURANT

SECRÉTAIRE INTERPRÈTE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES  
POUR LES LANGUES CHINOISE ET JAPONAISE  
PROFESSEUR PRÈS LA CHAMBRE DE COMMERCE DE LYON  
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

### INTRODUCTION — TABLE DES MATIÈRES

La musique, je veux dire la poésie chantée, soutenue par les instruments et accompagnée par les danses, a pendant de longs siècles joué un premier rôle dans la vie chinoise : elle élevait les enfants des patriciens, elle figurait dans les palais et dans les temples. Pour être déchu de ce haut rang, elle n'occupe pas moins une large place dans la Chine actuelle, soit sous des formes savantes provenant peut-être de l'antiquité, conservées à travers les âges, classiques enfin (*yà yò*), soit dans les bonzeries et dans les théâtres où elle est revêtue d'aspects partiellement nouveaux et populaires. Elle a été cultivée avec zèle par des virtuoses et par des lettrés, par des sages, par des guerriers et par des empereurs qui en ont fait un art délicat et puissant, une science souvent subtile; tandis qu'elle affinaient le peuple dans les limites de l'Empire, elle échangeait avec l'étranger ses harmonies de sons et de danses, dans un de ces trocs séculaires en quoi se résume une bonne moitié de la culture humaine : elle mérite donc d'être étudiée, et son histoire est un chapitre de l'histoire de la civilisation.

De ce chapitre je tente d'écrire seulement une partie, n'ignorant pas les lacunes de mon information : sur la musique bouddhiste et sur la musique populaire, sur le théâtre, j'ai trop peu de documents pour essayer de formuler des idées. La musique de khin, ancienne, essentiellement raffinée, a d'abord été signalée à mon attention par mon maître, Gabriel Devéria, dont je suis heureux de saluer ici la mémoire; c'est du même instrument que je me suis occupé en Chine, pendant les courts loisirs que j'ai pu dérober à des devoirs absorbants; partant de ce point, j'ai été naturellement amené à quelques recherches sur les théories des Chinois, et le temps m'a manqué pour prendre une connaissance suffisante de la musique

populaire : cette dernière recherche d'ailleurs devrait être poursuivie séparément dans les divers groupes de provinces et dépasserait la force d'un seul homme. Rentré en France, je ne pensais plus à utiliser des observations qui me semblaient trop incomplètes, quand les trésors de la Bibliothèque Nationale m'ont fourni un nouveau filon : c'est donc l'histoire de la théorie musicale et de la musique savante ou classique que je présente au lecteur. Pour insuffisant que soit cet Essai, il établit quelques faits et dégage quelques principes qui n'avaient pas encore été aperçus : j'espère donc que mon travail ne semblera pas inutile et que, dans l'aire ainsi délimitée, de jeunes musiciens sinologues viendront un jour creuser plus avant.

Instruments, système général de la musique, rythme et danse, emploi des chœurs et des danses dans les sacrifices et dans les banquets, valeur psychique et politique de la musique : toutes ces questions sont traitées ou indiquées par les ouvrages chinois énumérés dans le premier appendice et qui permettent d'acquiescer une idée assez nette de la musique chinoise depuis deux mille ans, d'avoir même quelques notions sur sa condition antique. Mais les détails précis du rythme et de la danse datent du *xvi<sup>e</sup>* siècle (nos 75 et sq.), et les plus anciens airs notés, à deux ou trois exceptions près, se trouvent dans des ouvrages de la même époque (nos 97, 98), encore que mélodies, danses et rythmes soient donnés comme plus anciens. Thang Yi-ming, auteur d'un traité de khin (n<sup>o</sup> 103), déclare expressément que pour cet instrument il n'a pu voir aucun recueil antérieur au milieu du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Nous réussirons peut-être à apercevoir le reflet, à imaginer l'écho des chœurs de danse de l'âge des Thang ou des époques antiques, mais nous ne les verrons ni ne les entendrons : tout cela a péri sans retour, et la notation précise, si elle a existé, n'en est pas descendue jusqu'à nous.

Si les ouvrages sur la théorie musicale sont nombreux, ceux qui traitent de la technique sont beau-

coup plus rares. Pour ne considérer que ces derniers, des titres ou sous-titres, tels que « liste de chants » et quelques autres, ceux par exemple des nos 91, 92, 93, 94 (les deux derniers sont déjà mentionnés dans le *Tháng choũ*), pourraient faire illusion, semblant indiquer des recueils d'airs : mais les termes sont ambigus, *tyáo, yò foũ* et autres expressions analogues s'appliquant aussi bien aux poésies qu'aux mélodies; en fait, les quatre ouvrages cités ne parlent que de poèmes destinés à être chantés, la musique en est absente. Nous pouvons douter qu'il en fût autrement dans la plupart des traités portant des titres de ce genre et dont nous avons seulement l'indication. Il est à remarquer, d'ailleurs, que les livres musicaux ont péri en grand nombre; bornant toujours notre examen aux traités techniques au moins d'apparence, nous trouvons que, en dehors des nos 93 et 94, le Catalogue Impérial cite seulement trois ouvrages antérieurs aux Ming; deux sont de la dynastie des Yuén, un de la dynastie des Sóng<sup>1</sup>. Le *Tháng choũ* (liv. 57, f. 9 v<sup>o</sup>), le *Kyeoù thng choũ* (liv. 46, f. 10 v<sup>o</sup>), le *Suèi choũ* (liv. 32, f. 13 v<sup>o</sup>) mentionnent environ quarante ouvrages qui paraissent être des traités musicaux techniques; mais la plus récente de ces histoires dynastiques ne rappelle pas plus d'une quinzaine des ouvrages cités par les deux autres; il semble donc que le reste avait disparu. Quant aux trois traités de khin présentés aux empereurs Hán au 1<sup>er</sup> siècle A. C. (*Hán choũ*, liv. 30, f. 5 r<sup>o</sup>), ils ne se trouvent plus dans le *Suèi choũ*.

Enfin la notation musicale ne paraît pas remonter plus haut que les Thng; le Catalogue Impérial (liv. 38, préambule, f. 1 r<sup>o</sup>) dit, il est vrai, que « les principes de la musique étaient contenus dans les rituels, les chants dans les recueils poétiques, la partie musicale et chorégraphique se transmettait chez les musiciens officiels »; il ajoute que, sous les Hán, la famille Tehi rassembla les registres subsistants, *yi phoù*. Cette expression indique des documents écrits, mais je ne la crois pas juste : le *Hán choũ* (liv. 22, f. 8 v<sup>o</sup>) rappelle le même fait sans mentionner les registres et indique plutôt une transmission traditionnelle (voir p. 80).

Ces diverses considérations expliquent la perte définitive de la vieille musique chinoise; seulement par l'étude critique des airs notés qui sont conservés depuis le xv<sup>e</sup> siècle, on pourrait tenter de démêler ce qui s'y trouve d'antique; mais je me bornerai à indiquer en passant les raisons pour et contre la conservation fidèle de quelques vieux airs.

Employant les documents caractérisés plus haut, j'ai arrêté ainsi qu'il suit les divisions de cet Essai :

#### Théorie musicale.

CHAP. PREMIER.	Le hwàng-tchông	78
— II.	L'échelle des lyü	86
— III.	Les degrés et la transposition	92
— IV.	Les systèmes	114
— V.	L'harmonie et le rythme	121
— VI.	La danse	137

1. *Khin chi*, historique du khin avec des indications sur la technique, et peut-être des mélodies, par Tchou Tehhâng-wén, fin du xi<sup>e</sup> siècle (Cat. Imp., liv. 113, f. 33). — *Sè phoù*, traité de se, par Hlyng Phng-lái, docteur en 1271, fonctionnaire sous les Yuén; ce traité paraît plein de précision pour la technique et contient sans doute des mélodies (Cat. Imp., liv. 38, f. 9). — *Cháo wou kyeoù tchéng yò pou*, recueil sur les chants et les danses, par Yü Tsai qui vivait au début du xiv<sup>e</sup> siècle (Cat. Imp., liv. 38, f. 12).

Les livres 199 et 200 du Catalogue Impérial indiquent plusieurs traités de rythmique qui, entre autres sujets, traitent aussi des rapports du rythme poétique avec le rythme musical, de la notation musicale, de la convenance des divers chants avec les divers modes; je ne trouve pas

#### Instruments.

CHAP. VII.	Instruments autophones	143
	Cloches, p. 143. — Gongs, p. 144. — Cymbales, p. 145. — Lames accordées, p. 146. — Divers, p. 147.	
— VIII.	Instruments à membranes	148
	Tambours de basque, p. 148. — Timbales, p. 148. — Tambours, p. 149.	
— IX.	Instruments à vent	151
	Flûtes, p. 152. — Notation vulgaire, p. 156. — Instruments à embouchure, p. 157. — Instruments à anche, p. 158. — Ocarinas, p. 161. — Instruments à réservoir d'air, p. 161.	
— X.	Instruments à cordes	163
	Cordes pincées, p. 163. — Cordes percutees, p. 180. — Cordes frottées, p. 181.	

#### Orchestres et Chœurs.

— XI.	Période de Tchou (avant 206 A. C.)	183
— XII.	Période des Hâu et de l'anarchie (206 A. C. — 618 P. C.) : l'orchestre	185
— XIII.	Période des Thng et des Sóng (618-1278)	186
	Les rites majeurs, p. 186. — Les rites moyens, p. 189. — Les rites mineurs, les chœurs barbares, les divertissements, p. 190. — Les orchestres de marche, p. 200.	
— XIV.	Période moderne depuis les Yuén (xiii <sup>e</sup> s.)	201
	Musique des Yuén, p. 201. — Musique des Ming et des Tshing, p. 202. — Orchestres des Ming et des Tshing, p. 202.	
— XV.	Les idées cosmologiques et philosophiques	205

1 <sup>er</sup> appendice : liste des principaux ouvrages consultés	209
2 <sup>e</sup> appendice : la musique en Corée	211
Index des mots chinois et coréens	221
Table des exemples musicaux et des figures	240

## THÉORIE MUSICALE

### CHAPITRE PREMIER

#### Le hwàng-tchông.

La musique est fondée sur les lyü 163<sup>2</sup> ou tuyaux sonores, au nombre de douze, ayant les uns avec les autres des relations définies; le premier, le *hwàng-tchông*, étant connu, les onze suivants en résultent. Il y a donc lieu tout d'abord de déterminer le *hwàng-tchông*.

Six lyü portent spécialement le nom de lyü, règles, ou *tchông*, moyens, médians; ce sont ceux de rang impair dans la série, ils dépendent du principe mâle, *yáng*; les six autres, de rang pair et dépendant du principe femelle, *yïn*, sont appelés lyü, aides, plus anciennement *thông*, compagnons, ou *kyên*, intermédiaires.

d'indication certaine que ces ouvrages renferment des airs notés, bien que la présence de tels exemples soit vraisemblable. Voici les titres de quelques-uns : *Yò foũ tchi mi*, difficultés de la rythmique, par Chên Yi-fou, vivant en 1242, 1243 (Cat. Imp., liv. 199, f. 33). — *Yò foũ tchi mi* (voir n<sup>o</sup> 71.). — *Tshèu lyü*, règles de la poétique des chants tshèu, publié en 1687, par Wán Chou (Cat. Imp., liv. 199, f. 38.). — *Khin ting tshèu phoù*, traité sur les chants tshèu (Cat. Imp., liv. 199, f. 37); *Khin ting khüi phoù*, traité sur les chants khüi (Cat. Imp., liv. 199, f. 41), publications officielles de 1715.

2. Chaque numéro en caractères gras est affecté à un seul et même instrument de musique.

NOMS DES LYŪ.	NOMS ALTERNATIFS	LÈNES CORRESPONDANTES	CARACTÈRES CYCLIQUES
1° 黃鐘 <i>hwàng-tchōng.</i>		11 <sup>e</sup> lune.	子 <i>tchen.</i>
2° 大呂 <i>ta-lyü.</i>		12 <sup>e</sup> lune.	丑 <i>tekheou.</i>
3° 太簇 <i>thai-tsheou.</i>		1 <sup>re</sup> lune.	寅 <i>yin.</i>
4° 夾鐘 <i>kyà-tchōng.</i>	圓鐘 ou 員鐘 <i>yuên-tchōng.</i>	2 <sup>e</sup> lune.	卯 <i>mao.</i>
5° 姑洗 <i>koû-syèn.</i>		3 <sup>e</sup> lune.	辰 <i>tehhèn.</i>
6° 仲呂 <i>tchōng-lyü.</i>	中呂 <i>tchong-lyü</i> ou 小呂 <i>syao-lyü.</i>	4 <sup>e</sup> lune.	巳 <i>sen.</i>
7° 蕤賓 <i>ju-è-pin.</i>		5 <sup>e</sup> lune.	午 <i>wou.</i>
8° 林鐘 <i>lin-tchōng.</i>	函鐘 <i>hàn-tchōng.</i>	6 <sup>e</sup> lune.	未 <i>wei.</i>
9° 夷則 <i>yi-tsè.</i>		7 <sup>e</sup> lune.	申 <i>chèn.</i>
10° 南呂 <i>nân-lyü.</i>		8 <sup>e</sup> lune.	酉 <i>yeou.</i>
11° 無射 <i>wou-yi.</i>	匱射 <i>wou-yi.</i>	9 <sup>e</sup> lune.	戌 <i>syü.</i>
12° 應鐘 <i>yung-tchōng.</i>		10 <sup>e</sup> lune.	亥 <i>hai.</i>

Ces noms portent l'empreinte des considérations philosophiques que la musique a toujours inspirées aux Chinois. *Hwàng-tchōng* signifie la cloche jaune; le mot cloche, médiocrement approprié pour désigner un tube, est imposé par des raisons de tradition; jaune est la couleur attribuée à l'élément terre et convient au *hwàng-tchōng*, lyü de la onzième lune où se place le solstice d'hiver: en effet, au solstice d'hiver l'influx yang, mâle, chaud, est caché dans la terre. C'est à Tou Yeou<sup>2</sup> que j'emprunte ce commentaire du mot jaune, aussi bien que les explications qui suivent; Seü-mâ Tshyèn, Pân Kou en donnent d'autres qui, avec des différences, présentent un même caractère cosmogonique. « 3<sup>e</sup> *thai-tsheou*: *thai* veut dire grand; *tshou*, arriver, pulluler, indique qu'à la première lune tous les êtres naissent sous l'influx yang. 5<sup>e</sup> *koû-syèn*: *koû*, desséché ou ancien, *syèn*, laver, frais; à la troisième lune, tous les êtres se renouvellent. 7<sup>e</sup> *ju-è-pin*: *ju-è*, végétation luxuriante, *pîn*, traiter en hôte, l'influx yang commençant à faire place à l'influx yin (5<sup>e</sup> lune). 9<sup>e</sup> *yi-tsè*: *yi*, blesser, *tsè*, règle, châtement; à la septième lune, les êtres commencent à sentir la rigueur de l'automne. 11<sup>e</sup> *wou-yi*: *wou*, privation, *yi*, élan, production; à l'approche de l'hiver, la nature se renferme et se concentre. »

Parmi les tuyaux femelles, trois (2<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup>) sont appelés *lyü*, aides; trois (1<sup>re</sup>, 8<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup>) sont *tchōng*, cloches. *Ta-lyü* est le plus grand des lyü (*ta*, grand); *tchōng-lyü* est le lyü moyen (*tchōng*, moyen, ou *syao*, inférieur); *nân-lyü* (*nân* = *jên*, supporter) correspond à la 8<sup>e</sup> lune, où les végétaux sont moins luxuriants et semblent accablés. *Lin-tchōng*, lyü de la 6<sup>e</sup> lune, rappelle l'état florissant des forêts; *kyà-tchōng* signifie

probablement la cloche resserrée, et *yung-tchōng* la cloche qui répond. Mais *kyà* a été interprété dans le sens de aider, et mis en rapport avec le Ciel; de là le synonyme *yuên-tchōng* (*yuên*, rond). Dans le nom alternatif *hàn-tchōng*, *hàn*, envelopper, fait allusion à l'action céleste<sup>3</sup>.

Les tuyaux ont d'abord été faits de bambou, disent Tshai Yuèn-ting et le prince Tsai-yü<sup>4</sup>, puis de métal ou de pierre; sous l'empereur Tehäng, des lán (75-88), un lyü de jade blanc fut détérioré auprès du temple de Chwén; sous l'empereur Wou, des Tsin (284), des lyü de jade furent trouvés dans le célèbre tombeau de Ki; on rencontre la mention d'autres anciens lyü de jade. Sous les lán, et peut-être auparavant, on fabriquait des lyü en cuivre. Ces tuyaux ont une extrémité fermée<sup>5</sup>; ils sont tout unis et cylindriques; toutefois une petite fente carrée, dite *chün lheou*, de 1 ligne 76 (voir syao 77), est pratiquée pour faciliter le souffle; la dimension en est la même pour tous les lyü; la mesure du tuyau est prise de bout en bout, comme si la fente n'existait pas. D'après le commentateur Tehäng Hyuèn (127-200), les lyü ont uniformément 9 lignes de circonférence interne, tandis qu'un autre lettré, Méng Khäng (11<sup>e</sup> siècle), s'exprime ainsi: « le *hwàng-tchōng* a 9 lignes de circonférence, le *lin-tchōng* a 6 lignes de circonférence, le *thai-tsheou* a 8 lignes de circonférence. » En général, les auteurs sous les Thang et les Song, et parmi eux Tshai Yuèn-ting, ont admis pour les lyü une section égale; seul, sous les Song, Hoü Yuèn<sup>6</sup> a combattu cette opinion<sup>7</sup>. Le prince Tsai-yü procéda par expérimentation<sup>8</sup>; il reconnut d'abord qu'un tuyau de *hwàng-tchōng* coupé par le milieu ne donne pas le *hwàng-tchōng* supérieur, mais fournit un son trop bas; il continue: « que l'on

circonstances sont de nature à modifier le son. Enfin l'auteur dit: « Que celui qui souffle dans les lyü ait grand soin de ne jamais en boucher l'extrémité inférieure; car en bouchant l'extrémité inférieure on n'a pas le son primitif du lyü. C'est pourquoi le *Hàn tchi* s'exprime ainsi: ou coupe [le bambou] dans l'intervalle de deux nœuds et on y souffle. Cela prouve clairement que l'extrémité inférieure n'est pas bouchée. » (N<sup>o</sup> 75, liv. 1, f. 19.) Je ne vois pas pour le moment comment concilier ces faits et ces assertions; mais j'admets avec la plupart des auteurs que les lyü sont des tuyaux bouchés.

(a) « Le corps du khin est divisé en trois sections: du ton 1 au ton 4, c'est la section supérieure, qui a 4 pouces 1/2 et ressemble au tuyau *hw-tch. fils*. Du ton 4 au ton 7, c'est la section moyenne, qui a 9 pouces et ressemble au *hw-tch. vrai*. Du ton 7 jusqu'à l'extrémité, c'est la section inférieure, qui a 18 pouces et ressemble au *hw-tch. double*. » (N<sup>o</sup> 75, liv. 1, f. 36 rs.)

6. Membre de la commission musicale en 1034, mort vers 1056 soixante-sept ans. (N<sup>o</sup> 53, liv. 164, f. 4.)

7. N<sup>o</sup> 75, liv. 1, f. 13, etc.

8. N<sup>o</sup> 85 (Y. l. t., liv. 62, f. 1 v<sup>o</sup>).

1. Les caractères chinois figurant dans l'*Encyclopédie* nous ont été gracieusement communiqués par l'Imprimerie Nationale.

2. N<sup>o</sup> 54 (Y. l. t., liv. 51, f. 3, etc.).

3. N<sup>o</sup> 23, liv. 5, f. 4 v<sup>o</sup>.

4. N<sup>o</sup> 70 (Y. l. t., liv. 53, f. 3, etc.). — N<sup>o</sup> 75, liv. 1, f. 17, etc.

5. On verra plus loin que le *hwàng-tchōng*<sub>1</sub>, base de l'échelle chinoise, donne sensiblement la note *mi*<sub>3</sub>, le *hw-tch.*<sub>1</sub> donne alors *mi*<sub>2</sub>, le *hw-tch.*<sub>2</sub> donne *mi*<sub>1</sub>; l'échelle triple des lyü graves, moyens, aigus est donc comprise entre *mi*<sub>2</sub> et *mi*<sub>3</sub>, ce qui répond au registre ordinaire de la voix humaine. L'octave basse du khin 112, que les théoriciens rapprochent des lyü graves (a), s'étend de *si*<sub>1</sub> à *si*<sub>2</sub>, ce qui place le *hw-tch.*<sub>1</sub> à *mi*<sub>3</sub>. D'autre part, le *hwàng-tchōng-tchhi* 203 décrit plus loin donne *mi*<sub>3</sub>, non pas le son fondamental, mais la première octave de ce son. Enfin le prince Tsai-yü, étudiant le son produit par les lyü, indique des tuyaux ouverts, difficilement admissibles pour le registre voulu et pour la longueur reconnue; il expose la difficulté de tirer des lyü un son bien net: le souffle ne doit être ni trop faible ni trop fort, les lèvres doivent être approchées de l'orifice sans l'obturer. En effet ces diverses

fabrique encore le tuyau *tá-lyü* en deux exemplaires semblables, de même circonférence et de même diamètre que le *hwàng-tchông*; que l'on coupe l'un des exemplaires en deux moitiés et que l'on fasse souffler par deux musiciens dans le tuyau complet et dans le demi-tuyau : il n'y aura pas accord, et au contraire le demi-tuyau *tá-lyü* sera d'accord avec le tuyau entier *hwàng-tchông*, ou l'écart sera peu considérable. Aussi l'on dit que les demi-lyü sont tous d'un lyü au-dessous des lyü entiers correspondants. » Pour que le lyü de demi-longueur donne l'octave du lyü entier, il faut en effet que la section soit plus petite. A la suite de ces expériences et par divers calculs, le prince fixa la section des lyü exacts. Nous indiquerons plus loin les diamètres établis de la sorte; l'étude des diamètres ou des sections, plus complexe que celle des longueurs, a moins attiré les musicologues chinois.

« Le *hwàng-tchông* a 9 pouces de long, 9 lignes de circonférence interne; son volume est représenté par 810<sup>1</sup>. » Tshái Yuèn-ting remarque ensuite quelques concordances. Le son fondamental est l'expression de l'influx *yàng* à son début; or les nombres impairs 1, 3, 5, 7, 9 sont *yàng* et 9 est la perfection du *yàng*; si le *hwàng-tchông* mesure d'une part 9 pouces, d'autre part 9 lignes, ce n'est pas une coïncidence, c'est l'expression même d'une loi. Le *hwàng-tchông* servira donc de base non seulement à la musique, mais aux poids et mesures; si ces rapports fixés par le Ciel sont exactement observés, les rites et les mesures sont conformes à la nature, le gouvernement sera bon et l'Etat prospère. Pour suivre l'indication providentielle, on applique en général au *hwàng-tchông* et aux autres lyü l'ancien système de mesures attribué à Hwàng ti, l'un des souverains mythiques; le pied et ses sous-multiples sont divisés en 9; les 9 pouces du *hwàng-tchông* forment alors 1 pied et sont divisés en  $9 \times 9 = 81$  lignes. Mais ce système n'est pas toujours suivi; sous les premiers Hân, Seû-mà Tshyên accepte le nombre 81 avec la division décimale; il dit que le *hwàng-tchông* a 8 pouces  $1/10^2$ . Plus tard Lyeoù Hin, qui à la fin de l'ère ancienne et au début de l'ère chrétienne prit une grande part à la restauration des livres classiques, ensuite Tchêng Hyuèn divisent le pouce en 10 lignes et trouvent 90 au lieu de 81<sup>3</sup>. Tshái Yuèn-ting, lui aussi, qui annonce employer le pouce de 9 lignes, n'est pas conséquent en suivant Lyeoù Hin pour le nombre 810 répondant au volume : il y admet le facteur 10.

La détermination du *hwàng-tchông* est de première importance en raison des croyances rappelées plus haut, elle domine l'histoire de la musique en Chine. Pendant plus de dix siècles, les dynasties voulant assurer le bon gouvernement, et par là se perpétuer sur le trône, ont cherché le *hwàng-tchông* exact : le nombre des réformes, la chute des dynasties successives montrent que le problème est ardu. Dans les troubles qui ont si souvent suspendu ou terminé l'existence des gouvernements, il est arrivé tantôt que les lyü ont été détruits, tantôt que la théorie a été oubliée ou obscurcie; dès la pacification, l'un des premiers soins des ministres était de rechercher le

système correct, de remplacer les tuyaux disparus, de régler en conséquence les orchestres reconstitués.

Dans les dernières années du III<sup>e</sup> siècle (206 A. C.), la dynastie des Hân s'éleva et mit fin à une longue période de guerres intérieures, interrompues seulement pendant quelques années (221-210) sous Chi hwàng-ti, l'unificateur de l'Empire, l'ennemi de la tradition des lettrés. Après ces troubles et cette révolution, que subsistait-il de la musique ancienne? « A l'avènement des Hân, il y avait parmi les familles de musiciens la famille Tchí qui, connaissant les sons et les lyü de la musique rituelle, était de génération en génération parmi les musiciens officiels; ils étaient seulement capables de régler les sons et les danses, ils n'étaient pas capables d'en expliquer le sens<sup>4</sup>. » La tradition musicale se rétablissait donc au moins pour la technique, et c'est ce qui importe le plus; c'était probablement celle du pays de Loû, patrie de Confucius, indirectement celle des rois Tcheou, puisque la famille Tchí était originaire de Loû<sup>5</sup>. L'historien déplore, dans la phrase précédente, la perte de la musique et des rites anciens dans l'âge qui suivit Confucius : le *laudator temporis acti* est essentiellement chinois, et l'auteur songe ici surtout au côté philosophique de la musique, au sens exprimé par les airs et par les danses; mais à qui connaît la persistance des habitudes chinoises, la transmission jusqu'aux Tchí des formules anciennes ne paraîtra pas invraisemblable. Si la famille Tchí connaissait le système des lyü, ce qui n'est pas prouvé, nous ignorons si les tuyaux précédemment employés subsistaient : s'ils étaient perdus, rien de plus naturel qu'un abaissement du diapason. La hauteur absolue du *hwàng-tchông* préoccupa-t-elle Tchāng Tshāng, Li Yèn-nyèn et Seû-mà Syáng-jou<sup>6</sup>, que les premiers Hân chargèrent de composer les hymnes et les airs de leur dynastie? Les histoires dynastiques sont muettes.

Peu après parurent successivement deux hommes, King Fāng et Lyeoù Hin, dont l'autorité est souvent invoquée par les musiciens ultérieurs. Le premier<sup>7</sup> avait approfondi avec Tsyáo Yèn-cheou le *Yi k'ing*, livre de cosmogonie et de prédictions; il était versé aussi dans l'astrologie et dans l'acoustique, les sciences naturelles se rattachant à l'étude de ce livre canonique. D'après son maître, il exposa la théorie de la progression des lyü en ne la limitant pas au douzième tuyau, selon la coutume, mais en la poursuivant jusqu'au soixantième : il appuyait son système sur l'analogie des huit *kwá* ou trigrammes mystiques du *Yi k'ing*, qui en s'unissant deux à deux forment soixante-quatre combinaisons distinctes; de même les douze lyü primitifs, multipliés par 5, nombre des éléments, forment en tout soixante lyü. La production des lyü fera l'objet d'un autre chapitre. Pour faire entendre le son des soixante lyü, les tubes de bambou n'étaient pas assez précis<sup>8</sup>; King Fāng construisit le *tchwen* 204 sur le modèle du sé 116, perfectionnant ainsi le *kyün* 205 antique<sup>9</sup>; il lui donna treize cordes de 9 pieds de long, correspondant aux 9 pouces du *hwàng-tchông*; sous la corde médiane, vraisemblablement accordée avec le *hwàng-tchông*, était marquée la division par pouces et

1. N° 70 (Y. I. t., liv. 52, f. 4).

2. N° 34, liv. 25, f. 8 v°.

3. N° 36, liv. 21 a, f. 2 v°.

4. N° 36, liv. 22, f. 8 v°.

5. D'après Fou Khyên, lettré, commentateur du *Tsô tchouán*, vivant en 189 P. C. (*Houo hün chün*, n° 38, liv. 69 b, f. 8 v°).

6. Tchong Tshang, marquis en 202, grand conseiller en 166, lettré et mathématicien (N° 36, liv. 42, f. 1.). — Li Yèn-nyèn, d'une famille de jongleurs, poète et musicien, seconde moitié du III<sup>e</sup> s. A. C. (N° 34, liv.

125, ff. 3, 4. — N° 36, liv. 93, f. 3.). — Seû-mà Syáng-jou, poète, III<sup>e</sup> s. A. C. (N° 34, liv. 117. — N° 36, liv. 57).

7. Son vrai nom était Li; secrétaire en 45 A. C., il jouit de la faveur de Yuèn ti et mourut à quarante et un ans (N° 36, liv. 75, ff. 4 à 8; liv. 88, f. 7). Sur Tsyáo Yèn-cheou, voir n° 36, liv. 75, f. 4 v°.

8. N° 38, liv. 1, ff. 1, 2. — N° 41, liv. 16, ff. 7, 8.

9. Le *kyün*, employé sous les Tcheou pour reconnaître le son des cloches, se composait de cordes montées sur une table d'harmonie en bois, longue de 7 pieds (N° 75, liv. 1, f. 22 v°. — N° 27, liv. 41).

lignes; l'épaisseur des cordes, la place des chevalets mobiles ne sont pas indiquées; ces détails incomplets laissent reconnaître un instrument de démonstration délicat. Le système de King Fàng, adopté officiellement dès l'abord, fut ensuite abandonné comme trop compliqué, ainsi que le constate un décret de Tehāng tí (84 P. C.); eut au plus tard (177), l'empereur Ling se fit représenter le vieil instrument, personne ne sut l'accorder<sup>1</sup>. Les essais de Kao Lyū<sup>2</sup> dans les dernières années du v<sup>e</sup> siècle, de Tehhèn Tehóng-joū<sup>3</sup> sous l'empereur Hyào-ming (315-328), eurent peu de succès. Wāng Pho<sup>4</sup> en 958 construisit encore un tchwèn pour étudier les questions de transposition; il lui donna les mêmes dimensions et accorda toutes les cordes sur le hwāng-tchong, les chevalets mobiles permettant de tirer des cordes 2 à 13 le son des autres lyū; un extrait du rapport de Wāng Pho indique la distance de chaque chevalet au point d'origine<sup>5</sup>; ces longueurs seront interprétées plus loin. Au xvi<sup>e</sup> siècle, le prince Tsāi-yū, corrigeant le texte du *Syū hán chōū* (n<sup>o</sup> 38), construisit sur le modèle du khūn 412, et non

204. Tchwèn du prince Tsāi-yū. (N<sup>o</sup> 75, liv. 1, f. 28 r<sup>o</sup>.)

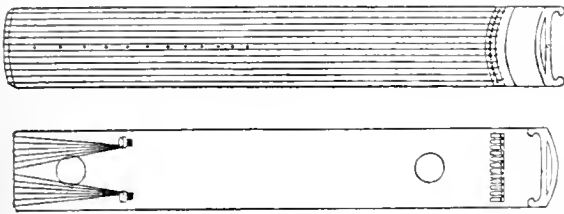


FIG. 151 et 152.

plus du s<sup>o</sup> 416, un tchwèn à douze cordes; il y adapta non des chevalets mobiles, mais des *hwēi* ou tons fixes, au nombre de douze; les cordes résonnant à vide donnèrent les sons des douze lyū; les hwēi furent disposés de sorte qu'en pressant la 1<sup>re</sup> corde au 1<sup>er</sup> ton (milieu de la corde) on obtint l'octave du hwāng-tchong et qu'on obtint toujours la même note en pressant la 2<sup>e</sup> corde au 2<sup>e</sup> ton, la 3<sup>e</sup> corde au 3<sup>e</sup> ton, etc.; sur les deux bords, une double graduation en pieds et pouces, subdivisés d'une part d'après la base 9, d'autre part d'après la base 10, facilitait la lecture des longueurs<sup>6</sup>. L'auteur a omis de dire comment il a fixé la place des hwēi, mais il est permis de croire qu'il a déterminé des distances proportionnelles aux longueurs des lyū tempérés, telles qu'il les a établies d'autre part. Ces divers tchwèn, tous instruments de démonstration, diffèrent les uns des autres: singulière fortune d'un nom qui surnage, tandis que l'objet disparu n'est reconstitué qu'approximativement.

Lyeoù Hin, plus jeune que King Fàng, était versé dans la connaissance des lyū, c'est-à-dire de la musique et du calendrier; à ce titre, en 5 P. C., sous le principal de Wāng Māng, il fut appelé à réviser le système des poids et mesures. L'historien Pān Kou, qui résume les travaux de la commission où Lyeoù Hin eut le principal rôle<sup>7</sup>, donne les définitions

suivantes: « la longueur du hwāng-tchong se mesure avec des grains de millet, *panicum miliaceum*, de moyenne taille, avec la largeur du grain; 90 lignes sont la longueur du hwāng-tchong, 1 grain fait 1 ligne, 10 lignes font 1 pouce, 10 pouces font 1 pied... Pour le *yō*, [capacité du] hwāng-tchong... 1,200 grains de millet de moyenne taille remplissent le *yō*... 10 *yō* font 1 *hō*, 10 *hō* font 1 *chōng*, 10 *chōng* font 1 boisseau... Pour le poids du hwāng-tchong, 1,200 grains, capacité de 1 *yō*, pèsent 12 *chōū*... 24 *chōū* font 1 *lyāng* (taël), 16 *lyāng* font 1 *kūn* (atty, livre)<sup>8</sup>. » Telle est la base que les théoriciens de la musique ont depuis lors discutée et sur laquelle ils ont construit. En effet, comme le dit Tshai Yuèn-ting<sup>9</sup>, les Han étaient peu éloignés de l'antiquité et Wāng Māng « ne pouvait oser s'écarter des mesures antiques »; de plus, les étalons anciens retrouvés en diverses occasions confirment l'exactitude du pied de Lyeoù Hin. Tshai lui attribue, en pied des Tchou, 1,043, *alias* 1,0307, mais il ajoute que ce léger excès proviendrait non des calculs de Lyeoù Hin, mais d'une erreur commise vers la fin du i<sup>e</sup> siècle.

Dans l'incendie de Lō-yāng par Tōng Tehō (190), tout l'orchestre périt; Tōū Khwēi<sup>10</sup>, pour l'empereur des Wēi, en entreprit la réfection. « Khwēi s'entendait mieux que personne aux cloches et aux lyū ainsi qu'aux autres instruments; il était moins versé dans le chant et dans la danse. A cette époque, il y avait Téng Tsing et Yin Tshi qui savaient déclamer la musique classique ou semi-rituelle; le maître de chant Yin Hoū savait chanter les hymnes du temple des Ancêtres et des grands sacrifices de la campagne; les maîtres de danse Fōng Soū, Fōū Yāng-hyào, connaissaient toutes les danses des générations précédentes. Khwēi les dirigea, étudia dans les classiques, rechercha les traditions, réunit et fabriqua les instruments: c'est de lui que date la restauration de la musique ancienne. Dans les années Hwāng-tchong (220-226), il fut chef de la musique impériale. » C'est lui qui fixa le pied de 1,043, ensuite attribué à Lyeoù Hin. Le diapason était ainsi trop bas, mais on ne s'en aperçut pas immédiatement. En 274, une nouvelle dynastie, celle des Tsin, ayant pacifié l'Empire, le chef du Secrétariat, Syūn Hyū<sup>11</sup>, fit tirer des magasins impériaux vingt-cinq lyū, les uns en cuivre, les autres en bambou; il reconnut que trois d'entre eux correspondaient aux lyū de Tōū Khwēi; les autres, d'après l'inscription qu'ils portaient, étaient des « lyū de flûte ». Lye Hwō, vieil officier musicien, conta qu'au temps de Ming tí (226-239) des Wēi, il avait été chargé de confectionner ces lyū à l'émission des notes de la flûte; dans l'orchestre complet, les cloches et les lithophones, instruments à son fixe, donnent le son fondamental; dans le petit orchestre qui n'a ni cloche ni lithophone, la flûte donne le son fondamental. Lye Hwō avait fabriqué ces lyū spéciaux d'après l'audition des flûtes usitées (flûtes de 4 pieds 2, de 3<sup>e</sup> 2, de 2<sup>e</sup> 9). Le son des lyū de flûte différant de celui des lyū classiques, Lye Hwō expliqua que, au

objets naturels: le pouce est la distance du pouls à l'articulation du poignet, le pied est l'empan d'un adulte. D'après le *Suwen tseū swin chōū* (Y. I. C., liv. 54, f. 43), 100,000 épaisseurs d'un fil de ver à soie valent 1 pouce.

9. N<sup>o</sup> 70 (Y. I. C., liv. 54, f. 15).

10. Officier musicien sous les Han; se retira pour cause de maladie en 188 et échappa aux troubles; il suivit ensuite la fortune des Han de Chou, puis des Wēi (N<sup>o</sup> 37, section des Wēi, liv. 29, f. 10 et sq.).

11. Fonctionnaire des Wēi, puis adhérent de Wōū tí des Tsin et grand dignitaire; l'un des rédacteurs du code, éditeur des *Tchou chōū kengyū* retrouvés à cette époque; mort en 289 (N<sup>o</sup> 41, liv. 39, f. 10, etc.).

1. N<sup>o</sup> 39, liv. 11, f. 5 v<sup>o</sup>, etc. — N<sup>o</sup> 41, liv. 16, ff. 8, 9.

2. Fonctionnaire déjà en 448, conseiller écouté à la fin du siècle, mort en 502. (N<sup>o</sup> 40, liv. 54, f. 1 et sq.)

3. N<sup>o</sup> 75, liv. 1, f. 24.

4. Docteur en 948-950, mort en 959 (N<sup>o</sup> 47, liv. 128, f. 1. — *Wōū tsi chí*, par Ngeou-yāng Syeou (Cat. 181-182), édition de Tehhèn Chi-si, xvi<sup>e</sup> siècle, réimprimée à Edo, 1772, grand in-8<sup>o</sup>; liv. 51, f. 1 et sq.).

5. N<sup>o</sup> 47, liv. 145, f. 3.

6. N<sup>o</sup> 75, liv. 1, ff. 27 à 35.

7. N<sup>o</sup> 36, liv. 21 a), ff. 1, 7, 8.

8. Avant Lyeoù Hin, on trouve des définitions fondées sur d'autres

moins depuis les Hân, les flûtistes apprenaient les airs par imitation, que les luthiers n'avaient d'autre procédé pour fabriquer les flûtes, dont les experts procédaient ensuite le son; les flûtistes n'avaient donc aucune connaissance des lyü, de là les divergences observées<sup>1</sup>. Au cours de ces études, Syün Hyü constata la longueur excessive du pied de Tôu Khwéi et fixa un pied nouveau par la méthode des grains et par comparaison avec des lyü et des cloches antiques<sup>2</sup>. Seul Yuên Hyên<sup>3</sup> déclara le nouveau pied trop court, le nouveau diapason trop haut, et par suite la musique plaintive et de mauvais augure; quelques années plus tard, on trouva en terre un pied antique en jade qui mesurait 1,007 : Yuên Hyên avait fait preuve d'une oreille prodigieusement juste en distinguant sans point de comparaison une différence de son résonnant à une longueur de 0,007. Syün Hyü mourut avant d'avoir achevé ses travaux de réfection, et son fils Fân fut chargé (293) de poursuivre son œuvre : de nouveaux troubles politiques empêchèrent Syün Fân de la mener à bien<sup>4</sup>.

La période qui débute alors est une des plus sombres de l'histoire de Chine; pendant que la dynastie des Tsün se déchire elle-même, l'Empire est envahi; des chefs, chinois et barbares, se partagent le nord et l'ouest, prennent le titre de roi, celui d'empereur, fondent des Etats pour la plupart éphémères; les vrais souverains chinois continuent au sud du Kyäng leurs querelles de famille. Au milieu du fracas des armes, les rites et la musique sont négligés; il est rarement question de vérifier les lyü, que personne ne sait plus calculer; mais le respect de la tradition musicale persiste latent et, les uns après les autres, les vainqueurs mettent au premier rang du butin les orchestres, hommes et instruments, pris aux vaincus; les musiciens impériaux, avec les lyü et les carillons, sont promenés de la Chine propre aux confins, où ils se mêlent aux musiciens barbares.

« Pendant les troubles<sup>5</sup> des années Yöng-kyü (307-312), les musiciens officiels et les instruments tombèrent tous aux mains de Lyeou Tshöng<sup>6</sup> et de Chi Le<sup>7</sup> ». Les empereurs régnant à Kyén-kháng<sup>8</sup> à partir de 317 tentèrent avec peu de succès de reconstituer leur orchestre. « Dans les années Hyên-hwö (326-334), Tehläng ti rétablit le bureau de la Musique et rassembla ce qui subsistait en désordre<sup>9</sup>; toutefois il

n'y eut ni les instruments de métal ni ceux de pierre (les carillons)... Quand Mou-yöng Tsyün<sup>10</sup> soumit Jean Mu<sup>11</sup>, pendant la guerre les musiciens de Yü<sup>12</sup> virent en grand nombre. En 355, quand Syé Chäng<sup>13</sup> administra Cheou-yäng<sup>14</sup>, il recueillit les musiciens pour compléter la musique impériale... Wang Mèng<sup>15</sup> ayant soumis les Mou-yöng de Yü, l'orchestre qu'il captura, entra encore à l'ouest des passes. Dans la période Thai-yüen (376-396), Fou Kyên<sup>16</sup> fut battu et ses musiciens furent pris; on leur fit étudier la musique ancienne. Enfin, les quatre sections de l'orchestre furent au complet. » Dès lors les Tsün, et après eux les dynasties chinoises qui trainèrent leur décadence à Kyén-kháng (420-389), conservèrent tant bien que mal la tradition musicale reconquise; mais on ne trouve dans les historiens de l'époque aucune mention du système des lyü, imparfaitement compris.

Pendant ce temps, d'autres Tongouses Syên-pi, les Toba<sup>17</sup>, sous le nom de dynastie des Wei, se taillaient un empire au nord du Hwäng-hö et du Wéi; aussitôt fixés sur le sol chinois, ils accueillirent des mandarins et des lettrés qui leur confiaient à administrer leurs sujets, eux-mêmes formaient la caste militaire. La musique devint pour eux un objet d'étude comme elle était chez les Tsün : un décret de 398<sup>18</sup> prescrivit au ministre Téng Yuên<sup>19</sup> de fixer les lyü, de régler les airs et les danses. En qualité de barbares, les Toba n'avaient pas pour la musique classique le respect superstitieux de leurs contemporains chinois; ils accueillirent donc les musiciens, les instruments, les airs de tous les peuples qu'ils soumettaient. « L'empereur Tao-wou en 396<sup>20</sup> écrasa Mou-yöng Pao<sup>21</sup> à Tehöng-chän<sup>22</sup>; il prit les instruments de musique des Tsün; mais on n'en savait pas l'usage et on les négligea. Au début de la période Thyên-ling (398), le ministre Téng Yuên demanda au Trône de fixer la musique du temple des Ancêtres et d'établir l'orchestre du Palais; les cloches ni les flûtes, non plus que les hymnes, n'existant, on employa sans distinction les chants dits *pö-lö-hwéi*, d'origine syên-pi<sup>23</sup>. Quand Thai-wou ti pacifia l'ouest du Fleuve (439), il obtint les musiciens de Tsyü-khyü Mông-swén<sup>24</sup>; dans les rites majeurs il les employa mélangés. L'origine de ces airs doit être la musique des barbares Houé et Jöng<sup>25</sup>, adoptée par Lyü Kwäng<sup>26</sup> quand il alla soumettre les territoires d'oc-

1. N° 39, liv. 11, ff. 8 à 10.

2. N° 39, liv. 11, f. 12 r°.

3. Fonctionnaire sous les Wéi et les Tsün (m<sup>e</sup> s.); habile exécutant sur la guitare (N° 41, liv. 49, f. 1 v°).

4. N° 39, liv. 19, f. 6 v°. — N° 41, liv. 22, f. 20 r°; liv. 16, f. 20 v°.

5. N° 41, liv. 23, f. 1.

6. Lyeou Tshöng (règne 310-318), descendant de Mo-ton, ce khän des Huns qui recut en mariage une fille de la maison impériale (198 A. C.); Fou le nom de Lyeou pour la famille; les Lyeou établis au Chän-si actuel au m<sup>e</sup> siècle; titre de roi (304), d'empereur (308) de Hân, ou de Tshyên-tchao; éteints par Chi Le (329) (N° 40, liv. 95, f. 3, etc. — N° 41, liv. 101, 102).

7. Chi Le, d'une tribu hunnique habitant la région de Chäng-läng (Chän-si), au lieu dit Kyo-ehü, et nommé par suite Kyo-hou; roi de Hcou-tchao (319) au Tehi-li actuel, empereur (330), mort en 333; sa famille régna jusqu'en 351 (N° 40, liv. 95, f. 5, etc. — N° 41, liv. 104 à 107).

8. Aujourd'hui Nanking.

9. N° 39, liv. 19, f. 6. — N° 41, liv. 23, ff. 1, 2.

10. Les Mou-yöng étaient des Syên-pi, peut-être apparentés aux Huns; ils occupaient le nord-est du Tehi-li actuel. Hwéi se nomma Iä-ehéü-yü ou grand khän (307); son fils Hwang, roi de Yün (336); Tsyün, fils et successeur de Hwang (338); royaume auéanti (370) (N° 41, liv. 108 à 110. — N° 40, liv. 95, f. 11, etc.).

11. Elevé dans la famille de Chi Houé, second successeur de Chi Li, mit à mort le roi (350), empereur de Wéi (350); auéanti par Mou-yöng Tsyün (352) (N° 41, liv. 107, f. 14, etc.).

12. Capitale depuis 335; aujourd'hui Lin-tchéang au Hö-nän.

13. Fonctionnaire au service des Tsün, se distingua dans les guerres contre les Tshü (N° 41, liv. 79, f. 4, etc.).

14. Au Chän-si.

15. Chinois (325-375), au service de Fou Kyên (N° 41, liv. 114, f. 24, etc.).

16. La famille Fou était du Tangout; Fou Hong, général de Chi Houé, se proclama roi de Tsin (350); son petit-fils Kyün (357-385) porta la dynastie à l'apogée et en vit la chute; capitale Tehhäng-ngün, aujourd'hui Siנגan, au Cheou-si (N° 40, liv. 95, f. 24, etc. — N° 41, liv. 112 à 114).

17. Tong-hou, Tongouses, nom générique des barbares du nord-est. Les Tho-po ou Toba, installés à Tai (Ta-thöng au Chän-si) en 261, royaume de Tai (315) royaume de Wéi (386-550 et 556). Voir n° 40.

18. N° 40, liv. 109, f. 2.

19. *Alias* Téng Yün-tai, d'une famille de Khyäng (Tibétains?), au service de Mou-yöng Tehhwéi; Yuên fut mandarin sous Tao-wou ti (386-409) des Wéi (N° 40, liv. 24, f. 19, etc. — N° 41, liv. 21, f. 22, etc.).

20. N° 42, liv. 14, f. 1.

21. Mou-yöng Tehhwéi, fils de Hwang, fonda le royaume de Hcou-yün (354); Tao, son fils, lui succéda (396-398); royaume éteint en 409 (N° 40, liv. 95, f. 21. — N° 41, liv. 123 et 124).

22. Ting-tchéou (Teh-li).

23. Voir chap. XIII, p. 193.

24. D'une famille hunnique, Mông-swén au service de Lyü Kwäng, puis de Twan Ye révolté contre Lyü Kwäng; il renversa ce dernier et régna (401-433), royaume de Pri-lyäng, au Kän-soué, éteint en 439 (N° 41, liv. 129. — N° 40, liv. 99, f. 8, etc.).

25. Désignations vagues des barbares du nord et de l'ouest.

26. De race hunnique; il commandait au Lyäng-tchéou (Kän-soué) pour Fou Kyên; après la mort de celui-ci, il ne se soumit pas à son meurtrier Yao Tehhäng et fonda l'Etat de Hcou-lyäng (386); sa famille régna jusqu'en 403 (N° 41, liv. 124).



cident à la fin du règne de Fou Kyên. En imitant cette musique, on la modifia encore, la mêlant aux airs de Tshin : c'est ce qu'on appelle la musique de Tshin et de Hân... On y mêla aussi les chants des Lyâng occidentaux<sup>1</sup> : c'est ce qu'on nomme la vieille musique de Lo-yâng<sup>2</sup>. »

Les expéditions qui occupèrent les empereurs Toba pendant les trois quarts du ve siècle, ne furent pas favorables à la haute culture. L'empereur Hyào-wên, dans les années Thâi-hwô (477-499), affirma à plusieurs reprises l'importance de la musique qui « remue le Ciel et la Terre, émeut les esprits, accorde les deux principes cosmogoniques, pénètre les hommes et les mânes<sup>3</sup> »; mais il trouva difficilement des musiciens. Les théoriciens lui manquèrent moins, et Kao Lyû, puis Kông-swên Tehhông<sup>4</sup> furent chargés de rétablir l'orchestre régulier; le premier mourut (499) ne laissant, semble-t-il, pas autre chose que des rapports; son successeur (années Yông-phing, 508-511) mesura à nouveau le pied au moyen des grains de millet et le compara à d'antiques poids en bronze trouvés en 503. Peu après, Lyeoù Fâng<sup>5</sup>, qui lui fut adjoint, contesta ses calculs. Les instruments construits furent enfin adoptés après de longues discussions qui portèrent sur la façon d'employer le grain de millet : un décret de 495 avait décidé que la largeur du grain déterminait la ligne : cette décision était-elle correcte? En 531, la question fut reprise; dans les troubles qui régnaient depuis 525, le magasin de la musique avait été incendié; Tehâng-swên Tehi<sup>6</sup> et Tsoù Yông<sup>7</sup> eurent mission de reconstituer l'orchestre; en 533 ils annoncèrent l'achèvement de leurs travaux et taxèrent d'erreur les évaluations de Lyeoù Fâng. La nouvelle réforme des lyû, confiée en 552 à Sou Tehhò<sup>8</sup> par Yü-wên Thâi<sup>9</sup>, régent des Wéi occidentaux<sup>10</sup>, ne put s'achever par suite des guerres entre les Tcheou, successeurs (557) des Wéi occidentaux, et les Tshì, qui avaient remplacé à Yé les Wéi orientaux (550).

Enfin Yàng Kyên<sup>11</sup>, ministre des Tcheou, détrôna son maître et prit le titre de roi, puis s'empara de Kyên-khâng et mit fin à la dynastie des Tehhên (557-589) : ainsi les Swéi unifiaient l'Empire divisé depuis trois siècles. L'empire du sud, héritier des Tsin et, de plus loin, des Hân, avait gardé les vieilles mélodies avec leurs orchestres; l'empire du nord avait cultivé côte à côte, puis mêlé la musique rituelle et celle des barbares; ces traditions multiples vont, en se fondant, imprimer à la musique officielle et classique, aux

orchestres du Palais un caractère composite qui sera souligné plus loin. Il fallut d'abord résoudre à nouveau l'éternelle question des lyû. Tsoù Hyào-swên<sup>12</sup> fut chargé (589) d'aller interroger Mào Chwáng<sup>13</sup>, un vieillard qui avait servi sous les Tehhên; grâce aux renseignements obtenus, Nyeoù Hông<sup>14</sup>, chef de la cour des Sacrifices, présidant déjà depuis plusieurs années la commission musicale, put bientôt présenter le résultat de ses travaux. Un décret (590) déterminait la longueur du pied; quelques considérants sont à remarquer. « Si, pour fixer les cinq degrés de la gamme, on se sert du pied correspondant à l'élément feu, le feu devient important;... avec le pied métal, les armes sont importantes; avec le pied eau, les lyû sont d'accord, l'Empire est en paix. Les Wéi, les Tcheou et les Tshì étaient avides,... ils ont donc usé du pied terre... Que l'on emploie le pied eau,... que l'on fonde et détruise les instruments de métal et de pierre des précédentes dynasties<sup>15</sup>. » Le pied eau alors adopté était très proche de celui qui, au temps de Tshai Yuên-fing, était conservé comme étalon au bureau de la Musique; le hwàng-tchông établi à l'aide de ce pied correspond au nân-lyû double établi avec le pied dit pied fer des Sóng, c'est-à-dire à l'octave inférieure de la sixte; la sixte répondant à l'élément eau, ce pied est nommé pied eau<sup>16</sup>. Pendant la grande dynastie des Thang, la musique prit un essor nouveau, en gardant les principes de Nyeoù Hông et Tsoù Hyào-swên; pour la première fois le calme fut troublé à la Capitale par la révolte de Ngàn Lou-chân<sup>17</sup>, qui s'empara de l'orchestre impérial; après le rétablissement de l'ordre, quand l'empereur Sou tsông prescrivit (758) de restaurer la musique, il se fit présenter les carillons de cloches et de pierres, il les examina en personne; on reconnut que les lyû étaient inférieurs de deux lyû à ceux des Hân<sup>18</sup>; on fit toutefois peu de corrections aux instruments aussi bien qu'aux chants. La rébellion de Hwàng Tchhào<sup>19</sup> dispersa encore l'orchestre; l'empereur Tchao tsông à son avènement (889) ordonna une réfection sur laquelle nous n'avons pas de détails<sup>20</sup>. Mais la dynastie des Thang penchait vers la ruine; les maisons éphémères qui la suivirent, négligèrent la musique, et c'est seulement Chi tsông des Tcheou qui chargea (958) le conseiller Teoù Yèn<sup>21</sup> d'étudier une réforme; Teoù adopta les conclusions de Wàng Phô basées sur les mesures antiques et sur la dimension du grain de millet : il fut admis que les lyû et les instruments, depuis les der-

1. Si-lyâng (400-420). Etat fondé par un Chinois, Li Kao, révolté contre les Pèi-lyâng, puis soumis par ces derniers; siège vers Thwên-hwâng, à l'ouest de Sou-tcheou actuel (N° 40, liv. 99, f. 7, etc.).

2. Fréquemment capitale de la Chine, à Hô-nân fou actuel.

3. N° 40, liv. 109, f. 3.

4. Je n'ai pu trouver la vie de ce personnage.

5. Descendant de la dynastie des Hân, précepteur du Prince héritier vers 466, mort en 513 à soixante et un ans (N° 40, liv. 54, f. 5, etc.).

6. Alias Tehâng-swên Ki-kwôï, haut dignitaire d'une famille mandarinale de Wéi, mort en 535 (N° 44, liv. 22, f. 6, etc. — N° 40, liv. 25, f. 3, etc.).

7. Lettré et érudit, d'une famille qui du service de Mou-yông Tehhwéï passa au service de Tào-wou ti; mort peu après 534 (N° 40, liv. 82, f. 2, etc. — N° 44, liv. 47, f. 17, etc.).

8. D'une famille mandarinale datant des Wéi (220-265), fonctionnaire sous Yü-wên Thâi (N° 44, liv. 63, f. 2, etc. — *Tcheou chou*, livre des Tcheou, 557-581, par Ling-houï Ts-fên (583-666), éd. de Nanking, 1874, grand in-8; liv. 23, f. 1, etc.). Dans ces passages la mort de Sou Tehhò est rapportée à 546.

9. Yü-wên Thâi intronisa à Tehhâng-ngân (534) l'empereur Hyào-wou; le chef chinois révolté Kao Hwân nomma à Yé un autre empereur : de là la division en Wei orientaux et occidentaux. Les Yü-wên, venus des sources de la Soungari, paraissent vers 319. Kyô, fils de Thâi, se fit roi de Tcheou (557), titre d'empereur (559); abdication en faveur de Yàng Kyên (581). Voir n° 44 et *Tcheou chou*.

10. N° 42, liv. 16, f. 5 v°.

11. Kyên (540-604), duc héréditaire de Swéi, premier ministre (578), roi de Swéi (581), réunit tout l'Empire (589). Voir n° 42.

12. Fonctionnaire au bureau de la Musique, années Khai-hwâng (581-600), chargé en 624 de la réfection de la musique rituelle (N° 45, liv. 79, f. 1, etc.).

13. Ancien officier musicien devenu préfet, très âgé en Khai-hwâng. Voir vie de Tsoù Hyào-swên, n° 45, liv. 79, f. 1.

14. Déjà fonctionnaire sous les Tcheou, expert dans les rites et la musique, haut dignitaire sous les Swéi, mort en 619 (N° 44, liv. 72, f. 5, etc. — N° 42, liv. 49, f. 1, etc.).

15. N° 42, liv. 16, ff. 5, 6.

16. N° 70 (Y. l. t., liv. 54, f. 21).

17. Nommé d'abord Yi-lô-chân; Turk de Ying-tcheou (Lyào-tông?), favori de Hyuên tsong, se révolta et se proclama empereur de Yen; assassiné par son propre fils (757) (N° 45, liv. 209 a, f. 1, etc. — N° 46, liv. 225 a), f. 1, etc.).

18. N° 46, liv. 21, f. 4.

19. Marchand de sel du T-shiao-tcheou (au Chan-tông moderne), chef d'une révolte importante (876); battu et poursuivi, il se tua (884) (N° 45, liv. 200 b, f. 5, etc. — N° 46, liv. 225 a, f. 1, etc.).

20. N° 55, liv. 33, ff. 1 a 3.

21. Docteur en 941, d'une famille lettrée; ses quatre frères furent docteurs comme lui; mort à quarante-deux ans dans les premières années des Sóng (N° 53, liv. 72, f. 17, etc.).

nières années des Thang, n'étaient pas à la hauteur correcte, et on revint aux mesures exactes des Swéi<sup>1</sup>.

Le premier empereur de la dynastie des Sóng qui remplaça les Tcheou (960), trouva le diapason trop élevé, les airs tristes et de mauvais augure<sup>2</sup>; le directeur de la cour des Sacrifices, Hwò Hyèn<sup>3</sup>, prenant pour base les grains de millet et le pied en pierre du gnomon du bureau d'Astrologie, reconnut que le pied de Wang Phó était trop court de 0,04, d'où la hauteur excessive du diapason; les lyü refaits sur la nouvelle mesure 963-967 furent reconnus d'un lyü plus bas que les anciens<sup>4</sup>. Jên tsong, empereur mélomane, auteur lui-même d'un traité musical<sup>5</sup>, réunit en 1033 deux grandes commissions pour étudier encore le diapason; les membres les plus marquants étaient Ting Tóu, Fàn Tchén, Fàng Chou<sup>6</sup>; on examina s'il fallait fixer le hwàng-tchong d'après la longueur définie pied, ou déterminer le pied d'après la longueur du tuyau donnant le hwàng-tchong, on discuta l'emploi des grains de millet rangés en long ou en travers, on rapprocha les mesures usitées des anciennes mesures subsistantes, pieds en bronze, boisseaux, lyü en jade, monnaies antiques, et l'on constata que le pied de Hwò Hyèn avait 0,06 de trop; la commission fit exécuter en bronze, d'après le *Sucèi choü*, des étalons des anciens pieds et les déposa à la cour des Sacrifices. Mais pour la musique on ne put tomber d'accord; les discussions s'éternisant divisèrent les lettrés et les mandarins presque autant qu'à la même époque l'explication des classiques et les réformes sociales. Quatre règnes furent remplis de ces querelles, pendant lesquelles les Khi-tán et les Jou-tchén<sup>7</sup> envahissaient le nord de l'Empire: en 1127, l'Empereur étant fait prisonnier, un successeur lui fut donné au sud du Kyang, la Chine forma de nouveau deux Etats principaux. Sous les Sóng du sud, la musique occupa peut-être moins l'Empereur et les ministres; mais le goût des questions musicales et les connaissances théoriques, sortant du Palais et des orchestres officiels, s'étaient répandus parmi les lettrés. Ceux-ci, simples particuliers, continuèrent donc les recherches sur le diapason, et c'est à ce mouvement que l'on doit l'important ouvrage de Tshái Yuèn-ting, les études et notices de Tchoü Hí, Tchén Te-syeou, Ngeou-yang Tchi-syeou<sup>8</sup>.

Il sera utile de résumer les conclusions de Tshái Yuèn-ting relatives à la longueur du pied<sup>9</sup>. Cet auteur énumère une vingtaine de pieds qui ont été en usage avant son époque. Le pied des Tcheou (anéanti en 250 A. C.) est le plus petit, celui des Wéi orientaux

est le plus grand, en pied des Tcheou =  $1 \text{ p. } \frac{5008}{10000}$ ; Natalis Rondot, dont les travaux font autorité<sup>10</sup>, donne

1. N° 47, liv. 143, ff. 1 à 5.

2. N° 48 (Y. I. I., liv. 51, f. 23, etc.). — N° 53, liv. 19, f. 2 etc.

3. Fils d'un ministre des Tsoü (936-946), fonctionnaire avant les Sóng et sous les Sóng, mort vers 988 (N° 48, liv. 439. — N° 53, liv. 169, ff. 8, 9).

4. N° 53, liv. 19, f. 33, etc.

5. *King yeou yó sucèi sin King*, en 6 sections, traitant de la tonique, des degrés, des lyü, des mesures et poids, etc. (N° 53, liv. 19, ff. 3-4).

6. Ting Tóu (990-1053), docteur en 1042, ministre en 1046, auteur de plusieurs ouvrages (N° 48, liv. 292. — N° 53, liv. 90 f. 14, etc.). — Fàn Tchén, mandarin sous Jên tsong (1022-1063) et ses successeurs, censeur mort sous Chên tsong (1067-1085) à l'âge de 81 ans (N° 48, liv. 337. — N° 53, liv. 112, f. 13, etc.). — Fàng Chou, docteur, recommandé à la Cour par Sóng Khi (995-1064, lettré célèbre); la biographie de Fàng Chou ne se trouve ni dans n° 48, ni dans n° 53.

7. Les Khi-tán, peut-être parents des Syon-pi, paraissent vers la haute Soungari en 479; établis sur le Sira mouren; ils commencèrent l'invasion de l'Empire en 907; empire des Lyáo (947), anéanti par les Jou-tchén (1124); royaume de Si-hyá (Mongolie occidentale et Hí) 1127-1291. Les Jou-tchén, de race tongouse, sur la Soungari et l'Amour,

comme dimensions extrêmes: pied des Tcheou, 0<sup>m</sup>,2044 r. 0<sup>m</sup>,208; pied des Cháng, 0<sup>m</sup>,319375 r. 0<sup>m</sup>,302; pied des Ming, 0<sup>m</sup>,34066. Le pied des Wéi orientaux diffère doucement du pied des Cháng<sup>11</sup>. D'après Tshái, le pied a fort peu varié depuis les Hán jusqu'aux Lyáng 502-537, tout au moins dans le centre et le sud, partie chinoise de l'Empire; le pied des Sóng, le plus long de cette période, avait seulement: pied des Tcheou 1,064; une divergence d'environ 1/20 pour une mesure établie sans procédés rigoureux est peu considérable. Mais à partir du iv<sup>e</sup> siècle, le nord de l'Empire séparé du sud emploie un pied plus grand qui a varié de 0<sup>m</sup>,22 à 0<sup>m</sup>,30 environ. Le pied de 0<sup>m</sup>,20 étant resté en usage pendant de longs siècles, et particulièrement à l'époque où les vraisemblances historiques permettent de placer l'origine du système des lyü, on pourrait croire que ce pied a servi de base. Cette conclusion est contraire à la tradition. Au temps de Tshái Yuèn-ting, le pied musical officiel était le *chwèi-tchü*, pied eau, de 590, valant: pied des Tcheou 1,286, soit 0<sup>m</sup>,2628; il est généralement admis depuis lors, il était peut-être admis depuis les Swéi que le vrai pied musical divisible en 9 pouces est le pied de Hwàng tí: Natalis Rondot l'identifie au pied des Hyá<sup>12</sup> et l'évalue à 0<sup>m</sup>,2333, valeur assez voisine de la précédente.

L'empire des Lyáo (Khi-tán), l'empire des Kin (Jou-tchén), le royaume de Si-hyá au Tangout<sup>13</sup>, qui, à partir du x<sup>e</sup> siècle, occupèrent peu à peu la moitié septentrionale de la Chine, tâchèrent d'imiter les rites et la musique des vaincus, eurent même quelque teinture de la théorie musicale. Les Mongols, dynastie des Yuèn, qui soumièrent le Si-hyá, qui prirent successivement les capitales des Kin, Yèn (Péking) en 1215, Pyén (Khái-long) en 1233, qui finalement étendirent leur domination sur tout l'Empire (prise de la capitale des Sóng, aujourd'hui Háng-tcheou, 1276), suivant la coutume des barbares recueillirent et employèrent les orchestres des Etats détruits. Tchingiz commença avec les musiciens tangoutains; son fils Ogotai (1239) fit rechercher les instruments et les musiciens des Kin, à Péking seulement on trouva quatre-vingt-douze hommes; on envoya des choristes étudier à Khyü-feou, près du tombeau de Confucius (1240). Khouhilai avant son avènement s'était intéressé à la musique; en 1264 il fit rassembler de toutes les provinces les instruments de musique, qui furent trouvés en très grand nombre; en 1282 il fit venir ce qui subsistait de l'orchestre des Sóng et le fit compléter par de nouveaux carillons dont on chercha les pierres sonnors dans la rivière Seü<sup>14</sup>, par des cloches fondues et par divers instruments construits (1286) d'après les lyü existants<sup>15</sup>. Pendant cette dynastie et désormais, les

mentionnés en 961, soumis aux Khi-tán (991), empire des Kin (1115), anéanti par les Mongols (1234). Voir nos 49, 50 et autres histoires dynastiques.

8. N° 53, liv. 19, ff. 12 à 15. Je n'ai rien trouvé sur Ngeou-yang Tchi-syeou. — Tchén Te-syeou (1178-1235), disciple de Tchoü Hí (N° 48, liv. 437).

9. N° 70 (Y. I. I., liv. 54, f. 14, etc.).

10. N° 33.

11. Dynastie antérieure aux Tcheou.

12. Dynastie antérieure à celle des Cháng, vers l'an 2000 A. C.

13. Un peuple de race tibétaine, les Tang-hyang, établi aux confins du Seü-tchwan, du Chéan-si et du Kán-sou sous des chefs portant le nom de Li, nom impérial décerné par la dynastie des Thang, formèrent vers 924 le royaume de Si-hyá et l'étendirent sur le Tangout; soumis aux Mongols, 1227 (Devéria, *l'écriture du royaume de Si-hia ou Tangout, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1<sup>re</sup> série, tome XI, 1, 1898).

14. Au Yen-tcheou fou, Chan-tung, non loin de Khyü-feou.

15. N° 51, liv. 68, f. 1, etc.

lettrés ont continué d'écrire des travaux sur les lyü, plusieurs ouvrages ont été publiés avec l'approbation ou sous l'inspiration impériale; mais on n'a plus vu la Cour prendre à ces questions un intérêt aussi passionné qu'au XI<sup>e</sup> siècle.

Au début de la dynastie chinoise des Ming, sur rapport de Lêng Khyên<sup>1</sup>, le hwàng-tchông fut établi d'après le *yîng tsào tekhi*, pied du ministre des Travaux, égal au pied dit des Chang, 0<sup>m</sup>,319375 : cette longueur qui résulte des figures du *Lyü hyò sîn chow*<sup>2</sup>, est confirmée par Natalis Rondot. Tcheou Tsái-yü indique les raisons de ce choix<sup>3</sup> : ce pied ne serait autre que le grand pied des Thang et aurait été transmis depuis l'artisan mythique Lou Pán. Malgré ces lettres de noblesse, ledit pied n'était pas traditionnel pour les lyü. Le prince Tsái-yü constatait donc que le hwàng-tchông de son temps était plus bas que celui de Tshái Yuèn-ting de cinq lyü, soit d'une tierce majeure, ce qui, pour l'ancien hwàng-tchông, ramène sensiblement au pied des Hyá<sup>4</sup>, puisque le rapport des vibrations de la tierce majeure à la fondamentale est 5/4; toutefois il demandait de relever le hwàng-tchông seulement de trois lyü, ou de la moitié de l'intervalle en question; on obtenait ainsi, disait-il, non pas la fondamentale des Hân, mais vraiment la fondamentale antique. C'est cependant en pied des Hyá mesuré par 81 grains de millet posés en long qu'il a donné pour les tuyaux les dimensions auxquelles je reviendrai plus loin. Sous la dynastie régnante des Tching, le relèvement du diapason a été effectué (1713) au delà du nécessaire. En effet, d'après les définitions officielles<sup>5</sup>, le hwàng-tchông mesure les 9/10 du pied antique, tandis qu'on admettait en général qu'il mesurait le pied antique divisé en neuf parties; le pied antique vaut 81/100 du pied moderne; on a donc pour la longueur du pied fondamental : en pied moderne 0,81 × 0,9 = 0,729; en mètre 0,319375 × 0,729 = 0<sup>m</sup>,2328. Le hwàng-tchông est ainsi supérieur d'environ six lyü à celui des Ming; il n'en résulte d'ailleurs pas une modification semblable dans la hauteur des morceaux exécutés. En effet, le carillon de cloches s'étendait sous les Ming de *hwàng-tchông*<sub>1</sub> à *kyà-tchông*<sub>2</sub>, soit, en ramenant aux lyü contemporains, environ de *juwéi-pín*<sub>1</sub> à *nán-lyü*<sub>1</sub>; le carillon employé depuis 1714 s'étend de *yí-tsé*<sub>1</sub> à *yîng-tchông*<sub>1</sub>; il est donc en réalité supérieur de deux ou trois lyü seulement à celui des Ming; la hauteur des autres instruments est réglée sur celle du carillon<sup>6</sup>. Le *Lyü lyü tchéng yí*<sup>7</sup> appuie encore d'un autre raisonnement les résultats admis présentement : il remarque que le hwàng-tchông officiel renferme exactement 1200 grains de millet, le pied répond bien à 81 ou à 100 grains mis en long ou en travers; « la grosseur des grains de millet n'ayant pas changé depuis l'antiquité », on vérifie ainsi que le tuyau actuel est conforme à celui de Lyeou Hün que l'on admet égal à celui de Tcheou. Je doute que l'argument semble convaincant; la longueur reconnue est inférieure à celle que des auteurs anciens ont cru être celle du hwàng-tchông des Hyá et de Hwàng ti; elle semble également inférieure à celle que rappor-

tailt Seu-mà Tshyen. On peut croire, en effet, que cet historien, qui gardait l'usage du calendrier des Chang, conservait aussi, pour les matières musicales connexes aux considérations astrogiques, le pied de la même époque : 81 lignes du pied des Chang font 0<sup>m</sup>,2386, c'est-à-dire à peu près le pied des Hyá. C'est donc toujours à cette mesure que l'on est ramené.

Pour les auteurs chinois, tantôt on appelle hwàng-tchông le tuyau défini par une certaine longueur : c'est la marche suivie jusqu'ici. Tantôt le hwàng-tchông est le point de départ de toutes les mesures; mais si nous connaissons le hwàng-tchông actuel<sup>8</sup> voisin de *mí*<sub>3</sub>, nous savons qu'il a constamment varié : nous n'avons donc pu chercher la solution en ce sens. Nous pouvons maintenant vérifier si le tuyau bouché de 0<sup>m</sup>,2328 donne la note que nous attendons comme fondamentale; nous aurons à interpréter la coïncidence ou la divergence reconnue.

Si, dans la formule acoustique  $N = \frac{(2n-1)V}{2L}$  (*n* est le numéro d'ordre de l'harmonique), on fait *n* = 1 et qu'on porte la longueur admise pour le tuyau fondamental, on a  $N = \frac{330}{2 \times 0,2328} = 708,76$ , nombre compris entre 696 (*fa*<sub>3</sub>) et 725 (*fa*±<sub>3</sub>). Ce résultat n'a pas une valeur absolue, en raison des perturbations de l'air à l'origine du tuyau et de celles produites par l'approche des lèvres, en raison aussi de la perce du tuyau. M. V. Mahillon, qui a étudié les lyü avec sa compétence de musicien et de physicien, constate<sup>9</sup> que trois hwàng-tchông successifs, le moyen étant le hwàng-tchông fondamental, les extrêmes donnant les octaves supérieure et inférieure, ont les dimensions suivantes :

	LONGUEUR	PERCE
<i>hwàng-tchông</i> <sub>1</sub> .....	2 pieds.	5 lignes.
<i>hwàng-tchông</i> <sub>2</sub> .....	1 p.	31,53.
<i>hwàng-tchông</i> <sub>3</sub> .....	0p,5.	21,5.

De là le savant musicologue déduit les lois que je résume ici : 1<sup>o</sup> la longueur des tuyaux étant en raison inverse du nombre des vibrations, étant donné un tuyau quelconque, pour établir la longueur du tuyau fournissant le demi-ton supérieur, il faut diviser la longueur du tuyau donné par  $\sqrt[12]{2}$  : c'est-à-dire par  $\sqrt[12]{2}$  : en effet, après douze divisions successives, répondant aux demi-tons successifs, on trouvera la longueur du tuyau qui fournit l'octave supérieure, comme si l'on avait immédiatement divisé par 2; 2<sup>o</sup> pour établir le diamètre du tuyau fournissant le demi-ton supérieur, il faut diviser le diamètre du tuyau donné par  $\sqrt[4]{2}$  : c'est-à-dire par  $\sqrt[4]{2}$  : si, en effet, le diamètre d'un second tuyau est la moitié du diamètre d'un premier, la section ou grandeur de la perce sera le quart de la section du premier, et le second donnera la seconde octave supérieure du son du premier; après vingt-quatre divisions successives répondant aux demi-tons successifs des deux octaves, on trouvera enfin le diamètre qui est la moitié du premier diamètre et qui

7. N<sup>o</sup> 86, 1<sup>re</sup> partie, I, f. 11.

8. Le P. Amiot transcrit le hwàng-tchông par *fa*<sub>2</sub>, M. van Aalst emploie *ut*<sub>2</sub>; mais ces deux auteurs reconnaissent que leur choix a été guidé par des raisons étrangères à la hauteur réelle du hwàng-tchông. « J'en ai agi ainsi, dit le P. Amiot, p. 115, parce qu'en prenant *fa* pour le son générateur, tout le système diatonique des Chinois se trouve rendu par des notes naturelles; ... enfin parce qu'après avoir noté des airs chinois à notre manière en faisant répondre le *koung* au *fa*, j'ai toujours satisfait les oreilles chinoises en les exécutant.... » M. van Aalst, p. 43, admet la presque identité du hwàng-tchông avec *ré*<sub>2</sub>.

9. N<sup>o</sup> 110, 11<sup>e</sup> année, notices 859-861, p. 188 et suivantes.

1. Je n'ai pas trouvé la vie de ce personnage.

2. N<sup>o</sup> 75.

3. N<sup>o</sup> 75, liv. 2, f. 4 et sq., ff. 39, 40, 49. — N<sup>o</sup> 85 (Y. I. t., liv. 65, f. 8 v<sup>o</sup>).

4. En prenant pour unité le pied des Hyá, le pied des Chang est exprimé par 1,25, le pied des Tcheou par 0,8; le pied des Hyá vaut donc  $\frac{0,319375}{1,25} = 0,2555$ .

5. N<sup>o</sup> 86, 1<sup>re</sup> partie, I, f. 11. — N<sup>o</sup> 66, liv. 416, f. 18 r<sup>o</sup>. — N<sup>o</sup> 65, liv. 33, f. 1 v<sup>o</sup>. — N<sup>o</sup> 67, liv. 27, ff. 1, 2.

6. N<sup>o</sup> 52, liv. 61, f. 13 et sq. — N<sup>o</sup> 66, liv. 410, f. 8 v<sup>o</sup>.

caractérise le tuyau fournissant la seconde octave supérieure. « C'est en cette donnée sur la grandeur de la perce, poursuit M. Mahillon, que la théorie chinoise est en avance sur la nôtre, qui ne donne à ce sujet aucun renseignement. Le prince Tsai-yü n'explique pas cette théorie, il se contente de poser des chiffres; mais il ne nous a pas été difficile d'en déduire les règles que nous venons d'énoncer, et nous en avons vérifié l'exactitude par la construction des lyü auxquels elles se rapportent. » Nous reviendrons plus loin sur la division de l'octave en douze degrés et sur les travaux du prince Tsai-yü; pour le moment nous tirerons de ces remarques la seule conclusion que la formule générale est insuffisante, ne tenant pas compte du diamètre: il n'est pas surprenant que le nombre calculé soit seulement approché.

Quand M. Mahillon, d'après les dimensions du P. Amiot et du prince Tsai-yü, construisit les trois hwàng-tchông, il en tira les sons  $mi_{2,3}$ ,  $mi_{1,2}$ ,  $mi_{1,3}$  un peu au-dessus de notre diapason normal ( $la_3 = 870$ ); mais il reconnut depuis lors que les lyü sont des tuyaux bouchés, alors qu'il avait construit des tuyaux ouverts; reprenant ses expériences, il trouva enfin  $mi_{2,3}$ ,  $mi_{1,2}$ ,  $mi_{1,3}$ , notes qui s'écartent peu du *fa* du P. Amiot, puisque le diapason européen était très bas à l'époque de ce missionnaire. M. Mahillon a encore construit<sup>1</sup> d'après le prince Tsai-yü un *hwàng-tchông-tchhi* 203, sorte de flûte traversière ayant la

203. Hwàng-tchông-tchhi, d'après le prince Tsai-yü.  
(N° 110, notice 865, p. 196.)

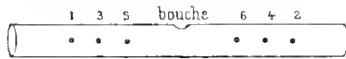


FIG. 153.

bouche au milieu du tuyau et trois trous de chaque côté de la bouche: les trous latéraux 5 et 6 divisent le tuyau en tiers, les trous 3 et 4 marquent le quart, les trous 1 et 2 le sixième de la longueur totale; les longueur et perce du tuyau, les diamètres des trous sont conformes aux mesures données. Si l'on souffle dans cet instrument en bouchant tous les trous, on entend  $mi_{1,2}$ ; en débouchant les trous successivement dans l'ordre 1, 2, 3, 4, 5, 6, ou 2, 1, 4, 3, 6, 5, on obtient la série *fa*, *fa*  $\frac{1}{2}$ , *sol*, *sol*  $\frac{1}{2}$ , *la*, *la*  $\frac{1}{2}$ . Ce diapason flûte donne donc l'octave supérieure ( $mi_{1,2}$ ) de la fondamentale et les notes comprises entre cette octave et sa quinte; c'est là probablement un instrument de démonstration; les dimensions conformes aux mesures de la période Khâi-yuèn (713-741) le rapportent au VIII<sup>e</sup> siècle. Il est important de constater par expérience qu'à plus de huit siècles de distance le prince Tsai-yü a pu retrouver exactement le diapason des Thâng.

L'accord du khin, tel que je l'ai constaté, est plus élevé: la première corde donne approximativement  $ré_{2,3}$ , ce qui met le hwàng-tchông à  $sol_{2,3}$ .

Le diapason a donc beaucoup varié à travers les

âges; il n'est pas uniforme aujourd'hui, il l'était encore moins jadis. Chên Kwó<sup>2</sup> constate de son temps l'existence de deux diapasons: celui du Conservatoire, *Kyáo fâng*<sup>3</sup>, supérieur aux lyü officiels d'un peu moins de deux lyü; celui de la musique septentrionale, conforme aux lyü et à la tradition des Thâng; le premier d'ailleurs avait, depuis la fin du X<sup>e</sup> siècle, baissé de trois lyü. Tchoü Hli<sup>4</sup> note que, les musiciens n'ayant plus le soin d'accorder leurs instruments à cordes sur les flûtes, la hauteur des morceaux n'est plus fixe. De même aujourd'hui, les musiciens non officiels se rapportent à l'oreille seule, avec les mêmes inconvénients. L'équivalence du hwàng-tchông en note européenne ne peut donc être fixée absolument; il serait, d'autre part, très incommode d'admettre des équivalences diverses pour les divers genres et les diverses époques, la précision que l'on chercherait par là risquerait fort d'être illusoire. Nous convenons donc de fixer:  $hwàng-tchông_1 = mi_{2,3}$ ; la raison principale de ce choix est la plus longue possession d'état rappelée plus haut.

## CHAPITRE II

### L'échelle des lyü.

Le premier texte précis sur les lyü est dans le *Lyü chi tchhewên tshyeou*<sup>5</sup>; M. Chavannes a cité et commenté ce passage dans l'appendice II, p. 636, du tome III des *Mémoires historiques*<sup>6</sup>. « Le *hwàng-tchông* produit le LIN-TCHÔNG; le LIN-TCHÔNG produit le *thâi-tsheou*; le *thâi-tsheou* produit le NÂN-LYÜ; le NÂN-LYÜ produit le *koü-syên*; le *koü-syên* produit le YING-TCHÔNG; le YING-TCHÔNG produit le *juwéi-pîn*; le *juwéi-pîn* produit le *tâ-lyü*; le *tâ-lyü* produit le YI-TSË; le YI-TSË produit le *kyâ-tchông*; le *kyâ-tchông* produit le WOÛ-YI; le WOÛ-YI produit le *tchông-lyü*. Aux trois parties du générateur on ajoute une partie pour faire la génération supérieure; aux trois parties du générateur on retranche une partie pour faire la génération inférieure; le *hwàng-tchông*, le *tâ-lyü*, le *thâi-tsheou*, le *kyâ-tchông*, le *koü-syên*, le *tchông-lyü*, le *juwéi-pîn* appartiennent à la génération supérieure; le LIN-TCHÔNG, le YI-TSË, le NÂN-LYÜ, le WOÛ-YI, le YING-TCHÔNG, appartiennent à la génération inférieure. » La formule que Lyü Pou-wéi assigne à la production des lyü, équivalent en langage moderne à celle-ci: le tuyau qui a pour longueur les 4/3 de la longueur du tuyau générateur, appartient à la génération supérieure et fournit la quarte inférieure, c'est-à-dire l'octave basse de la quinte, du son du tuyau générateur; le tuyau qui a pour longueur les 2/3 de la longueur du tuyau

I. <i>hwàng-tchông</i> . $mi_{2,3}$ >10	II. LIN-TCHÔNG. $si_{2,3}$ 540	III. <i>thâi-tsheou</i> . $fa_{2,3}$ 720	IV. NÂN-LYÜ. $ut_{2,3}$ 480	V. <i>koü-syên</i> . $sol_{2,3}$ 640	VI. YING-TCHÔNG. $ré_{2,3}$ 426,6666	
quinte.		8 <sup>e</sup> b. de la 5 <sup>e</sup> .		quinte.	8 <sup>e</sup> b. de la 5 <sup>e</sup> .	
VII. <i>juwéi-pîn</i> . $la_{2,3}$ 568,8888	VIII. <i>tâ-lyü</i> . $fa_{2,3}$ 758,5166	IX. YI-TSË. $ut_{2,3}$ 505,6766	X. <i>kyâ-tchông</i> . $sol_{2,3}$ 674,2333	XI. WOÛ-YI. $ré_{2,3}$ 449,4866	XII. <i>tchông-lyü</i> . $la_{2,3}$ 599,3433	I. <i>hwàng-tchông</i> . $mi_{2,3}$ 799,0844
8 <sup>e</sup> b. de la 5 <sup>e</sup> .		quinte.		8 <sup>e</sup> b. de la 5 <sup>e</sup> .		8 <sup>e</sup> b. de la 5 <sup>e</sup> .

1. N° 110, 14<sup>e</sup> année, notice 865, p. 196.  
2. N° 24, liv. 6, l. 2 r<sup>e</sup>: supplément au liv. 7, ff. 16, 17  
3. Sur le Conservatoire, voir chap. XIII, p. 199

4. N° 27, liv. 41.  
5. N° 21, section VI *Yün lyü*, 2<sup>e</sup> partie, f. 3 et sq.  
6. N° 35.

générateur, appartient à la génération inférieure et fournit la quinte du son du tuyau générateur. La progression des *lyü* peut se traduire dans le tableau précédent, où les nombres sont proportionnels aux longueurs.

Cette progression est tenue pour fermée, le dernier terme ( $\bar{I}$ ) reproduisant le premier, sauf une différence qui sera étudiée plus tard; les notes successives forment une marche de douze quintes justes ascendantes et sont abaissées d'une octave chaque fois qu'il est nécessaire pour les ramener dans l'intervalle *hwäng-tchông<sub>1</sub>*, *hwäng-tchông<sub>2</sub>* (*mí<sub>3</sub> mí<sub>1</sub>*). Ainsi  $\text{III} = fa\sharp_3$  est l'octave basse de  $fa\sharp_1$ , quinte de  $si_3 = \text{II}$ ; cette octave basse de la quinte, en d'autres termes cette quarte inférieure, est, d'après les Chinois, de génération supérieure, le nouveau tuyau étant en effet plus long que son générateur. Les générations supérieure et inférieure, c'est-à-dire les quartes descendantes et les quintes montantes, n'alternent pas régulièrement; les tuyaux VII, VIII, XII,  $\bar{I}$ , forment tous avec ceux qui les précèdent directement des quartes descendantes. Pour les tuyaux XII *tchông-lyü* et  $\bar{I}$  *hwäng-tchông*, le fait a été peu remarqué, les théoriciens ayant d'habitude considéré les douze premiers *lyü* seuls. La suite VI *yang-tchông* VII *jué-pîn* VIII *tá-lyü* formant deux quartes descendantes successives a, au contraire, été notée d'abord par *Lýü Pou-wéi*, puis par *Hwái-nán tseú<sup>1</sup>*, *Seü-má Pyeou*, *Toü Yeou* et leurs successeurs, tandis que *Seü-má Tshyên* et *Pân Kou* indiquent l'abaissement d'une octave régulièrement de deux en deux quintes<sup>2</sup>. Sous cette dernière formule, les six *lyü* du principe yang sont de la génération supérieure, les six *lyü* du principe yin appartiennent à la génération inférieure: mais cette symétrie ne cadre pas avec l'acoustique.

En rangeant les sons non plus dans l'ordre de génération, mais suivant les hauteurs inversement proportionnelles aux longueurs des tuyaux, on obtient dans l'intervalle de l'octave une échelle de douze degrés; le second *hwäng-tchông* doit alors représenter la quinte ascendante (399,5422), et non la quarte basse de *tchông-lyü*, il répondra à *mí<sub>1</sub>*. Dans le tableau

ci-contre, la colonne *b* donne les longueurs calculées sur la base 810; les colonnes suivantes renferment les chiffres indiqués *c*) par *Seü-má Tshyên*, *e*) par *Toü Yeou* avec lesdites mesures réduites à la même unité, *d*) et *f*).

Pour les mesures de *Seü-má Tshyên*, j'ai adopté les corrections indiquées par *Tshai Yué-tung* et en partie déjà par *Seü-má Tshyên*<sup>3</sup>: 2<sup>o</sup> 75 2 3 pour 75 1 3; 3<sup>o</sup> 72 pour 70 2 7; 4<sup>o</sup> 67 1/3 pour 64 1 3; 5<sup>o</sup> 64 pour 60 4 7; 7<sup>o</sup> 56 2 3 pour 56 1 3; 8<sup>o</sup> 54 pour 50 4 7; 9<sup>o</sup> 50 2 3 pour 54 2 3; 10<sup>o</sup> 48 pour 40 8/7. Ces erreurs grossières ne peuvent être que des fautes de copie. Dans les mesures de *Toü Yeou*<sup>4</sup>, j'ai introduit aussi deux corrections indiquées par le calcul: 4<sup>o</sup>  $\frac{1075}{2187}$  pour  $\frac{1079}{2187}$ ; 12<sup>o</sup>  $\frac{20}{27}$  pour  $\frac{20}{21}$ . Les mesures de *Toü Yeou*, plus approchées que celles de *Seü-má Tshyên* grâce à l'emploi des fractions à forts dénominateurs, sont difficiles à réaliser en raison de leur précision même.

Le *hwäng-tchông* issu du *tchông-lyü* est plus court que le *hwäng-tchông* primitif; en d'autres termes, le *hwäng-tchông* est plus élevé que l'octave du *hwäng-*

	ÉCHELLE PAR QUINTES		ÉCHELLE TEMPERÉE	
	Longueur des cordes.	Rapport des vibrations.	Longueur des cordes.	Rapport des vibrations.
VIII. <i>tá-lyü</i> .....	2048	1,0678	128	1,0747
	2187		135	
X. <i>kyü-tchông</i> .....	16,384	1,2020	1024	1,1865
	19,683		1215	
XII. <i>tchông-lyü</i> .....	131,072	1,3515	374	1,3333
	177,117			
XIII. <i>hwäng-tchông<sub>2</sub></i> ...	531,744	2,0272	12	2,0000

*tchông<sub>1</sub>*: la treizième quinte juste, en effet, est plus haute que l'octave du son fondamental, le rapport de cette quinte à cette octave est exprimé par  $\frac{524,288}{531,744}$  soit  $\frac{218}{312}$ , et la différence porte le nom de comma pythagoricien. L'échelle des *lyü*, non seule-

ment pour l'octave mais pour tous les degrés, diffère de l'échelle tempérée, l'écart étant sensible surtout pour les quintes élevées. Les exemples ci-dessus sont relatifs aux cordes, ils ne sont donc soumis à aucune correction en raison des diamètres. *Lýü Pou-wéi* connaît déjà la mesure approchée du *hwäng-tchông<sub>2</sub>*, comme treizième quinte; il conte comment *Ling lwên*, ministre de l'empereur *Hwäng tí*, inventa les *lyü*<sup>5</sup>. « Il prit des bambous dans la

	a)	b)	c)	d)	e)	f)
1. <i>hwäng-tchông<sub>1</sub></i> .....	810	81 lignes	810	9 pouces	810	
2. <i>tá-lyü</i> .....	758,5166	75 2 3	756,6666	8 $\frac{104}{243}$	758,5182	
3. <i>thái-tsheou</i> .....	720	72	720	8	720	
4. <i>kyü-tchông</i> .....	674,2333	67 1 3	673,3333	7 $\frac{1075}{2187}$	674,2386	
5. <i>koü-syên</i> .....	640	64	640	7 1 9	640	
6. <i>tchông-lyü</i> .....	599,3133	59 2 3	596,6666	6 $\frac{12974}{19683}$	599,3232	
				6 $\frac{26}{81}$	598,8888	
7. <i>jué-pîn</i> .....	568,8888	56 2 3	566,6666	6	568,8888	
8. <i>lín-tchông</i> .....	540	54	540	6	540	
9. <i>yí-tsé</i> .....	505,6766	50 2 3	506,6666	5 $\frac{451}{720}$	505,6789	
10. <i>nán-lyü</i> .....	480	48	480	5 1 3	480	
11. <i>woü-yí</i> .....	449,4866	44 2 3	446,6666	4 $\frac{6524}{6561}$	449,4924	
12. <i>ying-tchông</i> .....	426,6666	42 2 3	426,6666	4 $\frac{20}{27}$	426,6666	
13. <i>hwäng-tchông<sub>2</sub></i> .....	399,5422					

1. *Lyeou Ngán* (mort en 122 A. C., membre de la famille impériale, roi de *Hwái-nán*, taoïste (N<sup>o</sup> 36, liv. 44, f. 6, etc.).

2. N<sup>o</sup> 54 (Y. I. t., liv. 51, ff. 11 r<sup>o</sup>, 13 v<sup>o</sup>). — N<sup>o</sup> 35, tome III, pp. 315, 632. — N<sup>o</sup> 36, liv. 21 a), f. 7 r<sup>o</sup>. — N<sup>o</sup> 38, liv. 1, ff. 7 v<sup>o</sup>, 12 r<sup>o</sup>. — N<sup>o</sup> 34, liv. 25, ff. 8, 9.

3. Auteur des *Sü yin*, commentaire des *Chi kí*, VIII s.

4. N<sup>o</sup> 54 (Y. I. t., liv. 51, f. 17 v<sup>o</sup>).

5. N<sup>o</sup> 21, section V, *Koü yó*, 5<sup>e</sup> partie, f. 9 r<sup>o</sup>: 取竹於嶰谿之谷。以生空竅厚均者。斷兩節間。其長三寸九分。而吹之。以為黃鍾之宮。

va de la rivière Hyai, parce qu'ils y croissent d'un calibre gros et égal; ayant coupé dans l'intervalle de deux nœuds la longueur de trente-neuf lignes, en soufflant dans le tuyau il produisit la prime hwang-tchong : 39 lignes sont précisément, en donnant 81 lignes au hwang-tchong, la longueur du hwang-tchong<sub>2</sub> calculé comme treizième quinte; comme octave il mesurerait 40<sup>1</sup>/<sub>3</sub>. Bien que Lyü Poü-wèi n'indique pas d'autre dimension, la coïncidence est trop précise pour être due au hasard.

Puisque la progression des douze quintes ne ramène pas au point de départ, peut-on se contenter des douze premiers lyü? Si l'on étend la progression au delà de la série primitive, les nouveaux lyü ne sont pas d'accord avec les premiers, ils donnent des sons vraiment nouveaux, quoique voisins; la seconde série, non plus que la troisième ou la quatrième, n'attein-

humaine et de la corde vibrante. Le conflit de la quinte et de l'octave, l'impossibilité de passer de l'un à l'autre système, n'ont pu échapper longtemps aux musiciens ni aux théoriciens. Ces considérations n'apparaissent avec clarté que dans des ouvrages relatifs à des époques postérieures à celle des Hân; toutefois il est probable que cette difficulté connue de Tsyao Yèn-cheou et de King Fâng les a conduits à la série de soixante lyü qu'ils ont expliquée par des comparaisons de philosophie naturelle. King Fâng avait calculé exactement des nombres proportionnels aux soixante lyü et qui ont été conservés par Seü-mâ Pyeou<sup>1</sup>. Il suffira de donner deux groupes d'exemples, les premiers pour montrer la génération des tuyaux à partir du tchong-lyü, les autres pour indiquer la division de l'intervalle entre deux lyü primitifs.

La production des lyü continue avec les mêmes al-

			Intervalle qui suit chaque lyü.	
I.	黃鐘	hwang-tchong	177.147	
XI.	無射	wou-yü	98.304	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XII.	中呂	tchong-lyü	131.072	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XIII.	執始	tchi-chi	171.562 [2 3]	quinte.
XIV.	去滅	kya-awp	116.508 [1 9]	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XV.	時息	chi-si	155.344 $\left[ \frac{16}{27} \right]$	quinte.
XVI.	結躬	kü-kong	103.563 $\left[ \frac{5}{81} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XVII.	變虞	pyeu-yü	138.084 $\left[ \frac{20}{243} \right]$	quinte.
XVIII.	遲內	whi-nei	92.056 $\left[ \frac{40}{729} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XIX.	盛變	cheng-pyen	122.741 $\left[ \frac{889}{2.187} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XX.	分否	fou-pi	163.654 $\left[ \frac{1.369}{6.561} \right]$	quinte.
XXI.	解形	kwei-hing	109.103 $\left[ \frac{9.299}{49.683} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XXII.	開時	khai-chi	145.471 $\left[ \frac{17.513}{59.049} \right]$	quinte.
XXIII.	閉掩	pi-yen	96.980 $\left[ \frac{153.224}{177.147} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XXIV.	南中	nau-tchong	129.307 $\left[ \frac{435.749}{531.441} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
XXV.	丙盛	pong-cheng	172.410 $\left[ \frac{680.114}{1.504.323} \right]$	quinte, etc.

dra le hwang-tchong; jamais le treizième tube d'aucune série ne reproduira le tube fondamental, puisque ces treizièmes tubes sont mesurés en fonction du fondamental par les puissances successives de  $\frac{524.288}{531.441}$  et qu'aucun de ces rapports n'est égal à 1.

D'autre part, les lyü étant produits par quintes mon-

ternatives de génération supérieure et de génération inférieure<sup>2</sup>, les lyü XIII, XXV, XXXVII, XLIX prenant place d'après leur nombre proportionnel après le hwang-tchong, et de même XIV, XXVI, XXXVIII, L après le lin-tchong, etc. Mais le passage du LIII au LIV devrait être une quinte, d'après les précédents V-VI, XVII-XVIII, XXIX-XXX, XLI-XLII; on trouve au contraire :

LIII.	夷汗	yi-han	99.187 $\left[ \frac{3.912.181.531.763.287.539}{12.157.665.459.056.928.801} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
LIII.	依行	yi-hing	132.583 $\left[ \frac{3.494.060.667.996.221.355}{36.472.996.377.170.786.403} \right]$	8 <sup>ve</sup> basse de la 5 <sup>te</sup> .
LIV.	色育	si-yü	176.777 $\left[ \frac{59.437.239.049.455.671.823}{109.418.989.131.512.359.209} \right]$	quinte.

tantes (2/3) et par quarts descendantes (4/3), si on applique les deux multiplicateurs au même nombre, on obtient deux produits l'un double de l'autre : lin-tchong<sub>1</sub> 340 × 2/3 = 360 thai-tcheou<sub>2</sub>; lin-tchong<sub>1</sub> 540 × 4/3 = 720 th i-tcheou<sub>1</sub>. La notion de l'octave juste est donc supposée par la génération même des lyü, si elle n'est déjà révélée par l'observation de la voix

Calculé comme quinte, le lyü LIV serait représenté par 88.388; or l'octave du hwang-tchong étant 88.573, le lyü LIV serait hors de l'octave hwang-tchong<sub>1</sub>, hwang-tchong<sub>2</sub>. Il en résulte que LIV prend place immédiatement après le hwang-tchong, LV après le lin-tchong, et ainsi de suite. Les lyü secondaires ne sont pas répartis également entre les lyü primitifs :

1. N<sup>o</sup> 38, liv. 1, 4, 2 et sq.

2. Dans le tableau précédent, j'ai mis entre crochets les fractions qui complètent les nombres de King Lang et les corrections à faire au

texte; il n'y a que huit corrections pour toute la liste des soixante lyü; les autres divergences viennent du fait que le nombre a été forcé quand la fraction complémentaire approche de l'unité.

1. <i>hwàng-tchông</i> 黃鐘	177.147
<i>sè-lyü</i> 色育	176.777
<i>tchì-chi</i> 執始	174.762
<i>ping-cheng</i> 丙盛	172.410
<i>fèn-touq</i> 分動	170.089
<i>tchì-mô</i> 質末	167.800
2. <i>tai-lyü</i> 大呂	165.888
3 lyü secondaires.	
3. <i>thai-tsheü</i> 太簇	157.164
5 lyü secondaires.	
4. <i>kyä-tchông</i> 夾鐘	117.456
3 lyü secondaires.	
5. <i>koü-syên</i> 姑洗	139.968
5 lyü secondaires.	
6. <i>tchong-lyü</i> 仲呂	134.072
3 lyü secondaires.	
7. <i>juéi-pün</i> 蕤賓	124.416
4 lyü secondaires.	
8. <i>lin-tchông</i> 林鐘	118.098
5 lyü secondaires.	
9. <i>yi-tsé</i> 夷則	110.592
3 lyü secondaires.	
10. <i>nân-lyü</i> 南呂	104.976
5 lyü secondaires.	
11. <i>woü-yi</i> 無射	98.304
3 lyü secondaires.	
12. <i>ying-tchông</i> 應鐘	93.312
4 lyü secondaires.	

Il est superflu de dire que les soixante degrés de l'octave sont peu perceptibles et difficilement réalisables; une légère différence de température faisant varier le son d'un intervalle important relativement à celui de deux degrés successifs, jamais cette échelle ne sera juste. Le système de King Fäng semble avoir eu quelque application au moyen du *tchwèn 204*; celui de Tshyên Lô-tchî<sup>2</sup> au v<sup>e</sup> siècle, repris sous les Lyäng, était de la théorie pure: les trois cents nouveaux

court et donne un son plus haut que le tuyau de 4<sup>e</sup>/<sub>5</sub>; il n'est autre que la moitié du *tchi-chi* de King Fäng. Les tuyaux calculés à la suite sont ceux que j'ai indiqués p. 88 sous les nos XIV à XXIV; ils forment une échelle légèrement plus haute que la première (nos I à XII; c'est eux que l'on appelle *pyên lyü* par opposition aux tuyaux primitifs dits *tchéng lyü*, lyü vrais. Les uns comme les autres donnent naissance à des demi-lyü ou sons-fils; deux octaves renferment donc 48 sons. Seulement les auteurs déclarent que, vu la complication croissante des expressions numériques, il n'y a pas lieu de poursuivre la série au delà du lyü XVIII; les lyü I à VI ont donc leurs pyên lyü, les lyü VII à XII en sont privés. Pour des motifs de convenance on écarte encore 14 lyü et il reste une série de 28 tuyaux fournissant une échelle facile à tirer du tableau de la section 9 du *Lyü lyü sün choü*; ces tuyaux sont classés ci-dessous dans l'ordre d'acuité croissante des sons.

1. <i>hwäng-tchông</i> <sub>1</sub> .	15. <i>ying-tchông</i> <sub>1</sub> ( <i>pyên</i> <sub>1</sub> ).
2. <i>tai-lyü</i> <sub>1</sub> .	16. <i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>pyên</i> <sub>2</sub> ).
3. <i>thai-tsheü</i> <sub>1</sub> .	17. <i>tai-lyü</i> <sub>2</sub> .
4. <i>kyä-tchông</i> <sub>1</sub> .	18. <i>thai-tsheü</i> <sub>2</sub> .
5. <i>koü-syên</i> <sub>1</sub> .	19. <i>thai-tsheü</i> <sub>3</sub> ( <i>pyên</i> <sub>3</sub> ).
6. <i>tchong-lyü</i> <sub>1</sub> .	20. <i>kyä-tchông</i> <sub>2</sub> .
7. <i>juéi-pün</i> <sub>1</sub> .	21. <i>koü-syên</i> <sub>2</sub> .
8. <i>lin-tchông</i> <sub>1</sub> .	22. <i>koü-syên</i> <sub>3</sub> ( <i>pyên</i> <sub>4</sub> ).
9. <i>lin-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>pyên</i> <sub>5</sub> ).	23. <i>tchong-lyü</i> <sub>2</sub> .
10. <i>yi-tsé</i> <sub>1</sub> .	24. <i>juéi-pün</i> <sub>2</sub> .
11. <i>nân-lyü</i> <sub>1</sub> .	25. <i>lin-tchông</i> <sub>3</sub> ( <i>pyên</i> <sub>6</sub> ).
12. <i>nân-lyü</i> <sub>2</sub> ( <i>pyên</i> <sub>7</sub> ).	26. <i>yi-tsé</i> <sub>2</sub> .
13. <i>woü-yi</i> <sub>1</sub> .	27. <i>nân-lyü</i> <sub>3</sub> ( <i>pyên</i> <sub>8</sub> ).
14. <i>ying-tchông</i> <sub>2</sub> .	28. <i>woü-yi</i> <sub>2</sub> .

Les pyên lyü ainsi choisis prennent place dans les groupes harmoniques suivants, où ils sont toujours issus du *tchông-lyü*; les numéros en tête des colonnes marquent le nombre des quintes à partir de *tchông-lyü*: en d'autres termes, si l'on diminue de *t* le numéro de la colonne, on a le nombre de pyên lyü qui y sont employés.

1)	3)	5)	7)	2	4	6)
<i>juéi-pün</i> <sub>1</sub> .	<i>yi-tsé</i> <sub>1</sub> .	<i>woü-yi</i> <sub>1</sub> .	<i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>tai-lyü</i> <sub>2</sub> .	<i>kyä-tchông</i> <sub>2</sub> .	<i>tchong-lyü</i> <sub>2</sub> .
<i>tai-lyü</i> <sub>1</sub> .	<i>kyä-tchông</i> <sub>1</sub> .	<i>lin-tchông</i> <sub>1</sub> .	<i>lin-tchông</i> <sub>1</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>yi-tsé</i> <sub>1</sub> .	<i>woü-yi</i> <sub>1</sub> .	<i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).
<i>yi-tsé</i> <sub>1</sub> .	<i>woü-yi</i> <sub>1</sub> .	<i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>thai-tsheü</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>kyä-tchông</i> <sub>2</sub> .	<i>tchong-lyü</i> <sub>2</sub> .	<i>lin-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).
<i>kyä-tchông</i> <sub>1</sub> .	<i>tchong-lyü</i> <sub>1</sub> .	<i>lin-tchông</i> <sub>1</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>nân-lyü</i> <sub>1</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>woü-yi</i> <sub>1</sub> .	<i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>thai-tsheü</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).
<i>woü-yi</i> <sub>1</sub> .	<i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>thai-tsheü</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>koü-syên</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>tchong-lyü</i> <sub>2</sub> .	<i>lin-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>nân-lyü</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).
<i>tchong-lyü</i> <sub>1</sub> .	<i>lin-tchông</i> <sub>1</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>nân-lyü</i> <sub>1</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>ying-tchông</i> <sub>1</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>hwäng-tchông</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>thai-tsheü</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).	<i>koü-syên</i> <sub>2</sub> ( <i>p</i> <sub>1</sub> ).

tuyaux, joints aux soixante lyü précédents, furent mis en rapport avec les trois cent soixante jours de l'année.

Ces fantaisies furent à peu près oubliées par la suite. Du système de King Fäng, au contraire, on trouve encore quelque chose dans les *pyên lyü*. Lyü modifiés, et dans les sons-fils, les demi-lyü de Tshai Yuên-ling; celui-ci d'ailleurs ne fait que reprendre et éclaircir une théorie exposée par Tou Yeou<sup>3</sup>. Les deux auteurs appellent « son-fils » le son d'un tuyau de demi-longueur; mais il y a deux sortes de sons-fils. Le *hwäng-tchông* de 9 pouces donnant la fondamentale, le tuyau de 4<sup>e</sup>/<sub>5</sub> ou *hwäng-tchông*<sub>2</sub> donnera l'octave<sup>4</sup> qui est un son-fils. Le *hwäng-tchông*, calculé comme quinte du *tchông-lyü*, sera encore un son-fils; mesuré par l'expression  $4 + \frac{25.948}{59.049}$ , il est plus

Si l'on néglige de distinguer les deux octaves, on compte six pyên lyü: *hwäng-tchông p.*, *thai-tsheü p.*, *koü-syên p.*, *lin-tchông p.*, *nân-lyü p.*, *ying-tchông p.* La pratique est divergente. Depuis le x<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit Tchou Hi, dès le v<sup>e</sup> d'après Tchou Kyên<sup>5</sup>, on n'a gardé que quatre des lyü auxiliaires qui sont représentés dans les carillons de cloches et de pierres, ce sont les lyü fils de *hwäng-tchông*, *tai-lyü*, *thai-tsheü*, *kyä-tchông*, dits les quatre *tshing chiny*, sous aigus<sup>6</sup>. On parle donc parfois des seize lyü, en réunissant les quatre sons aigus aux douze sons de l'octave; on les trouve employés encore au xvi<sup>e</sup> siècle d'après le prince héritier de Tchéng (nos 74 à 85). L'échelle de seize notes permet la transposition d'un nombre réduit de mélodies rituelles renfermées dans des intervalles peu étendus; Tchou Hi déplorait déjà l'ignorance des musiciens qui avaient oublié les ressources dont ils disposaient à l'époque des Thang<sup>7</sup>; peu auparavant un

1. On sait que Nicolas Mercator et Holder ont établi un système de tempérament de 53 degrés; ils suivaient les traces de King Fäng, s'arrêtant au lyü LIII dont j'ai marqué plus haut la particularité.  
 2. Grand astrologue dans la période Yuên-kyä (424-453) (No 39, liv. 12, f. 36 r. — No 42, liv. 16, ff. 3 v et 9 à 13).  
 3. No 54 (Y. I. t., liv. 51, ff. 10 et sq., 19 v). — No 70 (Y. I. t., liv. 52, sections 5, 8, 9; liv. 53, section 5). — No 27, liv. 41.

4. En réalité, si la section est la même, ce ne sera pas exactement l'octave; voir p. 85.  
 5. Y. I. t., liv. 53, f. 40 r. — No 29 (Y. I. t., liv. 69, f. 13 v).  
 6. Voir n<sup>o</sup> 85 Y. I. t., liv. 69, f. 2 r). L'épithète *tshing* désigne plus généralement un degré dièse.  
 7. No 62, liv. 53, f. 40 r. — No 27, liv. 41.

fonctionnaire des rites, Tshên Yàng, lettré érudit, auteur d'un traité musical (n° 69), avait même proposé de revenir à l'antiquité en supprimant les quatre sons aigus et les deux *pyên* ou degrés auxiliaires. Tshâi Yuên-ting affirme que les quatre sons aigus sont des *pyênlyü*; Tchoü Hi les tient pour des *lyü* vrais, de demi-longueur; il nous est difficile de juger entre eux, les demi-*lyü*, vrais ou modifiés, ne donnant jamais des sons justes en raison du diamètre constant; les *lyü* modifiés semblent toutefois mieux dans l'esprit de la vieille théorie chinoise, hostile au tempérament<sup>1</sup>.

Ce n'est pas toutefois que le tempérament n'ait été imaginé bien avant l'époque de Tchoü Hi. Tshâi Yuên-ting, et plus tard le prince Tsâi-yü<sup>2</sup> rappellent presque dans les mêmes termes que Hô Tshêng-thyên et Lyeou Tcho<sup>3</sup> repoussaient le système de King Fàng, c'est-à-dire la progression indéfinie des quintes justes; « ils voulaient forcer les nombres correspondant à lin-tchong et à tous les *lyü* suivants, de sorte que tchong-lyü donnât naissance de nouveau à hwang-tchong et que, le cercle étant complet, on se bornât à douze *lyü* ». Le *Suü choü*<sup>4</sup> confirme ces indications : « Hô Tshêng-thyên ayant établi de nouveaux nombres proportionnels, il en résulta que du tchong-lyü on tira encore le hwang-tchong »; suivent les longueurs de quatre des *lyü* nouveaux, conformes au tableau plus complet donné par le *Song choü*<sup>5</sup>. Aucun de ces ouvrages ne dit expressément que les *lyü* nouveaux sont ceux de l'école de Hô Tshêng-thyên, mais la concordance des époques et l'allure des textes permettent de le supposer. Le tableau suivant donne dans la colonne *g)* les chiffres du *Song choü*, dans la colonne *h)* les nombres proportionnels calculés sur la base 810, dans la colonne *i)* les nombres proportionnels d'après la base 100; ces deux dernières colonnes serviront à comparer les longueurs des *lyü* de Hô Tshêng-thyên avec celles qui ont été données plus haut et celles qui seront données plus loin.

a)	g)	h)	i)
1. <i>hwang-tchong</i> <sub>1</sub> .....	9 pouces	810	100
2. <i>ta-lyü</i> .....	8,49 (très fort)	764,4	94,36
3. <i>thai-tsheou</i> .....	8,02	721,8	89,11
4. <i>kyü-tchong</i> .....	7,58	682,2	84,22
5. <i>koü-syü</i> .....	7,15 (un peu fort)	643,6	79,45
6. <i>tchong-lyü</i> .....	6,77	609,3	75,22
7. <i>juü-pün</i> .....	6,38 (un peu fort)	574,3	70,89
8. <i>lin-tchong</i> .....	6,01	540,9	66,77
9. <i>yi-tsé</i> .....	5,70 (faible)	512,8	63,31
10. <i>nün-lyü</i> .....	5,36 (un peu fort)	482,5	59,56
11. <i>wou-yi</i> .....	5,095	458,55	56,61
12. <i>yung-tchong</i> .....	4,79 (fort)	431,3	53,24
13. <i>hwang-tchong</i> <sub>2</sub> .....	4,5	405	50

Cette échelle, à part l'octave, ne contient pas de valeurs acoustiques pures, ainsi que l'établit la comparaison suivante :

	Nouveaux <i>lyü</i> .	Valeurs acoustiques.
1. <i>hwang-tchong</i> .....	9	9
5. <i>koü-syü</i> (3° maj.) .....	7,15	9 × 4,5 = 7,2
6. <i>tchong-lyü</i> (4°) .....	6,77	9 × 3,4 = 6,75
8. <i>lin-tchong</i> (5°) .....	6,01	9 × 2,3 = 6

Le tempérament de Hô Tshêng-thyên n'est donc

1. N° 53, liv. 30, f. 14 v°. — N° 62, liv. 53, f. 38 v°. — N° 27, liv. 41.  
 2. N° 70 (Y. l. I., liv. 53, f. 30 v°). — N° 75, liv. 4, f. 21 v°.  
 3. Hô Tshêng-thyên (370-447), astronome, auteur du calendrier *Yuên-kyä* (N° 39, liv. 64, f. 8 et sq.; liv. 12, f. 35 et sq. — N° 43, liv. 33, f. 10 et sq.). — Lyeou Tcho, historiographe et astronome, mort en 610 à 67 ans (N° 42, liv. 75, f. 10 et sq. — N° 44, liv. 82, f. 14, etc.).  
 4. 欲增林鍾太簇以下諸律之分。

pas l'un des tempéraments inégaux anciennement usités chez nous, pas davantage le tempérament égal que nous employons aujourd'hui. Les Chinois ont sans doute procédé par tâtonnements et, fuyant la hauteur exagérée de l'échelle des quintes, ils ont fixé plusieurs notes trop bas (p. e. 4°, 5°, 6°, 7°, 9°, 11°, 12°).

Wang Phô employa pour son tchwên 204 une autre formule de tempérament<sup>7</sup>; les mesures sont cette fois données en pieds.

n)	j)	k)	l)
1. <i>hwang-tchong</i> <sub>1</sub> .....	9 pieds	810	100
2. <i>ta-lyü</i> .....	8,44	757,6	93,77
3. <i>thai-tsheou</i> .....	8	720	88,88
4. <i>kyü-tchong</i> .....	7,51	675,9	83,44
5. <i>koü-syü</i> .....	7,13	611,7	79,22
6. <i>tchong-lyü</i> .....	6,68	601,2	74,22
7. <i>juü-pün</i> .....	6,33	569,7	70,33
8. <i>lin-tchong</i> .....	6	540	66,66
9. <i>yi-tsé</i> .....	5,63	506,7	62,55
10. <i>nün-lyü</i> .....	5,34	480,6	59,33
11. <i>wou-yi</i> .....	5,01	450,9	55,66
12. <i>yung-tchong</i> .....	4,75	427,5	52,77
13. <i>hwang-tchong</i> <sub>2</sub> .....	4,5	405	50

Cette échelle, qui admet trois valeurs acoustiques exactes pour la seconde, la quinte, l'octave, et qui constitue par suite un tempérament inégal, corrige l'élévation trop grande de l'échelle pythagoricienne, mais en reste très voisine; elle est sensiblement plus haute que l'échelle précédente, très légèrement plus haute même que l'échelle tempérée également, dont elle diffère surtout pour les *lyü* 2°, 4°, 6°, 7°, 9°, 11°.

Ces essais de tempérament furent oubliés, mal compris; ils eurent pourtant ce résultat de faire mieux sentir aux théoriciens l'importance de l'intervalle d'octave. En effet, la théorie des *pyên lyü* reconnaît les *lyü* fils qui donnent l'octave, sauf la correction de diamètre. Ngeou-yang Tehi-syeou<sup>8</sup>, dans la préface de son *Lyü thong*, explique nettement que la marche des quintes ne suffit pas : la série indéfinie qui en résulte, ne peut être limitée qu'en recourant à l'octave, c'est-à-dire en doublant ou réduisant de moitié la longueur d'un tuyau<sup>9</sup>. Mais c'est seulement le prince Tsâi-yü qui revint résolument au tempérament<sup>10</sup>; il y fut amené en remarquant que les *hwéi*, ou tons marqués sur la table d'harmonie du *khin* 112, ne répondent nullement aux *lyü*; ils indiquent les divisions simples de la corde et fournissent les valeurs acoustiques de l'octave, de la quinte, de la tierce, etc. « Je rélléchi jour et nuit à cette difficulté, écrit le prince, et un matin je fus tout à coup éclairé; je m'aperçus que les *lyü* anciens ne sont rien de plus que des sons approchés. C'est ce que depuis deux mille ans les théoriciens des *lyü* n'avaient pas vu, alors que seuls les joueurs de *khin*, par une tradition d'origine inconnue remontant certainement à l'antiquité, fixaient les *hwéi* au quart, au tiers, etc., de la longueur. Mais cela n'était pas écrit. » Ce principe de division fournit sans conteste une harmonie plus parfaite que celle des quintes justes; mais le prince ne s'en contenta pas, et il arriva au tempérament égal, par quel raisonnement, par quel procédé de calcul, il l'a malheureusement indiqué trop succinctement<sup>11</sup>.

使至仲呂復生黃鍾。循環無端。止於十二。 (n° 75, loco cit.)

5. N° 12, liv. 46, f. 4 r°.  
 6. N° 39, liv. 11, f. 6 et sq.  
 7. N° 47, liv. 145, f. 3 r°.  
 8. Contemporain de Tshu Yuên-ling, un peu postérieur.  
 9. N° 53, liv. 19, f. 13 v°.  
 10. N° 75, liv. 1, section 4, f. 5, etc.  
 11. La tradition, dit le prince Tsâi-yü (N° 85, Y. l. I., liv. 62, f. 2, etc.,



Mais les chiffres qu'il a calculés et que déjà le P. Amiot a reproduits dans son ouvrage *De la Musique des Chinois*, etc., p. 103, ne laissent rien à désirer en exactitude; les longueurs se trouvent avec quatre décimales pour le hwàng-tchông = 100 et pour le hwàng-tchông = 90, au livre 1<sup>er</sup> du *Lyu hyô sîn chwi*, section 3, f. 5 et sq.; les longueurs sur la base 100 avec les diamètres et circonférences sont données avec deux décimales dans le même ouvrage, même livre, même section, f. 15 et sq.; les longueurs seules pour les trois octaves, lyü doubles, lyü vrais, demi-lyü, sont avec vingt-deux décimales dans le *Swân hyô sîn chwi* du même auteur, f. 21 et sq., qui donne aussi, f. 42 et sq., les diamètres des lyü doubles et des lyü vrais.

Lyü du prince héritier de Tchêng  
(1 pied = 10 pouces = 100 lignes).

	Longueur.	Diam. interne.
1. hwàng-tchông - 4	200 lignes	5 lignes
2. tu-lyü	188,77	4,85
3. thât-tsheou	178,17	4,71
4. kyü-tchông	168,17	4,58
5. kou-syên	158,74	4,45
6. tchong-lyü	149,83	4,32
7. juéi-pün	141,42	4,20
8. lin-tchông	133,18	4,08
9. yi-tsé	125,99	3,96
10. nan-lyü	118,92	3,85
11. wou-yi	112,21	3,74

	Longueur.	Diam. interne.
12. yung-tchông	105,94	3,63
1. hwàng-tchông	100	3,53
2. tu-lyü	94,38	3,43
3. thât-tsheou	89,08	3,33
4. kyü-tchông	84,08	3,24
5. kou-syên	79,37	3,14
6. tchong-lyü	74,91	3,06
7. juéi-pün	70,71	2,97
8. lin-tchông	66,74	2,88
9. yi-tsé	62,99	2,80
10. nan-lyü	59,46	2,72
11. wou-yi	56,12	2,64
12. yung-tchông	52,97	2,57
13. hwàng-tchông	50	2,50
14. tu-lyü	47,19	2,42
15. thât-tsheou	44,54	2,35
16. kyü-tchông	42,04	2,29
17. kou-syên	39,68	2,22
18. tchong-lyü	37,45	2,16
19. juéi-pün	35,35	2,10
20. lin-tchông	33,37	2,04
21. yi-tsé	31,49	1,98
22. nan-lyü	29,73	1,92
23. wou-yi	28,06	1,87
24. yung-tchông	26,48	1,81

Quel a été l'emploi des longueurs calculées par le prince Tsai-yü? Nul pour toute l'exécution musicale. Le khin a toujours conservé ses marques traditionnelles. Ni pour les flûtes ni pour les carillons de cloches et de pierres, nous n'avons aucune indication de l'emploi du tempérament. La dynastie actuelle, après

liv. 61, f. 5, etc. — N° 75, liv. 1, sections 4, 3, 6), attribue au hwàng-tchông fondamental longueur 1 pied, circonférence interne 1 pouce; mais il ne faut pas oublier que le pied musical est de 9 pouces, soit 81 lignes; si l'on prend 90 lignes pour longueur, la circonférence ne peut plus être de 9 lignes; toutefois cette erreur a été souvent commise. Pour la facilité des calculs, on préférera au nombre 81 le nombre 100 divisé en 10 pouces de 10 lignes; les proportions du tuyau sont conservées et la circonférence interne est fixée à 100,9, soit 11 lignes (11). En partant de cette donnée, on admet pour les octaves inférieure et supérieure respectivement 200 lignes et 50 lignes. Pour le rapport des longueurs d'un lyü au lyü immédiatement supérieur, l'auteur prend l'expression  $\frac{1.000.000.000}{1.039.463.094}$ ; il commence même par donner le dénominateur avec

quinze chiffres de plus. Ce dénominateur n'est autre que  $\sqrt[12]{2}$ : en effet, en prenant ce nombre 12 fois comme diviseur de la longueur fondamentale, on aura finalement divisé par  $(\sqrt[12]{2})^{12} = 2$ ; on trouve ainsi la longueur du tuyau donnant l'octave. Comment le prince héritier de Tchêng a-t-il calculé ce nombre? Il ne l'explique pas.

Pour déterminer la section et le diamètre des trois hwàng-tchông successifs, il a recours à la construction suivante. Étant données deux

Sections des hwàng-tchông successifs.  
(N° 85, Y. l. l., liv. 62, f. 3.)

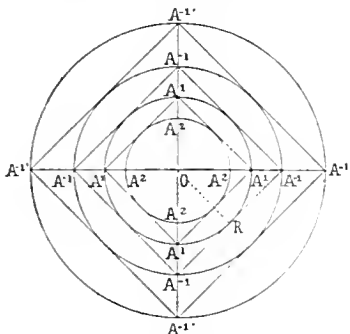


FIG. 154.

droites se coupant à angle droit au point O, on marque sur l'une trois points  $A^{-1}$ ,  $A^{-1}$ ,  $A^1$ . La distance  $OA^1$  égale l'unité de longueur, soit 1. On construit le carré  $A^1A^1A^1A^1$ , qui a pour diagonale  $A^1OA^1 = 2OA^1 = 2$ ; le côté de ce carré est mesuré par  $\sqrt{1+1} = \sqrt{2}$ . Cette longueur est portée sur les diagonales à partir de O et détermine les points  $A^{-1}$ ; le côté du nouveau carré est mesuré par  $\frac{2}{\sqrt{2}+2} = 2$ . Cette longueur portée sur les diagonales comme précédemment détermine un nouveau carré,  $A^{-1}A^{-1}A^{-1}A^{-1}$ . En prenant O pour centre, et pour rayons

successifs  $OA^1, OA^{-1}, OA^{-1}$ , on trace trois circonférences circonscrites respectivement aux trois carrés  $A^1A^1A^1A^1, A^{-1}A^{-1}A^{-1}A^{-1}, A^{-1}A^{-1}A^{-1}A^{-1}$ . On remarquera que la circonférence  $A^1$  est inscrite dans le carré  $A^{-1}$ ; en effet, le rayon  $OA^1 = 1$  vaut la moitié du côté du carré  $A^{-1}$ , puisque  $A^{-1}A^{-1} = 2$ ; le rayon  $OA^{-1}$  par définition vaut  $\frac{2}{2}$ ; le triangle  $ORA^{-1}$  est rectangle et le côté  $OA^{-1}$  est tangent en R à la circonférence  $A^1$ . De même la circonférence  $A^{-1}$  est inscrite dans le carré  $A^{-1}$ . Enfin dans le carré  $A^1$  on inscrit une dernière circonférence dont le rayon  $OA^2$  vaut la moitié du côté  $A^1A^1$ , c'est-à-dire  $\frac{\sqrt{2}}{2} = \sqrt{\frac{1}{2}}$ . La surface des quatre cercles sera exprimée ainsi:

cercle  $A^2, \frac{\pi}{2}$ ; cercle  $A^1, \pi$ ; cercle  $A^{-1}, 2\pi$ ; cercle  $A^{-1}, 4\pi$ ; chaque cercle est donc double du précédent. Le cercle  $A^2$  est la section du hwàng-tchông<sub>2</sub>,  $A^1$  est la section du hwàng-tchông<sub>1</sub>,  $A^{-1}$  est la section du hwàng-tchông<sub>-1</sub>. D'autre part, les circonférences  $A^1, A^{-1}, A^{-1}$  sont respectivement les circonférences externes de hwàng-tchông<sub>2</sub>, hwàng-tchông<sub>1</sub>, hwàng-tchông<sub>-1</sub>.

Si, en même temps que les sections, les longueurs sont conformes aux mesures indiquées, les trois tuyaux donneront exactement l'octave l'un de l'autre. C'est ce que l'expérience vérifie (voir chapitre I, p. 85). Le rayon  $OA^{-1}$  étant double du rayon  $OA^2$ , vingt-trois tuyaux devant s'intercaler entre le hwàng-tchông<sub>-1</sub> et le hwàng-tchông<sub>2</sub>, le rapport des rayons de deux lyü, l'yu immédiatement supérieur à l'autre, sera  $\frac{1}{\sqrt[23]{2}}$ ; le prince Tsai-yü donne à cette expression la valeur sensible-

ment approchée  $\frac{1.000.000.000}{1.029.302.236}$ . Je n'ai trouvé nulle part l'indication ni du raisonnement ni du calcul.

Ces deux rapports étant établis, on trouve facilement les longueurs et diamètres des trois séries de lyü. Ce faisant, le mathématicien chinois insère dans le raisonnement des intermédiaires superflus à nos yeux: calcul de la circonférence externe, de son diamètre, de sa surface circulaire, calcul du volume. Dans ce problème comme dans tous les autres, il semble moins raisonner directement sur les données que ramener la question à une autre analogue déjà résolue par les anciens, afin d'appliquer les procédés consacrés: ainsi l'étude de la section des lyü est envisagée comme un cas du problème classique des champs circulaires concentriques, *hwan thên*. Il n'est donc pas surprenant que certaines parties de la solution n'aient pas de raison d'être dans le cas présent. Le raisonnement n'est d'ailleurs pas toujours aussi serré que nous le souhaiterions, et la trame en est interrompue de place en place par de nouvelles données d'expérience ou de convenance: par exemple, l'identification de la circonférence externe d'un lyü, ainsi hwàng-tchông<sub>2</sub> avec la circonférence interne du tuyau donnant l'octave inférieure, ainsi hwàng-tchông<sub>1</sub>. — Tel est en gros le procédé du prince héritier de Tchêng pour établir ses tableaux. L'examen détaillé de ce travail, vieux de plus de trois cents ans, ne manquerait peut-être pas d'intéresser un physicien.

avoir jusqu'en 1712 suivi les précédents des Ming, a alors fixé les mesures des lyü, et par suite des flûtes, sans tenir compte des travaux qui viennent d'être rappelés<sup>1</sup>.

#### Lyü des Tshing.

Diamètre pour tous les lyü : 2 lignes 74.

Longueurs.		Longueurs.	
7. <i>juéi-pün</i> <sub>1</sub> . . . . .	102,40	7. <i>juéi-pün</i> . . . . .	51,20
8. <i>lin-tchông</i> . . . . .	97,20	8. <i>lin-tchông</i> . . . . .	48,60
9. <i>yi-tsè</i> . . . . .	91,02	9. <i>yi-tsè</i> . . . . .	45,51
10. <i>nân-lyü</i> . . . . .	86,10	10. <i>nân-lyü</i> . . . . .	43,20
11. <i>wou-yü</i> . . . . .	80,90	11. <i>wou-yü</i> . . . . .	40,45
12. <i>yung-tchông</i> . . . . .	76,80	12. <i>yung-tchông</i> . . . . .	38,40
1. <i>hwang-tchông</i> <sub>1</sub> . . . . .	72,90	13. <i>hwang-tchông</i> <sub>2</sub> . . . . .	36,45
2. <i>ta-lyü</i> . . . . .	68,26	14. <i>tai-lyü</i> . . . . .	34,13
3. <i>thai-tsheou</i> . . . . .	64,80	15. <i>thai-tsheou</i> . . . . .	32,40
4. <i>kyü-tchông</i> . . . . .	60,68	16. <i>kyü-tchông</i> . . . . .	30,34
5. <i>koü-syên</i> . . . . .	57,60	17. <i>koü-syên</i> . . . . .	28,80
6. <i>tchong-lyü</i> . . . . .	53,93	18. <i>tchong-lyü</i> . . . . .	26,96

Les lyü moyens, calculés par l'ancien procédé, résultent d'une série de quintes justes ; les lyü inférieurs et supérieurs sont en longueur respectivement la moitié ou le double des moyens ; ils sont donc avec ces derniers approximativement dans le rapport d'octave. Le *hwang-tchông*<sub>2</sub> calculé comme quinte du *tchông-lyü* aurait 35,9 et serait compris entre *hwang-tchông*<sub>2</sub> et *tai-lyü*<sub>2</sub> de l'échelle officielle. Si donc on se rapporte uniquement au principe des quintes justes, le *hwang-tchông*<sub>2</sub> du tableau officiel est trop bas parce qu'il est trop long ; il est encore trop bas parce que son diamètre est trop grand, étant celui du *hwang-tchông*<sub>1</sub>. Si l'on considère la gamme tempérée, il est de longueur correcte, mais de diamètre trop grand : il est donc trop bas, d'un intervalle moins considérable. L'échelle officielle marque un recul sur l'échelle si exacte du prince héritier de Tchêng. On verra à la p. 112 quelles étranges conséquences les théoriciens récents ont tirées de ce désaccord. On doit remarquer aussi la limitation de l'échelle officielle, les sons inférieurs à *juéi-pün*<sub>1</sub> étant trouvés rauques et ceux supérieurs à *tchông-lyü*<sub>2</sub> trop faibles et criards.

## CHAPITRE III

### Les degrés et la transposition.

Les notes prennent une valeur musicale lorsqu'un certain nombre d'entre elles, choisies pour raison d'affinités perçues, forment une gamme ou échelle mélodique. La série chromatique considérée jusqu'ici n'est donc pas proprement musicale, chaque son étant posé dans un état neutre, dans un équilibre indifférent à l'égard des autres ; aucune interprétation psychologique ne s'ajoute encore au simple fait acoustique. Les lyü, matière de la musique, acquièrent un

sens quand quelques-uns sont choisis comme degrés d'une gamme. Depuis les plus anciennes origines, les cinq degrés, *wou yün*, *wou ch'ung*, de la gamme chinoise sont les suivants ; je les cite d'après Seü-mà Tshyên, qui le premier en donne une définition précise<sup>2</sup>. « Dimension des lyü.  $9 \times 9 = 81$ , c'est la note *kông* ; les  $2/3 = 54$ , c'est la note *tchi* ; les  $4/3 = 72$ , c'est la note *ch'ung* ; les  $2/3 = 48$ , c'est la note *yü* ; les  $4/3 = 64$ , c'est la note *kyò*. » Ces cinq noms ne sont pas expliqués par les commentateurs<sup>3</sup>. Les cinq notes correspondent, d'après Seü-mà Tshyên, aux cinq lyü *hwàng-tchông*, *thai-tsheou*, *koü-syên*, *lin-tchông*, *nân-lyü*, les seuls dont la mesure s'exprime en nombres entiers si l'on part de la base 81. Bien que le *Chou k'ing*<sup>4</sup> connaisse les cinq degrés et que le *Tcheou li*<sup>5</sup> en donne les noms, ces anciens textes non plus que les *Mémoires historiques* n'en révèlent nettement ni l'origine ni l'emploi concurremment avec les lyü ; une tradition en fait les notes de la période des Yin, et il n'y a rien à objecter à cette opinion, pourvu qu'on prenne le mot « note » au sens restreint de « degré ». On trouve ainsi au début une gamme pentaphone qui est demeurée la principale pour les théoriciens, mais qui s'est de très bonne heure développée en une gamme heptaphone. C'est en effet à la dynastie des Tcheou arrivant à l'Empire au XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne, que Tôu Yeou et d'autres auteurs<sup>6</sup> attribuent l'adjonction de deux degrés répondant aux lyü VI et VII dont les mesures sont encore simples. Ces deux degrés sont mentionnés à la date de 522 où le *Tsò tchwan*<sup>7</sup> rapporte une conversation entre le prince de Tshi et Yén tseü<sup>8</sup> ; celui-ci énumère les cinq degrés, les six lyü, « les sept sons », et les commentateurs voient dans les sept sons les cinq degrés principaux et les deux supplémentaires. Les *Kwé yü*<sup>9</sup>, citant le musicien Tcheou Kyeou<sup>10</sup>, expliquent par les sept degrés qu'ils appellent les sept lyü la date de la bataille où le roi Wou triompha des Yin ; quelle que soit la valeur de ces considérations astrologiques, elles indiquent que, quatre ou cinq siècles avant l'ère chrétienne, on faisait remonter au début des Tcheou l'existence de la gamme heptaphone. Le prince héritier de Tchêng<sup>11</sup> la croit encore plus ancienne ; il déclare qu'elle était connue dès l'empereur Chwên (xxiii<sup>e</sup> ou xxi<sup>e</sup> siècle A. C.) : les sept notes étaient alors appelées les sept débuts, *tshü chi*. On trouve cette expression dans un passage du *Chou k'ing* cité par le *Hán chou*<sup>12</sup> : « Le *Chou k'ing* dit : « Je désire entendre l'harmonie des six lyü, « des cinq degrés, des huit sortes d'instruments, des « sept débuts. » Le texte admis sous les Hân diffère du texte reçu aujourd'hui dans le *Chou k'ing*<sup>13</sup>, ce qui n'est pas un motif pour l'écarter. Après cette citation Pán Koué explique les mots *tshü chi* : ce sont le ciel, la terre, les quatre saisons et l'homme. Les sept notes de la gamme sembleraient mieux à leur place dans une énumération dont tous les autres éléments sont musicaux ; mais le *Swei chou*<sup>14</sup> explique que les sept débuts répondent aux trois pouvoirs et aux quatre saisons, et réconcilie Pán Koué avec les lettrés de l'époque

1. N° 65, liv. 33, f. 4, etc. — N° 66, liv. 410, ff. 42, 43.

2. N° 34, liv. 21, f. 8 r°. — N° 35, tome III, p. 313.

3. Le *Enl ya* (N° 5, section 7, musique, f. 26 v°. — N° 62, liv. 57, f. 52 v°) indique cinq synonymes inusités et inexpliqués : *tchông* pour *kông*, *nân* pour *ch'ung*, *kouy* pour *kyò*, *thye* pour *tchi*, *lyeou* pour *yü*.

4. N° 1, Yi tsü, 4 — N° 14, pp. 52, 53.

5. N° 6, liv. 22, *tai seü yü* ; liv. 23, *tai chi*. — N° 9, tome II, pp. 29, 32, 49.

6. N° 54 (Y. I. I.), liv. 51, f. 8.

7. N° 70 (Y. I. I.), liv. 51, f. 1 r°.

8. Yün Yang, ministre de T-hé, mort en 493 (N° 31, liv. 62, ff. 3, 4).

9. Voir n° 42, liv. 45, f. 3 r° ; plus bas, p. 105, note 7.

10. Contemporain du roi k'ing (544-520).

11. N° 74, ff. 73, 74.

12. N° 36, liv. 21 a), f. 10 v° : 書曰。予欲聞六律五聲八音七始詠。

13. N° 1, Yi tsü : « Je désire entendre les six lyü, les cinq degrés, les huit sortes d'instruments. » La mention des sept débuts et de l'harmonie manque également ; la suite du texte présente encore d'autres divergences. Voir dans n° 10, tome III, partie 1, p. 81, le texte, la traduction et la note. — N° 14, pp. 52, 53.

14. N° 42, liv. 44, f. 26 v°

des Ming<sup>1</sup>. La gamme heptaphone, pour ancienne qu'elle soit, n'est pas primitive; une preuve, s'il en est besoin, peut être cherchée dans le fait que seuls les cinq degrés ou degrés principaux, *tehng*, ont des noms consacrés par un usage antique, les deux notes complémentaires ou auxiliaires, *hwò*, étant d'habitude désignées par rapport aux notes immédiatement supérieures. C'est seulement dans Hwài-nàn tseù, continue le prince de Tehng, qu'on trouve des mots spéciaux, *hwò*, auxiliaire, pour le degré répondant au lyü VI, et *myeou*, différent, pour le degré du lyü VII. Dans le *Syü hün choü pà tchi*<sup>2</sup> ces deux mots sont remplacés respectivement par les termes *pyên kông*, *kông* modifié, *pyên tchi*, *tchi* modifié<sup>3</sup>, qui ont persisté, bien que le prince de Tehng ait voulu substituer les mots *hwò*, consonnant, et *tchöng*, médian.

Ainsi la gamme telle qu'elle existait au moins une dizaine de siècles avant l'ère chrétienne, est la suivante : *kông mi*, *chöng fa*, *kyò sol*, *pyên tchi la*, *tchi si*, *yü ut*, *pyên kông ré*. Les demi-tons sont placés avant la quinte et avant l'octave et combtent le double intervalle de trois lyü (*kyò-tchi*, *yü-kông*) qui existe dans la gamme pentaphone; la quarte n'est pas représentée. Telle est pendant toute la période historique la gamme principale; telle elle est encore donnée pour les instruments à cordes par le *Tü tshing hwéi tyên*<sup>4</sup>, qui insère seulement aux places voulues les notes aiguës, *tshing*, c'est-à-dire élevées d'un demi-ton, afin de marquer la valeur harmonique de chaque lyü.

1. <i>kông</i>	<i>hwäng-tchöng</i> <sub>1</sub>	.....	<i>mi</i> <sub>3</sub>
2. <i>kông aigu</i>	<i>tü-lyü</i>	.....	<i>fa</i>
3. <i>chäng</i>	<i>thüi-tsheou</i>	.....	<i>fa</i> ♯
4. <i>chäng aigu</i>	<i>kyü-tchöng</i>	.....	<i>sol</i>
5. <i>kyò</i>	<i>koü-syên</i>	.....	<i>sol</i> ♯
6. <i>kyò aigu</i>	<i>tchöng-lyü</i>	.....	<i>la</i>
7. <i>pyên tchi</i>	<i>juü-t-pün</i>	.....	<i>la</i> ♯
8. <i>tchi</i>	<i>tün-tchäng</i>	.....	<i>si</i>
9. <i>tchi aigu</i>	<i>yü-tsé</i>	.....	<i>ut</i> <sub>2</sub>
10. <i>yü</i>	<i>nün-lyü</i>	.....	<i>ut</i> ♯
11. <i>yü aigu</i>	<i>woü-yü</i>	.....	<i>ré</i>
12. <i>pyên kông</i>	<i>ying-tchöng</i>	.....	<i>ré</i> ♯
13. <i>kông</i>	<i>hwäng-tchöng</i> <sub>2</sub>	.....	<i>mi</i>

Comme les lyü sont appelés doubles, corrects ou vrais, demis ou fils<sup>5</sup>, de même les notes portent les noms de *tchöng* ou correctes pour les degrés normaux de *kông* à *pyên kông* (1<sup>mo</sup> à 8<sup>ve</sup> diminuée); *lyü* ou inférieures pour l'octave basse; *chiao* ou petites, *tshing* ou aiguës, *küo* ou supérieures pour l'octave haute; on dit ainsi *tchéng kông* = 1<sup>mo</sup>; *hyü tchi*, octave basse de la 5<sup>te</sup> = 4<sup>te</sup> inférieure; *chiao chäng*, octave de la 2<sup>de</sup> = 9<sup>ve</sup>, etc.

Dans les traductions qui précèdent, on a admis l'identité du *kông* avec le *hwäng-tchöng*. Cette identité n'est pas essentielle : le *kông* peut répondre à l'un quelconque des lyü, il sera toujours *kông* pourvu que les autres yin, savoir *chäng*, *kyò*, etc., conservent avec lui les mêmes rapports; la base de l'échelle en question est variable, seul le rapport des sons est fixe : les sons *kông*, *chäng*, *kyò*, etc., ne sont donc pas des notes si ce mot implique pour nous une hauteur fixe, mais des degrés conçus en relation avec une fondamentale.

Il faut donc traduire les noms des degrés de la façon suivante pour exprimer en français les rapports indiqués par le chinois : *kông* = note fondamentale ou prime; *chäng* = seconde majeure; *kyò* = tierce majeure; *pyên tchi* = quinte diminuée; *tchi* = quinte; *yü* = sixte majeure; *pyên kông* = octave diminuée.

La transposition de la fondamentale accompagnée des autres degrés, pour répondre successivement à différents lyü<sup>6</sup>, est indiquée par les expressions *syüên syäng wéi kông*, *kông syäng wéi kông*, *syüên tcharün syäng kyüo*, *syüên tyé wéi yün*, « à tour de rôle devenir fondamentale », dont la première se rencontre déjà, mais sans explication, dans le *Li yün*<sup>7</sup>. Les *Yü lny*<sup>8</sup> mettent en rapport avec les mois et les éléments d'une part les lyü, d'autre part les cinq degrés, enfin les nombres de 5 à 9; l'élément terre, qui n'a pas de saison correspondante, est cependant relié à un degré, à un lyü, à un nombre. Ce système musico-philosophique se résume dans le tableau suivant :

Degrés.	Points cardinaux.	Éléments.	Saisons.	Nombres.	Liures.	Lyü.	Sept notes sept débuts
—	—	—	—	—	—	—	—
<i>kyò</i>	est	bois	printemps	8	1 <sup>re</sup>	<i>thüi-tsheou</i>	l'homme
id.					2 <sup>e</sup>	<i>kyü-tchöng</i>	
id.					3 <sup>e</sup>	<i>koü-syên</i>	
<i>tchi</i>	sud	feu	été	7	4 <sup>e</sup>	<i>tchöng-lyü</i>	le printemps
id.					5 <sup>e</sup>	<i>juü-t-pün</i>	
id.					6 <sup>e</sup>	<i>lin-tchöng</i>	
<i>kông</i>	centre	terre	—	5	—	<i>hwäng-tchöng</i>	l'été la terre
<i>chäng</i>					7 <sup>e</sup>	<i>yü-tsé</i>	
id.					8 <sup>e</sup>	<i>nün-lyü</i>	
id.	ouest	métal	automne	9	9 <sup>e</sup>	<i>woü-yü</i>	l'automne
id.					10 <sup>e</sup>	<i>ying-tchöng</i>	
id.					11 <sup>e</sup>	<i>hwäng-tchöng</i>	
id.	nord	eau	hiver.	6	12 <sup>e</sup>	<i>ta-lyü</i>	le ciel
id.					—	—	

Il ressort de là une relation entre les degrés, les mois, les lyü, mais rien dans le texte ni n'exige ni n'exclut la transposition de la fondamentale d'un lyü à l'autre. La transposition est, au contraire, impliquée dans une phrase de Hwài-nàn tseù : « un lyü [correspond à] cinq degrés, les douze lyü [répondent à] soixante degrés<sup>9</sup>. » Seu-mà Tshyün<sup>10</sup>, sans en parler en termes propres, semble y faire allusion dans le tableau où il énumère les lyü avec leur longueur; à la suite de plusieurs lyü, il ajoute le nom d'un degré : « *Hwäng-tchöng*... prime, — *Thüi-tsheou*... tierce majeure (alias seconde majeure), — *Koü-syên*... sixte majeure, — *Tchöng-lyü*... quinte, — *Lin-tchöng*... tierce majeure, — *Yü-tsé*... seconde majeure, — *Nün-lyü*... quinte, — *Ying-tchöng*... sixte majeure. » On ces identités sont presque toutes absurdes et le texte est totalement corrompu, ou elles doivent être interprétées comme des exemples de transposition. L'expression en serait concise jusqu'à l'insuffisance; mais un passage numérique placé un peu plus bas et dont une explication plausible a été proposée, est non moins concis et obscur en lui-même; on y reviendra plus loin<sup>11</sup>. Je proposerai donc pour les présentes identités le sens suivant : « *Hwäng-tchöng* sert de fondamentale. — *Thüi-tsheou*

1. Le second des dix-sept hymnes de la danse *Nyün chi* (chap. XIII, p. 187) débute ainsi : 七始華始。肅倡和聲。 On peut traduire : « Les sept notes, début fleuri : les chanteurs attentifs accordent leurs voix. » Ici comme plus haut les sept notes conviennent mieux que les sept débuts (N° 36, liv. 22, f. 10 v°. — N° 35, tome III, p. 606).  
2. N° 38, liv. 1, f. 1 v°.  
3. Ces termes sont employés dans le passage relatif aux théories de King Fäng; peut-être ont-ils été introduits par son école.  
4. N° 63, liv. 33, f. 7 v°.

5. Voir pp. 89, 91.  
6. King Fäng (N° 38, liv. 1, f. 2 r°) voit la transposition dans la phrase 律和聲 : « les lyn règlent les sons » du *Chwén tyün*, 24 (N° 14, p. 29). Il serait plus exact de traduire : « les lyü règlent les degrés musicaux »; même ainsi, l'expression de la transposition serait bien peu explicite.  
7. N° 8 (section III, 4).  
8. N° 8.  
9. N° 62, liv. 54, f. 7 r°.  
10. N° 34, liv. 25, ff. 8, 9.  
11. Voir p. 195.

étant seconde majeure, [alors *hwàng-tchông* est prime] (ou si on lit) : *thái-tsheou* est tierce majeure, (on conclura) : [*wou-yi* est prime]. — *Kou-syèn* étant sixte majeure, [alors *lin-tchông* est prime]. — *Tchông-lyü* étant quinte, [alors *wou-yi* est prime]. — *Lin-tchông* étant tierce majeure, [alors *kyá-tchông* est prime]. — *Yi-tsé* étant seconde majeure, [alors *juéi-pín* est prime]. — *Nán-lyü* étant quinte, [alors *thái-tsheou* est prime]. — *Ying-tchông* étant sixte majeure, [alors *thái-tsheou* est prime]. » On connaîtrait de la sorte six des *lyü* employés comme primes; ces *lyü* peuvent se répartir en deux séries, une série de quintes, *hwàng-tchông*, *lin-tchông*, *thái-tsheou*; une autre série indépendante, où la dernière quinte est remplacée par une quinte augmentée, *kyá-tchông*, *wou-yi*, *juéi-pín* (pour une quinte juste il faudrait *tchông-lyü*). On observera aussi que l'emploi comme fondamentales de *kyá-tchông*, *lin-tchông* et *hwàng-tchông* est mentionné spécialement par le *Teheou li* dans un passage qui sera étudié plus loin<sup>1</sup>. D'autre part, les identités *hwàng-tchông*, prime; *thái-tsheou*, tierce majeure; *tchông-lyü*, quinte; *yi-tsé*, seconde; *ying-tchông*, sixte majeure, sont déjà dans les *Yü ling*, où elles n'ont peut-être qu'une valeur cosmologique, ainsi qu'il a été dit.

King Fàng, au contraire, a donné de la transposition une définition précise reproduite par les *Syü hán choü pà tchi*<sup>2</sup> : il apparaît encore ici comme l'inventeur ou le restaurateur de la théorie musicale. « Pour les degrés musicaux, au solstice d'hiver on prend le *hwàng-tchông* comme prime, le *thái-tsheou* comme seconde majeure, le *kou-syèn* comme tierce majeure, le *lin-tchông* comme quinte, le *nán-lyü* comme sixte majeure, le *ying-tchông* comme octave diminuée, le *juéi-pín* comme quinte diminuée. Tel est l'état primitif des sons et des influx terrestres, la position principale des cinq degrés musicaux. Ainsi chaque *lyü* séparément étant la perfection d'un jour, les autres se transposent en ordre; puisque les *lyü* correspondant au jour sont tour à tour la note fondamentale, la seconde et la quinte la suivent en conformité de leur nature. » *Tchéng Hyuèn*, deux cents ans plus tard, dit avec autant de précision, mais en d'autres termes<sup>3</sup> : « le nombre de la fondamentale est 81 : le *hwàng-tchông* étant long de 9 pouces,  $9 \times 9 = 81$ . Si de la fondamentale on retranche le tiers de ladite fondamentale, on obtient la quinte; le nombre de la quinte est 54 : le *lin-tchông* étant long de 6 pouces,  $6 \times 9 = 54$ . Si de la tierce majeure on retire le tiers de ladite tierce, on obtient l'octave diminuée; si à l'octave diminuée on ajoute le tiers de ladite octave, on obtient la quinte diminuée. En partant de là, on change suivant les mois : c'est ce qu'on appelle transposer en rôle de fondamentale. » La théorie ainsi attestée sous les *Hán*, quelle était la pratique ? En 77 P. C., *Pào Yü*<sup>4</sup> note dans un rapport que « pour la musique des rites moyens et pour la musique des banquets il y a seulement le *thái-tsheou*; dans les deux cas on ne s'accorde

pas avec le *lyü* du mois : il est à craindre qu'on ne blesse les influx terrestres. Il conviendrait d'établir les gammes des douze mois pour répondre respectivement à l'influx du mois. S'il est donné aux dues et aux ministres d'entendre le *lyü* de chaque mois dans les assemblées de la Cour, ils seront capables d'émouvoir le Ciel et de s'accorder aux influx terrestres<sup>5</sup>. » Mais le conseil de *Pào Yü* ne fut pas agréé d'abord, et c'est seulement quelques années plus tard, dans la période *Yuèn-hwò* (84-86), que *Mà Fàng*<sup>6</sup> fit admettre cette réforme. La transposition d'après le *lyü* de chaque mois était encore dans l'usage officiel en 133, et probablement en 203, malgré l'assertion contraire du *Swei choü*<sup>7</sup>. En effet, c'est à cette dernière date que le *Syü hán choü pà tchi*<sup>8</sup> donne en note les indications suivantes : « quarante-six jours après le solstice d'hiver, le Fils du Ciel va au-devant du printemps dans la salle orientale, à 8 li de la Capitale; la salle a 8 pieds de haut, le perron a 3 degrés, ... on chante en *kyô*, on danse avec des plumes de faisan dans les mains. » Aux cérémonies analogues qui sont célébrées pour l'été, l'automne et l'hiver, les salles sont situées respectivement au sud à 7 li de la Capitale, à l'ouest à 9 li, au nord à 6 li; elles ont pour hauteur 7 pieds, 9 pieds, 6 pieds, avec des perrons de 2 degrés, 9 degrés, 6 degrés; la musique est en *tchi*, *chàng*, *yü*; les danseurs tiennent des tambours à manche, des boucliers et des lances, des boucliers et des lances; ils ont comme couleur dominante dans leurs vêtements le rouge, le blanc, le noir (au printemps le bleu). On observera que les éléments de ces cérémonies sont conformes au tableau de la page 93. Le *Wei choü*<sup>9</sup> cite un rapport de 533 qui rappelle que sous les *Hán* la musique religieuse était, suivant les cérémonies, en *hwàng-tchông*, *thái-tsheou*, *kou-syèn* ou *juéi-pín*.

La transposition à titre d'expression rituelle fut donc usitée à la fin du 1<sup>er</sup> siècle et pendant au moins une partie du 2<sup>e</sup>. En 274, *Lyé Hwò* en connaît encore la théorie et sait que la note fondamentale peut être *hwàng-tchông*, *lin-tchông*, *kou-syèn*; mais à la même date *Syün Hlyü* doit, dans son rapport, expliquer cette combinaison des *lyü* et des degrés comme si elle était peu connue<sup>10</sup>, et dès lors il faut attendre plus de deux cents ans pour trouver, en 502, une nouvelle mention de la transposition d'après les lunaisons, à propos des quatre *thông* 206, instruments de démonstration rappelant le *tchwen* 204 et inventés par *Wou lí* des *Lyàng*<sup>11</sup>. A peu près à la même époque<sup>12</sup>, les études musicales reprennent dans l'empire du nord avec *Lyeou Fàng* et *Kông-swèn Tehhông* : le lettré *Tehhèn Tchông-joü* leur explique (518) la théorie du *tchwen* qu'il connaît d'après la notice de *Seu-mà Pyeou*, et leur démontre l'impossibilité de transposer si l'on se contente des douze *lyü* primitifs; il s'appuie aussi sur l'accord du *khin*, qui admet cinq *tyüo* ou systèmes différents, chacun ayant pour tonique l'un des degrés de l'échelle primitive<sup>13</sup>. C'est sans doute à la suite de

1. Voir p. 102, etc.

2. N° 38, liv. 1, f. 1 v°.

3. N° 38, liv. 1, f. 2 r° cite en note ce texte.

4. Je n'ai pas d'autre indication sur ce personnage.

5. N° 42, liv. 15, f. 3 r°. Un texte analogue, un peu plus développé, se trouve, d'après *Sye Yông*, fonctionnaire lettré † 282 (N° 37, *Wou choü*, liv. 8, f. 16, etc.), en note au f. 13, liv. 1 du n° 38.

6. Fils du célèbre général *Ma Yuèn* et lui-même général distingué (N° 38, liv. 24, f. 14, etc.).

7. N° 42, liv. 15, f. 3 v°.

8. N° 38, liv. 8, f. 3 r°.

9. N° 40, liv. 109, f. 11 v°.

10. N° 39, liv. 11, ff. 8, 9. — N° 41, liv. 16, ff. 12 v°, 13 v°.

11. N° 42, liv. 13, ff. 3, 4.

12. A partir de la période *Tchéng-ehi* (504-507), *Lyeou Fàng* et *Kông-swèn Tehhông* sont officiellement chargés d'étudier les réformes et consultent le lettré *Tehhèn Tchông-joü* (N° 40, liv. 109, ff. 4 v°, 7 v°, 8 r°).

13. N° 40, liv. 109, f. 9 r° : « de plus, il s'appuie sur le procédé d'accord du *khin* selon les cinq systèmes pour régler les instruments de musique. Le système du *se* prend le *kong* pour tonique; le système aïgu [du *khin*] prend le *chàng* pour tonique; le système égal [du *khin*] prend le *kong* pour tonique. Chacun des cinq systèmes a pour tonique un des cinq degrés. » Pour le *khin* et le *se*, voir chap. X, 112 et 116; on remarquera ici et ailleurs que le *khin*, instrument délicat et aristocratique, maintient les traditions, qu'il a plus d'une fois fourni des exemples de musique antique à l'interprétation des théoriciens ultérieurs.

ces travaux que Lyeou Fang fixa six règles, *kô*, peut-être six modes d'accord, pour diverses sections de la musique impériale; d'après le chef de la musique Tehang Khyên-kwei répondant à une enquête en 531, l'une des règles, celle du hwàng-tchông, n'était autre qu'une gamme ayant hwàng-tchông pour tonique et débutant par yi-tso; les deux règles du kôn-syên et du thâi-tsheou débutaient aussi par yi-tso<sup>1</sup>; le sens de la transposition est-il alors réellement compris? est-on déjà arrivé à la délicatesse des 84 systèmes?<sup>2</sup> La pratique écarte ce procédé presque totalement, puisque les carillons n'ont alors que 14 pierres sonores ou 14 cloches, tandis que ceux des âges antérieurs, des Han et des Tchou, retrouvés de temps en temps, en avaient 16<sup>3</sup>. D'ailleurs les historiens disent<sup>4</sup>: « sous les Tchou et auparavant, on se conforma au principe de transposition; à partir des Tshin, la transposition fut supprimée; sous les Han orientaux elle fut pratiquée, mais sans continuité; des Han aux Swêi, pendant dix générations, c'est-à-dire en tout plusieurs siècles, on ne garda que le système du hwàng-tchông; des douze lyü sept seulement étaient usités; les cinq autres étaient appelés cloches muettes parce que l'on ne s'en servait pas. » Il y a unanimité pour constater que la transposition était en désuétude et avant et après les Han.

Le Swêi choü montre toutefois que des systèmes différents continuaient d'être en usage pour des airs différents: si donc chaque air était joué sous une forme fixe, sans transposition, du moins les diverses échelles ou systèmes subsistaient implicitement. C'est ce qu'on doit conclure des passages suivants<sup>5</sup>: « sous la dynastie des Swêi la musique classique des rites moyens était exécutée seulement avec la fondamentale hwàng-tchông; pour les sacrifices aux esprits de la nature et aux Ancêtres, ainsi que dans les banquets, on employait un seul système; pour aller recevoir les influx terrestres, on se servait de cinq systèmes. Les anciens musiciens ayant été remplacés et ayant disparu, on ne comprenait plus les autres degrés et les autres lyü; quelques-uns savaient jouer en jwêi-pin fondamentale; on les rangeait à leur place lors des sacrifices, en fin de compte il n'y avait personne qui s'en aperçût... Autrefois il y avait cinq mélodies, *yn*, en kông, châng, kyô, tchi, yü; les Lyàng les faisaient exécuter à l'assemblée plénière du 1<sup>er</sup> de la 1<sup>re</sup> lune. A présent on les appelle les cinq mélodies *yn*; ces airs s'appuient en totalité sur kông et châng, sans qu'on les laisse sortir de cet ordre. On

les exécute seulement pour faire descendre les esprits quand on va dans la campagne recevoir les influx terrestres. C'est ce que les *Yü-tung* expriment en disant: à la 1<sup>re</sup> lune du printemps le son est kyô... Pour la musique orchestrée, *min*, on emploie sept systèmes, on les met en usage pour les sacrifices; tous ces systèmes sont ordonnés d'après la noblesse des degrés et des lyü. » Le *Kyên thong choü*<sup>6</sup> indique ces faits sous une autre forme. « Sous les Swêi... le principe de la transposition... en fin de compte ne fut pas appliqué;... dans la musique des rites moyens, il y avait les quatorze systèmes de l'orchestre aigu, et rien de plus. » Aussi, en travaillant sur ces bases, les commissions officielles n'eurent pas de peine à comprendre la transposition classique et en exposèrent la théorie à l'Empereur; c'est ainsi qu'on lit le passage suivant dans une délibération prise en 589 ou 590<sup>7</sup> par Nyeou Hông, Yao Tehhâ, Hyü Cheân-sin, Lyeou Tchôn, Yü Chi-ki<sup>8</sup> et autres: « à la 11<sup>e</sup> lune le hwàng-tchông est fondamentale, à la 12<sup>e</sup> lune le ta-lyü est fondamentale, à la 1<sup>re</sup> lune le thâi-tsheou est fondamentale, et ainsi de suite pour les autres lunes. En tout il y a 12 tuyaux, chacun fournissant 5 degrés, cela fait 60 degrés. Cinq degrés formant un système, par suite il y a 12 systèmes. Cela explique, il me semble, que dans le texte très clair de Tchêng Hyeüen ne soit pas [mentionné] l'emploi de châng, kyô, tchi, yü pour des systèmes séparés<sup>9</sup>. » Un peu plus tard, vers 605<sup>10</sup>, la connaissance des systèmes était assez répandue pour que la cour des Rites pût faire recopier, corriger et orchestrer pour cordes, chant et carillons 104 mélodies anciennes, savoir: « 5 dans le système de hwàng-tchông fondamentale, 1 en ta-lyü, 25 en thâi-tsheou (seconde), 14 en kôn-syên (tierce), 13 en jwêi-pin (quinte diminuée), 8 en lin-tchông (quinte), 25 en nân-lyü (sixte), 13 en ying-tchông (octave diminuée). On tentera tout à l'heure de déterminer de façon plus précise le sens des mots *lyü*, système, et *yn*<sup>11</sup>, gamme, qui paraissent maintenant dans l'exposé.

Dans les délibérations qui eurent alors (vers 587) la musique pour objet<sup>12</sup>, un rôle important échet à Tchêng Yi, duc de Phêi<sup>13</sup>; son mémoire porte non seulement sur l'ancienne musique, mais sur des faits récents. « Tchêng Yi disait: Si l'on examine les cloches, les lithophones et les lyü du magasin de la musique, partout on trouve les désignations fondamentale, seconde majeure, tierce majeure, quinte, sixte majeure, octave diminuée, quinte diminuée; parmi ces sept degrés il y en a trois qui sont dissonants<sup>14</sup>.

1. N° 40, liv. 109, f. 40 v°; le Swêi choü, n° 42, liv. 13, f. 6 r°, mentionne de même à la date de 427 les règles du hwàng-tchông, du kôn-syên, du jwêi-pin et du thâi-tsheou.

2. Voir pp. 98 et 117.

3. N° 40, liv. 109, f. 41 r°.

4. N° 47, liv. 145, f. 2 v°.

5. N° 42, liv. 15, f. 4 v°.

6. N° 42, liv. 15, f. 7 r°.

7. N° 42, liv. 15, f. 2 v°.

8. N° 45, liv. 28, f. 2 r°.

9. N° 42, liv. 15, ff. 3, 4.

10. Yao Tehhâ, † 606 à 74 ans; lettré renommé, historien des Lyàng, rassembla les documents pour l'histoire des Tchên qui fut rédigée par son fils et par Wei Tchêng (*Tchên choü*, 537-589, par Yao Sen-lyên, † 643, Catalogue 57, édition de Nanking, 1872, grand in-8°; voir liv. 27, f. 4, etc. — N° 43, liv. 69, f. 9, etc.). — Hyü Cheân-sin, fonctionnaire lettré sous les Tchên et les Swêi, massacré à 61 ans dans les troubles de la fin des Swêi (618) (N° 42, liv. 58, f. 7, etc. — N° 44, liv. 83, f. 18, etc.). — Lyeou Tchôn, mandarin sous les Lyàng et sous les Tchou, haut dignitaire des Swêi, † 598 à 72 ans (N° 42, liv. 76, f. 2, etc. — N° 44, liv. 83, ff. 23, 24). — Yü Chi-ki, lettré et calligraphe, haut dignitaire sous Yang ti, 604-618, périt dans les troubles de 618 (N° 42, liv. 67, f. 1, etc. — N° 44, liv. 83, f. 15, etc.).

11. Les auteurs du rapport citent ici Hwàng Khân, lettré, ritualiste,

fonctionnaire sous les Lyàng, † 545 à 58 ans; voir *Lyàng choü*, 502-557, par Yao Tehhâ et Yao Sen-lyên, Catalogue 56-57, édition de Nanking, 1874, grand in-8° (*Lyàng choü*, liv. 48, f. 14. — N° 43, liv. 71, f. 11).

12. N° 42, liv. 15, f. 49 r°.

13. 均 doit être ici lu *yn*, et non pas *kyün*; il est pris comme synonyme de 韻 rime, assortir (N° 74, f. 74 v°).

14. N° 42, liv. 14, f. 25, etc.

15. Savant et versé dans la musique; d'une famille mandarinale, fils adoptif d'une princesse de la famille des Tchou, marié par Wou ti (560-578) à une princesse impériale; officier distingué, comblé d'honneurs sous les Swêi; † 591 à 52 ans (*Tchou choü*, liv. 35, f. 2, etc. — N° 42, liv. 38, f. 4, etc. — N° 44, liv. 35, f. 18, etc.).

16. 乖應 *kwai ying*, violer l'accord, expression rare; un peu plus loin, f. 26 r°, Tchêng Yi dit encore 乖越 *kwai yü* dans le sens de violer les principes musicaux; *kwai ying* se trouve aussi n° 65, liv. 33, f. 9 r°. Je pense que Tchêng Yi veut parler des trois derniers degrés, 3<sup>e</sup> majeure, 8<sup>e</sup> diminuée, 5<sup>e</sup> diminuée; ces intervalles sont en effet plutôt rares dans la musique chinoise. On remarquera que la 3<sup>e</sup> majeure issue d'une série de quintes justes est également dissonante

Toujours on recherchait et on étudiait, sans que personne en fin de compte pût comprendre. Au temps de Woù ti (360-378), il y eut un homme de Koutcha nommé Sou-tchi-phô, qui vint en Chine à la suite de l'impératrice turke<sup>1</sup>; il savait jouer de la guitare pliphâ des barbares. En écoutant ce qu'il exécutait, [on reconnaissait que] dans l'espace d'une gamme, *yün*, il y avait sept degrés, *ch'ng*. Ayant donc été interrogé, il répondit [ce qui suit]: son père, renommé en Occident comme musicien, avait appris par une tradition transmise de génération en génération qu'il y a sept sortes de systèmes, *tyáo*<sup>2</sup>; dans ces sept systèmes, si l'on compare les sept degrés, on trouve que mystérieusement ils concordent<sup>3</sup>. Le premier degré s'appelle *sü-thô-li*<sup>3</sup>, en langue chinoise « son égal », c'est le degré *k'ng*; le second degré s'appelle *k'i-tchi*, en chinois « son long », c'est le degré *ch'ng*; le troisième degré s'appelle *chü-tchi*, en chinois « son simple et droit », c'est le degré *kyô*; le quatrième degré s'appelle *chü-heon-kyü-lân*, en chinois « son consonnant », c'est le degré *pyên tchi*; le cinquième degré s'appelle *chü-lü*, en chinois « son consonnant harmonieux », c'est le degré *tchi*; le sixième degré s'appelle *p'ün-ch'ou*, en chinois « cinquième son », c'est le degré *yü*; le septième degré s'appelle *seü-li-chü*, en chinois « son du bœuf *hou* », c'est le degré *pyên k'ng*. Yi ayant joué ces sons ainsi qu'il savait, on obtint pour la première fois l'exactitude des sept degrés. Si l'on passe aux sept systèmes dont on a parlé, il y a encore l'expression « les cinq *tün* »; les *tün* font les

sept systèmes; si l'on traduit en chinois, *tün* veut dire *yün*, gamme<sup>5</sup>; ces sons correspondent aussi aux cinq gammes de *hwang-tch'ng*, *thái-tsheou*, *lin-tch'ng*, *nân-lyü*, *koü-syên*; pour les sept *lyü* en dehors de ces derniers, il n'y a plus de système de sons. »

« Ensuite Yi, sur le phi-phâ qu'il tenait, fit la gamme en substituant les uns aux autres des chevalets mobiles sous les cordes et établit sept gammes diverses en faisant succéder les sons; il les combina de douze manières pour répondre aux 12 *lyü*. [En effet] par *lyü* il y a 7 degrés<sup>6</sup>, par degré on établit un système, on obtient donc 7 systèmes: pour les 12 *lyü* cela fait en tout 84 systèmes qui se remplacent à tour de rôle et sont tous consonnants. En poursuivant, il compara lesdits degrés au système de *lin-tch'ng* fondamentale exécuté par la musique impériale: alors qu'on devrait prendre *lin-tch'ng* pour prime, on prend *hwang-tch'ng* pour 1<sup>me</sup>; au lieu de *nân-lyü* pour 2<sup>de</sup>, on prend *thái-tsheou*; au lieu de *ying-tch'ng* pour 3<sup>de</sup>, on prend *koü-syên*; donc dans le système en question, les sept degrés et les trois sons principaux sont tous arrêtés<sup>7</sup>. Les 77 degrés répondant à 41 des fondamentales violent donc la règle, aucun ne circule. De plus, dans les carillons il y a huit éléments, et ainsi on joue de la musique à 8 degrés: c'est qu'en dehors des 7 degrés on en établit un de plus que l'on appelle degré répondant (8<sup>ve</sup>). »

« Yi avait donc rédigé plus de vingt pages pour expliquer ses idées; il répandit alors son écrit à la Cour et proposa une délibération en vue de réformer

pour nous; la 5<sup>me</sup> diminuée et la 7<sup>me</sup> majeure (8<sup>me</sup> diminuée) sont toujours dissonantes; au contraire, l'intervalle de 2<sup>de</sup> n'est pas rare, du moins sur le *khiu* 112.

1. L'impératrice Ngü-chü-nä était fille du khân des Turks. Mou-hän kahan Seü-kin; elle épousa l'Empereur en 568 et mourut en 582 à 32 ans (*Tcheou chou*, liv. 9, f. 2, 3).

2. Le *tyáo* chinois, ou système, paraît répondre en partie à la *michana* sanscrite; cf. n° 90, p. 59.

3. On verra plus loin (chap. IV) que le *yün*, gamme, est l'échelle des sept degrés qui sont dans les rapports définis p. 93; le *tyáo*, système, est une échelle partant d'une note donnée, mais dont les degrés peuvent ne pas être conformes aux intervalles du *yün*. A proprement parler, les degrés, *ch'ng* ou *yün*, de l'énumération chinoise ne se conçoivent que par rapport à la gamme *tye*; si l'on parle des degrés dans les divers systèmes, il est sous-entendu qu'il s'agit des degrés de cette gamme *tye*. Dire que dans divers systèmes les degrés concordent, c'est constater que ces systèmes sont construits avec les sons qui sont degrés de la gamme *tye*, et arriver ainsi à l'idée de la note, élément immuable des modes et des gammes, c'est-à-dire combiner les idées de degré ou de rapport, *yün*, et de *lyü* ou de hauteur fixe. L'idée de note n'est pas chinoise, du moins pour la théorie; elle l'était moins encore à une époque où la seule théorie cohérente était celle de King Fäng, distinguant essentiellement des *lyü* primitifs le *hwang-tch'ng* issu du *tch'ng-lyü* et nommé *tchi-chü*, ainsi que les onze suivants, puis les séries produites successivement par le même procédé.

4. Les noms des sept notes donnés par Sou-tchi-phô, comme le nom même de ce personnage, appartiennent à une langue étrangère; pour en préparer l'identification, il est bon d'abord d'en restituer la prononciation ancienne. Voici les lectures que je propose en m'appuyant sur la plus ancienne des tables phonétiques du *Khiung hî tseü tyen* et sur les transcriptions coréennes et japonaises; j'indique par s) des variantes provenant du *Sông chi* (N° 48, Y. I. 1., liv. 51, f. 32 v°) et par l) une variante donnée par le *Lyáo chi* (N° 49, liv. 53, f. 7 r°).

	Lecture moderne.	Lecture ancienne.
蘇祇婆	<i>son-tchi-phô</i> .	so-tchi-ha.
1. 娑陀力	<i>sô-thô-li</i> .	sa-da-lik.
1. l) 娑陀力	<i>phô-thô-li</i> .	ba-da-lik.
2. 識	<i>ki-tchi</i> .	ki-tchi.
2. s) 稽識	<i>ki-tchi</i> .	ki-tchi.
3. 沙	<i>chü-tchi</i> .	cha sa-tchi.
4. 沙侯加濫	<i>chü-houé-kyü-lân</i> .	chü(sa)-hou-ka-lam(ram).
5. 沙臘	<i>chü-lü</i> .	cha(sa)-lap(rap).

	Lecture moderne.	Lecture ancienne.
6. 般般	<i>pän-cheän</i> .	pan-jam.
7. 俟利筵	<i>seü-li-chü</i> .	dzi-li(ri)-dzap.
7. s) 俟利筵	<i>heou-li-chü</i> .	hou-li(ri)-dzap.

Le sixième degré s'appelle *pan-jam*, c'est-à-dire cinquième son: il y a lieu de reconnaître dans *pan-jam* le sanscrit *pancama*, cinquième, nom de la cinquième des sept notes hindoues (N° 90, p. 55). La finale *dzap* de la septième note rappelle *rsabha*, *rikhab*, taureau, nom de la deuxième note hindoue, et le sens donné par le *Sweü ch'ou* n'y contredit pas; l'explication de l'épithète *hou* (le bœuf *houü*) m'échappe; le *Sông chi* donne

斛律, le *Lyáo chi* donne 斛先 au lieu de 斛牛: je pense que la lecture du *Sweü ch'ou* est correcte. Enfin, pour la quatrième note, la terminaison *karam* peut être rapprochée de *gräma*, un groupe, une gamme. Ni la transcription ni le sens donné pour les quatre autres termes n'ont permis des rapprochements avec le sanscrit; il est d'ailleurs douteux qu'aucun de ces noms ait directement passé du sanscrit en chinois. Les expressions chinoises répondant aux 4<sup>o</sup> et 5<sup>o</sup> degrés, *yüing* et *yüing-hwô*, indiquent parfois dans le langage musical l'unisson ou l'octave (*yüing*) et un accord consonnant, 3<sup>o</sup> ou 4<sup>o</sup> (*hwô*); mais je doute que ces sens soient acceptables ici. Pour le second degré, le texte signifie exactement: « *ki-tchi*, en chinois « son long », c'est le son du *nân-lyü* »; mais tout le contexte indique qu'il faut lire le signe unique

商 *chung* au lieu des deux signes 南 呂; avec un manuscrit un peu cursif, la confusion n'est pas surprenante. Remarque que la sixième note de l'énumération porte le nom de quinte, ce qui suppose que la gamme étrangère mentionnée commence avec la seconde majeure de la gamme chinoise; cette gamme hindoue sera donc, si l'on adopte les équivalents de la p. 93, *fa# sol# la# si ut# ré# mi fa#*: ce mode ne correspond à aucun des modes indiqués par Fétis, *Histoire de la musique*, II, p. 206. D'ailleurs si le rapprochement de *seü-li-chü* et de *rsabha* est juste, il y a confusion sur l'ordre des notes.

5. Il est assez malaisé de comprendre ce qu'est le *tüna*, qui répond probablement à *tün*, le texte chinois étant excessivement concis et le texte traduit par M. Grosset (N° 90), bien que plus étendu, manquant de netteté. Probablement l'équivalence *tüna* = *yün* = gamme, n'est pas rigoureusement exacte.

6. Il faut comprendre: chaque *lyü* peut jouer le rôle de chacun des 7 degrés.

7. Par « les trois sons principaux », il faut sans doute entendre les trois sons cités, c'est-à-dire les trois premiers degrés; les degrés sont fixés, arrêtés dans la même position que pour *hwang-tch'ng* fondamentale, au lieu de circuler avec le changement des fondamentales, ainsi que la transposition l'exige.

la musique. A cette époque, Sou Khwèi<sup>1</sup> aussi était renommé pour sa connaissance de la musique; il discute les assertions de Yi, disant : La musique qui se trouve dans le *Hsin ch'ü wü tehün*<sup>2</sup> est touchante; dans les *Yüé tong*, il y a la correspondance des 5 degrés (avec les mois); de tous côtés il est question de 5, et l'on ne parle pas d'octave diminuée ni de quinte diminuée. D'autre part, le *Tsö tehün* mentionne les sept sons, les six lyü qui se conforment aux 5 degrés<sup>3</sup>; d'après ce texte, sur chaque fondamentale on doit établir 5 systèmes, et je ne sais pas que l'on y ajoute les deux systèmes de l'octave diminuée et de la quinte diminuée pour avoir sept systèmes. L'origine de ces sept systèmes n'est pas connue. »

Tchéng Yi répondit à cette objection en s'appuyant sur le *Chou king* et sur le *Hsin ch'ü*, qui admettent les sept notes dès une époque reculée<sup>4</sup>. Il continua en disant<sup>5</sup> : « A présente la musique impériale dans le système de hwáng-tchóng prend le lin-tchóng pour initiale du système, ce qui viole le rapport du prince au serviteur<sup>6</sup>; l'orchestre aigu, dans le système de hwáng-tchóng fondamentale, fait de syào-lyü la quinte diminuée, ce qui est contraire au principe de la progression par quintes<sup>7</sup>. Je demande que la musique classique (des rites moyens) pour le système de hwáng-tchóng fondamentale prenne le hwáng-tchóng comme initiale et que l'orchestre aigu écartant le syào-lyü, revienne au jwéi-pün comme quinte diminuée. » A la même époque, Wán Pào-tchháng<sup>8</sup>, auteur d'un ouvrage intitulé *Vieux chants de Ló-yáng*, *Ló yang kyeou khüü*, et élève de Tsou Hyáo-tchóng, disait que les ancêtres de ce dernier connaissaient la composition de l'orchestre pour la musique ancienne<sup>9</sup>: les morceaux des Yin et des Tchou exigèrent un carillon de huit éléments, dont sept seulement étaient employés. Wán Pào-tchháng confirmait donc l'opinion de Tchéng Yi relativement à l'emploi de la gamme heptaphone.

Les opinions de la majorité de la commission furent toutefois contestées par Hô Thwò<sup>10</sup>, bien vu de

l'Empereur qui n'entendait rien à la musique. Hô Thwò affirma que seuls les « trois systèmes<sup>11</sup> » étaient antiques; il fit écarter tout changement et maintenir le principe du hwáng-tchóng fondamentale unique: ce qui n'exclut pas l'usage de renversements de la gamme de hwáng-tchóng. Les arguments présentés par Tchéng Yi et son parti reposaient sur l'étude des livres anciens, sur l'interprétation rationnelle de faits survivants (composition des carillons par exemple) et sur la théorie occidentale, probablement hindoue, qui, telle qu'elle est résumée ici, ressemble étrangement à la théorie chinoise; ils tendaient à faire reconnaître la légitimité des 7 degrés et à rétablir la transposition à peu près oubliée. Ces théories, trop savantes pour l'époque, ne furent pas encore admises; elles ne reçurent l'adhésion impériale que de la grande dynastie des Tang.

Le fondateur, Kao tsoü, nomma à la cour des Rites Tsou Hyáo-swén, fonctionnaire des Swèi, qui avait exposé le système des 60 et des 360 lyü et avait recommandé la transposition; toutefois Kao tsoü remit les réformes de ce genre jusqu'après la pacification générale, et ce fut son fils Tháí tsóng qui approuva (628) les projets de Hyáo-swén<sup>12</sup>. « Des cinq degrés primitifs naissent les deux degrés diminués; le degré qui s'appuie sur la quinte diminuée, c'est la quinte juste, *tchéng tchü*; le degré qui s'appuie sur l'octave diminuée, c'est l'octave de la prime, *tshing kóng*. Les sept degrés du hwáng-tchóng au nán-lyü<sup>13</sup> servent à tour de rôle de fondamentale; le tuyau hwáng-tchóng long de 9 pouces... est le chef des 5 degrés... Le premier degré est kóng (1<sup>me</sup>), le second cháng (2<sup>de</sup>), le troisième kyó (3<sup>me</sup>), le quatrième pyén tchi (5<sup>te</sup> diminuée), le cinquième tchi (3<sup>le</sup>), le sixième yü (6<sup>te</sup>), le septième pyén kóng (8<sup>ve</sup> diminuée): ces degrés du grave à l'aigu forment une gamme, yün. D'une manière générale, les 12 systèmes de kóng ont tous la fondamentale correcte, ils n'ont pas de son plus grave<sup>14</sup>... Les 12 systèmes de cháng ont un son

1. Fils de Sou Weï (542-629), duc de Pheï, conseiller écouté du premier empereur Swèi; Khwèi servit lui-même comme officier civil et militaire et mourut vers 615 à 49 ans (N° 42, liv. 41, ff. 9, 10).

2. Édition du *Chi king*, de l'école de Hân Ying, lettré du n° s. A. C. (N° 60, liv. 16, f. 43).

3. Voir p. 92; le présent texte est une allusion, et non une citation exacte.

4. Voir p. 92.

5. N° 42, liv. 14, f. 26 v°.

6. Les cinq degrés de la gamme sont assimilés au prince, aux ministres, au peuple, aux travaux, aux ressources matérielles (*Yü ki*, voir n° 8 et n° 15, tome II, p. 48); mais le prince étant supérieur aux ministres, il faut que la note correspondante soit plus grave que celle des ministres, il n'est donc pas admissible que le lin-tchóng soit initiale dans le système de hwáng-tchóng. Sur ce point Tchéng Yi semble dans l'erreur, puisque le tháí-tshou (les ministres) serait encore dans ce cas plus aigu que le hwáng-tchóng. En quittant le point de vue chinois, on pourrait comparer à un mode égal le système de hwáng-tchóng lorsqu'il prend lin-tchóng pour initiale.

7. Syào-lyü, al. tchóng-lyü; ou reviendra sur ce passage, qui donne la plus ancienne indication sur un changement de mode (p. 113).

8. Le père de Pào-tchháng fut mis à mort parce qu'il méditait de quitter le service des Tshü pour celui de l'empire du sud; l'enfant fut incorporé aux musiciens; il se fit surtout remarquer lors de la grande enquête de 530, fit adopter le pied can, expliqua les 84 systèmes; il vivait encore en 615 (N° 42, liv. 78, f. 45, etc. — N° 44, liv. 90, f. 11, etc.). Sur Tsou Hyáo-tchóng, je n'ai rien trouvé.

9. N° 42, liv. 14, f. 27 r°.

10. Fils d'un riche marchand du pays de Chou, très instruit, versé dans la musique, mandarin des Tchou et des Swèi, mort après 586 (N° 42, liv. 75, f. 4, etc.).

11. On retrouvera plus loin cette expression.

12. N° 45, liv. 28, f. 2, etc. — N° 46, liv. 21, ff. 2, 3.

13. Voir p. 93.

14. Dans les systèmes de kóng, on prend pour fondamentale le lyü même qui sert d'initiale et de fondamentale à la gamme; ainsi dans la

gamme type de hwáng-tchóng (p. 93), le système de kóng sera justement l'échelle *hwáng-tchóng tháí-tshou kou-syên jwéi-pün lin-tchóng nán-lyü ying-tchóng*. De même la série *ti-lyü kyü-tchóng tchóng-lyü lin-tchóng yi-tsé wou-yi hwáng-tchóng* est à la fois la gamme de tá-lyü et le système de kóng pour cette même gamme. Même remarque pour les autres gammes. Puisqu'il y a 12 lyü, il y a donc 12 systèmes de kóng répondant chacun à la gamme dont le lyü en question est la fondamentale.

Le mode de cháng prend pour initiale la 2<sup>de</sup> (cháng) de la fondamentale de gamme: il est constitué par les degrés 2<sup>de</sup> majeure, 3<sup>me</sup> majeure, 5<sup>te</sup> diminuée, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup> majeure, 8<sup>ve</sup> diminuée, 8<sup>ve</sup>, soit, dans les deux gammes citées, par les lyü :

gamme de hwáng-tchóng: *hwáng-tchóng tháí-tshou kou-syên tchóng-lyü lin-tchóng nán-lyü wou-yi*;

gamme de tá-lyü: *tá-lyü kyü-tchóng tchóng-lyü jwéi-pün yi-tsé wou-yi ying-tchóng*.

La fondamentale de mode et de gamme, soit *wou-yi*—1, *ying-tchóng*—4, est laissée au-dessous de l'initiale; en d'autres termes, le kóng n'occupe pas sa place correcte, d'initiale il devient finale.

Mode de kyó (3<sup>me</sup> majeure) :

	3 <sup>me</sup> maj.	5 <sup>te</sup> dim.	5 <sup>te</sup>	6 <sup>te</sup> maj.
g. de hwáng-tchóng :	<i>hwáng-tchóng tháí-tshou kyü-tchóng tchóng-lyü</i>			
	8 <sup>ve</sup> dim.	8 <sup>ve</sup> 9 <sup>me</sup> maj.		

*lin-tchóng yü-tsé wou-yi*;

	3 <sup>me</sup> maj.	5 <sup>te</sup> dim.	5 <sup>te</sup>	6 <sup>te</sup> maj.	8 <sup>ve</sup> dim.	8 <sup>ve</sup>
g. de tá-lyü :	<i>tá-lyü kyü-tchóng kou-syên jwéi-pün yi-tsé nán-lyü</i>					
	9 <sup>me</sup> maj.					

*ying-tchóng*.

La fondamentale et la 2<sup>de</sup> majeure restent au-dessous de l'initiale.

Mode de pyén-tchi (3<sup>te</sup> diminuée) :

	5 <sup>te</sup> dim.	5 <sup>te</sup>	6 <sup>te</sup> maj.	8 <sup>ve</sup> dim.	8 <sup>ve</sup>
g. de hwáng-tchóng :	<i>hwáng-tchóng tá-lyü kyü-tchóng tchóng-lyü jwéi-</i>				
	9 <sup>me</sup> maj.	10 <sup>me</sup> maj.			

*pün yi-tsé wou-yi*

	5 <sup>te</sup> dim.	5 <sup>te</sup>	6 <sup>te</sup> maj.	8 <sup>ve</sup> dim.	8 <sup>ve</sup>
g. de tá-lyü :	<i>tá-lyü tháí-tshou kou-syên jwéi-pün lin-tchóng</i>				
	9 <sup>me</sup> maj.	10 <sup>me</sup> maj.			

*nán-lyü ying-tchóng*.

inférieure à l'initiale, c'est la fondamentale. Les 12 systèmes de *kyô* ont deux sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale et la seconde majeure. Les 12 systèmes de *tchi* ont trois sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale, la seconde et la tierce majeures. Les 12 systèmes de *yü* ont quatre sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale, la seconde et la tierce majeures, la quinte. Les 12 systèmes de quinte diminuée prennent place entre la tierce majeure et la quinte juste, les 12 systèmes d'octave diminuée prennent place entre la sixte majeure et l'octave. Dans la musique classique ou semi-rituelle, il n'y a pas de système hormis ceux des sept degrés. » Chaque *lyü* est ainsi l'origine d'une échelle de sept degrés conforme à la gamme type et

qui est dite *yün*, gamme; mais il joue aussi tour à tour le rôle de chaque degré, il sert donc d'initiale à sept *tyüo* ou systèmes de sept sons séparés par des intervalles de cinq tons et de deux demi-tons; la disposition diverse de ces intervalles constitue sept modes; les deux qui répondent aux degrés complémentaires sont de légitimité contestée. Puisqu'il y a 12 *lyü* et 12 gammes conformes à la gamme type, on trouve donc 84 systèmes, dont 60 pour les modes principaux et 24 pour les modes complémentaires. Cette théorie musicale, exposée brièvement dans le texte traduit aux pages précédentes, se résume dans le tableau suivant, où, à l'imitation de Tshái Yuên-ting, je ne mets que les systèmes principaux; les chiffres romains répondent au tableau de la p. 117.

Gamme de hwàng-tchông.

Modes	{ hwàng <sub>1</sub> mi <sub>3</sub>	ta fa	thai fa $\sharp$	kyá sol	koü sol $\sharp$	tchông la	juéi la $\sharp$	lin si	yi ut $\sharp$	nán ut $\sharp$	woü re	ying re $\sharp$
1. kông I	1 <sup>me</sup>		2 <sup>de</sup>	3 <sup>e</sup>								
2. chông LXXII	2 <sup>de</sup>		3 <sup>e</sup>	5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>							
3. kyá LIX	3 <sup>e</sup>		5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>								
4. tchi XXXIX	5 <sup>te</sup>		6 <sup>te</sup>	8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>							
5. yü XXVI	6 <sup>te</sup>		8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>								

Gamme de tá-lyü.

Modes	{ tá <sub>1</sub> fa <sub>3</sub>	thai fa $\sharp$	kyá sol	koü sol $\sharp$	tchông la	juéi la $\sharp$	lin si	yi ut $\sharp$	nán ut $\sharp$	woü re	ying re $\sharp$	hwàng <sub>2</sub> mi
6. kông VIII	1 <sup>me</sup>		2 <sup>de</sup>	3 <sup>e</sup>								
7. chông LXXIX	2 <sup>de</sup>		3 <sup>e</sup>	5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>							
8. kyá LXXVI	3 <sup>e</sup>		5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>								
9. tchi XLVI	5 <sup>te</sup>		6 <sup>te</sup>	8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>							
10. yü XXXIII	6 <sup>te</sup>		8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>								

Gamme de thái-tsheou.

Modes	{ thái <sub>1</sub> fa $\sharp$ <sub>3</sub>	kyá sol	koü sol $\sharp$	tchông la	juéi la $\sharp$	lin si	yi ut $\sharp$	woü re	ying re $\sharp$	hwàng <sub>2</sub> mi	tá fa
11. kông XV	1 <sup>me</sup>		2 <sup>de</sup>	3 <sup>e</sup>							
12. chông II	2 <sup>de</sup>		3 <sup>e</sup>	5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>						
13. kyá LXXIII	3 <sup>e</sup>		5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>							
14. tchi LIII	5 <sup>te</sup>		6 <sup>te</sup>	8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>						
15. yü XL	6 <sup>te</sup>		8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>							

Gamme de kyá-tchông.

Modes	{ kyá <sub>1</sub> sol $\sharp$ <sub>3</sub>	koü sol $\sharp$	tchông la	juéi la $\sharp$	lin si	yi ut $\sharp$	nán ut $\sharp$	woü re	ying re $\sharp$	hwàng <sub>2</sub> mi	tá fa	thái fa $\sharp$
16. kông XXII	1 <sup>me</sup>		2 <sup>de</sup>	3 <sup>e</sup>								
17. chông IX	2 <sup>de</sup>		3 <sup>e</sup>	5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>							
18. kyá LXXX	3 <sup>e</sup>		5 <sup>te dim.</sup>	5 <sup>te</sup>								
19. tchi LX	5 <sup>te</sup>		6 <sup>te</sup>	8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>							
20. yü XLVII	6 <sup>te</sup>		8 <sup>te dim.</sup>	8 <sup>te</sup>								

La fondamentale, la 2<sup>de</sup> et la 3<sup>e</sup> majeures restent au-dessous de l'initiale.

Mode de tchi (3<sup>e</sup>):  
5<sup>te</sup> 6<sup>te</sup> maj. 8<sup>ve</sup> dim. 8<sup>ve</sup>  
g. de hwàng-tchông: hwàng-tchông thái-tsheou kou-syên tchông-lyü  
9<sup>e</sup> maj. 10<sup>e</sup> maj. 12<sup>e</sup> dim.  
lin-tchông nán-lyü ying-tchông.

g. de tá-lyü : tá-lyü kyá-tchông tchông-lyü juéi-pin yí-tse  
10<sup>e</sup> maj. 12<sup>e</sup> dim.  
woü-yü hwàng-tchông.

La fondamentale, la 2<sup>de</sup> et la 3<sup>e</sup> majeures, la 5<sup>te</sup> diminuée sont au-dessous de l'initiale.

Mode de yü (6<sup>te</sup>):  
6<sup>te</sup> maj. 8<sup>ve</sup> dim. 8<sup>ve</sup> 9<sup>e</sup> maj.  
g. de hwàng-tchông: hwàng-tchông thái-tsheou kyá-tchông tchông-lyü  
10<sup>e</sup> maj. 12<sup>e</sup> dim.  
lin-tchông nán-lyü woü-yü.  
6<sup>te</sup> maj. 8<sup>ve</sup> dim. 8<sup>ve</sup> 9<sup>e</sup> maj. 10<sup>e</sup> maj. 12<sup>e</sup> dim.  
g. de tá-lyü : tá-lyü kyá-tchông kou-syên juéi-pin yí-tse woü-yü  
12<sup>e</sup> dim.  
ying-tchông.

La fondamentale, la 2<sup>de</sup> et la 3<sup>e</sup> majeures, la 5<sup>te</sup> diminuée, la 5<sup>te</sup> restent au-dessous de l'initiale.

Mode de pyên kông (5<sup>te</sup> diminuée):  
8<sup>ve</sup> dim. 8<sup>ve</sup> 9<sup>e</sup> maj. 10<sup>e</sup> maj.  
g. de hwàng-tchông: hwàng-tchông tá-lyü kyá-tchông tchông-lyü lin

12<sup>e</sup> dim. 12<sup>e</sup> 13<sup>e</sup> maj.  
tchông yí-tse woü-yü.

8<sup>ve</sup> dim. 8<sup>ve</sup> 9<sup>e</sup> maj. 10<sup>e</sup> maj. 12<sup>e</sup> dim.  
g. de tá-lyü : tá-lyü thái-tsheou kou-syên juéi-pin yí-tse  
12<sup>e</sup> 13<sup>e</sup> maj  
nán-lyü ying-tchông.

L'initiale étant l'8<sup>ve</sup> diminuée, tous les autres degrés lui restent inférieurs.

On établira facilement pour chaque mode les 10 autres gammes construites sur les 10 *lyü* de thái-tsheou à ying-tchông. Voir le tableau ci-dessus. Remarque aussi que les modes de 5<sup>te</sup> diminuée et d'8<sup>ve</sup> diminuée sont souvent négligés par les théoriciens, ou du moins tenus pour seulement complémentaires.

Voir encore sur cette question : N° 70 (Y. I. t., liv. 52, f. 35, etc.). — N° 54 (Y. I. t., liv. 51, ff. 9 à 15). Cette théorie est expliquée aussi dans un rapport de Wang Pho en date de 939 (N° 47, liv. 145, 4, 3 v°). « Parmi les 12 *lyü* on prend successivement 7 sons (degrés) qui font une gamme; le son qui est maître de la gamme, c'est le kông (fondamentale); la quinte, la seconde majeure, la sixte majeure, la tierce majeure, l'octave diminuée, la quinte diminuée sont à la suite. En débutant par le son de la fondamentale et revenant au *lyü* du son primitif, les sept degrés se répondant tour à tour sans désordre, on forme le système de la fondamentale. Par gamme il y a sept systèmes; en raison des *lyü* il y a douze gammes: total, 84 systèmes sur lesquels reposent les mélodies chantées et exécutées. »



Gamme de kou-syen.

Modes	{ kou <sub>1</sub> sol <sub>2</sub>	tehông <sub>3</sub>	juwêi	lin	yi	nân	woû	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ
21. kông XXIX	1 <sup>m</sup>	la	la <sub>2</sub>	si	ut <sub>3</sub>	ut <sub>2</sub>	re <sub>1</sub>	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol
22. chông XVI	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
23. kyô III	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
24. tchi I.XVII	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
25. yu LIV	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de tchông-lyû.

Modes	{ tehông <sub>1</sub> la <sub>2</sub>	juwêi	lin	yi	nân	woû	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû
26. kông XXXVI	1 <sup>m</sup>	la <sub>2</sub>	si	ut <sub>3</sub>	ut <sub>2</sub>	re <sub>1</sub>	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>
27. chông XXIII	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
28. kyô X	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
29. tchi LXXIV	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
30. yu LXI	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de juwêi-pin.

Modes	{ juwêi <sub>1</sub> la <sub>2</sub>	lin	yi	nân	woû	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû	tehông
31. kông XLIII	1 <sup>m</sup>	si	ut <sub>3</sub>	ut <sub>2</sub>	re <sub>1</sub>	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>	ta
32. chông XXX	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
33. kyô XXVII	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
34. tchi LXXXI	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
35. yu LXVIII	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de lin-tchông.

Modes	{ lin <sub>1</sub> si <sub>2</sub>	yi	nân	woû	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû	tehông	juwêi
36. kông L	1 <sup>m</sup>	ut <sub>3</sub>	ut <sub>2</sub>	re	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>	la	la <sub>2</sub>
37. chông XXXVII	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
38. kyô XXIV	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
39. tchi IV	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
40. yu LXXV	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de yi-tsé.

Modes	{ yi <sub>1</sub> ut <sub>2</sub>	nân	woû	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû	tehông	juwêi	lin
41. kông LVII	1 <sup>m</sup>	ut <sub>3</sub>	re	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>	la	la <sub>2</sub>	si
42. chông XLIV	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
43. kyô XXXI	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
44. tchi XI	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
45. yu LXXXII	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de nân-lyû.

Modes	{ nân <sub>1</sub> ut <sub>2</sub>	woû	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû	tehông	juwêi	lin	yi
46. kông LXIV	1 <sup>m</sup>	re	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>	la	la <sub>2</sub>	si	ut <sub>3</sub>
47. chông LI	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
48. kyô XXXVIII	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
49. tchi XXVIII	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
50. yu V	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de woû-yi.

Modes	{ woû <sub>1</sub> re <sub>2</sub>	ying	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû	tehông	juwêi	lin	yi	nân
51. kông LXXI	1 <sup>m</sup>	re <sub>2</sub>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>	la	la <sub>2</sub>	si	ut <sub>3</sub>	ut <sub>2</sub>
52. chông LVIII	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
53. kyô XLV	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
54. tchi XXV	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
55. yu XII	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Gamme de ying-tchông.

Modes	{ ying <sub>1</sub> re <sub>2</sub>	hwang <sub>2</sub>	ta	thai	kyâ	koû	tehông	juwêi	lin	yi	nân	woû
56. kông LXXXVIII	1 <sup>m</sup>	mi	fa	fa <sub>2</sub>	sol	sol <sub>2</sub>	la	la <sub>2</sub>	si	ut <sub>3</sub>	ut <sub>2</sub>	re
57. chông LXV	2 <sup>o</sup>		3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>	8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>
58. kyô LII	3 <sup>e</sup>		5 <sup>e</sup> dim.	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>	
59. tchi XXXII	5 <sup>o</sup>		6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 dim.
60. yu XIX	6 <sup>o</sup>		8 <sup>e</sup> dim.	8 <sup>e</sup>		9 <sup>e</sup>		10 <sup>e</sup>		12 <sup>e</sup> dim.	12 <sup>e</sup>	

Pour désigner un système, on énonce d'abord le lyû qui répond à la prime ou à l'octave, puis le degré où se trouve l'initiale de la gamme, c'est-à-dire le nom du mode. Ainsi « hwang-tchông prime » indique que le hwang-tchông est la prime du système et que l'initiale de la gamme se trouve au degré prime (système 1) : ici les deux termes de l'énoncé sont identiques. « Woû-yi seconde » veut dire que l'initiale est la seconde de woû-yi ; cette condition ne se présente que dans le système 2. « Nân-lyû sixte » signifie que l'initiale est la sixte de nân-lyû : nous reconnaissons le

système 33 qui dépend de la gamme de juwêi-pin. On donnera plus loin (p. 117) une liste des 84 modes avec leurs noms usuels.

L'emploi de la transposition fut réglé (628) selon le projet de Tsoû Hyáo-swên<sup>1</sup>. « Pour sacrifier à l'autel du Ciel, on prend comme fondamentale le hwang-tchông, pour l'autel de la Terre le lin-tchông, pour le temple des Ancêtres le thài-tsheou. Pour les cérémonies dans les cinq banlieues, pour les assemblées de

1. N° 43, liv. 25. f. 2, etc.

félicitation et pour les banquets à la Cour, on prend comme fondamentale le *lyu* du mois. » A la mort de *Hyo-swèn*, *Tchiang Wèn-cheou*<sup>1</sup>, fonctionnaire au bureau de la Musique, persuada l'Empereur de se conformer de plus près aux anciens rituels. Par la suite il y eut des modifications de détail, mais le rituel de *Khâi-yuèn* (années 713-741) revint aux douze hymnes officiels de *Tsou Hyo-swèn*<sup>2</sup>. « Le premier, l'hymne *Yü hwò*<sup>3</sup> sert à faire descendre les esprits célestes ; quand on sacrifie à l'autel du Ciel, quand on prie pour les grains et pour la pluie, quand on fait des offrandes au soleil et à la lune, quand on fait le sacrifice *fong* au Ciel, ou quand on sacrifie à l'Empereur suprême, dans toutes ces occasions on prend comme fondamentale le *yuèn-tchong* pour trois strophes, comme tierce majeure le *hwàng-tchong*, comme quinte le *thai-tsheou*, comme sixte majeure le *koû-syèn*, chacun pour une strophe ; on exécute la danse civile en six figures... Quand on va au-devant des influx naturels dans les cinq banlieues, pour l'Empereur jaune le *hwàng-tchong* sert de fondamentale, pour l'Empereur rouge on prend le *hân-tchong* comme quinte, pour l'Empereur blanc le *thai-tsheou* est seconde majeure, pour l'Empereur noir le *nân-lyü* est sixte majeure, pour l'Empereur vert le *koû-syèn* est tierce majeure ; dans tous ces cas on exécute la danse civile en six figures<sup>4</sup>.

« Le second hymne, dit *Chwèn hwò*<sup>5</sup>, sert à faire paraître les esprits terrestres ; quand on sacrifie à l'autel de la Terre, quand on prie les dieux des moissons, quand on fait le sacrifice *chein*, dans tous ces cas on prend le *hân-tchong* comme fondamentale, le *thai-tsheou* comme tierce, le *koû-syèn* comme quinte, le *nân-lyü* comme sixte, chacun pour deux strophes ; on exécute la danse civile en huit figures. Quand on sacrifie aux montagnes et aux fleuves, on prend le *jiwé-pin* comme fondamentale pour trois strophes.

« Le troisième hymne, dit *Yong hwò*<sup>6</sup>, sert à faire venir les mânes des hommes ; dans les diverses offrandes de nourriture présentées aux mânes impériaux, quand on fait l'annonce d'un événement au temple des Ancêtres [impériaux], toujours on prend le *hwàng-tchong* comme fondamentale pour trois strophes, le *tâ-lyü* comme tierce, le *thai-tsheou* comme quinte, le *ying-tchong* comme sixte, chacun pour deux strophes ; on exécute la danse civile en neuf figures. Quand on présente les offrandes aux Premiers Laboureurs, quand le Prince impérial fait les libations aux Anciens Mai-

tres, dans ces occasions on prend le *koû-syèn* comme fondamentale, on exécute la danse civile en trois figures. Pour reconduire les mânes, on emploie l'hymne approprié à chacun avec une figure de danse. Pour le sacrifice collectif offert à tous les esprits de nature céleste, terrestre et humaine, on emploie le *hwàng-tchong* avec l'hymne *Yü hwò*, le *jiwé-pin*, le *koû-syèn*, le *thai-tsheou* avec l'hymne *Chwèn hwò*, le *woû-yi*, le *yi-tsé* avec l'hymne *Yong hwò*, soit six gammes ; pour toutes une figure de danse. Pour faire descendre et reconduire les esprits, on emploie le *Yü hwò*.

« Le quatrième hymne est l'hymne *Sou hwò*<sup>8</sup>, que l'on exécute pour les offrandes de jade et de soie aux esprits célestes avec le *tâ-lyü* comme fondamentale, aux esprits terrestres avec la fondamentale *ying-tchong*, aux Ancêtres avec la fondamentale *yuèn-tchong*. Au sacrifice aux Anciens Laboureurs, pour l'offrande on prend le *nân-lyü* comme fondamentale. Pour les offrandes aux montagnes et aux fleuves, on prend le *hân-tchong* comme fondamentale. Le cinquième hymne s'appelle *Yong hwò* ; dans tous les sacrifices à l'offrande des plateaux de viandes, pour les esprits célestes on prend le *hwàng-tchong*, pour les esprits terrestres on prend le *thai-tsheou*, pour les mânes des hommes on prend le *woû-yi*. De plus, il en est de même quand on enlève les vases de bois et, dans tous les sacrifices, pour l'hymne d'accueil aux esprits après l'offrande des plateaux. Le sixième hymne, *Cheou hwò*, est employé quand on présente le breuvage sacré ; on prend le *hwàng-tchong* comme fondamentale.

« Le septième hymne, *Thai hwò*<sup>9</sup>, sert de règle aux actes [de l'Empereur] ; on prend aussi le *hwàng-tchong* comme fondamentale. Dans tous les sacrifices, quand le Fils du Ciel franchit la porte, s'assied sur le trône, monte et descend les degrés, jusqu'au moment où il retourne à ses appartements provisoires, chaque fois qu'il se meut, l'hymne est exécuté ; quand il s'arrête, la musique cesse. A la Cour, quand le Fils du Ciel est sur le point de sortir du harem, on frappe la cloche du *hwàng-tchong*, les cinq cloches de droite répondent, on joue l'hymne ; les rites finis, quand le Fils du Ciel se lève et rentre, on frappe la cloche du *jiwé-pin*, les cinq cloches de gauche répondent, on joue l'hymne ; dans ces deux cas, le *hwàng-tchong* est fondamentale. Le huitième hymne, *Choü hwò*, sert pour

1. Sorti d'une famille mandarinaire, nommé à la cour des Rites par *Thai tsong*, il composa des divertissements pour les banquets et mourut vers 670 (N° 45, liv. 8, l. 5. — N° 46, liv. 113, l. 5, etc.).

2. N° 46, liv. 21, l. 6, etc.

3. Je ne donne du long texte visé qu'un résumé, et non une traduction intégrale. Tout ce passage établira que les mots *tsou* pour la musique, *tchong* pour la danse, indiquent des reprises qui se répètent suivant des règles. — *Yü hwò*, joie et concorde. — En réduisant les indications données en notes européennes, on trouve :

#### Fondamentales.

3 strophes 1 <sup>re</sup> = <i>kyü</i>	<i>kyü</i> = sol
1 str. 3 <sup>e</sup> = <i>hwang</i>	<i>yi</i> = ut
1 str. 5 <sup>e</sup> = <i>thai</i>	<i>lin</i> = si
1 str. 6 <sup>e</sup> = <i>koû</i>	<i>lin</i> = si

Le choix des diverses fondamentales s'appuie sur un texte du *Tcheou li* qui sera étudié plus loin.

4.

#### Fondamentales.

1 <sup>re</sup> = <i>hwang</i>	<i>hwang</i> = mi
3 <sup>e</sup> = <i>lin</i>	<i>hwang</i> = mi
5 <sup>e</sup> = <i>thai</i>	<i>hwang</i> = mi
6 <sup>e</sup> = <i>nân</i>	<i>hwang</i> = mi
3 <sup>e</sup> = <i>hou</i>	<i>hwang</i> = mi

Ici la transposition n'est qu'apparente : l'échelle unique est désignée par des expressions différentes choisies en raison de la correspondance entre les cinq degrés et les cinq régions de l'espace (p. 93), ces régions étant sous la domination des cinq Empereurs célestes.

5.

#### Fondamentales.

2 strophes 1 <sup>re</sup> = <i>lin</i>	<i>lin</i> = si
2 strophes 3 <sup>e</sup> = <i>thai</i>	<i>woû</i> = ré
2 strophes 5 <sup>e</sup> = <i>hou</i>	<i>nân</i> = ut ♯
2 strophes 6 <sup>e</sup> = <i>nân</i>	<i>hwang</i> = mi

Le texte porte « trois » strophes pour chaque fondamentale, mais la correction est évidente : le choix de ces fondamentales remonte encore au *Tcheou li*. — Fondamentale *jiwé-pin* = la ♯. — *Chwèn hwò*, obéissance et concorde.

6. *Yong hwò*, perpétuité et concorde. — Encore conformément au *Tcheou li*, on a :

#### Fondamentales.

3 strophes 1 <sup>re</sup> = <i>hwang</i>	<i>hwang</i> = mi
2 str. 3 <sup>e</sup> = <i>ti</i>	<i>nân</i> = ut ♯
2 str. 5 <sup>e</sup> = <i>thai</i>	<i>lin</i> = si
2 str. 6 <sup>e</sup> = <i>ying</i>	<i>thai</i> = fa ♯

Autre fondamentale *koû-syèn* = sol ♯.

7. Les fondamentales sont sans doute encore désignées ici : *hwang* = mi, *jiwé* = la ♯, *koû* = sol ♯, *thai* = fa ♯, *woû* = ré, *yi* = ut.

8. *Sou hwò*, respect et concorde. — On a comme fondamentales : *tâ* = fa, *ying* = ré ♯, *kyü* = sol, *nân* = ut ♯, *lin* = si. — *Yong hwò*, bienveillance et concorde. — Fondamentales : *hwang* = mi, *thai* = fa ♯, *woû* = ré. — *Cheou hwò*, longévité et concorde. — Fondamentale : *hwang* = mi.

9. *Thai hwò*, grandeur et concorde. — *Choü hwò*, expansion et concorde. — Avec l'hymne 8 la fondamentale est encore le *hwàng-tchong* ; mais on préfère parler de la 2<sup>e</sup> qui convient aux ministres, tandis que la fondamentale exprime la majesté du Souverain.

l'entrée et la sortie des deux chœurs de danse, et de même pour l'entrée et la sortie du Prince héritier, des princes, dues, Impératrices, grands conseillers, etc. : on prend toujours le *thai-tsheou* comme seconde.

« Le neuvième hymne, *Tchéou huó*<sup>1</sup>, sert quand on présente le vin à l'Empereur et au Prince héritier. Le dixième hymne, *Hyeou huó*, sert quand l'Empereur mange, quand il salue les trois plus hauts dignitaires, et aussi quand le Prince héritier mange ; dans ces diverses occasions on emploie la gamme du *lyü* du mois.

« L'hymne onzième, *Tchéng huó*<sup>2</sup>, est pour les mouvements de l'Impératrice recevant l'investiture.

« Le douzième hymne, *Tchéng huó*<sup>3</sup>, sert aux assemblées que le Prince héritier tient dans son palais, pour tous les mouvements du prince. S'il sort en char, on frappe la cloche du *hwang-tchong* et on joue le *Thai huó* ; quand il passe la porte *Thai-ki*, on joue le *Tshai tshou* ; quand il arrive à la porte *Kyá-lo*, on cesse. Pour son retour il en est de même. »

Le *Kyeou thing choü*<sup>4</sup> et le *Thing huéi yé*<sup>5</sup> donnent avec moins de détails des indications concordantes en grande partie, divergentes sur quelques points ; il n'y a pas lieu d'instituer une comparaison peu instructive en somme et pour laquelle les documents de contrôle seraient fort rares. Quel principe règle le choix des fondamentales ? Dans les banquets (9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> hymnes), on emploie le *lyü* du mois ; aux actes de l'Empereur, des princes, correspond le *hwang-tchong* (6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup> hymnes), c'est-à-dire l'élément terre, et c'est par la vertu de l'élément terre que règne la dynastie des Thang. Le même *lyü* sert de fondamentale pour les cérémonies en l'honneur des divinités des cinq régions, c'est-à-dire des influx terrestres ; il est d'ailleurs désigné dans chaque cas de manière appropriée à chaque divinité<sup>6</sup>. Je ne perçois pas d'autres rapprochements, car les sacrifices aux esprits des trois ordres comportent assez de fondamentales pour effacer tout rapport précis. Il y a surtout des raisons de tradition : *Tchéng Wén-cheou* et *Tsou Hyaó-swén* se sont appuyés pour le choix de leurs gammes sur des textes du *Techeou li* qu'ils ont appliqués et étendus.

Il est donc temps d'examiner ces textes qui ont fait loi à l'époque des Thang et qui étaient déjà invoqués par les musicologues depuis plusieurs siècles. Il semble qu'alors le *Techeou li* avait autorité comme décrivant l'état de la musique religieuse sous la dynastie antérieure des Techeou ; à la perfection de la musique antique qu'avait connue et pratiquée Confucius, était rapportée la longue durée de cette dynastie<sup>7</sup>. « Dans le *Techeou li*, pour les trois sortes de grands sacrifices, il n'y a pas de mode de *chang*. *Tchéng Hyeou*

a dit : S'il n'y a pas de mode de *chang*, c'est que le sacrifice met au premier rang la soumission et que le degré *chang* est ferme et rigide. A mon humble avis, cette idée n'est pas juste. Mais le degré *chang* est le son du métal<sup>8</sup>. La maison des Techeou ayant la vertu du bois, le métal pouvant vaincre le bois, les autems ont écarté le métal... On voit donc que si, d'après les règles des Techeou, on n'use pas du degré *chang*, ce n'est pas à cause de sa dureté qu'il manque, mais ce serait pour soutenir la vertu du bois et par crainte de l'élément métal. C'est ainsi que leur royaume prospère a duré de façon miraculeuse, que l'héritage laissé à leurs descendants a brillé et fleuri à travers trente générations, pendant huit siècles ; effet mystérieux de l'exclusion du métal. » Ainsi s'exprime *Tchéou Chényün*<sup>9</sup> en 720, et il ajoute non sans logique<sup>10</sup> : « la présente dynastie impériale des Thang est souveraine par la terre, elle diffère donc de la maison des Techeou... Il y a donc lieu pour les trois grands sacrifices d'ajouter le mode de *chang* et d'écartier le mode de *kyo*. » En effet le métal qui répond à *chang* n'est pas hostile à l'élément terre, qui nourrit de sa substance le bois corrélatif du degré *kyo* : les Thang doivent donc redouter l'élément bois et le degré *kyo*.

A l'époque susdite personne ne doutait de l'authenticité du *Techeou li* ; cet ouvrage, comme tant d'autres classiques, après la proscription édictée par *Chi hwang-ti* (213 A. C.), a été retrouvé en divers manuscrits plus ou moins incomplets. « *Wén*, marquis de *Wéi*<sup>11</sup>, aimait particulièrement les antiquités. Sous *Hyaó-wén ti* (180-157), un de ses musiciens, maître *Teou*, fit hommage de cet écrit : c'était le chapitre *ti seü yé* de la section *li tsönyü pü* du *Techeou kwän*<sup>12</sup>. A l'époque de *Wou ti* (141-87), *Hyé*, roi de *Hö-kyén*<sup>13</sup>, qui aimait la sagesse, en collaboration avec maître *Máo* et d'autres, fit des extraits du *Techeou kwän* et des sages et en forma le *Yö ki*<sup>14</sup>. » A partir de cette date, le *Techeou li* fut presque complètement retrouvé, conservé, commenté, édité ; le premier éditeur fut *Lyeou Hün*. Ce personnage ayant prêté aux réformes de *Wang Mang* l'appui de son autorité archéologique et philologique, a été accusé d'avoir falsifié, voire supposé, le texte du *Techeou li* ; mais *Tehou Hün* et les auteurs ultérieurs ont combattu cette opinion ; il reste seulement établi que l'ouvrage en question renferme dans ses cinq premières sections un petit nombre d'interpolations<sup>15</sup>. Les passages musicaux en sont-ils exempts ? Peut-être, puisqu'ils n'ont servi d'argument aux théoriciens que postérieurement aux Hün, et puisque les réformes musicales de *King Fäng* et de *Lyeou Hün* portaient sur d'autres points ; toutefois ils les restent exposés au doute, et on devra rechercher si les idées qu'ils expriment

1. *Tchéou huó*, éclat et concorde. — *Hyeou huó*, prospérité et concorde.

2. *Tchéng huó*, rectitude et concorde.

3. *Tchéng huó*, aide et concorde. — *Tshai tshou*, cueillir le charbon étoilé ; ce chant ne fait pas partie des douze hymnes ; il renferme une allusion à *Syao yá*, *Pé chün*, *Tcheou tshou* (N° 13, p. 276), où il est question des cérémonies célébrées par un haut dignitaire en l'honneur de ses ancêtres. Le *Kyeou thing choü* indique quelques autres chants ; deux (liv. 28, f. 3 v<sup>o</sup>) sont exécutés avec la fondamentale *koü syün* = sol<sup>2</sup>, l'un, le *Techeou yü* (*Kwé fang*, *Chao nán* ; N° 43, p. 28) quand l'Empereur tire à l'arc ; l'autre, le *Li cheou*, quand le Prince héritier tire à l'arc. Ces deux odes sont déjà mentionnées par *Seü-ma Tshyén* (N° 35, tome III, p. 283) à propos du tir à l'arc, par le *Techeou li* (N° 9, tome II, p. 60) dans les mêmes circonstances, par le *Ché yi* (N° 15, tome II, p. 609) ; l'ode *Techeou yü* a encore place dans le *Chi king*, l'ode *Li cheou* était déjà perdue à l'époque des Hün. — Pour les hymnes officiels, *Tsou Hyaó-swén* avait choisi le titre de *huó*, accord, harmonie, puisque « la musique exprime l'accord du Ciel et de la Terre » et « produit l'harmonie des hommes et des esprits » (N° 46, liv. 21, f. 6 v<sup>o</sup> ; voir chap. XV, pp. 205, 206, etc.).

4. N° 45, liv. 28, f. 2, etc.

5. N° 55, liv. 32, f. 41, etc.

6. Voir p. 100, note 4.

7. N° 53, liv. 32, f. 18 ; voir aussi sur ce point n° 27, liv. 41.

8. Voir p. 93.

9. Je n'ai rien trouvé sur ce personnage.

10. N° 53, liv. 32, f. 18.

11. Le marquis *Wén*, de *Wéi* (424-387), cité par *Seü-ma Tshyén* dans son livre sur la musique (N° 34, liv. 21. — N° 35, tome III, pp. 272, 274, 275) ; bien qu'une note du *Hün choü* attribue 180 ans au musicien *Teou*, il est difficile que ce personnage ait vécu sous le marquis *Wén* et sous l'Empereur *Hyaó-wén*.

12. Chap. Directeur de la Musique, de la section Ministre des Rites (N° 9, tome II, p. 27, etc., liv. 22).

13. *Lyeou Te*, fils de l'Empereur *King* (177-141), roi de *Hö-kyén* (150), mort en 130, favorisa puissamment la recherche des anciens textes. Il fut le patron de *Máo Tchüang*, qui avec son maître *Máo Hong* fixa le texte encore admis du *Chi king* (N° 34, tome III, p. 94. — N° 10, tome IV prolegomena, p. 41. — N° 36, liv. 38, f. 1 ; liv. 33, f. 1. — N° 34, liv. 30, f. 1).

14. Voir n° 8 ; mais le texte que nous possédons est celui de *Lyeou Hyäng*, moins complet selon les vraisemblances que celui dont il est question ici. Toute cette citation vient de n° 36, liv. 30, f. 5 v<sup>o</sup>.

15. Voir n° 9, introduction, p. XIV, etc.

sont admissibles pour les derniers siècles des Tcheou, car il est difficile de faire remonter ce rituel sous sa forme actuelle au début de la dynastie, bien qu'une tradition l'attribue à l'antique Tcheou kông<sup>1</sup>.

« Par les six tons parfaits, lyü, par les six tons imparfaits, thong, par les cinq degrés, chêng, par les huit sortes de sons, yin, par les six danses, wou, ils opèrent la grande concordance des mélodies pour présenter les offrandes aux esprits des trois ordres, pour unir les royaumes et principautés, pour harmoniser les populations, pour apaiser les visiteurs étrangers, pour réjouir les hommes éloignés, pour mettre en action toutes les créatures qui se meuvent<sup>2</sup>. » Le grand instructeur est préposé aux six tons parfaits et aux six tons imparfaits pour combiner les tons du principe mâle et les tons du principe femelle. Les premiers sont les tons *hwàng-tchông*, *thai-tsheou*, *kou-syên*, *jwêi-pîn*, *yi-tsê*, *wou-yi*. Les seconds sont les tons *to-lyu*, *yîng-tchông*, *wân-lyu*, *hân-tchông*, *syào-lyu*, *kyü-tchông*. Il les règle par les cinq degrés *kông*, *châng*, *kyü*, *tchi*, *yü*. Il les développe par les sons des huit matières, le métal, la pierre, la terre, la peau, la soie, le bois, la gourde, le bambou<sup>3</sup>. » La division des tuyaux sonores en deux séries de six, les uns rattachés au principe yang, les autres au principe yin<sup>4</sup>, est conforme aux vieilles idées cosmologiques; mais elle ne répond pas à un principe acoustique et reste sans lien avec les rapports des tuyaux, puisque l'alternance des générations supérieures et inférieures n'est pas régulière<sup>5</sup>. Toutefois, non sans ingéniosité, le prince de Tchêng tire de la formule du *Tcheou li* une loi d'harmonie<sup>6</sup>. « Chaque fois qu'un lyü mâle produit un tuyau femelle, le tuyau mâle est l'époux, le tuyau femelle est l'épouse. Chaque fois qu'un lyü femelle produit un tuyau mâle, le tuyau femelle est la mère, le tuyau mâle est le fils. » Le lyü mâle est consonnant, *hò*, avec

dessus, due au prince Tsai-yü, un lyü quelconque est consonnant avec celui qui le précède et avec celui qui le suit. Pour désigner la transposition de la fondamentale, la phrase : « il règle les tons par les cinq degrés », est au moins aussi claire que le passage de *Seu-mâ Tshyên* cité p. 93. D'ailleurs le mot *wên* rendu par régler veut dire avant tout une figure, un ornement figuré : *wên*, figurer, est une métaphore expressive pour marquer l'organisation que les degrés surajoutent à la série chromatique indéfinie des lyü.

« Ils classent<sup>8</sup> les différentes sortes de mélodies pour les sacrifices spéciaux offerts aux trois ordres d'esprits. On joue avec les instruments sur le ton *hwàng-tchông mi*, on chante sur le ton *tai-lyü (fa)*, on exécute la danse *Yün mén* pour les sacrifices aux esprits célestes. On joue en *thai-tsheou (fa)*, on chante en *yîng-tchông ré*, on exécute la danse *Hÿên tchi* pour les sacrifices aux esprits terrestres. On joue en *kou-syên sol*, on chante en *nân-lyü (ut)*, on exécute la danse *Thai chü* pour les sacrifices aux quatre objets lointains<sup>9</sup>. On joue en *jwêi-pîn (la)*, on chante en *hân-tchông (si)*, on exécute la danse *Thai hyü* pour les sacrifices aux montagnes et aux rivières. On joue en *yi-tsê (ut)*, on chante en *syào-lyü (la)*, on exécute la danse *Thai hou* pour les sacrifices à l'Ancienne Mère<sup>10</sup>. On joue en *wou-yi (ré)*, on chante en *kyü-tchông (sol)*, on exécute la danse *Thai wou* pour les sacrifices aux Premiers Ancêtres<sup>11</sup>. »

L'expression *tseou*, que j'ai traduite par jouer, indique que l'on touche d'un instrument ou de plusieurs instruments sans chanter; au contraire *kô* signifie le chant avec accompagnement : on comprend donc que, pour les sacrifices du premier ordre, par exemple, on puisse jouer en *mi* et chanter en *fa*, puisqu'il ne s'agit pas d'accords plaqués. Toutefois la succession de mélodies en *mi* et *fa*, en *la* et *si*, voire en *fa* et *ré*, en *ut* et *la* n'a rien de naturel. Pour les six mélodies, la partie instrumentale répond aux 6 lyü mâles énumérés en ordre direct, la partie vocale aux 6 lyü femelles en ordre inverse. Les anciens commentaires

Succession harmonique des lyü mâles (secteurs blancs), et des lyü femelles (secteurs noirs) (N° 77).

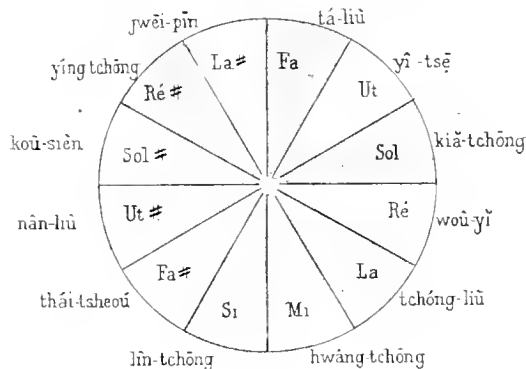


FIG. 155.

sa mère (3<sup>ie</sup> inférieure) et avec son épouse (3<sup>ie</sup> supérieure), le lyü femelle avec son mari (3<sup>ie</sup> inférieure) et avec son fils (3<sup>ie</sup> supérieure) : dans la figure ci-

Succession cosmographique des lyü, les chiffres répondent aux caractères cycliques, p. 79 (N° 77).

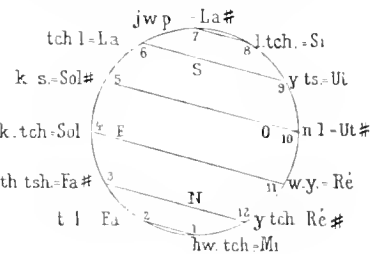


FIG. 156.

n'indiquent pas de raison satisfaisante pour cette disposition gardée intacte par le rituel des Thang<sup>12</sup>. Le prince Tsai-yü remarque<sup>13</sup> que la loi de ces rapports est de nature cosmographique, ainsi qu'il apparaît dans la figure ci-jointe, où les lyü rapprochés des

1. Lün, frère de Wou wáng, conseiller de son frère et de son neveu, législateur des Tcheou, marquis de Lou, mort en 1108 ou 1014.  
 2. N° 6, *tâ seou yü*, liv. 22; voir n° 9, tome II, p. 29; je modifie les termes de la traduction pour les mettre d'accord avec les expressions que j'ai adoptées.  
 3. N° 6, *tâ chi*, liv. 23, — N° 9, tome II, p. 49.  
 4. Voir p. 78, voir aussi *Yüé ling* (N° 8).  
 5. Voir p. 87.  
 6. N° 77, II, 41, 34, 36; voir aussi n° 74, I, 71 v°.  
 7. On observera que la transcription des mots chinois employée dans les lignes et exemples musicaux diffère légèrement de celle qui est suivie dans le texte. Ainsi dans cette dernière y est toujours mis à la place de i précédant une voyelle.

8. N° 6, *tâ seou yü*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 30.  
 9. Les quatre objets lointains, *seu wáng*, sont les cinq montagnes sacrées, les quatre montagnes frontières, les quatre mers, les quatre fleuves; on y comprend souvent les esprits du vent, des nuages, du tonnerre, de la pluie.  
 10. L'expression *syên pi* désigne *Kyáng-yuên*, qui conçut miraculeusement Heou-tsi, l'ancêtre des Tcheou.  
 11. Les premiers ancêtres sont Heou-tsi et ses descendants, y compris les rois Wên et Wou.  
 12. N° 45, liv. 25, f. 3 v°.  
 13. N° 77, II, 8, 9, 10.

directions célestes appropriées sont rangés sur la circonférence de l'horizon; il admet que ce principe cosmographique a été substitué à un principe musical par les lettrés qui, n'entendant pas le second, étaient au contraire familiers avec les spéculations cosmologiques. Il propose donc de lire (je mets entre crochets les mots corrigés) :

Sacrifices.	Instruments.	Chant.
1 <sup>re</sup> classe.....	<i>hwang-tchong</i>	[ <i>tchong</i> ]- <i>tu</i>
2 <sup>e</sup> classe.....	<i>thai-tcheou</i>	[ <i>tu</i> ]- <i>tchong</i>
3 <sup>e</sup> classe.....	<i>kon-syü</i>	<i>uan-tjo</i>
4 <sup>e</sup> classe.....	<i>jué-piu</i>	[ <i>ying</i> ]- <i>tchong</i>
5 <sup>e</sup> classe.....	<i>yi-tse</i>	[ <i>ta</i> ]- <i>tyü</i>
6 <sup>e</sup> classe.....	<i>wou-yi</i>	<i>kya-tchong</i>

continuant de répondre aux six classes de sacrifices, le chant se trouve partout, à l'égard de la partie instrumentale, à la distance d'une quarte, intervalle particulièrement apprécié<sup>1</sup>. Cette correction n'est donc pas sans vraisemblance musicale, mais aucun texte ancien ne l'autorise. Le prince appuie encore son opinion sur la musique de son temps, qui, dit-il, diffère de la musique antique, mais en a conservé quelques traditions : il est, en effet, légitime de rechercher dans les mélodies usitées au XVI<sup>e</sup> siècle, mais datant du XIV<sup>e</sup>, les traces au moins de la musique des Thang (VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle); il est plus hasardeux d'y retrouver la musique des Tcheou qui ont disparu mille ans plus tôt. Je transcris aussi exactement que possible l'exemple choisi.

Par l'intervention de quatre caractères, les *lyü* mâles

Hymne pour le sacrifice à Confucius<sup>2</sup>.

(Pour recevoir l'esprit, on joue la mélodie *Hjén hwü*). Mode de *yü* (6<sup>te</sup> majeure); en tout 6 strophes. Dans chaque transposition la mélodie commence et finit par la 6<sup>te</sup> de la fondamentale appropriée.

1<sup>re</sup> STROPHE introduction des esprits  
Très lent

Tá tsäi siuën-chéng, táo - tē tswēn-tchhông.

Chant en La  
Initiale: I. 6<sup>te</sup> de La  
Orchestre en Mi

Wèi tchhì wàng-hwá, seü-mîn chí-tsông. Tièn-seü yeoù-tchhàng,

tsing tchhwên ping-lông. Chèn khì lài-kō, wou tchhao chéng-yông.

Chant en Si  
Initiale: II. 6<sup>te</sup> de Si  
Orchestre en Fa#

1. Voir figure de la succession harmonique, p. 102; la 3<sup>te</sup> inférieure n'est autre que l'8<sup>ve</sup> basse de la 4<sup>te</sup> supérieure.

2. Traduction : « Grand est le Sage l' parfait : sa raison est sublime, son action est vénérable. Il règle la civilisation et le peuple s'y conforme. L'ordre du sacrifice a des lois constantes, subtiles et pures et pro-

fondes. L'esprit est évoqué et arrive : ah ! brillante est son apparence sainte ! » Pour cette première strophe, n<sup>o</sup> 77, loco cit. ; pour les autres strophes, n<sup>o</sup> 17, section *Khyu tseou*, ff. 1 à 3. — Voir le texte chinois, Index. A. a).

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is written in a simple, diatonic style with quarter and eighth notes.

Chant en Ut #  
Initiale: III. 6<sup>te</sup> de Ut #  
Orchestre en Sol #

A musical score for voice and piano. The voice part is on a single treble staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps. The text indicates the voice part is in the key of C major (Ut #) and the piano part is in the key of G major (Sol #).

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The music continues from the first system.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The music continues from the second system.

Chant en Ré #  
Initiale: IV. 6<sup>te</sup> de Ré #  
Orchestre en La #

A musical score for voice and piano. The voice part is on a single treble staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps. The text indicates the voice part is in the key of D major (Ré #) and the piano part is in the key of A major (La #).

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The music continues from the fourth system.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The music continues from the fifth system.

Chant en Fa  
Initiale: V. 6<sup>te</sup> de Fa  
Orchestre en Ut

A musical score for voice and piano. The voice part is on a single treble staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps. The text indicates the voice part is in the key of F major (Fa) and the piano part is in the key of C major (Ut).

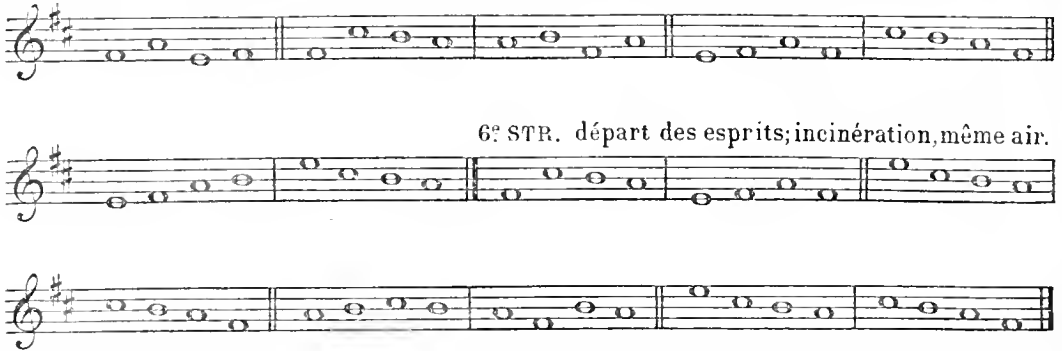
Chant en Sol  
 Initiale: VI. 6<sup>te</sup> de Sol  
 Orchestre en Ré

2<sup>e</sup> STR. libation

3<sup>e</sup> STR. 1<sup>re</sup> offrande

4<sup>e</sup> STR 2<sup>de</sup> offrande; dernière offrande. même air.

5<sup>e</sup> STR. desserte



6<sup>e</sup> STR. départ des esprits; incinération, même air.

La première strophe seule est ici donnée sous sa forme primitivité et en cinq formes transposées, les autres strophes ne sont reproduites que dans un ton. Le mouvement est uniforme et très lent. La notation musicale chinoise n'indique habituellement pas la mesure, le texte chanté y supplée. J'ai considéré chaque phrase complète comme formant un vers de deux hémistiches avec césure au milieu. Cette division rythmique est à la fois conforme au sens de la phrase; à la prosodie, puisque la rime paraît à chaque fin de vers (*tchhông, tsông, lóng, yông*, c'est-à-dire finale *ong* au ton égal, accent - ou <sup>^</sup>); à la texture musicale, chaque phrase de deux mesures retombant soit sur la tonique (*mi la*, 1) soit sur la sixte (*ut z fa z*, 1), exceptionnellement sur la 3<sup>e</sup> (*mi*, 1 4<sup>e</sup> strophe, mesures 2 et 4). La mélodie est construite avec les cinq notes principales et écarte les degrés complémentaires: ainsi la ligne de chant 1 ne renferme que les notes *la si ut z mi fa z*, c'est-à-dire prime, seconde et tierce majeures, quinte, sixte majeure, essentielles à la gamme chinoise. Une expression particulière doit résulter du système de 6<sup>te</sup> qu'annonce l'annotation du début<sup>1</sup>; mais elle ne m'est pas perceptible. Les voix et l'orchestre se font entendre ensemble à intervalle de quarte, les voix chantant le dessus; je pense du moins qu'il en est partout ainsi; la notation employée toutefois n'indique pas que l'on sorte de l'octave du *hwàng-tchông*, sauf une fois au début du dernier vers de la 1<sup>re</sup> strophe, et seulement pour le chant du 1; rien de semblable ne se trouvant aux autres parties, il n'y a peut-être là qu'une erreur du scribe. Si, d'autre part, suivant strictement le texte, on se tenait pour les deux parties dans l'octave du *hwàng-tchông*, il en résulterait des interversions de parties qui semblent opposées à la simplicité de la musique rituelle. Cette suite régulière de quartes est d'ailleurs très monotone et le dessin mélodique est pauvre. Quoi qu'il en soit, cet exemple explique l'interprétation donnée au passage en question du *Tcheou li* et, quand on songe à la force de la tradition, on tient pour au moins probables les corrections que l'expérience musicale du prince Tsai-yü apporte au texte des lettrés.

« En général<sup>2</sup>, on règle les six mélodies par les cinq degrés, on les développe par les huit espèces de sons. En général pour les six mélodies, avec une strophe on atteint les espèces emplumées et les esprits

des lacs et des rivières; avec deux strophes on atteint les espèces nues et les esprits des montagnes et des forêts; avec trois strophes on atteint les espèces écailleuses et les esprits des collines et des côtes; avec quatre strophes on atteint les espèces poilues et les esprits des berges et des plaines inondées; avec cinq strophes on atteint les espèces à carapace et les esprits de la terre; avec six strophes on atteint les espèces figurées des astres et les esprits du ciel. » Plusieurs commentateurs sont d'accord pour admettre que chaque nature d'esprits est représentée par certaines sortes d'animaux en raison de leur habitat et de leurs mœurs<sup>3</sup>; les esprits représentés par lesdits animaux se manifestent et s'approchent quand on les évoque par des airs appropriés; les espèces les plus mobiles sont attirées par un petit nombre de strophes; les espèces à carapace, qui sont lourdes et lentes, les esprits célestes, qui sont les plus respectables et les plus lointains, ne sont émus que par l'insistance des mélodies. Le prince Tsai-yü, à propos de ce passage, adopte des vues un peu différentes<sup>4</sup>. D'après lui, le texte n'indique pas que les animaux viennent en réalité, mais seulement qu'on peut alors célébrer les rites et entrer en rapport avec les divers esprits. Il rapproche, d'autre part, le présent texte d'un autre passage du *Tcheou li*<sup>5</sup>: « montagnes et forêts, les animaux sont d'espèce poilue; rivières et lacs, les animaux sont d'espèce écailleuse; collines et côtes, les animaux sont d'espèce emplumée; berges et plaines inondées, les animaux sont à carapace; plaines hautes et terres humides, les animaux sont d'espèce nue (grenouilles et vers). » En corrigeant le premier texte d'après celui-ci, la correspondance numérique deviendrait plus satisfaisante: avec une strophe on atteint les espèces à carapace qui vivent dans les endroits inondés, or 4 comme 6 est le nombre de l'eau; il faut deux strophes pour les espèces emplumées des collines qui correspondent au feu, aux nombres 2 et 7; trois strophes pour les espèces écailleuses et aquatiques, puisque 3, nombre du bois, est aussi le nombre du dragon et de la mer orientale; quatre strophes pour les espèces poilues symbolisées par le tigre blanc des monts occidentaux, 4 étant le nombre du métal et de l'occident<sup>6</sup>; cinq strophes pour les espèces nues et les esprits de la terre, puisque 5 est le nombre de la terre; six strophes pour les esprits célestes, puisque 6 est le nombre des *lyü* mâles, des *lyü* femelles, des

1. Voir chap. IV, p. 113, etc.

2. N<sup>o</sup> 6, *tü seü yü*, liv. 22. — N<sup>o</sup> 9, tome II, p. 32, etc. Tout en adoptant le sens donné par Ed. Biot, je m'écarte sensiblement ici de sa rédaction, en vue de rester plus près du texte.

3. Certains arbres conviennent aussi à certaines localités: « si le génie local est le pin, le pays est appelé territoire du génie pin. » Voir 1<sup>er</sup> 9, tome I, p. 194. Dans ce rapport entre une localité et une espèce animale ou végétale, on saisit une idée religieuse très primitive.

4. N<sup>o</sup> 77, f. 12 v<sup>o</sup>.

5. N<sup>o</sup> 6, *tü seü thoh*, liv. 9. — N<sup>o</sup> 9, tome I, p. 194.

6. Ce passage fait allusion aux quatre animaux célestes, *seü ling*, soit quadrupède, le tigre blanc de l'ouest; oiseau, l'oiseau rouge du midi; animal écaillé, le dragon bleu de l'orient; animal à carapace, la tortue noire du nord. *Seü-má Tshyen* parle déjà de ces quatre figures symboliques.



mélodies et des danses. Le rapprochement proposé ne manque pas de justesse, les nombres de strophes en tirant un sens conforme à la cosmologie chinoise; toutefois 6 demeure douteux, puisqu'il répond ici au ciel, ailleurs à la terre, et dans d'autres cas à l'eau. Il ne faut pas trop presser le texte de ces multiples systèmes métaphysiques qui ont haaté le cerveau des Chinois; on perdrait son temps à vouloir unifier les théories du *Tcheou li*, texte peut-être corrompu, au moins composite et d'époque douteuse, mais qui ne saurait être utilisé si l'on n'en interprète la concision au moyen de ce qui est connu des idées antiques.

« Toute mélodie<sup>1</sup> où le *yuên-tchông* est fondamentale, où le *hwàng-tchông* est 3<sup>e</sup> majeure, où le *thái-tsheou* est 5<sup>e</sup>, où le *koû-syên* est 6<sup>e</sup> majeure, ... avec laquelle on exécute la danse *Yün mên*, est jouée au solstice d'hiver au terre rond élevé au-dessus de terre. Une telle mélodie en 6 strophes fait descendre les esprits célestes qu'on peut atteindre et honorer. Toute mélodie où le *hàn-tchông* est fondamentale, où le *thái-tsheou* est 3<sup>e</sup> majeure, où le *koû-syên* est 5<sup>e</sup>, où le *nân-lyù* est 6<sup>e</sup> majeure, ... avec laquelle on exécute la danse *Hÿên tchhi*, est jouée au solstice d'été sur le terre carré au milieu du lac. Une telle mélodie en 8 strophes fait sortir les esprits terrestres que l'on peut atteindre et honorer. Toute mélodie où le *hwàng-tchông* est fondamentale, où le *tá-lyù* est 3<sup>e</sup> majeure, où le *thái-tsheou* est 5<sup>e</sup>, où le *ying-tchông* est 6<sup>e</sup> majeure, ... avec laquelle on exécute la danse *Thui chiao* est jouée dans le temple des Ancêtres. Avec une telle mélodie en 9 strophes on peut atteindre et honorer les mânes. » Ce passage fait suite à celui de la p. 106 et décrit avec plus de détails la partie musicale des sacrifices majeurs; il a directement inspiré les règles citées plus haut de la dynastie des Thang : les lettrés de cette époque y voyaient donc le précepte du changement de fondamentale pour diverses strophes. Mais auparavant Tchêng Hyuên avait admis que dans une même mélodie la prime, la tierce, la quinte, la sixte sont choisis indépendamment, pour leurs relations avec diverses constellations et par suite avec les esprits célestes, les esprits terrestres et les mânes; si l'on adoptait cette opinion, les termes *kông*, *kyô*, etc., per-

draient toute signification; il n'y a pas à insister sur l'absurdité de l'explication repoussée sous les Thang, réfutée encore plus tard par Tchou Hi. Resterait à déterminer pourquoi tels *lyù* ont été choisis : c'est dans les habituelles considérations cosmologiques que le prince Tsai-yü cherche le motif de ce choix<sup>2</sup>. Ainsi le *yuên-tchông*, c'est-à-dire *kya-tchông*, répond à l'est franc où apparaît le Souverain Céleste; le nombre 6 convient au Ciel, puisque six points se disposent bien en cercle, tandis que huit points déterminent un carré et représentent la Terre; les *lyù ying-tchông*, *hwàng-tchông*, *ta-lyù*, *thai-tsheou* coïncident avec les signes de la région nord-hai, tseù, tchheou, yin, région des mânes. Si le degré *chang* n'est pas mentionné, c'est que le son de la 2<sup>e</sup> va s'éteignant, *châi*, et qu'il est odieux aux esprits; d'ailleurs il est probable qu'on n'écartait pas ce degré, qu'on se bornait à ne le pas prendre comme base d'un système.

Le mot *pyên*, changement, que j'ai traduit provisoirement par strophe, d'accord avec les musicologues des Thang et avec le prince Tsai-yü<sup>3</sup>, est toutefois susceptible d'une autre explication. L'auteur du *Kyêu wou tsi chi*<sup>4</sup> expliquant la production des *lyù*, conclut : « avec douze *pyên* on revient au nombre général du *hwàng-tchông*. » Tchou Hi dit de même<sup>5</sup> : « si le *hwàng-tchông* est fondamentale, avec six *pyên* on atteint le *ying-tchông* qui est l'octave diminuée, avec sept *pyên* on atteint le *juéi-pin* qui est la quinte diminuée. » *Pyên* indique ici l'intervalle de quinte entre deux *lyù* qui se suivent dans l'ordre de production; le nombre des *pyên* n'est pas le nombre des quintes, mais le nombre des notes qui limitent ces quintes en comprenant le point de départ et le point d'arrivée; ainsi du *hwàng-tchông* au *ying-tchông*, Tchou Hi trouve six *pyên*, alors que nous comptons cinq quintes. Mais d'autre part le *Kyêu wou tsi chi* s'exprime comme nous quand il parle de douze *pyên* du *hwàng-tchông* au *hwàng-tchông*.

C'est ce dernier sens de *pyên* qu'adopte Hân Päng-khi dans son *Yuên lo tchi yô*<sup>6</sup>. Sous les Tcheou, explique-t-il, tout système débutait par la sixte de la fondamentale; puis il donne les éléments du tableau suivant :

	a	b	c	d	e
Fondamentale :	<i>hwàng-tchông</i> (1 <sup>re</sup> )	<i>lin-tchông</i> (5 <sup>re</sup> )	<i>thai-tsheou</i> (2 <sup>de</sup> )	<i>nân-lyù</i> (6 <sup>re</sup> )	<i>koû-syên</i> (3 <sup>re</sup> )
6 <sup>e</sup> et initiale :	<i>nân-lyù.</i>	<i>koû-syên.</i>	<i>ying-tchông.</i>	<i>juéi-pin.</i>	<i>tá-lyù.</i>
<i>nân-lyù</i> . . . . .					
<i>koû-syên</i> . . . . .	1 <sup>re</sup> quinte				
<i>ying-tchông</i> . . . . .	2 <sup>e</sup> —	1 <sup>re</sup> quinte			
<i>juéi-pin</i> . . . . .	3 <sup>e</sup> —	2 <sup>e</sup> —	1 <sup>re</sup> quinte		
<i>tá-lyù</i> . . . . .	4 <sup>e</sup> —	3 <sup>e</sup> —	2 <sup>e</sup> —	1 <sup>re</sup> quinte	
<i>yi-tsè</i> . . . . .	5 <sup>e</sup> —	4 <sup>e</sup> —	3 <sup>e</sup> —	2 <sup>e</sup> —	1 <sup>re</sup> quinte
<i>kyâ-tchông</i> . . . . .	6 <sup>e</sup> —	5 <sup>e</sup> —	4 <sup>e</sup> —	3 <sup>e</sup> —	2 —
<i>wou-yi</i> . . . . .	7 <sup>e</sup> —	6 <sup>e</sup> —	5 <sup>e</sup> —	4 <sup>e</sup> —	3 —
<i>tchông-lyù</i> . . . . .	8 <sup>e</sup> —	7 <sup>e</sup> —	6 <sup>e</sup> —	5 <sup>e</sup> —	4 —
<i>hwàng-tchông</i> . . . . .	9 <sup>e</sup> —	8 <sup>e</sup> —	7 <sup>e</sup> —	6 <sup>e</sup> —	5 <sup>e</sup> —

1. N° 6, *tâ seü yô*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 34.  
 2. N° 77, f. 15, etc. — N° 24, liv. 5, ff. 1 à 4, donne aussi une explication cosmologique.  
 3. N° 77, f. 13<sup>re</sup>, 14<sup>re</sup>. « Quand on exécute un air, un couplet, *khyü*, s'appelle *tchhêng*, parfait, s'appelle aussi *tchông*, complet, s'appelle aussi

*pyên*, changement. » On pourrait encore ajouter d'autres synonymes, par exemple *khyue*, repos. Voir p. 139.  
 4. N° 47, liv. 14, f. 2<sup>ve</sup>.  
 5. N° 62, liv. 66, f. 21<sup>ve</sup>; voir aussi n° 24, liv. 5, f. 5<sup>re</sup>.  
 6. N° 73 (Y. l. t., liv. 60, f. 14, etc.).

Le hwàng-tchông fondamentale correspond donc à 9 quintes, le lin-tchông (hàn-tchông) à 8 quintes : c'est la base des systèmes décrits par le *Teheou li* pour les sacrifices aux mânes et aux esprits terrestres; la coïncidence ne persiste pas pour les sacrifices aux esprits célestes, puisque 6 quintes avec le yuèn-tchông (kyà-tchông) fondamentale ne se trouvent pas dans le tableau de Hân Pàng-khi. Cette explication est donc insuffisante, ne rendant d'ailleurs pas compte des lyü accessoires de chaque série; toutefois, et malgré que les auteurs du Catalogue Impérial<sup>1</sup> la traitent d'extravagante, peut-être sans la bien comprendre, elle semble indiquer le sens général de considérations musicales antiques dont on trouve l'écho dans le *Tsò tchwin* et dans les *Chi ki*<sup>2</sup>. A la date de 541 A. C., Tsò rapporte la consultation donnée par Hwò, médecin du pays de Tshin, au marquis de Tsin alors régnant; on y remarque les phrases suivantes. « La musique des anciens rois, c'est par elle qu'on réglait toutes les affaires; il y avait donc cinq *tsyè* (segment, règle) qui, lents ou rapides, initiaux ou finaux, se rejoignaient l'un l'autre; étant posé le son médian, si l'on diminue [la longueur], après cinq diminutions, il n'est pas permis de jouer [des instruments]. » Tshái Yuèn-ting<sup>3</sup> voit dans ce texte la loi, impérative dans l'antiquité, qui ne permet de construire des systèmes que sur les cinq degrés principaux; cette explication est admissible, bien que les termes employés soient particuliers à ce passage : la diminution de longueur indique le passage à la quinte supérieure, et dans la série des quintes le sixième degré obtenu est un degré complémentaire, donc inapte à fonder un système; la diminution, *kying*, veut donc dire le passage à la quinte supérieure; quant à l'expression son médian, elle est appropriée pour la fondamentale, l'initiale de l'époque étant la sixte, la fondamentale étant d'ailleurs la troisième note sur la première corde du khin. Le texte de Seû-mà Tshyèn est très bref : « La neuvaine supérieure est ceci : *châng*, 8; *yü*, 7; *kyò*, 6; *kông*, 5; *tchi*, 9. » On trouve justement dans le tableau qui précède, qu'avec la 2<sup>le</sup> (*châng* = thài-tsheou) pour fondamentale, le hwàng-tchông est la 8<sup>e</sup> note; avec la 6<sup>le</sup> (*yü* = nân-lyü), le hwàng-tchông est la 7<sup>e</sup> note; avec la 3<sup>re</sup> (*kyò* = kou-syèn), le hwàng-tchông est la 6<sup>e</sup> note, avec la 5<sup>le</sup> (*tchi* = lin-tchông), le hwàng-tchông est la 9<sup>e</sup> note. La coïncidence cesse pour le kông fondamentale, le hwàng-tchông devrait être exprimé par 10 et non par 5. Mais Seû-mà Tshyèn (ou ses copistes) a peu compris la partie technique de la théorie musicale : les dimensions des lyü sont pleines de fautes grossières<sup>4</sup>, l'allusion à la transposition est concise

jusqu'à l'obscurité<sup>5</sup>. Les nombres dont nous parlons ont été mentionnés par tradition, sans que le sens en fût saisi; l'un d'eux a été confondu avec un terme de la série musico-cosmologique<sup>6</sup>. En effet, dans cette série, kông répond à 5; de plus, les éléments de la série peuvent être sans inconvénient augmentés ou diminués de 5, nombre des éléments, 4 ou 6 représentant l'eau, 3 ou 8 le bois, etc. Par une extension abusive on aura admis que 5 peut remplacer 10, oubliant qu'il s'agit de 10 notes formant une série de 9 quintes.

Entre l'explication de Hân Pàng-khi ainsi appuyée et l'interprétation classique qui fait de pyên une strophe, ou une section de strophe, il est difficile de prendre parti. Les anciennes formules ont, au cours des âges, revêtu des sens divers, ont subi des retouches conformes aux idées régnantes; les textes sont trop rares pour qu'on distingue nettement les théories successives. La partie musicale du *Teheou li* qui vient d'être examinée, ne rappelle en rien les 60 lyü de King Fàng, mais suppose sous une forme délicate, impossible d'ailleurs à préciser, l'emploi de la transposition : on en peut conclure qu'elle est antérieure à King Fàng, à Lyeou Hin; elle serait vraiment en partie un document ancien, qui a dû être connu de Seû-mà Tshyèn, ayant été remis au jour au cours du <sup>vi</sup> s. A. C., et qui pourrait remonter au <sup>vi</sup> s. ou au delà. Au contraire, la liste et la définition des lyü seraient étrangères à cette ancienne théorie musicale. Dans l'appendice II au tome III de sa traduction des *Chi ki*, p. 638, M. Chavannes a réuni les plus anciens textes où il soit parlé des lyü avec quelque détail, trois passages du *Tsò tchwin* et deux passages des *Kwè yü*; il y a ajouté quelques observations relatives à des cloches antiques; il a ainsi démontré, d'accord avec les commentateurs chinois, que dans ces documents il est question seulement de cloches; les unes s'appellent *lyü*, les autres *tchông*; elles sont séparément désignées par des noms soit identiques, soit très analogues à ceux des tuyaux sonores; rien n'indique qu'elles soient habituellement réunies en carillons; l'un des textes du *Tsò tchwin* (506 A. C.) en montre deux séparées de toutes les autres; même les discours du musicien Teheou Kyeou<sup>7</sup>, qui abondent en considérations morales, astrologiques, cosmologiques, qui marquent même une connaissance précise des cinq et des sept degrés, ne font nulle allusion à un rapport fixe entre les lyü et montrent dans quel embarras on se trouvait pour fondre une cloche *ti-lin* avec le métal d'une cloche *woü-yi*. Il n'y avait donc pas de règle, mais seulement de vagues notions empiriques<sup>8</sup>.

1. N° 60, liv. 38, f. 15, etc.

2. N° 3. — N° 10, tome V, pp. 573 et 580 : 先王之樂。所以節百事也。故有五節。遲速本末以相及。中聲以降。五降之後不容彈矣。 — N° 34. — N° 35, tome III, p. 316.

3. N° 62, liv. 54, f. 4 v°.

4. Voir p. 87.

5. Voir p. 93.

6. Voir pp. 93 et 94.

7. *Kwè yü*. *Teheou yü* (N° 3; Catalogue 687; liv. 3, f. 20, etc.). Voir une partie du texte (N° 74, f. 60 v°. — N° 75, f. 22 v°); de Harlez en a donné une traduction peu sûre, *Journal Asiatique*, janvier-février 1894, p. 61 et suivantes.

8. Les cloches auraient-elles par hasard formé un système de diasons remplacé plus tard par la série des tuyaux? Un commentateur des *Yü ling* exprime une idée analogue (N° 38, liv. 4, f. 4 v°). « Les sages de la haute antiquité, s'appuyant sur les principes yin et yang, ont distingué le son du vent selon sa direction, ont discerné l'aigu et le grave; mais ils ne pouvaient se servir de caractères [pour noter ces observa-

tions] qui restaient dans la tradition orale. Alors pour la première fois on fondit du métal en cloches pour servir de base aux sons des douze mois, ensuite pour laisser circuler les influx montants et descendants. Les cloches étant difficiles à discerner, on coupa des bambous en tuyaux et on les appela lyü : les lyü sont la mesure de la hauteur du son. » La nomenclature traditionnelle des lyü, telle qu'elle a été étudiée à la p. 79, confirmerait cette opinion; les termes tombés en désuétude (N° 35, tome III, p. 639) ou sont des homophones des termes modernes (沽洗 *kou-syèn* pour 姑洗 *kou-syèn*, 妥 [綬] 賓 *juè-pin* pour 蕤賓 *juè-pin*, 琴鐘 *lin-tchông* pour 林鐘 *lin-tchông*), ou en dérivent, comme *ti-lin*, le grand *lin-tchông*. La nomenclature n'a donc changé en rien d'essentiel et, sur les douze termes, quatre sont des *tchông*, cloches, trois sont des *lyü*, aides; les cinq qui portent des noms spéciaux, appartiennent tous à la série mâle, qui semble donc bien primitive et dominante, les *lyü* femelles ayant été nommées comme les aides des autres. Mais pour admettre que les lyü cloches aient formé un système de diasons, il faudrait qu'une loi au moins empirique eût exprimé les rapports de dimension des cloches diverses. L'archéologue Yuèn Yuèn (a) (voir n° 35, tome III, p. 640) a énoncé une formule qui relierait la hauteur des cloches à la longueur des lyü correspondants,

« Brusquement, au <sup>III</sup> siècle avant notre ère, le sens du mot *lyü* est changé; cette dénomination s'applique à des tuyaux sonores, et nous trouvons énoncée par *Lyü Pöü-wéi* la loi de la progression par quintes; il semble qu'un système musical tout nouveau soit venu se substituer aux carillons rudimentaires auxquels la Chine s'était jusqu'alors complu. Et comme ce système est exactement celui des Pythagoriciens, comme il fait son apparition en Extrême Orient après l'expédition d'Alexandre, on doit être porté à croire qu'il fut un apport de la civilisation hellénique en Chine<sup>1</sup>. » Les faits cités par le *Tsö tchouán* et les *Kwé yü*, aussi bien que l'absence de rapports précisés entre les longueurs des tuyaux, que la division en *lyü mâles* et *lyü femelles*, que la relation des cloches aux esprits, aux éléments, aux principes cosmogoniques, forment disparate avec ce qui a été relaté d'abord: on trouve ainsi deux séries d'idées différentes dans les mêmes ouvrages et côte à côte dans les mêmes passages. A une époque plus ancienne on constate seulement l'existence de la gamme pentaphone, puis heptaphone; entre le <sup>VI</sup> siècle et le milieu du <sup>III</sup> siècle, les théories musicales, cosmogonique et acoustique, furent probablement pour la première fois unies en un système plus cohérent qui, vers la première moitié du <sup>III</sup> siècle, fut modelé à nouveau par les influences occidentales; il est douteux que ce système des *lyü* ait pu agir sur la pratique musicale dans l'anarchie de la fin des *Teheou*, et c'est seulement au <sup>I</sup>er s. A. C. qu'on voit des tentatives pour l'introduire parmi les musiciens: les unes, comme celle de *King Fäng*, étaient franchement novatrices, d'autres se présentaient sous le couvert de l'antiquité, gardaient peut-être réellement les idées du <sup>III</sup> siècle. D'ailleurs tous les novateurs, imbus des habituels principes cosmogoniques qui jusqu'aujourd'hui façonnent le cerveau chinois, ont également appuyé leurs réformes sur des considérations de ce genre. Ces théories savantes, contraires aux traditions des artistes, eurent peu de succès sous les *Han*, sombrèrent presque dans les troubles de l'âge suivant et ne furent réellement consacrées que sous les *Thang*, qui les crurent vraiment antiques. Il faut voir rapidement ce qui en est advenu depuis lors.

Dès la fin du <sup>IX</sup> siècle le désordre se mit dans la musique impériale, et dans un rapport (939) présenté à un souverain de la brève dynastie des *Teheou* postérieurs, *Wáng Phö* constatait<sup>2</sup>: « il y a seulement sept sons qui forment le système de *hwáng-tchöng* fondamentale, ... les 83 autres systèmes ont disparu, la musique n'a jamais été si ruinée qu'à présent... Dans les 84 systèmes il existait plusieurs centaines de chants, il en reste seulement 9 que l'on attribue tous au système de *hwáng-tchöng* fondamentale. Mais si l'on examine les mélodies, dans le nombre trois chants sont de *hwáng-tchöng* fondamentale; les six autres mélangent plusieurs systèmes, probablement parce qu'ils ont été transmis à faux. » Les *Thang*, d'après quelques auteurs, avaient admis 84 systèmes, 42 systèmes répondant à chaque degré de la gamme: on voit que moins d'un siècle de troubles avait fait

oublier la pratique de cet art raffiné et peu populaire. A la suite du rapport cité, *Wáng Phö* fut chargé de restaurer la musique savante, et il poursuivit son œuvre sous les *Sóng*, qui dès l'année suivante succédèrent aux *Teheou*. Ses efforts et ceux de ses successeurs, tels que *Hwé Hýen* et les autres que j'ai nommés plus haut (p. 84), ne furent pas sans résultat<sup>3</sup>, puisque pendant toute la durée de la dynastie on trouve mention et de la transposition et de faits qui l'accompagnent ou la supposent, variation des *lyü* selon les mois, présence des quatre sons aigus (p. 89), existence des 84 systèmes. Du <sup>X</sup> au <sup>XII</sup> siècle, la composition des mélodies fut très active; des recueils furent formés, quelques-uns consacrés à un ou deux systèmes. On cite aussi des modifications apportées à la construction de l'orgue à bouche 103 en vue de faciliter les changements de système (1006). Toutefois, ce qui domine alors, ce sont les discussions théoriques sans conclusion, les réformes prescrites puis rapportées; l'habileté technique ne semble pas toujours à la hauteur des théories<sup>4</sup>, puisque la musique impériale jouait seulement en *hwáng-tchöng* (1001) et qu'une haute paye fut promise à ceux qui pourraient jouer d'après le *lyü* du mois. A la fin du <sup>XII</sup> siècle, après que les *Sóng* se sont retirés au sud du Fleuve, les auteurs constatent que les traditions musicales se perdent de plus en plus, que la musique des barbares a envahi même l'orchestre rituel<sup>5</sup>.

Pendant la même période, les barbares qui occupent la Chine du nord, cultivent la musique savante de leurs sujets sans la déformer outre mesure. Les *Khi-tán* (*Lyào*), si longtemps en relation avec les *Thang*, leur avaient emprunté avec quelques-uns de leurs orchestres la théorie même des systèmes, telle qu'elle apparaît sous l'influence des doctrines hindoues; l'histoire des *Lyào*<sup>6</sup> résume rapidement l'exposé de *Sou-tchi-phö* et donne les noms de 28 systèmes alors usités, les 21 autres étant perdus. En effet, sur la gamme de 7 notes on construisait 49 systèmes; l'accord des instruments était réalisé non d'après les *lyü*, mais au moyen du *phi-phä* 123: ces détails insuffisants laissent reconnaître la musique des *Thang* simplifiée, peut-être même amputée de la transposition pratique, puisqu'il n'est question nulle part de l'emploi des systèmes énumérés. Chez les *Joü-tchén* (*Kin*), vainqueurs des *Lyào*, puis des *Sóng*, on s'inspire de très près des rites des *Thang* à partir du milieu du <sup>XII</sup> siècle<sup>7</sup>: un système d'hymnes pour toutes les circonstances rituelles correspond aux douze hymnes des *Thang* (p. 100), chaque hymne est exécuté sur le système approprié d'après les principes du *Teheou li* expressément visés; on relève mention de systèmes qui ont pour fondamentales les *lyü* suivants: *hwáng-tchöng*, *tá-lyü*, *thái-tsheou*, *kyü-tchöng*, *koü-syèn*, *lin-tchöng*, *woü-yi*, *yüng-tchöng*. Ces faits concernent la moitié septentrionale de la Chine; il est difficile toutefois de croire que la décadence musicale fût complète dans l'empire du sud: il y avait sans doute affaiblissement, non pas ruine. Aussi est-ce sans surprise qu'on trouve au <sup>XIII</sup> siècle la transposition officiellement en vigueur chez les Mongols maîtres de la

mais rien ne la confirme; de plus, aucune formule n'est indiquée même par allusion dans le *Teheou li* (N° 6, *tyen thöng*, liv. 23; *foü chi*, liv. 41. — N° 9, tome II, pp. 55, 498), et le fait conté par le *Tsö tchouán* montre l'embaras des techniciens de l'époque.

(c). *Yuen Yuén* (1764-1839), lettré et érudit qui arriva aux fonctions de vice-roi à Canton, auteur copieux et protecteur éclairé des écrivains.

1. N° 35, tome III, p. 641.

2. N° 47, liv. 145, f. 3.

3. N° 53, liv. 30. Ces résultats sont marqués par le *Sóng chi* (Y. I. I.,

liv. 15, f. 14), qui donne à la date de 977 la liste de 16 mélodies, *khyü*, appartenant à 18 systèmes. *tyüo*. On est d'ailleurs en droit de douter si, des 84 modes des *Thang* et des *Sóng*, une part ne présente pas des combinaisons surtout théoriques.

4. N° 53, liv. 30, f. 4 <sup>re</sup>.

5. N° 48 (Y. I. I., liv. 15). — N° 24, liv. 5, f. 10 <sup>re</sup>. — N° 27, liv. 41.

6. N° 27, liv. 41. — N° 49, liv. 54, f. 7, etc.

7. N° 50, liv. 39, ff. 3 et 8; liv. 40.

Chine<sup>1</sup>, et au xvi<sup>e</sup> siècle un nouvel emploi du même procédé signalé par le prince Tsai-yü<sup>2</sup>. « Le lyü principal forme le système normal, *phing tyáo*, le demi-lyü forme le système aigu, *tshing tyáo*... Avant le solstice d'hiver<sup>3</sup>, le demi-lyü du hwàng-tchông sert de fondamentale; après le solstice, le lyü principal sert de fondamentale. Avant le grand froid, le demi-lyü du tá-lyü sert de fondamentale; après cette époque le lyü principal sert de fondamentale; et pour les autres lyü, de même. » Toutefois, dit plus loin l'auteur, « du solstice d'hiver au solstice d'été ce sont les mois qui naissent du principe yang, il existe des demi-lyü et pas de doubles lyü; du solstice d'été au solstice d'hiver ce sont les mois du principe yin, il y a des doubles lyü et pas de demi-lyü : le yang, en effet, répond à 1, et le yin à 2. Donc pour tchông-lyü et les lyü précédents le demi-lyü précède et le lyü principal suit; pour jwéi-piu et les lyü suivants le lyü principal précède et le double lyü suit. » Mais l'application du principe ne s'arrête pas là : « quand on chante les *Kwé fông*<sup>4</sup>, le koñ-syèn, tierce du hwàng-tchông, est initiale et finale; quand on chante le *Sjáo yá*, le lin-tchông, quinte, est initiale et finale; pour chanter le *Tá yá*, le hwàng-tchông, fondamentale, est initiale et finale; pour les hymnes des Tcheou, le nân-lyü, sixte, pour ceux des Cháng, le thái-tsheou, seconde, servent d'initiale et de finale. » Chaque mois on change le lyü, mais pour les poésies de chaque section le degré employé comme initiale et finale reste toujours le même. Seulement, sur ce point comme sur plusieurs autres, le prince de Tchêng combat les idées et la pratique de son temps. Cela semble résulter du fait que, dans tout le *Tü ming hwéi tyên*<sup>5</sup>, il n'est pas question de la transposition; un peu plus tôt, vers 1533, Tchêng Ngô<sup>6</sup> déclarait que l'orchestre impérial employait six cloches et laissait muet le reste du carillon, que la gamme de hwàng-tchông fondamentale était seule en usage, ce qui équivaut à dire que la transposition était inusitée : les regrets de Tchêng Ngô ne semblent pas l'avoir ramenée dans la pratique.

Le *Tü tshing hwéi tyên*<sup>7</sup> nous renseigne au contraire copieusement sur les principes appliqués aujourd'hui à la musique officielle et qui datent de la réforme des années Kháng-hi au début du xvii<sup>e</sup> siècle. « Le hwàng-tchông est fondamentale pour les sacrifices au Ciel et au Cháng-ti, le lin-tchông est fondamentale pour les sacrifices à la Terre. Le thái-tsheou est fondamentale pour sacrifier aux Empereurs et Impératrices de la dynastie régnante, ainsi qu'au So-

leil et à Thái-swéi<sup>8</sup>. Le nân-lyü est fondamentale pour sacrifier à la Lune. Le koñ-syèn est fondamentale pour sacrifier aux Premiers Laboureurs. Au printemps, le kyá-tchông est fondamentale, à l'automne le nân-lyü est fondamentale pour les sacrifices au Thái-ché, au Thái-tsi<sup>9</sup>, aux Souverains des dynasties précédentes et à Confucius. Pour adresser des prières et des remerciements aux Esprits protecteurs de l'agriculture (ché et tsi) on prend comme fondamentale le lyü du mois. .... Quand l'Empereur paraît dans la salle du trône<sup>10</sup> aux trois grandes fêtes de l'année, la fondamentale est le hwàng-tchông; quand l'Impératrice vient dans le palais central aux trois grandes fêtes de l'année, la fondamentale est le nân-lyü. Pour les réunions ordinaires de la Cour, on prend comme fondamentale le lyü du mois... En général<sup>11</sup> il y a des mélodies à 9 reprises [pour les sacrifices offerts au Cháng-ti], à 8 reprises [pour les sacrifices offerts à la Terre], à 7 reprises [pour les sacrifices célébrés à l'autel de l'agriculture, à l'autel du Soleil, à l'autel des Premiers Laboureurs], à 6 reprises [pour les sacrifices célébrés au temple des Ancêtres, à l'autel de la Lune, etc.]. »

Si l'on compare ces règles avec celles de l'époque des Thang (p. 99 et suivantes), on en aperçoit immédiatement la ressemblance : le nombre des strophes, le texte des hymnes varient avec la nature des sacrifices<sup>12</sup>, la fondamentale de la mélodie change de même. Mais sur ce point on a simplifié : les transpositions sont moins fréquentes et ne se présentent pas dans le cours d'un service religieux unique; les tonalités anciennes ont été abandonnées, d'autres ont été choisies hors des traditions des Thang, en tenant compte toutefois de croyances et d'idées de même ordre. Ainsi le hwàng-tchông sert de fondamentale dans les sacrifices au Ciel, parce qu'il est le lyü de la 11<sup>e</sup> lune et qu'à cette saison l'influence vivifiante du Ciel reprend à se faire sentir; le thái-tsheou convient au Soleil parce qu'il est la forme mâle du kya-tchông, lequel répond à l'équinoxe de printemps : c'est en effet à l'équinoxe qu'on célèbre le culte du Soleil; le hwàng-tchông est assigné à l'Empereur, prince des hommes et image du Ciel, le nân-lyü à l'Impératrice, parce qu'on peut comparer l'Empereur au soleil, l'Impératrice à la lune.

On trouvera ci-dessous comme exemple de transposition la 1<sup>re</sup> strophe de l'hymne chanté à présent en l'honneur de Confucius au sacrifice du printemps et à celui de l'automne<sup>13</sup>; on pourra le comparer à l'hymne de la dynastie précédente donné à la p. 103.

<i>tshyeou fen</i> , équinoxe d'automne.....	23 septembre.
<i>hán lou</i> , rosée froide.....	8 octobre.
<i>chwang kyóng</i> , descente du givre.....	23 octobre.
<i>li tsiang</i> , début de l'hiver.....	7 novembre.
<i>syao syao</i> , petite neige.....	22 novembre.
<i>tá syue</i> , grande neige.....	6 décembre.

4. N° 2.

5. N° 64.

6. N° 62, liv. 31, f. 42 r°. — N° 52, liv. 61, f. 43, etc. Je n'ai pas trouvé d'autre indication sur Tchêng Ngô.

7. N° 65, liv. 31, ff. 1, 2. — N° 66, liv. 410, ff. 45, 48.

8. L'esprit de l'année, identifié à la planète Jupiter.

9. Esprits protecteurs du territoire de l'Etat.

10. N° 65, liv. 31, f. 3 v°.

11. N° 65, liv. 31, f. 42 v°, etc.

12. Je n'ai pas traduit les détails relatifs aux hymnes employés; l'appropriation de ceux-ci est encore plus minutieuse qu'au temps des Thang; au lieu de 12 hymnes tous intitulés *hwé*, concorde, il existe quatre séries caractérisées par des mois différents : *phing*, égalité calme, pour l'autel du Ciel, l'autel de la Terre, le temple des Ancêtres, etc.; *hí*, éclat, pour l'autel du Soleil; *kwáng*, lumière, pour l'autel de la Lune; *fong*, abondance, pour l'autel des Premiers Laboureurs, l'autel de l'agriculture, etc. Chaque série comprend un nombre différent d'hymnes, chaque hymne convient à une cérémonie particulière (N° 65, liv. 34, f. 8).

13. N° 20 a), liv. 2, ff. 4 à 4, 1<sup>re</sup> série et 2<sup>e</sup> série.

1. N° 51, liv. 68 et 69.

2. N° 74, ff. 74 v°, 78 r°.

3. Ce texte vise douze des 24 périodes solaires, *hí*, qui partagent l'année chinoise, savoir :

	environ
<i>tung tchi</i> , solstice d'hiver.....	21 décembre.
<i>syao hán</i> , petit froid.....	5 janvier.
<i>tá hán</i> , grand froid.....	20 janvier.
<i>li tchouen</i> , début du printemps.....	4 février.
<i>yü chou</i> , eau de pluie.....	19 février.
<i>kong tchi</i> , réveil des hibernants.....	6 mars.
<i>tchouen fen</i> , équinoxe de printemps.....	21 mars.
<i>tshing ming</i> , clarté pure.....	5 avril.
<i>kou yü</i> , pluie des céréales.....	20 avril.
<i>li lyü</i> , début de l'été.....	6 mai.
<i>syao man</i> , petite plénitude.....	24 mai.
<i>ming tchong</i> , céréales barbes.....	6 juin.
<i>lyü tchi</i> , solstice d'été.....	21 juin.
<i>syao chou</i> , petite chaleur.....	7 juillet.
<i>tá chou</i> , grande chaleur.....	23 juillet.
<i>tí tshyeou</i> , début de l'automne.....	8 août.
<i>tchou chou</i> , cessation de la chaleur.....	23 août.
<i>pó lou</i> , rosée blanche.....	8 septembre.

Hymne pour le sacrifice à Confucius<sup>1</sup> (partie de syáo).

I. Au printemps le kya-tchông (2<sup>e</sup> aiguë) est fondamentale; le ying-tchông grave (5<sup>e</sup> diminuée aiguë) est initiale.  
 II. À l'automne le nân-lyú (5<sup>e</sup> aiguë) est fondamentale; le tchông-lyú (3<sup>e</sup> aiguë) est initiale.  
 Pour recevoir l'esprit, on joue la mélodie *Tchao phing*.

Très lent

1<sup>re</sup> STROPHE

Tá tsái không - tseù, siên - kiô siên - tchī.

Yü - thiên - tí tshān, wán - chí tchī - chí. Siàng-tchông lín fou,

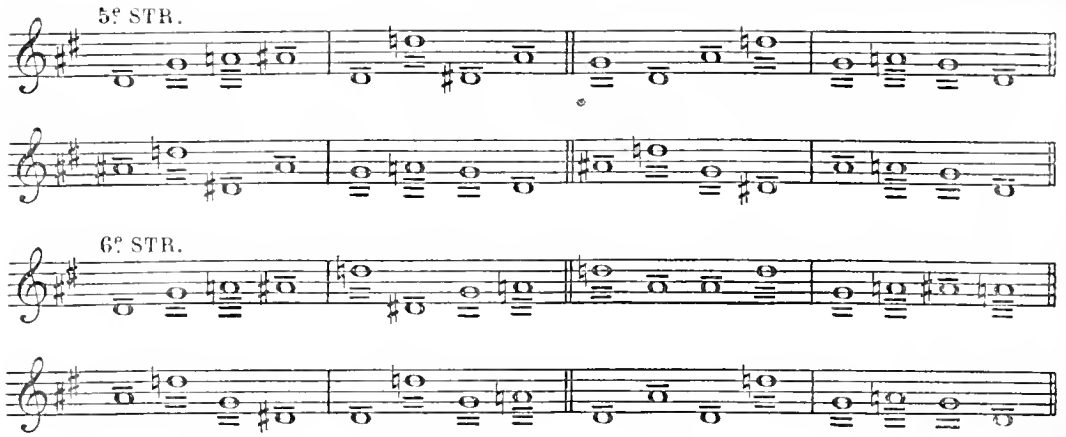
yún tã - kīn - seū. Jī - yuē kí - kiě, khièn - khwēn tshīng - yì.

2<sup>e</sup> STR.

3<sup>e</sup> STR.

4<sup>e</sup> STR.

1. Traduction de la strophe : « Grand est Confucius, prévoyant, présent. Au Ciel et à la Terre il est associé, Maître de tous les âges. Les présages heureux se manifestent parmi les bandes de soie ornées de licornes, les chants répondent aux cloches et aux khin. Le soleil et la lune se sont élevés, le ciel et la terre sont purs et calmes. » — Voir le texte chinois, Index, A, b).



La transcription est faite d'après les mêmes principes énoncés plus haut; rimes : *tchī, chī, seū, yi* au ton égal; l'exactitude de la transposition est assez établie par la première strophe; les strophes suivantes données sous une seule forme contribueront à faire connaître la texture musicale de l'hymne. La gamme aujourd'hui officielle diffère essentiellement de la vraie gamme chinoise; ayant admis la coïncidence approximative des notes tempérées européennes avec les *lyū* anciens, je suis obligé de marquer des lignes au-dessus ou au-dessous de nos notes pour indiquer l'abaissement ou l'élévation des *lyū* modernes.

La dynastie régnante, en effet, après avoir fixé la longueur des *lyū* inférieurs, moyens et supérieurs (p. 92), a constaté que<sup>1</sup>, le *hwáng-tchōng*<sub>2</sub> donnant une note qui pour double raison est au-dessous de l'octave du *hwáng-tchōng*<sub>1</sub>, c'est le *thái-tsheou*<sub>2</sub> qui est sensiblement d'accord avec le *hwáng-tchōng*<sub>1</sub>. Ce fait est encore exprimé sous une autre forme: alors que sur une corde l'octave du son primitif est obtenue à la demi-longueur, il faut pour l'octave un *lyū* dont la longueur soit les 4/9 de celle du *lyū* originaire. On a donc établi en 1713 l'échelle suivante :

11. <i>yu</i>	<i>yi-tse</i> <sub>1</sub> .....	<i>ut</i> $\frac{1}{3}$
12. <i>yu</i> aigu	<i>uān-lyū</i> .....	<i>re</i> =
13. <i>pyén kōng</i>	<i>woū-yi</i> .....	<i>re</i> =
14. <i>p. k. aigu</i>	<i>ying-tchōng</i> .....	<i>re</i> $\frac{1}{2}$
1. <i>kōng</i>	<i>hwáng-tchōng</i> <sub>1</sub> .....	<i>mi</i>
2. <i>kōng</i> aigu	<i>ta-lyū</i> .....	<i>fa</i> =
3. <i>chāng</i>	<i>thái-tsheou</i> .....	<i>fa</i> $\frac{1}{2}$
4. <i>chāng</i> aigu	<i>kyū-tchōng</i> .....	<i>sol</i> =
5. <i>kyō</i>	<i>koū-syēu</i> .....	<i>sol</i> $\frac{1}{2}$
6. <i>kyō</i> aigu	<i>tchōng-lyū</i> .....	<i>la</i> =
7. <i>pyén tchi</i>	<i>jué-ti-pin</i> .....	<i>la</i> =
8. <i>p. tchi</i> aigu	<i>lin-tchōng</i> .....	<i>la</i> $\frac{1}{2}$
9. <i>tchi</i>	<i>yi-tse</i> .....	<i>si</i>
10. <i>tchi</i> aigu	<i>uān-lyū</i> .....	<i>ut</i> =
11. <i>yu</i>	<i>woū-yi</i> .....	<i>ut</i> $\frac{1}{2}$
12. <i>yu</i> aigu	<i>ying-tchōng</i> .....	<i>re</i> =
13. <i>pyén kōng</i>	<i>hwáng-tchōng</i> <sub>2</sub> .....	<i>re</i> =
14. <i>p. k. aigu</i>	<i>ta-lyū</i> .....	<i>re</i> $\frac{1}{2}$
15. <i>kōng</i>	<i>thái-tsheou</i> <sub>1</sub> .....	<i>mi</i>

1. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 8 r°.

2. Les chiffres proportionnels suivants établissent la relation entre quelques degrés: a) calculés par 5<sup>tes</sup> justes, b) d'après l'échelle du *khin*

Cette échelle de transcription est seulement approximative; si l'on est en droit d'admettre l'identité à l'origine des deux *hwáng-tchōng*<sub>1</sub> = *kōng*, celle des deux *kōng* supérieurs (la 15<sup>e</sup> note, *thái-tsheou*<sub>2</sub> ci-dessus et la 13<sup>e</sup>, *hwáng-tchōng*<sub>2</sub> de la p. 93) est expérimentale et difficile à établir par le calcul (voir pp. 87, 92); rien ne prouve l'identité rigoureuse du *tchi* (*si*) des deux échelles. Toutefois la répartition de l'intervalle d'octave en quatorze degrés doit se faire à peu près de la sorte<sup>2</sup>, tous les degrés de l'échelle contemporaine officielle à part le *tchi* étant placés plus bas que les degrés de même nom de l'échelle ordinaire de 12 notes; la divergence sera surtout marquée pour la quinte diminuée (*pyén tchi*) et l'octave diminuée (*pyén kōng*), après lesquelles l'addition de degrés nouveaux (*pyén tchi* aigu, *pyén kōng* aigu) rétablit l'accord des deux échelles. Les intervalles fondamentale-quinte (*mi*<sub>3</sub> *si*<sub>4</sub>) et quinte-octave (*si*<sub>4</sub> *mi*<sub>5</sub>) restant à peu près semblables, tous les autres sont changés. Le *Tā tshīng hwéi tyén*<sup>3</sup> note qu'avec les tuyaux chacun des 7 degrés est à distance d'un ton, *fīn*, du degré voisin, tandis qu'avec les cordes il y a 5 intervalles de ton et 2 de demi-ton, *pān fīn*, savoir ceux de 5<sup>te</sup> diminuée-5<sup>te</sup> et d'8<sup>ve</sup> diminuée-8<sup>ve</sup>. Ainsi est brisé le rapport spécial du *pyén tchi* au *tchi*, du *pyén kōng* au *kōng*; la 5<sup>te</sup> n'est plus, selon la définition classique, le 8<sup>e</sup> *lyū*, mais le 9<sup>e</sup>; l'égalité des degrés trouble les rapports harmoniques que la musique antérieure supposait assez voisins des nôtres; enfin il y a désaccord entre le système des *lyū*, des flûtes, des carillons d'un côté, des cordes de l'autre. Tels sont les résultats d'une théorie appliquée coûte que coûte.

Considérant avant tout les tuyaux, le *Tā tshīng hwéi tyén*<sup>3</sup> divise les *lyū* et les degrés en une série mâle et une série femelle : sont mâles, suivant la défini-

(p. 167). On remarquera que les deux échelles sont identiques sauf pour la 1<sup>re</sup> et l'8<sup>ve</sup>. Pour l'octave, l'échelle du *khin* est d'accord avec celle des *lyū* contemporains; pour tous les autres degrés, il existe une divergence variable.

	a) nombres	b) rapports	c) rapports
<i>kōng</i> (1 <sup>re</sup> ).....	810	1 = 1	
<i>chāng</i> (2 <sup>de</sup> ).....	720	8/9 = 8/9	
<i>kyō</i> (3 <sup>de</sup> ).....	640	64 = 64	
		81 = 81	
4 <sup>de</sup> .....	599,3133	20 < 3/4	
		27	
<i>tchi</i> (5 <sup>de</sup> ).....	540	2/3 = 2/3	
<i>yū</i> (6 <sup>de</sup> ).....	480	16 = 16	
		27 = 27	
<i>kōng</i> (8 <sup>ve</sup> ).....	399,5422	133 < 1/2	
		270	

3. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 7 r°.

4. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 8 r°.

tion antique, les *lyü* d'ordre impair, et par suite aussi les degrés correspondants, tandis que sont femelles les six degrés aigus et les *lyü* qui leur répondent. La gamme officielle, si elle commence par un *lyü* mâle, ne renferme que des *lyü* mâles, donc des degrés naturels; au cas contraire, la gamme ne contient que des *lyü* femelles et des degrés aigus; il y a un parallélisme parfait entre les deux séries de sept gammes, et ce parallélisme a été étendu à la construction des carillons, les huit cloches supérieures donnant les sons mâles, pendant que les huit cloches inférieures produisent les sons femelles<sup>1</sup>.

Dans la mélodie transcrite plus haut comme dans celle de la p. 103, les degrés complémentaires (diminués) sont écartés. Le *Tü tshing hwéi tyün*<sup>2</sup> pose et développe cette règle: « les sons dissonants sont écartés: parmi les sept degrés de toute gamme, ceux qui répondent à la position des deux degrés diminués, ne sont pas employés. Dans la gamme où l'on prend pour fondamentale la 1<sup>me</sup> de la gamme type (1), on écarte les degrés 8<sup>ve</sup> diminuée (13), 5<sup>ve</sup> diminuée (7). Dans la gamme où la fondamentale est la 2<sup>de</sup> de la gamme type (3), on écarte les degrés 1<sup>me</sup> (1) et 5<sup>ve</sup> (9) [de la gamme-type, qui sont alors en fonction de degrés diminués]. Dans la gamme où la fondamentale est la 3<sup>me</sup> (5), on écarte les degrés 2<sup>de</sup> (3) et 6<sup>te</sup> (11). Dans la gamme où la fondamentale est la 5<sup>te</sup> diminuée (7), on écarte les degrés 3<sup>me</sup> (5) et 8<sup>ve</sup> diminuée (13). Dans la gamme où la fondamentale est la 5<sup>te</sup> (9), on écarte les degrés 5<sup>ve</sup> diminuée (7) et 1<sup>me</sup> (1). Dans la gamme où la fondamentale est la 6<sup>te</sup> (11), on écarte les degrés 5<sup>ve</sup> (9) et 2<sup>de</sup> (3). Il en est de même pour toutes les gammes femelles [c'est-à-dire aigus]. » Tshai Yuèn-ting et Tehou Hi cité par celui-ci<sup>3</sup> déclarent que les deux degrés complémentaires étant secondaires ne peuvent servir de base à des systèmes; mais Tehou Hi<sup>4</sup> ajoute que, depuis les Thang, aux 60 systèmes anciens on en ajoutait 24 correspondant aux deux degrés complémentaires. En réalité, dès 603, l'histoire<sup>5</sup> mentionne des mélodies en système de 5<sup>ve</sup> diminuée (*hwéi-pîn*) et en système d'8<sup>ve</sup> diminuée (*ying-tehông*); les Thang n'auraient donc fait qu'appliquer et répandre les principes des Swèi. Il y aurait d'ailleurs à distinguer entre l'emploi des degrés diminués pour servir de base à des systèmes et l'usage de ces mêmes degrés dans les autres systèmes, ainsi que le remarque le prince de Tchêng<sup>6</sup>. Mais la musique officielle des Tshing, plus rigoureuse que la musique privée pour le *khin*, écarte les degrés diminués dans l'un et l'autre cas. La raison de ce principe est une tradition mal comprise. En effet, dans la gamme du *khin* et dans l'ancienne échelle fondée sur les *lyü*<sup>8</sup>, les deux degrés diminués (7 et

12) sont d'un seul *lyü* ou d'un demi-ton inférieurs au degré suivant; on conçoit que cet intervalle ait pu sembler pénible à l'oreille des Chinois. A présent (p. 112) les deux degrés diminués (7 et 13) sont de deux *lyü* ou d'un ton au-dessous du degré suivant; cet intervalle de deux *lyü* se retrouve dans tout le reste de la gamme; il n'y avait donc pas lieu de supprimer le *pyén tchi* et le *pyén kông* en laissant un vide de deux tons entiers au milieu et à la fin de la gamme.

Aujourd'hui on trouve dans l'usage privé une autre gamme différente de celle du *khin* et de celle des *lyü* officiels<sup>9</sup>: c'est celle de la flûte traversière *ti* 81 (p. 156) étendue naturellement aux instruments qui l'accompagnent. Les 7 notes répondent aux *lyü hwang-tehông*, *thai-tsheou*, *kou-syên*, *tehông-lyü*, *lin-tehông*, *nün-lyü*, *ying-tehông*; c'est donc une gamme majeure de *mi*<sub>3</sub> à *mi*, avec 4<sup>te</sup> *chông*, et non avec 5<sup>ve</sup> diminuée (*keou*). « La note *keou* ou *hwéi-pîn* (*la*♯) étant ignorée aujourd'hui<sup>10</sup>, il faut dire: *keou*, qui est au-dessus de *châng* (*la*) et au-dessous de *tehü* (*si*), c'est-à-dire le son du *hwéi-pîn*... La flûte en *tehông-lyü* n'a pas de trou pour le *keou*; on remplace cette note par le *châng*... Pour la note *jên* ou *wou-yi* (*ré*), il faut dire: *jên* entre *kông* (*ut*♯) et *fân* (*ré*♯), c'est-à-dire le son du *wou-yi*... La flûte en *tehông-lyü* n'a pas de trou pour le *jên*; on remplace cette note par le *fân*. » Le *jên* ou *ré* ne se présentant pas dans la gamme de *hwang-tehông*, de beaucoup la plus fréquente, son absence de la flûte usuelle n'a pas entraîné de conséquence; au contraire, l'absence du *keou* = *la*♯, remplacé par le *châng* = *la*, a habitué l'oreille à un mode différent. Cette nouveauté ne remonte pas aux Mongols, comme on l'a dit. Le prince Tsai-yü écrit en effet<sup>11</sup>: « maintenant... dans les recueils de mélodies il y a la note *châng* et non la note *keou*; ce fait qu'on exprime en disant que le *syào-lyü* (*tehông-lyü*) devient *pyén tchi*<sup>12</sup>, n'a pas commencé à une période récente, mais est antérieur aux Swèi. » On a déjà lu (p. 97) le passage auquel le prince fait allusion et qui établit l'existence d'une gamme avec 4<sup>te</sup> dès avant l'an 587. Au contraire<sup>13</sup>, l'échelle de la flûte en *hwang-tehông* de l'époque des Tsün, vers 274 (p. 132), est 3<sup>me</sup>, 5<sup>ve</sup> diminuée, 5<sup>ve</sup>, 6<sup>te</sup>, 8<sup>ve</sup> diminuée, 8<sup>ve</sup>, 9<sup>ve</sup>, soit *sol*<sub>2</sub> *la*♯ *si ut*<sub>2</sub> *ré*♯ *mi fa*♯. C'est donc dans ces trois siècles si troublés par les invasions du nord que serait apparue la 4<sup>te</sup>, étrangère à l'ancienne échelle chinoise. D'ailleurs l'ancienne formule se maintenait encore au début du xvii<sup>e</sup> siècle parmi le peuple: le prince Tsai-yü constate<sup>14</sup> qu'il existait des flûtes donnant l'échelle 5<sup>ve</sup>, 6<sup>te</sup>, 8<sup>ve</sup> diminuée, fondamentale, 2<sup>de</sup>, 3<sup>me</sup>, 5<sup>ve</sup> diminuée, c'est-à-dire *si*<sub>2</sub> *ut*<sub>2</sub> *ré*♯ *mi fa*♯ *sol*<sub>2</sub> *la*♯. La coexistence persistante de ces deux gammes pour le même instrument montre la solidité des traditions musicales.

1. N° 66, liv. 410, f. 10 v°.

2. N° 65, liv. 33, f. 9 r°.

3. N° 70 (Y. I. t., liv. 52, ff. 30 r°, 38 v°; liv. 54, f. 6 v°).

4. Loco cit.

5. N° 42, liv. 15, f. 19 r°.

6. N° 74, f. 74 v°.

7. P. 167 et suiv.

8. P. 93.

9. Cette gamme se rencontre aussi dans des hymnes officiels. Par exemple (N° 20 b), 2<sup>e</sup> partie; l'hymne au dieu de la Littérature commence ainsi:



Les degrés sont marqués auprès de chaque note: la 2<sup>de</sup> est *sol*, la 3<sup>me</sup> *la*,

13. N° 39, liv. 41, f. 10 v°. — N° 41, liv. 15, f. 12 v°.

14. N° 85 (Y. I. t., liv. 68, f. 23 v°).

## CHAPITRE IV

## Les systèmes.

Le terme de système, *tyáo*<sup>1</sup>, a déjà été expliqué, puisqu'il était indispensable à l'exposé de la transposition (p. 97, texte et note 14); il y a lieu à présent de résumer les idées des auteurs chinois au sujet des tyáo mêmes. On peut dire (p. 96, note 3, et p. 98) que la gamme, *yün*, est suffisamment délinée par son initiale et que les tyáo rangés sous une gamme donnée sont les diverses formes revêtues par cette échelle quand l'initiale est successivement prise comme prime, seconde, etc.; la distance<sup>2</sup> des demi-tons à l'initiale variant de manière concomitante, ces diverses formes constituent autant de modes établis sur la même initiale. Tous les tyáo de kōng (1<sup>me</sup>) sont construits de même; tous les tyáo de 2<sup>de</sup>, tous les tyáo de 3<sup>de</sup>, présentent respectivement la même disposition d'intervalles. Les différents tyáo de 1<sup>me</sup> ne diffèrent que parce qu'ils sont basés sur les différents *lyü*; on fera la même remarque pour les tyáo de 2<sup>de</sup>, de 3<sup>de</sup>, etc. C'est ainsi que toutes nos gammes majeures sont construites de même, mais sur chacun des degrés de notre échelle musicale; la nomenclature chinoise considère et dénomme chaque tyáo isolément; l'expression « mode », au contraire, désigne la forme de toutes les gammes de même structure; donc tous les tyáo de 1<sup>me</sup> appartiennent au même mode, tous les tyáo de 2<sup>de</sup> au même mode, etc. La classification usuelle rapproche les tyáo ou systèmes non en raison de leur forme et par mode, mais soit pour leur initiale (p. 98), comme si nous réunissions toutes les gammes débutant

par la, toutes celles qui commencent par si, etc., soit suivant une autre loi (pp. 116, 117).

« Bien que la musique<sup>3</sup> admette 5 degrés, cependant, pour le début et la fin de la mélodie on prend toujours un seul degré qui est dominant. Si l'on joue dans le mode de kōng, l'initiale et la finale de la mélodie sont dominantes et dans le degré 1<sup>me</sup>... Si l'on joue dans le système de hwàng-tchōng fondamentale, parmi toutes les notes c'est toujours le hwàng-tchōng qui marque les divisions rythmiques. » L'auteur continue en répétant sous plusieurs formes cette règle dont Tchoü Hï donne déjà des exemples. « Si le caractère *kwân* de l'ode *Kwân tshyü*<sup>4</sup> répond au système de woü-yi, pour la finale conclusive paraîtra aussi le son woü-yi à l'unisson du premier; le caractère *kò* de l'ode *Kò thün* répondant au système de hwàng-tchōng, pour finale conclusive paraîtra aussi le son hwàng-tchōng à l'unisson du premier. » Le prince Tsái-yü cite un autre passage de Tchoü Hï : « Si la première note est le degré prime<sup>5</sup>, la dernière note sera aussi le degré prime, et ce sera un système de prime. Si dans la mélodie il y a des pauses, les cinq notes, suivant la coutume ancienne, sont toutes en usage [comme finales] et l'on n'emploie pas uniquement et partout le degré prime. » Il résulte de ces remarques que la mélodie classique a la même note comme initiale et comme finale; cette note, sorte de tonique ou de dominante, est l'initiale du système dans lequel est conçu le morceau; le système ne sera d'ailleurs déterminé que quand on connaîtra les autres notes de la mélodie, puisque toute initiale correspond à plusieurs systèmes. Dans la période récente, la finale du morceau sert aussi de finale à chaque membre; au temps de Tchoü Hï cette règle n'était pas impérative. L'hymne donné comme exemple par le prince Tsái-yü et écrit selon les principes stricts, est tiré du recueil officiel de Lêng Khyèn.

Hymne pour le sacrifice aux Ancêtres impériaux (partie de chant)<sup>6</sup>.Texte primitif et 1<sup>re</sup> transposition.

## Très lent

Khing-yuèn fã-siàng, chí - tē wèi-tchhông. Tchí wò-tsoù-tsōng,



khāi - kī kién-kōng? Kīng-tōu tchī - néi, tshīn-miáo tsái-lōng.



Wèi wò - tseù-swèn, yòng hwài-tsoù-tsōng. Khí - thì tsē - thōng,



1. Ce mot est parfois remplacé par *yün*, son, ou par *khyü*, mélodie, tandis que *tyáo* prend le sens de gamme, *yün*.

2. Les intervalles successifs de la gamme type sont les suivants :

hwáng thāi kōa jwéi lün nün ying hwáng

1 ton 1 ton 1 ton 1 2 ton 1 ton 1 ton 1 2 ton

3. Dans tous les renversements on trouvera constamment une série de 3 tons et une de 2 tons, séparées par des intervalles de 1 2 ton. Nos gammes majeure et mineure avec note sensible répondent à :

majeure : 1 ton, 1 ton, 1 2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1 2 ton;

mineure : 1 ton, 1 2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 2 ton, 1 1/2 ton, 1 2 ton;

elles sont donc plus élargées l'une de l'autre que deux modes chinois entre eux.

3. N° 72 (Y. I. L., liv. 67, ff. 14 r°, 7 v°). 樂雖備五音。而起調畢曲。則恆以一音爲主。...

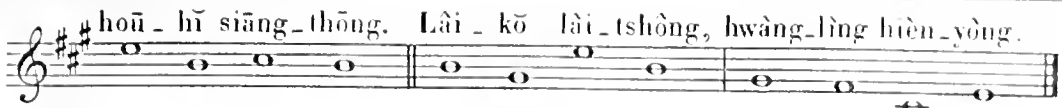
如作黃鐘宮調。則衆音之聲。皆用黃鐘爲節。○ Tchoü désigne donc la note qui domine, la tonique.

4. N° 27, liv. 41; pour l'ode *Kwân tshyü*, voir p. 125, note 3; pour les odes en général, voir p. 123, note 8.

5. N° 77, f. 18 v°.

6. N° 77, loco cit.; cet hymne, texte et musique, se trouve aussi dans n° 62, liv. 78, f. 7, etc.; d'autres chants sont reproduits à la suite d'après le n° 83. Traduction : « L'origine faste qui répand le succès, la vertu héréditaire sublime ont conduit nos aïeux à fonder leur souveraineté, à établir leur mérite. Dans la Capitale le temple ancestral est à l'est - puissent nos descendants toujours garder dans leur cœur [la mémoire] des aïeux ! Les énergies et les formes [spirituelles] sont identiques. [les sons du ch'ng] soufflés et aspirés se répondent : ils viennent, touchés [par nos prières], ils viennent, se conformant [à nos désirs], les esprits impériaux, brillants, éclatants ! » - V. le texte chinois, Index, A. c).





Très lent



La tonique *mǐ*, initiale, conclut aussi les trois membres (fin des mesures 4, 8 et 12); le système est donc à initiale *hwàng-tchōng*; les autres notes répondent à *thái-tsheou*, *koū-syèn*, *lin-tchōng*, *nàn-lyù*, plus l'octave inférieure du *nàn-lyù* et l'octave supérieure du *hwàng-tchōng*: le système est donc celui de *hwàng-tchōng* fondamentale (1, p. 98). Les trois transpositions données à la suite pourront s'analyser de manière analogue.

1<sup>re</sup> transposition: tonique *fa* = *tá-lyù*; autres notes: *koū-syèn*, *juéi-pín*, *nàn-lyù*, *ying-tchōng*; échelle ramenée à la forme type: *nàn-lyù*, *ying-tchōng*, *tá-lyù*, *koū-syèn*, *juéi-pín*; la tonique est donc la 3<sup>me</sup>, système de *kyō* sous la gamme de *tá-lyù* (8, p. 98), appelé aussi *nàn-lyù tierce*. La mélodie n'est pas ici transposée dans une autre tonalité du même mode, comme l'hymne de la p. 103 qui reste toujours dans le mode de *yù*; mais dans un autre mode. La loi de transposition apparaîtra en numérotant de 1 à 5 les cinq degrés principaux de chaque système employé, les degrés 1 se remplaçant mutuellement, les degrés 2 de même; il en résulte les intervalles suivants:

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système I,	<i>shuāng</i>	<i>thái</i>	<i>koū</i>	<i>lín</i>	<i>nàn</i>
<i>hwàng-tchōng</i> 1 <sup>me</sup>	1 <sup>me</sup>	2 <sup>de</sup> maj.	3 <sup>me</sup> maj.	5 <sup>me</sup>	6 <sup>te</sup> maj.
système LXXVI,	<i>tú</i>	<i>koū</i>	<i>juéi</i>	<i>nán</i>	<i>ying</i>
<i>nàn-lyù</i> 3 <sup>me</sup>	1 <sup>me</sup>	2 <sup>de</sup> augm.	3 <sup>me</sup> augm.	5 <sup>me</sup> augm.	6 <sup>te</sup> augm.

2<sup>o</sup> transposition: tonique *fa* = *thái-tsheou*, qui est 3<sup>te</sup> de *lin-tchōng*, système de *tehi* sous la gamme de *thái-tsheou* (14, p. 98), ou *lin-tchōng* quinte.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système LIII,	<i>thái</i>	<i>koū</i>	<i>lín</i>	<i>nán</i>	<i>ying</i>
<i>lin-tchōng</i> 5 <sup>te</sup>	1 <sup>me</sup>	2 <sup>de</sup> maj.	3 <sup>me</sup> augm.	5 <sup>me</sup>	6 <sup>te</sup> maj.

3<sup>o</sup> transposition: tonique *re* = *ying-tchōng*, qui est 6<sup>te</sup> de *thái-tsheou*, système de *yù* sous la gamme de *ying-tchōng* (60, p. 99), ou *thái-tsheou* sixte.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système XIX,	<i>ying</i>	<i>thái</i>	<i>koū</i>	<i>juéi</i>	<i>nán</i>
<i>thái-tsheou</i> 6 <sup>te</sup>	1 <sup>me</sup>	2 <sup>de</sup> augm.	3 <sup>me</sup> augm.	5 <sup>me</sup>	6 <sup>te</sup> augm.

Ces systèmes constituent des modes distincts et

impriment à la mélodie des caractères spéciaux; Ho Thang cite un air qui en mode de 2<sup>o</sup> faisait pleurer, alors qu'en mode de 6<sup>te</sup> il excitait la colère, et pourtant la poésie restait la même<sup>1</sup>.

Les 5 systèmes dépendant d'une même fondamentale, c'est-à-dire les 5 gammes de mode différent construites avec le même *lyù* initial, sont désignées collectivement du nom de grand système, *tá tyào*, ou de mélodie, *khjó*. « Les 5 systèmes<sup>2</sup> qui existent du *hwàng-tchōng* au *hwàng-tchōng* forment un grand système; le *hwàng-tchōng* étant la capitale du système, les quatre derniers systèmes prenant la capitale (initiale) comme 2<sup>de</sup>, 3<sup>me</sup>, 5<sup>me</sup>, 6<sup>te</sup>, de la sorte le grand système est formé ». « Les 7 degrés<sup>3</sup> forment un système; cinq systèmes forment une mélodie; une mélodie achevée, on commence un autre système, et ainsi jusqu'à celui de *thái-tsheou* 6<sup>te</sup>. En tout il y a 12 mélodies, 60 systèmes, 420 sons ou degrés<sup>4</sup>. »

La théorie qui est aujourd'hui officielle rappelle celle des Ming et des Song. « On s'attache<sup>5</sup> à chaque 6<sup>te</sup> pour l'initiale des systèmes, *khí tyào*; il y a 56 systèmes. Chaque gamme, ayant un son donné comme 1<sup>me</sup>, prend pour dominante (ou tonique), *tehoú tyào*, la 6<sup>te</sup> inférieure, c'est-à-dire le deuxième degré au-dessous de la prime<sup>6</sup>; c'est ce qu'on exprime en disant: quant à la 1<sup>me</sup> on s'attache à la sixte<sup>7</sup>. Dans toute gamme, les sons qui représentent les degrés auxiliaires ne sont pas initiales de système; le son qui représente le degré 3<sup>me</sup> n'est pas non plus initiale de système; le son qui représente le degré 6<sup>te</sup> se confond avec la tonique. De manière générale, en toute gamme la tonique 6<sup>te</sup> et les sons répondant à 1<sup>me</sup>, 2<sup>de</sup> et 3<sup>me</sup> sont les 4 initiales de système. » On remarquera l'importance de la 6<sup>te</sup>, tonique principale, et corrélativement du système de 6<sup>te</sup>; « les systèmes ont la 6<sup>te</sup> pour initiale et la 6<sup>te</sup> pour finale; ... les systèmes ont une initiale<sup>8</sup>, à l'égard de la 1<sup>me</sup> il existe donc une dominante<sup>8</sup>. » D'après plusieurs auteurs (p. 107), dès les Tcheou la tonique principale était la 6<sup>te</sup> de la fondamentale; on a vu qu'en application de ce principe les recueils modernes indiquent pour la mélodie la fondamentale ou 1<sup>me</sup> et la dominante ou

*tchōng*, est 1<sup>me</sup>, la 6<sup>te</sup> inférieure sera le *yi-tsi*<sub>-1</sub>, second degré inférieur, le premier degré inférieur, *pyén kōng*, étant le *wou-yi*<sub>-1</sub>.

7. 宮 逐 羽 音。

8. N° 66, liv. 410, ff. 23 r°, 11 v°: 惟 調 有 所 起。故 宮 有 所 主。

1. N° 72 (Y. I. t., liv. 67, f. 14 v°).

2. N° 73 (Y. I. t., liv. 60, f. 8 r°).

3. N° 70 (Y. I. t., liv. 52, f. 41).

4. L'auteur oublie que les sons comme les degrés se répètent et qu'en somme tous les systèmes se construisent avec 23 notes, de *mǐ* à *re*.

5. N° 65, liv. 33, f. 8 v°.

6. Si, par exemple, avec la gamme officielle des Tching, le *hwàng-*

tonique qui est la 6<sup>te</sup> inférieure (p. 111); la mélodie plus ancienne de la p. 103 a également la 6<sup>te</sup> pour tonique; celle de la p. 114 étant donnée en quatre modes, seule la 3<sup>e</sup> transposition est à tonique 6<sup>te</sup>; la 2<sup>e</sup> transposition est à tonique 5<sup>te</sup>, contrairement au principe officiel actuel. Chaque gamme donnant naissance à 4 systèmes, les 14 gammes officielles produisent 56 systèmes; on observera que dans le tableau suivant on prend pour initiales successives les degrés de chaque gamme, disposition différente de celle de la p. 98.

Gammes de :	Modes de :	Noms des systèmes,	
1. tcheng yü (k'ang)	6 <sup>te</sup>	tcheng yü tyüo <sup>2</sup>	ut <sub>3</sub> mi fa sol si
	1 <sup>me</sup>	tcheng k'ang	mi <sub>3</sub> fa sol si ut <sub>3</sub>
	2 <sup>le</sup>	tcheng ch'ang	fa <sub>3</sub> sol si ut <sub>3</sub> mi
2. tshing yü (k'ang)	3 <sup>e</sup>	tcheng kyô	sol <sub>3</sub> si ut <sub>3</sub> mi fa
	6 <sup>te</sup>	tshing yü = <sup>3</sup>	rê <sub>3</sub> fa sol la ut <sub>3</sub>
	1 <sup>me</sup>	tshing k'ang	fa <sub>3</sub> sol la ut <sub>3</sub> rê
3. tshing ch'ang (k'ang)	2 <sup>le</sup>	tshing ch'ang	sol <sub>3</sub> la ut <sub>3</sub> rê fa
	3 <sup>e</sup>	tshing kyô	la <sub>3</sub> ut <sub>3</sub> rê fa sol
	6 <sup>te</sup>	pyen k'ang = <sup>4</sup>	re <sub>3</sub> fa sol la ut <sub>3</sub>
4. tshing kyô (k'ang)	1 <sup>me</sup>	ch'ang k'ang = <sup>5</sup>	fa <sub>3</sub> sol la ut <sub>3</sub> rê
	2 <sup>le</sup>	k'ou-syên ch'ang = <sup>6</sup>	sol <sub>3</sub> la ut <sub>3</sub> rê fa
	3 <sup>e</sup>	ch'ang kyô = <sup>7</sup>	la <sub>3</sub> ut <sub>3</sub> rê fa sol
5. tshing yü (k'ang)	6 <sup>te</sup>	tshing pyên k'ang	rê <sub>3</sub> sol la la rê re
	1 <sup>me</sup>	tshing ch'ang k'ang	sol <sub>3</sub> la la rê rê re
	2 <sup>le</sup>	tshing-lyu ch'ang = <sup>8</sup>	la <sub>3</sub> la rê rê re sol
6. tshing ch'ang kyô (k'ang)	3 <sup>e</sup>	tshing ch'ang kyô	la <sub>3</sub> rê rê re sol la
	6 <sup>te</sup>	k'ang = <sup>9</sup>	mi <sub>3</sub> sol la si rê re
	1 <sup>me</sup>	kyô k'ang = <sup>10</sup>	sol <sub>3</sub> la si rê re mi
7. tshing kyô (k'ang)	2 <sup>le</sup>	kyô ch'ang <sup>11</sup>	la <sub>3</sub> si rê re mi sol
	3 <sup>e</sup>	yü-tsi kyô = <sup>12</sup>	si <sub>3</sub> rê re mi sol la
	6 <sup>te</sup>	tshing k'ang	fa <sub>3</sub> la la rê ut <sub>3</sub> re
8. tshing kyô k'ang (k'ang)	1 <sup>me</sup>	tshing kyô k'ang	la <sub>3</sub> la rê ut <sub>3</sub> re fa
	2 <sup>le</sup>	tshing kyô ch'ang	la <sub>3</sub> rê ut <sub>3</sub> re fa la
	3 <sup>e</sup>	nân-lyu kyô	ut <sub>3</sub> re fa la la rê
9. ch'ang (k'ang)	6 <sup>te</sup>	ch'ang = <sup>13</sup>	fa <sub>3</sub> la si ut <sub>3</sub> mi
	1 <sup>me</sup>	pyên tchi k'ang = <sup>14</sup>	la <sub>3</sub> si ut <sub>3</sub> mi fa
	2 <sup>le</sup>	pyên tchi ch'ang = <sup>15</sup>	si <sub>3</sub> ut <sub>3</sub> mi fa la
10. pyên tchi kyô (k'ang)	3 <sup>e</sup>	pyên tchi kyô	ut <sub>3</sub> mi fa la si

1. N° 65, liv. 33, ff. 8, 9.  
 2. Système de yü vrai, la tonique est le yü naturel de la gamme type.  
 3. Système de yü vrai, la tonique est le yü aigu de la gamme type.  
 4. La tonique est le pyên k'ang de la gamme type.  
 5. Le ch'ang de la gamme type est 1<sup>me</sup> et initiale.  
 6. Le k'ou-syên est 2<sup>le</sup> et initiale.  
 7. L'initiale est la 3<sup>e</sup> de la 2<sup>le</sup> de la gamme type.  
 8. Le tshing-lyu est 2<sup>le</sup> et initiale.  
 9. La tonique est le k'ang de la gamme type.  
 10. Le kyô de la gamme type est 1<sup>me</sup> et initiale.  
 11. L'initiale est la 2<sup>le</sup> de la 3<sup>e</sup> de la gamme type.  
 12. Le yü-tse est 3<sup>e</sup> et initiale.

Gammes de :	Modes de :	Noms des systèmes,	
29. lin-tchong (pyên tchi aïgu)	6 <sup>te</sup>	tshing ch'ang =	sol <sub>3</sub> la rê ut <sub>3</sub> re fa
	1 <sup>me</sup>	tshing pyên tchi k'ang =	la <sub>3</sub> rê ut <sub>3</sub> re fa sol
	2 <sup>le</sup>	tshing pyên tchi ch'ang =	ut <sub>3</sub> rê fa sol la rê
30. tshing pyên tchi kyô	3 <sup>e</sup>	tshing pyên tchi kyô =	rê <sub>3</sub> fa sol la rê ut <sub>3</sub>
	6 <sup>te</sup>	kyô = <sup>16</sup>	sol <sub>3</sub> si ut <sub>3</sub> re fa
	1 <sup>me</sup>	tchi k'ang = <sup>17</sup>	si <sub>3</sub> ut <sub>3</sub> re fa sol
31. tshing ch'ang (k'ang)	2 <sup>le</sup>	tchi ch'ang =	ut <sub>3</sub> rê fa sol si
	3 <sup>e</sup>	tchi kyô =	re <sub>3</sub> fa sol si ut <sub>3</sub>
	6 <sup>te</sup>	tshing kyô =	la <sub>3</sub> ut <sub>3</sub> rê re sol
32. tshing tchi k'ang (k'ang)	1 <sup>me</sup>	tshing tchi k'ang =	ut <sub>3</sub> re re sol la
	2 <sup>le</sup>	tshing tchi ch'ang =	rê <sub>3</sub> re sol la ut <sub>3</sub>
	3 <sup>e</sup>	tshing tchi kyô =	re <sub>3</sub> sol la ut <sub>3</sub> rê
33. pyên tchi (yü)	6 <sup>te</sup>	pyên tchi = <sup>18</sup>	la <sub>3</sub> ut <sub>3</sub> rê mi sol
	1 <sup>me</sup>	yü k'ang = <sup>19</sup>	ut <sub>3</sub> re mi sol la
	2 <sup>le</sup>	yü ch'ang =	re <sub>3</sub> mi sol la ut <sub>3</sub>
34. tshing pyên tchi (yü)	3 <sup>e</sup>	yü kyô =	mi <sub>3</sub> sol la ut <sub>3</sub> rê
	6 <sup>te</sup>	tshing pyên tchi =	la <sub>3</sub> rê rê fa la
	1 <sup>me</sup>	tshing yü k'ang =	rê <sub>3</sub> re fa la la rê
35. tshing yü ch'ang (yü)	2 <sup>le</sup>	tshing yü ch'ang =	re <sub>3</sub> fa la la rê rê
	3 <sup>e</sup>	tshing yü kyô =	fa <sub>3</sub> la la rê rê rê
	6 <sup>te</sup>	tchi = <sup>20</sup>	si <sub>3</sub> rê re mi fa la
36. pyên k'ang k'ang (k'ang)	1 <sup>me</sup>	pyên k'ang k'ang =	re <sub>3</sub> mi fa la si
	2 <sup>le</sup>	pyên k'ang ch'ang =	mi <sub>3</sub> fa la si rê re
	3 <sup>e</sup>	pyên k'ang kyô =	fa <sub>3</sub> la si rê re mi
37. tshing tchi (k'ang)	6 <sup>te</sup>	tshing tchi =	ut <sub>3</sub> re fa sol la rê
	1 <sup>me</sup>	tshing pyên k'ang k'ang =	re <sub>3</sub> fa sol la rê ut <sub>3</sub>
	2 <sup>le</sup>	tshing pyên k'ang ch'ang =	fa <sub>3</sub> sol la rê ut <sub>3</sub> re
38. tshing pyên k'ang kyô (k'ang)	3 <sup>e</sup>	tshing pyên k'ang kyô =	sol <sub>3</sub> la rê ut <sub>3</sub> re fa
	6 <sup>te</sup>	pyên tchi = <sup>21</sup>	ut <sub>3</sub> re mi sol la
	1 <sup>me</sup>	pyên k'ang k'ang =	re <sub>3</sub> mi fa la si
39. tshing pyên k'ang ch'ang (k'ang)	2 <sup>le</sup>	pyên k'ang ch'ang =	mi <sub>3</sub> fa la si rê re
	3 <sup>e</sup>	pyên k'ang kyô =	fa <sub>3</sub> la si rê re mi
	6 <sup>te</sup>	tshing tchi =	ut <sub>3</sub> re fa sol la rê
40. tshing pyên k'ang k'ang (k'ang)	1 <sup>me</sup>	tshing pyên k'ang k'ang =	re <sub>3</sub> fa sol la rê ut <sub>3</sub>
	2 <sup>le</sup>	tshing pyên k'ang ch'ang =	fa <sub>3</sub> sol la rê ut <sub>3</sub> re
	3 <sup>e</sup>	tshing pyên k'ang kyô =	sol <sub>3</sub> la rê ut <sub>3</sub> re fa

On trouvera ci-dessous le tableau des 84 systèmes reconnus et dénommés à l'époque des Thang et des Song; les chiffres romains établissent la concordance avec le tableau de la p. 98. L'ordre suivi ici est celui du *Song chi*<sup>21</sup>, qui est adopté aussi par les auteurs de l'époque des Ming, puis imité par la dynastie actuelle; les systèmes formés des mêmes lyü sont réunis, la première place étant donnée au système à 1<sup>me</sup> initiale, la deuxième place à la 2<sup>le</sup> initiale, la troisième

43. La tonique est le ch'ang de la gamme type.  
 44. Le pyên tchi de la gamme type est 1<sup>me</sup> et initiale.  
 45. L'initiale est la 2<sup>le</sup> du pyên tchi de la gamme type.  
 46. La tonique est le kyô de la gamme type.  
 47. Le tchi de la gamme type est 1<sup>me</sup> et initiale.  
 48. La tonique est le pyên tchi de la gamme type.  
 49. Le yü de la gamme type est 1<sup>me</sup> et initiale.  
 20. La tonique est le tchi de la gamme type; les autres désignations s'expliquent comme les précédentes.  
 21. N° 48 (Y. l. t., liv. 31, f. 30, etc.) résumant ou citant le *King yeot yü swéi sin king* (p. 84, note 5).

à la 3<sup>re</sup> initiale, etc. Cet ordre est exposé de la manière suivante<sup>1</sup> : « pour la gamme de hwàng-tchông, si l'on prend le *hò* (mi), c'est le système de 1<sup>re</sup>; si l'on prend le *seu* (fa ♯), c'est le système de 2<sup>le</sup>; si l'on prend le *yi* (sol ♯), c'est le système de 3<sup>re</sup>; si l'on prend le *tchhi* (si), c'est le système de 5<sup>re</sup>; si l'on prend

le *kông* (ut ♯), c'est le système de 6<sup>le</sup>. » Les 24 systèmes basés sur les degrés complémentaires sont mis à part, puisqu'on les tient pour illégitimes. Les noms donnés aux systèmes appelleront quelques remarques qui en éclaireront peut-être un peu l'emploi réel opposé au rôle théorique.

MODES PRINCIPAUX

		Modes		Noms des systèmes	
		Initiales	de :		
gammes de huang-tchông	I	mi <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	正宮調	<i>tchèng kông tyáo</i> , alias 沙陔   <i>châ-thâ</i> =
	II	fa ♯	2 <sup>le</sup>	大石   , alias 大食	<i>tâ-chi</i> =
	III	sol ♯	3 <sup>re</sup>	小食角	<i>syào chi kyô</i> =, alias 大食角   <i>ta-chi kyô</i> =
	IV	si	5 <sup>le</sup>	黃鐘徵	<i>hwàng-tchông tchi</i> =
	V	ut ♯	6 <sup>le</sup>	般涉	<i>pân-chê</i> =
gammes de ta-lyô	VIII	fa <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	高宮	<i>kào kông</i> =
	IX	sol	2 <sup>le</sup>	高大石   , alias 高大食	<i>kào ta-chi</i> =
	X	la	3 <sup>re</sup>	中管小石	<i>tchông kwân syào chi</i> =, al. 高大食角   <i>kào ta-chi kyô</i> =
	XI	ut <sub>3</sub>	5 <sup>le</sup>	大呂徵	<i>ta-lyô tchi</i> =
gammes de thai-tchouâ	XII	rê	6 <sup>le</sup>	高般涉	<i>kào pân-chê</i> =
	XV	fa ♯ <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	中管高宮	<i>tchông kwân kào kông</i> =
	XVI	sol ♯	2 <sup>le</sup>	中管高大石	<i>tchông kwân kào ta-chi</i> =
	XVII	la ♯	3 <sup>re</sup>	中管高大石角	<i>tchông kwân kào ta-chi kyô</i> =, alias 歇指角   <i>hyê tchi kyô</i> =
gammes de k'lyé-tchông	XVIII	ut ♯ <sub>3</sub>	5 <sup>le</sup>	太簇徵	<i>thai-tshew tchi</i> =
	XIX	rê ♯	6 <sup>le</sup>	中管高般涉	<i>tchông kwân kào pân-chê</i> =
	XXII	sol <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	中呂宮	<i>tchông-lyu kông</i> =
	XXIII	la	2 <sup>le</sup>	雙林鐘角	<i>chwāng</i> =
gammes de k'ou-syên	XXIV	si	3 <sup>re</sup>	林鐘徵	<i>lin-tchông kyô</i> =, al. 商角   <i>chāng kyô</i> =, al. 雙調角   <i>chwāng tyau kyô</i> =
	XXV	rê <sub>3</sub>	5 <sup>le</sup>	夾鐘徵	<i>kyâ-tchông tchi</i> =
	XXVI	mi	6 <sup>le</sup>	中呂	<i>tchông-lyu</i> =, alias 中呂羽   <i>tchông-lyu yû</i> =
	XXIX	sol ♯ <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	中管中呂宮	<i>tchông kwân tchông-lyu kông</i> =
gammes de tchông-lyô	XXX	la ♯	2 <sup>le</sup>	中管商	<i>tchông kwân chāng</i> =, alias 雙   <i>chwāng</i> =
	XXXI	ut <sub>3</sub>	3 <sup>re</sup>	中管林鐘角	<i>tchông kwân lin-tchông kyô</i> =
	XXXII	rê ♯	5 <sup>le</sup>	姑洗徵	<i>kou-syên tchi</i> =
	XXXIII	fa	6 <sup>le</sup>	中管中呂	<i>tchông kwân tchông-lyu</i> =
gammes de tchông-lyô	XXXVI	la <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	道調宮	<i>tào tyáo kông</i> =
	XXXVII	si	2 <sup>le</sup>	小石   , alias 小食	<i>syào chi</i> =
	XXXVIII	ut ♯ <sub>3</sub>	3 <sup>re</sup>	越   <i>yuê</i> =, al. 越角   <i>yuê kyô</i> =, al. 小石角   <i>syào chi kyô</i> =	
	XXXIX	mi	5 <sup>le</sup>	中呂徵	<i>tchông-lyu tchi</i> =
gammes de jwéi-p'iu	XL	fa ♯	6 <sup>le</sup>	平	<i>phing</i> =, alias 正平   <i>tchèng phing</i> =
	XLIII	la ♯ <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	中管道調宮	<i>tchông kwân tao tyáo kông</i> =
	XLIV	ut <sub>3</sub>	2 <sup>le</sup>	中管小石	<i>tchông kwân syào chi</i> =
	XLV	rê	3 <sup>re</sup>	中管越	<i>tchông kwân yuê</i> =
gammes de lin-tchông	XLVI	fa	5 <sup>le</sup>	蕤賓徵	<i>jwéi-p'iu tchi</i> =
	XLVII	sol	6 <sup>le</sup>	中管平	<i>tchông kwân phing</i> =
	L	si <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	南呂宮	<i>nân-lyu kông</i> =, al. 道   <i>tào</i> =
	LI	ut ♯ <sub>3</sub>	2 <sup>le</sup>	歇指	<i>hyê tchi</i> =, al. 水   <i>chwei</i> =
gammes de yi-tsé	LII	rê ♯	3 <sup>re</sup>	大石	<i>tâ-chi</i> =, al. 大食角   <i>tâ-chi kyô</i> =, al. 歇指角   <i>hyê tchi kyô</i> =
	LIII	fa ♯	5 <sup>le</sup>	林鐘徵	<i>lin-tchông tchi</i> =
	LIV	sol ♯	6 <sup>le</sup>	高平	<i>kào phing</i> =, alias 南呂   <i>nân-lyu</i> =
	LVI	ut <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup>	仙呂宮	<i>syên-lyu kông</i> =
gammes de yi-tsé	LVII	rê	2 <sup>le</sup>	林鐘商	<i>lin-tchông chāng</i> =, alias 商   <i>chāng</i> =
	LIX	mi	3 <sup>re</sup>	高大石	<i>kào ta-chi</i> =, al. 高大食角   <i>kào ta-chi kyô</i> =, al. 商角   <i>chāng kyô</i> =, al. 林鐘角   <i>lin-tchông kyô</i> =
	LX	sol	5 <sup>le</sup>	夷則徵	<i>yi-tsé tchi</i> =
	LXI	la	6 <sup>le</sup>	仙呂	<i>syên-lyu</i> =

1. N° 103, livre initial, section *P'pin tyáo*, f. 1 v°, etc.; section *Syuen kông pên yi*. Voir p. 156 la valeur des mots *hü, seu, yi, tchhi, kông*. Le n° 53, liv. 33, ff. 20 à 23, indique à la date de 754 quelques noms diver-

gents que j'ai insérés aux places convenables; en général la coïncidence existe, aussi bien qu'avec le n° 71, liv. 1, f. 7 r°, etc.

		Modes		Noms des systèmes.	
		Initiales	de :		
gammes de <i>ta-lyu</i>	LXIV	<i>ut</i> ♯	1 <sup>re</sup>	中 管 仙 呂 宮	<i>tchông kwán syên-lyu kông</i> =
	LXV	<i>ré</i> ♯	2 <sup>de</sup>	中 中 管 林 鐘 商	<i>tchông kwán lin-tchông chông</i> =
	LXVI	<i>fa</i>	3 <sup>e</sup>	中 中 管 高 大 石 角	<i>tchông kwán kào ta-chi kyô</i> =
	LXVII	<i>sol</i> ♯	5 <sup>e</sup>	中 南 呂 徵	<i>nân-lyu tchi</i> =
	LXVIII	<i>la</i> ♯	6 <sup>e</sup>	中 管 仙 呂	<i>tchông kwán syên-lyu</i> =
gammes de <i>waù-yi</i>	LXXI	<i>ré</i>	1 <sup>re</sup>	黃 鐘 宮	<i>hwàng-tchông kông</i> =
	LXXII	<i>mi</i>	2 <sup>de</sup>	越	<i>yué</i> =
	LXXIII	<i>fa</i> ♯	3 <sup>e</sup>	變 角	<i>pién kyô</i> =, al. 越 角   <i>yué kyô</i> =, al. 雙 角   <i>chuwàng kyô</i> =
	LXXIV	<i>la</i>	5 <sup>e</sup>	無 射 徵	<i>waù-yi tchi</i> =
	LXXV	<i>si</i>	6 <sup>e</sup>	黃 鐘 羽	<i>huông-tchông yu</i> =, alias 羽   <i>yü</i> =
gammes de <i>yung-tchông</i>	LXXXVIII	<i>ré</i> ♯	1 <sup>re</sup>	中 管 黃 鐘 宮	<i>tchông kwán hwàng-tchông kông</i> =
	LXXXIX	<i>fa</i>	2 <sup>de</sup>	中 中 管 越	<i>tchông kwán yué</i> =
	LXXX	<i>sol</i>	3 <sup>e</sup>	中 中 管 雙 角	<i>tchông kwán chuwàng kyô</i> =
	LXXXI	<i>la</i> ♯	5 <sup>e</sup>	應 鐘 徵	<i>yung-tchông tchi</i> =
	LXXXII	<i>ut</i> ♯	6 <sup>e</sup>	中 管 黃 鐘 羽	<i>tchông kwán hwàng-tchông yü</i> =

MODES COMPLÉMENTAIRES

		Initiales	Modes de :	Noms des systèmes.
Gammes de <i>hwàng-tchông</i>	{ VI	<i>ré</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông kwán hwàng-tchông kông</i> = (voir LXXXVIII).
	{ VII	<i>la</i> ♯ <sub>3</sub>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>yung-tchông tchi</i> = (voir LXXXI).
— de <i>ta-lyu</i> . . . . .	{ XIII	<i>mi</i>	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông kông</i> = (voir I).
	{ XIV	<i>si</i> <sub>3</sub>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>hwàng-tchông tchi</i> = (voir IV).
— de <i>thai-tsheou</i> . . .	{ XX	<i>fa</i>	8 <sup>re</sup> dim.	<i>kão kông</i> = (voir VIII).
	{ XXI	<i>ut</i>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>ta-lyu tchi</i> = (voir XI).
— de <i>kyü-tchông</i> . . .	{ XXVII	<i>fa</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông kwán kão kông</i> (voir XV).
	{ XXVIII	<i>ut</i> ♯	5 <sup>e</sup> dim.	<i>thai-tsheou tchi</i> (voir XVIII).
— de <i>koü-syen</i> . . . . .	{ XXXIV	<i>sol</i>	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông-lyu kông</i> = (voir XXII).
	{ XXXV	<i>ré</i>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>kyü-tchông tchi</i> = (voir XXV).
— de <i>tchông-lyu</i> . . . . .	{ XLI	<i>sol</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông kwán tchông-lyu kông</i> = (voir XXIX).
	{ XLII	<i>ré</i> ♯	5 <sup>e</sup> dim.	<i>koü-syen tchi</i> = (voir XXXII).
— de <i>jaw'i-pün</i> . . . . .	{ XLVIII	<i>la</i>	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tao tyáo kông</i> = (voir XXXVI).
	{ XLIX	<i>mi</i>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>tchông-lyu tchi</i> = (voir XXXIX).
— de <i>lia-tchông</i> . . . . .	{ LV	<i>la</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông kwán tao tyáo kông</i> = (voir XLIII).
	{ LVI	<i>fa</i>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>jaw'i-pün tchi</i> (voir XLVI).
— de <i>yi-tsé</i> . . . . .	{ LXII	<i>si</i>	8 <sup>re</sup> dim.	<i>nân-lyu kông</i> = (voir L).
	{ LXIII	<i>fa</i> ♯	5 <sup>e</sup> dim.	<i>lia-tchông tchi</i> = (voir LIII).
— de <i>nân-lyu</i> . . . . .	{ LXIX	<i>ut</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>syên-lyu kông</i> = (voir LVII).
	{ LXX	<i>sol</i>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>yi-tsé tchi</i> = (voir LX).
— de <i>waù-yi</i> . . . . .	{ LXXXVI	<i>ut</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>tchông kwán syên-lyu kông</i> = (voir LXIV).
	{ LXXXVII	<i>sol</i> ♯	5 <sup>e</sup> dim.	<i>nân-lyu tchi</i> = (voir LXVII).
— de <i>yung-tchông</i> . . . . .	{ LXXXIII	<i>ré</i> ♯	8 <sup>re</sup> dim.	<i>hwàng-tchông kông</i> = (voir LXXI).
	{ LXXXIV	<i>la</i>	5 <sup>e</sup> dim.	<i>waù-yi tchi</i> = (voir LXXXIV).

Tous les systèmes de quinte (IV, XI, XVIII, etc.) sont désignés comme 5<sup>e</sup> du *hwàng-tchông*, 5<sup>e</sup> du *ta-lyu*, 5<sup>e</sup> du *thai-tsheou*, etc.; ces noms, de caractère savant, semblent marquer le peu d'usage du mode en question et l'étroit rapport entre les modes de prime et de quinte. L'accord parfait de l'un des modes est le renversement de l'accord parfait de l'autre; ainsi : I *mi sol* ♯ *si mi*, IV *si mi sol* ♯ *si*; de là le caractère analogue des deux modes qui font double emploi et dont l'un, celui de quinte, a disparu. Les systèmes complémentaires (VI, VII, XIII, XIV, etc.) portent le nom des systèmes de 1<sup>re</sup> et de 3<sup>e</sup> qui ont les mêmes initiales : XIII et I initiale *mi*, XIV et IV initiale *si*, etc.<sup>1</sup>. Les systèmes XIII et XIV dépendent l'un de l'autre comme les systèmes I et IV : XIII *mi sol si mi*, XIV *si mi sol si*; sur la flûte à laquelle reporte souvent la présente nomenclature, un même trou fournit deux notes voisines (ainsi *sol* ♯ et *sol*), selon que

le trou est ouvert ou demi-bouché. Les modes complémentaires ont été peu employés, moins encore que le mode de 5<sup>e</sup>, peut-être parce que les deux premières notes sont distantes d'un seul *lyü* (demi-ton), intervalle dissonant pour l'oreille chinoise, bien qu'il soit admis sur le *khin* 412 dans un enchaînement d'accords. Si l'accord fondamental du I est l'accord parfait majeur, l'accord fondamental du XIII est l'accord parfait mineur : il est à remarquer que la musique chinoise emploie très rarement les formules mineures.

Les systèmes de prime VIII (*fa*) et XV (*fa* ♯), XXII (*sol*) et XXIX (*sol* ♯), XXXVI (*la*) et XLIII (*la* ♯), LVII (*ut*) et LXIV (*ut* ♯), LXXI (*ré*) et LXXVIII (*ré* ♯) sont deux à deux désignés par les mêmes expressions, d'abord sous forme simple, puis avec le qualificatif *tchông kwán*, tuyau moyen. Les notes *fa* et *fa* ♯, *sol* et *sol* ♯, *ut* et *ut* ♯, *ré* et *ré* ♯ portent le même nom deux par deux dans la notation pour la flûte (p. 156); il est

1. Le *Tsheü yüên* (N<sup>o</sup> 74, liv. 4, f. 7<sup>re</sup>, etc.), donne au mode d'octave diminuée de chaque gamme le même nom qu'au mode de 3<sup>e</sup> de la

même gamme : VI comme III, XXVII comme XXIV, etc. : l'octave diminuée est la 5<sup>e</sup> de la 3<sup>e</sup>, de là le rapprochement.

done naturel que les systèmes correspondants soient deux par deux appelés de même. Le *tehông kwàn* 78 était, sous les *Thâng* et les *Sông*, une flûte donnant le demi-ton au-dessous de la flûte en *hwàng-tehông*; si au contraire ici ces deux mots indiquent le demi-ton supérieur, c'est que le *tehông kwàn* était intermédiaire entre la flûte en *hwàng-tehông* et une flûte plus grave; il était donc plus aigu que cette dernière<sup>1</sup>. Les systèmes de 2<sup>de</sup>, de 3<sup>de</sup> et de 6<sup>de</sup> répondant aux systèmes de 1<sup>re</sup> énoncés en tête de ce paragraphe, sont dénommés de manière analogue; par exemple, XII *k'ho p'ân-ch'è* et XIX *tehông kwàn k'ho p'ân-ch'è*, et de même IX et XVI, X et XVII, XXVI et XXXIII, etc. De manière analogue la gamme de *tá-lyü* (VIII, IX, X, XII) présente les mêmes noms que celle de *hwàng-tehông* (I, II, III, V) avec adjonction de l'épithète *k'ho*, élevé. Sur ces divers points les dénominations données par le *Sông chi* montrent quelques irrégularités, tandis que le *Thâng choü*<sup>2</sup>, tout en coïncidant en somme avec le *Sông chi*, offre une régularité parfaite.

Il reste à examiner 24 noms, ceux des systèmes de 1<sup>re</sup>, de 2<sup>de</sup>, de 3<sup>de</sup> et de 6<sup>de</sup> dans les gammes de *hwàng-tehông* (*mí*), *kyá-tehông* (*sol*), *tehông-lyü* (*la*), *lin-tehông* (*si*), *yi-ts'è* (*ut*), *woü-yi* (*ré*): ces noms plus concis paraissent en partie primitifs, ils sont plus difficiles à expliquer, plusieurs semblent des termes de parler usuel. En ajoutant à ces 24 systèmes les 4 de la gamme de *tá-lyü*, on a les 28 systèmes que le *Thâng choü*<sup>3</sup> énumère comme vulgaires et qui étaient conservés par les musiciens chinois chez les *Khi-tán*<sup>4</sup>.

Plusieurs systèmes sont désignés par rapport à la 2<sup>de</sup> de la gamme à laquelle ils appartiennent; ce sont uniquement des systèmes de 1<sup>re</sup> et de 6<sup>de</sup>: XXI = 1<sup>re</sup> de *tehông-lyü* [2<sup>de</sup>], L = 1<sup>re</sup> de *nân-lyü* [2<sup>de</sup>], LXXI = 1<sup>re</sup> de *hwàng-tehông* [2<sup>de</sup>]. Les systèmes XXXVI et LVII ont des noms de même forme qu'on peut traduire 1<sup>re</sup> de *táo*, 1<sup>re</sup> de *syên-lyü*. L'expression *táo tyáo*<sup>5</sup>, qui n'est pas spécialement expliquée, daterait de *K'ao tsông*, des *Thâng*, qui se tenait pour descendant de *Lào tseü*<sup>6</sup>. Y a-t-il aussi une allusion taoïste dans le terme *syên-lyü*? Il ne se trouve que comme nom de système et ne se rencontre pas comme nom de *lyü*; mais il est employé, *syên lyü kwàn*<sup>7</sup>, à côté de noms de *lyü* et avec d'autres expressions déjà connues, *tehông-lyü*, *tá-lyü*, *phing tyáo*, avec quelques-unes qui me sont nouvelles, *tá thò kwàn*, *tá yün kwàn*, *tehü ch'eng kwàn*<sup>8</sup>, etc., dans un passage de *Tchên Yàng*<sup>9</sup> relatif aux tuyaux de l'orgue à bouche 103: ce texte, assez obscur dans le détail par l'emploi de termes techniques tombés en désuétude, donnerait peut-être la clef du problème. D'autre part on trouve, répondant aux systèmes de 4<sup>me</sup> XXII, L et LXXI, trois autres noms relatifs à la 2<sup>de</sup>: XXVI = 6<sup>de</sup> de *tehông-lyü* [2<sup>de</sup>], ou simplement *tehông-lyü*; LIV = 6<sup>de</sup> de *nân-lyü* [2<sup>de</sup>], ou simplement *nân-lyü*; LXXV = 6<sup>de</sup> de *hwàng-tehông* [2<sup>de</sup>], ou simplement sixte. On observera combien les conventions du langage technique permettent de supprimer de termes, indispensables cependant à l'intelligence précise d'une désignation.

La même remarque s'applique à plusieurs noms des systèmes de 2<sup>de</sup> et de 3<sup>de</sup>, noms corrélatifs deux à

deux. Les systèmes de 3<sup>de</sup> III, XXIV, XXXVIII, LI, LIX, LXXIII sont appelés systèmes de 3<sup>de</sup> respectivement de II, XXIII, XXXVII, LI, LVIII, LXXII; cette nomenclature méthodique est celle du *Thâng choü* et du *Lyü choü*. Le *Sông chi* introduit encore des variantes: III *syáo chi kyo* est le vrai nom de XXXVIII; il résulte peut-être d'une erreur de scribe, *syáo*, petit, étant substitué à *tá*, grand; d'autre part, les deux systèmes sont à distance de 5<sup>te</sup> (*ut*  $\neq$  *sol*); LI *ta-chi kyo* est le vrai nom de III; les deux systèmes sont encore à distance de 5<sup>te</sup> (*sol*  $\neq$  *ré*); de même X et LIX *kaü tá-chi kyo* (*la mí*), LI et XVII *hye tchi kyo* (*ré*  $\neq$  *ut*), LIX et XXIV *chang kyo* (*mí si*), LIX et XXIV *lin-tehông kyo* (*mí si*), XXIV et LXXIII *chwang kyo* (*si fu*), LXXIII et XXXVIII *yue kyo* (*fu*  $\neq$  *ut*).

Le système XXIV, *lin-tehông* 3<sup>de</sup>, est nommé d'après le *lyü* répondant à l'initiale; le même nom est par abus appliqué à LIX, comme on l'a noté; LVIII, par rapport à LIX, est *lin-tehông ch'ang* = 2<sup>de</sup> de *lin-tehông* [3<sup>de</sup>], d'où *ch'ang*, 2<sup>de</sup> [par excellence], converti en *chw'ang* par erreur (XXIII); de là pour XXIV et LIX le nouveau nom, *ch'ang kyô* ou *chw'ang kyo*, qui signifie en réalité 3<sup>de</sup> de la 2<sup>de</sup> [par excellence]; les noms alternatifs du XXIV et du XXX confirment l'identité de *ch'ang* et *chw'ang*. Parmi les noms du LXXIII, l'un, *pyên kyô*, tierce modifiée, rapporte ce système à l'initiale 3<sup>de</sup>; par sa brièveté ce nom indique un usage fréquent, à moins que *pyên* soit une erreur de scribe pour *chw'ang*, ce que la figure des signes rend possible.

Le terme *yü*, dépassant, s'applique également aux couples XXXVIII, XLV (*ut*  $\neq$  3<sup>de</sup>, *ré* 3<sup>de</sup>) et LXXII, LXXIX (*mí* 2<sup>de</sup>, *fa* 2<sup>de</sup>); je ne saisis pas la raison de ce rapprochement; peut-être la forme originelle est-elle *yü kyo*, 3<sup>de</sup> dépassante, mots employés pour XXXVIII et LXXIII; mais l'usage du terme *yü* pour LXXII reste obscur; peut-être l'expression se rattache-t-elle à une particularité de doigté. Le nom du LI, *hyé tchi*, reposer le doigt, a peut-être une origine analogue. *Phing tyáo*, système égal, s'appliquant avec des qualificatifs différents à XL et à LIV, marque peut-être une parenté harmonique; il y aurait de même un rapprochement entre XXXVI et L, *táo* (*k'ong*) *tyáo*; je ne saurais dire quelle est ici la valeur de *phing*, non plus que de *chw'èi* pour le LI.

Les gammes qui présentent pour leurs divers systèmes les noms les plus différents sont celles de *mí* (I à V), de *la* (XXXVI à XL), de *si* (L à LIV), construites sur la 1<sup>re</sup>, la 4<sup>te</sup>, la 5<sup>te</sup> de la gamme type; ce sont probablement les systèmes les plus anciens et les plus usités. Le II (*fu*  $\neq$  2<sup>de</sup>) s'oppose au XXXVII (*si* 2<sup>de</sup>), l'un étant grand, *tá*, l'autre petit, *syáo*; avec la graphie du *Sông chi*, qui signifie grande pierre, petite pierre, aucune idée ne m'est perceptible; avec la graphie du *Thâng choü*, *tá-chü* = *tadzik* voudrait dire arabe; cette interprétation n'est peut-être pas inacceptable, puisque l'Asie centrale a certainement agi sur la musique chinoise; mais que signifierait dans ce cas l'expression *syáo chü*? Il reste du moins l'analogie de nom pour deux systèmes à intervalle de 4<sup>te</sup>. Le système I tire son nom du fait que la 1<sup>re</sup> correspond au tuyau fondamental, à la prime typique: c'est donc le système de 1<sup>re</sup> correcte; la variante *chü-thò* du *Thâng*

1. N° 45, liv. 29, f. 31 r°.

2. N° 46, liv. 22, f. 4.

3. N° 46, loco cit.

4. N° 49, liv. 54, f. 7 r°, etc. Il faut toutefois noter que les systèmes du mode de 6<sup>te</sup> sont dans ce document attribués au mode de 5<sup>te</sup> diminuée, ce qui est une erreur évidente.

5. *Táo tyáo* est aussi une désignation alternative du L.

6. N° 46, liv. 21, f. 4.

7. 仙呂管

8. 中呂, 大呂, 平調, 大托管, 大韻管, 著聲管

9. N° 69 (Y. I, t.), liv. 126, ff. 45, 16°.

*hwéi tyáo*<sup>1</sup> a le même sens, puisque *sñ-thó-lí* (p. 96, texte et note 4) désigne la 1<sup>me</sup>. Pour le V, le terme *pñ-rhí* (ancienne prononciation pan-jap) ressemble singulièrement à pan-jap, nom de son initiale dans l'échelle occidentale de Sou-tchi-phó (p. 96, note 4). On retrouve donc ici les influences étrangères déjà signalées.

Cette étude des noms permet d'établir ainsi la liste des systèmes les plus anciens et les plus répandus :

Gammes de *hwáng-tchóng* : I *mí*; II *fa* ♯; III *sol* ♯; V *ut* ♯.

Gammes de *kyá-tchóng* : XXII *sol*; XXIII *la*; XXIV *si*; XXVI *mí*.

Gammes de *tchóng-lyú* : XXXVI *la*; XXXVII *si*; XXXVIII *ut* ♯; XL *fa* ♯.

Gammes de *lin-tchóng* : LI *si*; LI *ut* ♯; LII *ré* ♯; LIV *sol* ♯.

Gammes de *yi-tsé* : LVII *ut*; LXI *la*.

Gammes de *woù-yi* : LXXI *ré*; LXXII *mí*; LXXIII *fa* ♯; LXXV *si*.

Donc quatre systèmes de chacune des gammes de *mí sol la si ré*, deux seulement de la gamme d'*ut*. On remarquera l'accord partiel avec le *Tcheou li*, qui insiste sur les fondamentales *mí, sol, si* (pp. 102, 107). Chen Kwò<sup>2</sup>, en indiquant pour quelques systèmes des noms nouveaux usités de son temps, confirme en gros les conclusions exposées : seules les gammes de *mí, sol, si* ont alors 4 systèmes, beaucoup de gammes n'en ont que 3, 2 ou 1, la gamme de *la* ♯ (keou, p. 113) n'en a point.

La liste des systèmes usuels ne peut être dressée rigoureusement; en dehors des indications théoriques qui viennent d'être résumées, on sait peu de chose des systèmes, surtout en ce qui touche leur emploi et leurs origines avant les Thang. Un auteur récent, Tchhèng Yáo-thyèn<sup>3</sup>, étudiant les passages musicaux du *Tcheou li*, y trouve la description exacte des systèmes, l'indication précise des rapports entre la fondamentale (*kóng*) et la dominante initiale et finale (*khi tyáo pi khiú*); il ajoute une citation du lettré Hwéi<sup>4</sup> : « dans l'antiquité, une seule fondamentale répondait à 4 systèmes; sous les Wéi et les Tsin on conservait encore 3 systèmes, savoir celui de 1<sup>me</sup> principale, celui de 3<sup>me</sup> aiguë, celui de 5<sup>me</sup> basse; celui de 6<sup>me</sup> avait disparu. » Le même auteur dit encore : « ce que les *Kiè yi*<sup>5</sup> appellent 1<sup>me</sup> supérieure, *chúng kóng*, c'est la 3<sup>me</sup> aiguë; leur 1<sup>me</sup> inférieure, *hyá kóng*, c'est la 5<sup>me</sup> basse. » Hân Páng-khi<sup>6</sup> reconnaît aussi dans la musique antique les systèmes de 3<sup>me</sup> aiguë et de 5<sup>me</sup> basse, auxquels il ajoute celui de 9<sup>me</sup>; il donne d'ailleurs de ces termes des interprétations spéciales. Rappelant que dans la musique des Tcheou l'initiale est toujours la 6<sup>me</sup>, il distingue deux initiales, l'initiale du grand système, *khi tyáo*, et l'initiale actuelle, *khi ch'ng*, qui est la 6<sup>me</sup> de la fondamentale. Il étudie d'abord le double système de 3<sup>me</sup> aiguë, *tsh'ng kyò ch'wáng tyáo*. Le *koñ-syèn* est la 3<sup>me</sup> aiguë de la fondamentale; c'est d'autre part l'octave basse de la 6<sup>me</sup>, par rapport au *lin-tchóng*, 5<sup>me</sup> de la fondamentale : de là l'importance de la 3<sup>me</sup> aiguë, corrélatrice à celle du *lin-tchóng*.

<i>hwáng</i>	<i>lin</i>	<i>thái</i>	<i>nán</i>	<i>koñ</i>	<i>yíng</i>	<i>juéi</i>
<i>mí</i>	<i>si</i>	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯
1 <sup>me</sup>	5 <sup>me</sup>	2 <sup>de</sup>	6 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	8 <sup>me</sup> dim.	5 <sup>me</sup> dim.

1. N° 53, loco cit.  
 2. N° 24, liv. 6, l. 2.  
 3. N° 87 (*Hwáng tsh'ng k'ng kyá*, liv. 347); voir aussi n° 12, liv. 15, l. 4 v°.  
 4. Peut-être Hwéi Chi-khi (1670-1741), érudit renommé, auteur d'ouvrages sur la musique et l'astronomie.  
 5. N° 3 l).  
 6. N° 73 (Y. I. I., liv. 60, ff. 15, 17).

<i>tu</i>	<i>yi</i>	<i>kyá</i>	<i>woù</i>	<i>tchóng</i>	<i>hwáng</i>	<i>lin</i>
<i>fa</i>	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>mí</i>	<i>si</i>
1 <sup>me</sup>	5 <sup>me</sup>	2 <sup>de</sup>	6 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	8 <sup>me</sup> dim.	5 <sup>me</sup> dim.

Les *lyú* sont disposés dans l'ordre de production; en leur appliquant les degrés de la gamme, on a de la première fondamentale à la seconde 5<sup>me</sup> diminuée deux séries complètes. « C'est, continue Hân Páng-khi, la base naturelle et merveilleuse de tous les systèmes;... l'on sait seulement que le *hwáng-tchóng* est la fondamentale et initiale des systèmes, qu'il produit le *lin-tchóng*; mais on ignore que, le *hwáng-tchóng* et les autres *lyú* une fois établis, il naît de nouveau un *hwáng-tchóng* qui sert de fondamentale et un *lin-tchóng*, nouvelle initiale : d'un bout à l'autre c'est une production continue comme une corde. » Hân Páng-khi énumère ensuite quatre systèmes anciens dépendant tous du grand système de *hwáng-tchóng*; il en indique l'initiale actuelle, *khi ch'ng*, et la fondamentale, *khi kóng*.

Système de 3<sup>me</sup> aiguë, *tsh'ng kyò* :

<i>koñ</i>	<i>yíng</i>	<i>juéi</i>	<i>tu</i>	<i>yi</i>	<i>kyá</i>	<i>woù</i>	<i>tchóng</i>	<i>hwáng</i>	<i>lin</i>
<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>mí</i> ♯	<i>si</i> ♯

Le *koñ-syèn* aigu (la 10<sup>me</sup>) est l'initiale actuelle, le *lin-tchóng* est la fondamentale.

Système de 3<sup>me</sup>, *mín kyò*<sup>7</sup> :

<i>koñ</i>	<i>yíng</i>	<i>juéi</i>	<i>tá</i>	<i>yi</i>	<i>kyá</i>	<i>woù</i>	<i>tchóng</i>	<i>hwáng</i>
<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>mí</i> ♯
<i>lin thái nán koñ</i>								
<i>si</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯					

Le *koñ-syèn* sert de transition au système<sup>8</sup>.

Système de 2<sup>de</sup> aiguë, *ch'ao ch'ng* ou *tsh'ng ch'ng* :

<i>thái</i>	<i>nán</i>	<i>koñ</i>	<i>yíng</i>	<i>juéi</i>	<i>tá</i>	<i>yi</i>	<i>kyá</i>	<i>woù</i>	<i>tchóng</i>
<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯

Le *tchóng-lyú* est fondamentale, et sa 6<sup>me</sup>, *thái-tsheou*, qui est la 2<sup>de</sup> de l'échelle normale, est l'initiale actuelle.

Système de 5<sup>me</sup> basse, *hyá tchi* :

<i>lin thái nán</i>	<i>koñ</i>	<i>yíng</i>	<i>juéi</i>	<i>tá</i>	<i>yi</i>	<i>kyá</i>	<i>woù</i>	<i>tchóng</i>	<i>hwáng</i>	<i>lin</i>
<i>si</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯	<i>fa</i> ♯	<i>ut</i> ♯	<i>sol</i> ♯	<i>ré</i> ♯	<i>la</i> ♯

Le *woù-yi* sert de fondamentale, et sa 6<sup>me</sup>, *lin-tchóng*, est l'initiale actuelle.

Dans les œuvres de Tcheou Hi<sup>9</sup> on trouve sur les mêmes modes rapportés au *khiñ* des indications qui jusqu'ici demeurent obscures pour moi. En rangeant du grave à l'aigu les notes de ces quatre systèmes, on a les échelles :

- 3<sup>me</sup> aiguë : *mí, fa sol sol la la si ut ré ré*
- 3<sup>me</sup> : *SOL sol la ut ré ré mí fa fa sol sol la si ut si*
- 2<sup>de</sup> aiguë : *ré, fa FA sol sol LA la ut ut ré ré*
- 5<sup>me</sup> basse : *ré, mí fa fa sol sol la la si ut ut RÉ*

Parmi ces échelles si différentes des systèmes plus récents, trois sont remarquablement élevées : le son nommé *khi ch'ng, sol, fa, si*, n'est initiale que théoriquement, il n'est pas la première note de l'échelle. Mais sur quels documents s'appuie Tcheou Hi et Hân Páng-khi pour établir une théorie si précise? Ils ne l'explicitent pas dans les textes que je possède. Cependant ces idées valaient d'être rappelées, puisqu'elles sont, à ma connaissance, la seule tentative de découvrir des rapports organiques entre la série des *lyú* et quelques systèmes usuels. Ces deux théoriciens

7. *Mín* est opposé à *tsh'ng*, aigu; il indique ici la 3<sup>me</sup> ordinaire v. la 3<sup>me</sup> aiguë ou 10<sup>me</sup>.  
 8. *Tsyé tyáo* : je ne connais pas d'autre exemple de cette expression; si l'on compare au système de 3<sup>me</sup> aiguë, on trouve abaissement d'une 8<sup>me</sup> sur cinq notes.  
 9. N° 27, liv. 41.

n'ont pas exposé ces principes en leur nom, ils les ont projetés dans un passé nébuleux : ce procédé caractéristique nous laisse dans le doute sur le sens réel des quatre systèmes.

Pour l'âge postérieur aux Han, quelques phrases brèves et assez vagues du *Wéi choû* et du *Suï choû* ne suffisent pas à nous instruire. Le premier<sup>1</sup> de ces ouvrages parle (518) des cinq *tyáo* pour l'accord du *khin* 112 et en cite deux<sup>2</sup>, le *tyáo* ordinaire à tonique 1<sup>me</sup>, le *tyáo* aigu à tonique 2<sup>de</sup> : il est probable que ces systèmes appartiennent à une même gamme, il n'y aurait alors qu'une ébauche lointaine de la théorie des Thàng. Les faits rapportés aux p. 94 et suivantes, d'autres encore, tels que la disposition des carillons permettant de prendre pour 1<sup>me</sup> les *lyü hwáng-tchông*, *thái-tsheou*, *jwéi-pín*, *kou-syên*<sup>3</sup>, démontrent l'emploi de fondamentales multiples, mais non le passage de chaque fondamentale par chaque degré, ce qui caractérise les 84 systèmes. Le *Suï choû*, dans quelques phrases citées plus haut<sup>4</sup>, expose qu'avant la réforme des Thàng les 84 systèmes n'étaient pas en usage; ce qu'on appelait alors *tyáo*, c'étaient les modes ou renversements de la gamme de *hwáng-tchông*, tous désignés soit par le *lyü*, soit par le degré de l'initiale; un seul système ne rentre pas dans cette série, celui de *tá-lyü*, appelé *ying tyáo*, système répondant : cette désignation ne se retrouve pas par la suite. On remarquera d'après le texte visé la prédominance des systèmes de *thái-tsheou* et de *nán-lyü*.

Une liste des mélodies de musique savante ou classique exécutées par les orchestres du Palais est donnée pour l'an 977<sup>5</sup>; cette musique ne se confine pas dans une seule gamme, elle emploie beaucoup plus de systèmes que la musique populaire, 18 au lieu de 3, mais elle est loin du nombre théorique de 84; la coïncidence est marquée avec la liste dressée p. 120. « Ce que joue l'orchestre, ce sont 46 mélodies appartenant à 18 systèmes. 1<sup>o</sup> I, *mi* 1<sup>me</sup>, 3 mélodies... 2<sup>o</sup> XXII, *sol* 1<sup>me</sup>, 2 mélodies... 3<sup>o</sup> XXXVI, *la* 1<sup>me</sup>, 3 mélodies... 4<sup>o</sup> L, *si* 1<sup>me</sup>, 2 mélodies... 5<sup>o</sup> LVII, *ut* 1<sup>me</sup>, 3 mélodies... 6<sup>o</sup> LXXI, *ré* 1<sup>me</sup>, 3 mélodies... 7<sup>o</sup> XXXVIII, *ut* 3<sup>me</sup>, 2 mélodies... 8<sup>o</sup> II, *fa* 2<sup>de</sup>, 2 mélodies... 9<sup>o</sup> XXXII, *la* 2<sup>de</sup>, 3 mélodies... 10<sup>o</sup> XXXVII, *si* 2<sup>de</sup>, 2 mélodies... 11<sup>o</sup> LI, *ut* 2<sup>de</sup>, 3 mélodies... 12<sup>o</sup> LVIII, *ré* 2<sup>de</sup>, 3 mélodies... 13<sup>o</sup> XXVI, *mi* 6<sup>le</sup>, 2 mélodies... 14<sup>o</sup> LIV, *sol* 6<sup>le</sup>, 2 mélodies... 15<sup>o</sup> LXI, *la* 6<sup>le</sup>, 2 mélodies... 16<sup>o</sup> LXXV, *si* 6<sup>le</sup>, 1 mélodie... 17<sup>o</sup> V, *ut* 6<sup>le</sup>, 2 mélodies... 18<sup>o</sup> XL, *fa* 6<sup>le</sup>, plusieurs petites mélodies. » On trouve d'autre part ces indications<sup>6</sup> : au moins jusqu'en 1112 les modes de 5<sup>le</sup> et de 3<sup>me</sup> sont inusités; on cherche alors à les introduire de nouveau dans l'orchestre<sup>7</sup>. C'est qu'en réalité les 84 systèmes dont on parle sans cesse, sont surtout théoriques; Tshái Yuén-ting, un peu plus avant dans le x<sup>e</sup> siècle, déclare<sup>8</sup> : « dans la musique vulgaire il y a seulement les trois systèmes de 2<sup>de</sup>, de 1<sup>me</sup>, de 6<sup>le</sup>, et pas davantage. » Thàng Chwén-tehi<sup>9</sup> sous les Ming compte 48 systèmes, 4 pour chaque gamme (1<sup>me</sup>, 2<sup>de</sup>, 3<sup>me</sup>, 6<sup>le</sup>) et

les désigne par les noms donnés pp. 117, 118; la dynastie actuelle en admet 56 pour son échelle de 14 notes : un petit nombre seulement semble usité. Je manque d'ailleurs de renseignements sur la pratique moderne des orchestres du Palais et de ceux de *Khyü-feou*, les seuls qui aient peut-être des notions de musique classique, attendu que les hymnes à Confucius chantés dans tous les districts n'y comportent que les deux formes transcrites p. 111. Quant à la musique privée pour le *khin*, elle a conservé plusieurs méthodes d'accord<sup>10</sup> dont on trouvera plus loin l'indication (p. 166).

## CHAPITRE V

### L'harmonie et le rythme.

Une théorie de l'harmonie, ou des rapports entre les sons, semble plus difficile à concevoir quand les notes sont successives que lorsqu'elles sont simultanées. Or l'accord plaqué est un élément très secondaire de la musique chinoise : on a vu pourtant que l'hymne de la p. 103 est écrit tout en accords de quarte, et on trouvera des accords très variés dans la musique du *khin* 112. Le prince Tsái-yü a étudié les ensembles dans la musique rituelle; on pourra tirer de ses œuvres quelques principes relatifs à l'accompagnement, à l'orchestration et au rythme.

Dans ses formules d'accompagnement<sup>11</sup> le prince se sert des mots *tchéng*, *ying*, *hwó*, *thóng*. *Tchéng* désigne la note fondamentale, celle qui appartient à la mélodie et sur laquelle est construit l'accord. *Ying*, « c'est le même son qui répond » au premier, c'est-à-dire l'octave. *Hwó* « n'est pas le même son, et cependant est vraiment d'accord », c'est la quinte ou la quarte<sup>12</sup>. *Thóng*, c'est le même son produit sur une autre corde. Les mélodies citées par l'auteur permettent de reconnaître l'exactitude de ces définitions : le terme *thóng* ne désignant pas une note différente de la fondamentale, l'accord prévu se ramène à fondamentale-quinte-octave, parfois fondamentale-quarte-octave, accord neutre et qui pour notre oreille n'établit pas un mode.

L'orchestre rituel<sup>13</sup> comprend le chant, *kó*, les cordes, *khin* 112 et *si* 116, les tuyaux, orgues 103 et flûtes 74 etc.; dans l'antiquité jamais le chant n'est admis sans les cordes, jamais les cordes ne sont employées qu'avec le chant. « Les sons du chant se prolongent<sup>14</sup> : on dit qu'ils perpétuent la parole. Les sons des cordes se prolongent : on dit qu'ils accompagnent cette expression perpétuée. Les sons soufflés se prolongent : on dit qu'ils s'accordent aux autres sons. » L'auteur rappelle ici l'exposé musical du *Chwén tyên*<sup>15</sup>, où toute-

1. N° 40, liv. 109, f. 9 r°.

2. Les cinq accords ou *tyáo* du *khin* servent à régler les autres instruments; ici encore on peut remarquer que le *khin* exige plus de science de ceux qui en jouent.

3. N° 42, liv. 13, ff. 5, 6.

4. P. 95, etc.; voir aussi n° 42, liv. 15, f. 19 r°.

5. Y. I. L., liv. 15, f. 12 v°.

6. N° 53, liv. 30, ff. 16, 18.

7. On parle alors (vers 1119), de *tché tyáo*, systèmes de 5<sup>le</sup>, de *kyp tyáo*, systèmes de 3<sup>me</sup>; on parle aussi de *tché chiao*, de *kyp chiao* dans un sens qui semble voisin; voir toutefois : N° 4 b), *Lyüing hwéi wáng*, II. — N° 12, p. 334.

8. N° 70 (Y. I. L., liv. 52, f. 42 v°).

9. N° 30 (Y. I. L., liv. 59, f. 2 v°).

10. On remarquera la ressemblance des expressions *tyáo*, système ou mode, et *tyáo fa*, méthode d'accord. La méthode d'accord du *khin* et de plusieurs autres instruments à cordes varie avec le système que l'on veut exécuter.

11. N° 79, ff. 1, 2, 3.

12. Le prince (N° 79, f. 14) explique que les joueurs de *khin* pour les pièces rituelles n'utilisent que le 1<sup>er</sup> et le 9<sup>e</sup> tons marqués sur l'instrument, c'est-à-dire la 4<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> des notes fournies par les cordes totales (voir p. 167); on emploie la 4<sup>e</sup> sur les cordes 1, 2, 4, 5; on emploie la 5<sup>e</sup> sur la corde 3, parce que la 4<sup>e</sup> de *mi* est *la*, qui n'entre pas dans le système de *hwáng-tchông* fondamentale.

13. N° 79, ff. 13 v°, 15 v°.

14. N° 79, f. 15 v°; voir aussi n° 24, liv. 5, f. 10.

15. N° 1. — N° 14, pp. 29, 30.

fois il n'est pas question des tuyaux comme élément de l'orchestre. Le même passage du *Chwén tyèn* se termine ainsi : « je frappe la pierre sonore, je frappe la pierre sonore : tous les animaux dansent ensemble. » Les mots *ki* et *foù* traduits par « frapper » équivalent à *pò* et *foù*, qui sont du langage technique moderne : « frapper fort de la main droite, c'est ce qu'on appelle *pò*; frapper légèrement de la main gauche, c'est ce qu'on appelle *foù* ». On frappe les lithophones 23 etc. et les cloches 4 etc., les tambours 44 etc. et les cymbales 16 etc., les claquettes de bois 31; ces instruments percutés se combinent ou se remplacent selon le caractère rituel de la mélodie et le rang des auditeurs : c'est ainsi qu'à l'occasion une jarre de terre 36 remplace les pierres sonores 23<sup>2</sup>. Quels que soient le nombre et la variété des instruments, ils se ramènent toujours à deux classes : les cordes et les tuyaux, inséparables du chant, exposent la mélodie, les instruments percutés marquent le rythme. « Le lithophone, c'est avec quoi l'on rythme la musique ». Pour les carillons, « quand on les frappe fort, on appelle cela le son du métal, *kín ch'óng*; quand on les frappe doucement, on appelle cela le cliquetis du jade, *yü tchén*. Quand le *Chou k'ing* dit : frapper doucement les pierres sonores, frapper fort les pierres sonores, n'est-ce pas cela ? » Le son du métal<sup>4</sup> est le temps fort battu au début de la mesure et commandant les 16 premières notes du *khiin* pendant le soufflé de l'orgue; le cliquetis du jade est le temps faible frappé au milieu de la mesure et dominant les 16 dernières notes du *khiin* durant l'aspiration de l'orgue. Dans un autre exemple<sup>5</sup> le temps fort est marqué par le rouleau de cuir 35, la claquette de bois et la cloche, le temps faible par le rouleau, la claquette et la pierre sonore; mais chacun de ces temps, étant très prolongé, est subdivisé en quatre battements, *pò*, du rouleau et de la claquette, auxquels répondent autant de battements faibles, *foù*, du rouleau seul; chaque battement commande deux notes du *khiin* et du *sé*. Parfois, dans les pauses du chant, les temps secondaires sont marqués par le tambour et le petit tambourin *ying* 46. Dans tous les exemples orchestrés que j'ai à ma disposition, l'écriture est analogue et montre la grande importance du rythme. « Confucius a dit<sup>6</sup> : la musique, c'est le rythme. Qu'appelle-t-on rythme? Quand les anciens chantaient, dans l'intervalle d'une note de chant, la cloche et le lithophone donnaient chacun une note : ce serait ainsi l'image des deux principes. Pendant une note de cloche ou de lithophone, il y a de la claquette quatre sons de chaque sorte, il y a huit battements

forts et huit battements faibles du rouleau de cuir : ce qui ressemble aux quatre diagrammes et aux huit trigrammes<sup>7</sup>. »

La définition donnée par Confucius est remarquable; on voit pourtant et l'on verra plus loin que le prince Tsai-yü en tire des conséquences précises à l'excès, exposant en réalité ses idées sous le couvert des anciens. Dans son *Tsháo mán k'ou yò phou*<sup>8</sup>, le prince appuie sa théorie de citations classiques qu'il commente et mêle à son texte. « Tout le monde sait que le chant perpétue la parole [*Chwén tyèn*], mais on ignore le rythme, *tsyü tseou*. Sans rythme, quand même on parle de perpétuer, en réalité ce n'est pas perpétuer. Ce qu'on appelle rythme, en termes vulgaires, c'est la mesure, *pán yèn*<sup>9</sup>. Dans la musique rituelle des anciens Souverains, le rythme était marqué soit par les cloches et les pierres sonores, soit par les jarres de terre, soit par les rouleaux de cuir, soit par les claquettes de bois. Pour les rites du banquet et du tir à l'arc de district<sup>10</sup>, des huit classes d'instruments il y en avait quatre, le son de la pierre étant représenté par le lithophone, le son de la soie par le *sé*, le son de la gourde par l'orgue, le son du cuir par le tambour. Le *sé* et l'orgue sont pour la mélodie, le lithophone et le tambour sont pour le rythme<sup>11</sup>. Le *Chwén tyèn* dit : je frappe la pierre sonore, je frappe la pierre sonore, tous les animaux dansent ensemble. Les hymnes des Chang<sup>12</sup> disent : les instruments résonnent d'accord et également, ils sont accompagnés du son de nos lithophones. Le *Tcheou lí*<sup>13</sup> dit : le maître des cloches est chargé de toucher les instruments de métal, le maître des pierres sonores enseigne la musique à sons mêlés. La musique à sons mêlés, *mán yò*, c'est le *tsháo mán*. » Cette dernière expression vient du *Hyo kí*<sup>14</sup>. « Celui qui n'a pas appris la pratique des accords, ne peut jouer convenablement des cordes; celui qui n'a pas appris les accompagnements multiples, ne peut construire convenablement une ode; celui qui n'a pas étudié les vêtements divers, ne peut convenablement célébrer les rites. » Le *Kh'ung lí tseü tyén*, article *mán*, donne à ce mot le sens : « les cinq couleurs ensemble, sans dessins », et aussi : « sons divers qui s'accordent dans la musique ». Le *Tsháo mán k'ou yò phou*<sup>15</sup> explique *mán* dans le sens de lent, non serré; l'expression *tsháo mán* signifie ralentir, prolonger les sons, ce qui se fait au moyen d'accords; les deux sens de *mán* sont donc fondus ici et concordent avec les principes du *Chwén tyèn*. Le terme *pò yí*, qui paraît dans la phrase suivante du *Hyo kí*, a une valeur complémentaire : *pò*, ample, étendu; *yí*, accom-

1. N° 79, ff. 2 v°, 22 v°.

2. N° 79, ff. 29 r°, 22 r°.

3. N° 79, f. 22 r° 磬者。所以節樂也。

4. N° 83, ff. 5 v°, 6 r°; voir aussi pp. 125 à 128.

5. N° 80, ff. 4, 58.

6. N° 80, *Tsing luén*, f. 1 v° 樂也者。節也。

7. La cosmologie se sert des symboles suivants : les deux *yí*, savoir — et —, répondant au principe *yü* et au principe *yáng*; ils se combinent en 4 diagrammes, *sy'ing* (q. e. ☰ soleil, chaleur, etc., ☷ lune, froid, etc., ☱ étoiles, ☲ planètes, etc.) et 8 trigrammes, *k'ou* (p. e. ☰, ☷, etc.), signifiant le ciel, les lacs, le tonnerre, etc.).

8. N° 79, f. 2 v°.

9. *Tsyü tseou* signifie exactement : exécuter suivant la règle, suivant les divisions, suivant la mesure; *pán yèn*, à peu près : le frappé et la césure. *Pán*, c'est la planchette qui sert à marquer la mesure. *Yèn*, en prosodie, désigne la syllabe principale du vers, la 3<sup>e</sup> dans le pentasyllabe, la 5<sup>e</sup> dans l'heptasyllabe; dans le premier cas le *yèn* précède la césure, il la suit dans le second, et l'on aperçoit l'élément de variété rythmique qui provient de cette césure placée soit avant, soit après le frappé. L'identité de sens de *tsyü tseou* et *pán yèn* est encore affirmée dans le passage suivant (N° 79, f. 15 r° v°) : « d'après le *Yí lí*, quand on joue

l'ode *Tcheou yü* (voir p. 123, note 8), les intervalles sont comme uniques (奏騶虞。間若一○; explication : exécution à rythme égal 節奏均勻○). Le commentaire dit : les intervalles comme uniques, cela indique l'importance du rythme. Les anciens dans la musique attachaient du prix à l'exécution rythmée; les contemporains, quand ils étudient le chant ou le *khiin*, pour la plupart n'ont pas de mesure. Comment cela? La mesure, *pán yèn*, cela signifie l'exécution rythmée, *tsyü tseou*; l'exécution rythmée, c'est le *tsháo mán*. » De ce passage résulte un troisième terme de même sens. *tsháo mán*, sur lequel on va revenir.

10. Voir p. 101, note 3, et p. 184.

11. 瑟與笙者。曲也。磬與鼓者。節也。

12. N° 2, *Chang song*, I, str. 2. — N° 43, p. 459. 既和且平。依我磬聲。

13. N° 6, hv. 23, *tch'ang chí*. — N° 9, t. II, p. 59.

14. L'un des traités des *Lí kí*, n° 8. — N° 47, tome II, p. 33.

15. N° 79, f. 13 r°.



pagner<sup>1</sup>; d'où le sens : accompagnement exécuté par l'orchestre.

C'est surtout sous l'aspect du rythme que les auteurs considèrent cet accompagnement<sup>2</sup>. « Tchang Ts'ai<sup>3</sup>, lettré de l'époque des Sòng, a dit : les anciens hymnes, *yò tch'ung*, n'ont que quelques vers, les odes, *ch'i*, ne peuvent faire des chants, *kh'üé*. En y ajoutant une modulation, on obtient les pièces dites *nóng* ou *yn*. Les bons chanteurs savent comment on fait un *nóng*, comment un *yn*. Tchang Ts'ai dit encore : les bons chanteurs [chantent] de telle sorte que les autres hommes continuent leurs sons et leurs paroles, de telle sorte que les sons durent à loisir et surabondent. Tchoü Hsi dit aussi : les odes des anciens n'ayant qu'un ou deux vers, se développent et s'allongent. Il dit encore : pour moi, je soupçonne que dans la musique antique il y avait celui qui entonne et ceux qui accompagnent ; celui qui entonne, profère la phrase du chant ; ceux qui accompagnent, continuent le son. En dehors du texte de l'ode, il convient encore qu'il y ait des mots accumulés, des sons répartis<sup>4</sup> pour accompagner et proférer le sens. Les termes *nóng*, *yn*, mots accumulés, sons répartis, sont en effet d'autres noms du *tsháo mán* (rythme d'accompagnement). » Ces quelques phrases (la dernière est-elle intégralement de Tchoü Hsi ? la rédaction ne marque pas la fin de la citation) définissent sur une ligne de chant toute en notes longues et répondant note pour syllabe au texte poétique, une broderie de notes, peut-être de paroles, non fixées d'avance, exécutées par les artistes suivant les principes généraux du rythme et de l'accompagnement. D'autres passages marquent nettement qu'il s'agit d'un accord brisé avec tenue de la fondamentale<sup>5</sup> : « les chanteurs et les orgues donnent un seul son prolongé ; le *khin* donne 32 notes ; après quoi le chant et l'orgue cessent : c'est ce qu'on appelle *tsháo mán* ... Le joueur d'orgue, en soufflant, produit un son prolongé ; le *khin* donne 16 notes ; le joueur d'orgue, en aspirant, produit un son prolongé ; le *khin* donne 16 notes : ce qui fait en tout la durée de 32 notes du *khin*. Le joueur d'orgue emploie toute sa force pour tenir le son pendant 32 notes : celles-ci achevées, il s'arrête. Il ne peut souffler et aspirer à tort et à travers ; en soufflant et aspirant à tort et à travers, on produit le son appelé vulgairement bruit

de l'acier qui déchire l'étoffe ; ce son est absolument prosaïque pour l'orgue dans la musique rituelle. »

On voit quelle précision le prince Tsai-yü et peut-être déjà Tchoü Hsi donnent aux textes anciens, qui semblent beaucoup plus vagues. Le prince attaque ailleurs<sup>6</sup> l'école de théoriciens qui par Tshai Yüé-hing remonte à Lyeou Hsi ; il repousse également comme modernes les coutumes des joueurs de *khin* et les traditions de la cour des Rites pour la musique rituelle. Il adopte les conclusions de Lyü Nán<sup>7</sup>, fonctionnaire pendant la période Kyü-tsing (1522-1566) ; ce personnage, dont les idées n'étaient pas condamnées, sans recevoir toutefois la sanction du ministère des Rites, avait choisi parmi les étudiants officiels une centaine d'élèves et, ayant mis en musique orchestrale 80 des pièces du *Ch'i king*, les leur avait enseignées<sup>8</sup>. Cette tentative, qui n'est pas de suite pratique, consistait surtout dans une restitution savante de la musique antique, fondée sur des textes anciens, non techniques, peu nombreux, appuyée d'autre part sur quelques traditions des musiciens et concordant comme système général avec les recueils officiels<sup>9</sup> de Leng Khyén. La base est étroite pour une construction aussi complexe ; toutefois celle-ci mérite d'être examinée, ne fût-ce que comme un exemple des rythmes et des accompagnements conçus au xvi<sup>e</sup> siècle. C'est<sup>10</sup> dans une mélodie employée par les joueurs de *khin* pour accorder leur instrument que le prince Tsai-yü trouve les restes du *tsháo mán* antique ; *yü lóng fong tshing*, la lune est claire, le vent est léger ; les notes répondant à *fong tshing* lui révèlent l'8<sup>ve</sup>, celles de *yü lóng* lui donnent la 3<sup>ve</sup>. Il s'appuie aussi sur de vieux thèmes de *tsháo mán* transmis oralement en province et recueillis par son père, le prince de Tchêng ; n'ayant ainsi que la mélodie des formules d'accompagnement, le prince de Tchêng y accorda des phrases de rythme approprié, « phrases trisyllabes, phrases tétrasyllabes, phrases longues et courtes mêlées, phrases allongées et phrases raccourcies »<sup>11</sup>. On donnera des exemples de ces schémas d'accompagnement rythmique, susceptibles de s'appliquer à toute poésie en observant toutefois les convenances de rythme : pour fixer les idées, la fondamentale, *tchêng*, de l'accord est identifiée à *mé*<sub>2</sub> ; le tétrasyllabe est considéré comme un hémistiche.

Le texte des exemples a) et b) forme de part et d'autre deux vers<sup>12</sup> ; c'était le texte traditionnel appli-

1. *Pó yí*, 博依. Yi, voir les vers des *Chang sòng*, p. 122, note 12 ;

littéralement : s'appuyer sur. Le mot *yí* 倚, même sens, s'applique également à la musique ; 自倚瑟而歌詩 ○ s'accompagner sur le sé et chanter des odes ○, N° 36, cité par n° 79, f. 13 r°).

2. N° 79, f. 2 v°. Le rythme et l'accompagnement sont naturels, *tchêng*, quand il n'y a pas de sons abondants, touffus, *fán ch'ung* ; ils s'appliquent alors à toutes les pièces du *Ch'i king* ; les pièces de ce style sont dites *yn*, ou *tsháo*, parce qu'elles expriment la modération *tsyé* et la constance *tsháo*. Le style modifié, *pyün*, est au contraire abondant, luxuriant, *fán*, et s'applique, dans le *Ch'i king*, seulement aux odes des trois premières parties, non pas aux hymnes, *sòng* ; les pièces de ce style, *nóng* ou *tch'ung*, expriment l'harmonie *hwò*, l'allégresse *tch'ung* (N° 79, f. 13 v°). Ces distinctions sont difficiles à apprécier (aute d'exemples).

3. Tchang Ts'ai (1020-1067), lettré renommé, oncle des frères Tchêng, docteur en 1057.

4. 疊字散聲

5. N° 79, ff. 13 r°, 13 v°, 14 r°.

6. N° 79, rapport dédicace, f. 1 r°, 1 v°, 2 r°, 3 v°, 4 r°.

7. Lettré et mandarin (N° 52, liv. 282).

8. Le recueil de Lyü Nán avait d'ailleurs disparu et le prince Tsai-yü n'en eut qu'un écho indirect. Son père, le prince de Tchêng, grand connaisseur en archéologie musicale, avait commencé ces recherches à Fong-yáo, au Ngán-hwéi, et les ayant poursuivies lui laissa ses manuscrits en lui recommandant de les compléter. Tsai-yü donne en ses divers ouvrages un grand nombre de mélodies dont les poèmes sont pour la plupart tirés du *Ch'i king* : *Kwé fong* 1, 1 *Kwéu tshü* ; 2 *Kó thán* ; 3 *Kyüén eü* ; 4 *Kyeou mou* ; 5 *Tchong seü* ; 6 *Thio yáo* ; 7 *Thou*

*tsye* ; 8 *Foué yi* ; 9 *Hün kwang* ; 10 *Joü fén* ; 11 *Lün tchi tchi* ; — II, 1 *Tshyó tch'iao* ; 2 *Tshai fán* ; 3 *Tsháo tch'ung* ; 4 *Tshai phün* ; 5 *Kün thing* ; 6 *Hing lou* ; 7 *Kwó yung* ; 8 *Yün khi léi* ; 9 *P'iao yeou méi* ; 10 *Syao sün* ; 11 *Kyü yeou seü* ; 12 *Ye yeou seü kyün* ; 13 *Hó pi nong yí* ; 14 *Tcheou yü* ; — *Syao ya* 1, 1 *Lou ming* ; 2 *Seo mou* ; 3 *Hwang hwang tché h'rá* ; — II, 3 *Yü léi* ; 5 *Nou yeou kwé yá* ; 7 *Nán chün yeou thü* ; — *Tó yá* II, 3 *Ki tswei* ; — *Tcheou sün* 1, 10.

La poésie du *Tsháo mán koi yó phou* (N° 79) est tirée du *Chou king*. *Yi tsü* (N° 14, p. 39) : les trois hymnes du *Lyü hyü sin ch'ou* (N° 75, liv. 2, ff. 41 à 46) sont des chants officiels du recueil de Leng Khyén. Ils célèbrent les ancêtres impériaux. Il reste dans le *Hyping yü chi yó phou* (N° 76, liv. 3) et dans le *Ling sing syao wou phou* (N° 84) quelques poèmes dont je n'ai pu déterminer la source. Il y a lieu de remarquer que le prince Tsai-yü donne sans indication particulière le texte de 7 poèmes dont les titres seuls sont conservés dans le *Ch'i king* : *Syio ya* 1, 10 *Nán kái* ; — II, 1 *Po hwa* ; 2 *Hou ch'ou* ; 4 *Yeou keng* ; 6 *Tch'ung khyéou* ; 8 *Yeou yí* ; pour le *Li cheou*, voir p. 104, note 3. La disparition des textes originaux est un fait si connu qu'il était superflu de le rappeler aux lettrés.


9. N° 75, liv. 2, f. 41 r°.

10. N° 79, rapport dédicace, f. 1. — N° 79, ff. 2, 3. — N° 75, liv. 2, f. 40 v°.


11. N° 80, *Tsong lwén*, ff. 1 v°, 2 r°.

12. N° 79, f. 1. Traduction : « Si l'on réussit à garder le son qui se répondent naturellement la musique est légère et paisible. La lune est brillante, le vent est pur sur les eaux qui coulent et les montagnes élevées. Même si l'on connaît peu les degrés musicaux, le *khin* est capable de dissiper la tristesse. Le vent est pur. La lune est brillante ; les montagnes sont élevées, les eaux courantes. » Les mots *syen wou* à la

Tē - táo siēn wōng, tseú tsái khíng - hiēn.

Formule a  tétrasyllabes

Yuē - làng fōng - tshīng, lieoû - chwèi kǎo - chān.

Formule b  tétrasyllabes

Tchī - yīn swēi chǎo, khīn nēng kiài - yeō.

Fōng - tshīng yuē - làng, chān - kǎo chwèi - lieoû.

qué par les joueurs de klhin à ces deux formules d'accord; l'auteur propose en même temps et emploie uniquement par la suite un double texte en prose, formé de quatre phrases tétrasyllabes<sup>1</sup>; le sens de ce changement est difficile à percevoir. Le *Lyü hÿò sîn chur<sup>2</sup>* indique que les deux formules a), b) répondent respectivement au son du métal et au cliquetis du jade (p. 122), que les phrases sont tétrasyllabes, non coupées, *wou tuán kyü*, ou liées, *lyén kyü*, donc sans pause, *wou tshí tshwò*; syllabes accentuées, 1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup> de chaque hémistiche. L'opposition des deux temps, des deux parties de la phrase rythmique, est soulignée par la construction différente de l'accord, le premier temps résultant d'un accord primitif brisé répété quatre fois, le second présentant une forme simple et un renversement; la répétition plus fréquente de l'un des sons de l'accord, la disposition variable des notes introduisent un élément d'expression. Je ne vois d'ailleurs pas de lien entre l'expression musicale des deux passages et l'accent prosodique ou grammatical; si l'on prend comme exemple le second vers de chaque formule, on constate identité de structure prosodique; si les inversions qui paraissent dans les seconds hémistiches (*lyeoû chweì* v. *chweì lyeoû*) coïncident avec un changement musical, l'accord change aussi du premier au second des hémistiches de début, alors que l'ordre grammatical ne varie pas (*fōng tshīng* v. *fōng tshīng*).

Exemples c) et d)<sup>3</sup>.

Chī yèn - tchí, kō yòng - yēn. Chēng yī - yòng, liū hwò - chēng.

Formule c  trisyllabes

Wou pou - kīng, yēn - jō seū. Ngān tīng - tshèu, ngān - mìn tsāi.

Formule d  trisyllabes

Vers trisyllabes coupés, *tuán kyü*, donc avec pauses, *yeoû tshí tshwò*; dans chaque hémistiche, 1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup> syllabes accentuées, la pause répond à la 4<sup>e</sup> syllabe des formules a), b); au contraire, l'accord du trisyllabe est indépendant de celui du tétrasyllabe. La formule c) répond au premier temps, la formule d) au second temps; la formule c) présente trois formes différentes de l'accord, la formule d) n'en a que deux.

fin du premier hémistiche sont une onomatopée consacrée pour le son aigu et le son grave, qui se répondent quand on accorde par 3<sup>es</sup> ou par 5<sup>es</sup>. Formule a), 7<sup>e</sup> mot, lire *khíng*. — Voir le texte chinois, Index, A, d).

1. *Fai-li wou-clü, fei-li wou-tshing, fei-li wou-yēn, fei-li wou-tóng*; traduction : « Ne regardez pas contrairement aux rites; n'écoutez pas contrairement aux rites; ne parlez pas contrairement aux rites; ne remuez pas contrairement aux rites » (N° 4 a), *Yén-yuēn*. — N° 12, pp. 198, 199). — *Ngüo pou-kho-té'áng, yu pou-kho-tsinü, tchi pou-kho-mán, lá pou-kho-té'*; traduction : « L'orgueil ne doit pas grandir, les désirs ne doivent pas être suivis, la volonté ne peut être accomplie totalement,

la joie ne peut atteindre le plus haut degré » (N° 8, *Khyü li*. — N° 15, tome I, p. 2). — Voir le texte chinois, Index, A, e).

2. N° 75, liv. 2, f. 40 v°.

3. N° 79, f. 2<sup>re</sup>. — N° 75, liv. 2, f. 41<sup>re</sup>. Traduction : « La poésie exprime les sentiments, le chant prolonge cette expression, les sons [des instruments] accompagnent l'expression perpétuée, les tuyaux sonores règlent les sons » (N° 1, *Chwén tyén*. — N° 14, p. 29). — « Gardez-vous de manquer de respect, soyez grave comme un homme qui réfléchit, tranquillement fixez vos paroles; combien sera pacifié le peuple ! » (N° 8, *Khyü li*. — N° 15, tome I, p. 1). — Voir le texte chinois, Index, A, f).

Exemple e<sup>1</sup>.

Formule e  
hexasyllabes,  
avec refrain  
tétrasyllabe

Tshāng\_làng\_tchī\_chwèi\_tshīng\_hî, tchī\_chwèi\_tshīng\_hî. Khò\_yì\_tchō\_wò\_yīng\_hî

Vers hexasyllabes, liés, avec accents sur les syllabes 1, 3, 5; ils ne sont donc pas divisibles en hémistiches, ainsi que le montre le refrain qui comprend les syllabes 3 à 6 du premier vers. Pour le rythme, ces vers sont un allongement, *thy'n kyu* de la formule f).

Exemple f)<sup>2</sup>.

Formule f  
pentasyllabes  
avec refrain  
trisyllabe

Tshāng\_làng\_tchī\_chwèi\_tshīng, tchī\_chwèi\_tshīng. Khò\_yì\_tchō\_wò\_yīng

Vers pentasyllabes, coupés par suppression des finales de l'exemple précédent, accentués sur les syllabes 1, 3, 5 : ces vers rimant par leur 5<sup>e</sup> syllabe peuvent être tenus pour les originaux, la finale *hi* est ajoutée. L'accord dérive de la formule précédente. Un autre exemple donné par le *Lyu hyò sin chwè* sans indications relatives à l'accord, révèle la même structure rythmique, avec cette variante que le point de départ est un double tétrasyllabe rimé : aux deux vers on a ajouté l'exclamation *hi* ; le trisyllabe, sans exclamation, est une proposition indépendante. Les formules e) et f) représentent chacune un temps fort ; le temps faible est semblable.

Quelques exemples éclairciront l'emploi de ces formules d'accord et de rythme.

Ode Kwān tshyū<sup>3</sup>.

Transcription des mesures 1 à 5.

Lent

1 <sup>re</sup> mesure.	2 <sup>e</sup> mesure	3 <sup>e</sup> mesure
Tambourin . . . . .		
Claquette . . . . .	claq. . . . .	claq. . . . .
Rouleau <i>outr forte</i> , Rouleau <i>piano</i>	Roul <i>f</i> Roul <i>p</i> Roul <i>f</i> Roul <i>p</i>	Roul <i>f</i> Roul <i>p</i>

Chant, 4<sup>e</sup> mesure  
kwān

Accomp! Fēi\_lì\_wōu\_chí, fēi\_lì\_wōu\_tshīng, fēi\_lì\_wōu\_yèn, fēi\_lì\_wōu\_lóng.

8<sup>a</sup> bassa  
pierre sonore roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p

5<sup>e</sup> mesure  
kwān

Accomp! Fēi\_lì\_wōu\_chí, fēi\_lì\_wōu\_tshīng, fēi\_lì\_wōu\_yèn, fēi\_lì\_wōu\_tóng.

8<sup>a</sup> bassa  
pierre sonore roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p

1. N° 79, f. 1 r°. Traduction : « L'eau du Tshāng-làng est claire, ah! j'y puis laver les cordons de mon bonnet, ah! » (N° 4 b), *Li leou*. — N° 12, p. 470. — Voir le texte chinois, Index, A. g).

2. N° 79, ff. 1 v°, 2 r°. — N° 75, liv. 2, f. 41 r°.

3. N° 76, liv. 1, f. 31. Traduction : « Les sarcelles (orient) kwān kwān sur un îlot de la rivière : une fille vertueuse vivant retirée est

une digne compagne pour un prince sage. — Le légume aquatique hing, grand ou petit, se trouve à droite ou à gauche, il suit le fil de l'eau. Cette fille vertueuse vivant retirée, veillant et dormant, nous la cherchons. — Nous la cherchons sans succès, veillant et dormant notre pensée s'attache à elle. Combien longtemps, combien longtemps, nous tournant et retournant, nous avons changé de côté! — Le légume aqua-

Ode Kwän ts'hyü.

Partition des mesures 1 à 11 (No 76, liv. 1, p. 31, 32).

<b>洲</b>	<b>之</b>	<b>河</b>	<b>在</b>	<b>鳩</b>	<b>睢</b>
非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視
非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽
非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言
非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動
姑應	葵應	南姑	葵應	南姑	葵應
拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊

<b>翠</b>	<b>關</b>					
非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視	非禮勿視
非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽	非禮勿聽
非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言	非禮勿言
非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動	非禮勿動
葵應	葵應	葵應	葵應	葵應	葵應	葵應
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊
拊	拊	拊	拊	拊	拊	拊

樂正 倡贊 合樂關睢



La disposition étant partout la même, il est superflu de poursuivre cette transcription détaillée; on trouvera plus loin une transcription réduite de toute la mélodie. On conservera que la partition chinoise pour une note de chant donne seulement 16 notes d'accompagnement conforme en général à la formule a), c'est-à-dire la moitié de l'accord total; la seconde demi-mesure, c'est-à-dire le temps faible, devrait avoir un accompagnement de la formule b). J'ai ajouté la note du chant et l'indication des octaves, renseignements qui manquent sur la partition chinoise; je les ai rétablies d'après les principes posés et d'après les autres exemples. On voit que la 4<sup>e</sup> mesure équivaut à la suivante :

4<sup>e</sup> mesure ci-dessus, p. 125.

Toutes les mesures étant construites de même, je me bornerai à donner les notes sous forme d'accord. La même ode existe<sup>1</sup> en partition complète, chant, khin 112, sè 116, cloches yōng 1 et tchōng 2, pierres sonores 23 et 24, claquettes 31, rouleau 35, auge 34, tigre 29, tambour et tambourins 44 etc.; la disposition graphique est différente; la mélodie est la même, mais l'accompagnement est de la formule e), où le temps fort et le temps faible comportent même ordre des notes. Les raisons pour le choix de la formule d'accord ne sont pas indiquées.

### Ode Kwān tshyu.

Transcription réduite<sup>2</sup>.

**Lent** 1<sup>re</sup> STROPHE

3 coups sur l'auge de bois, tambour et tambourin, claquettes, rouleau soit 2 mesures

Kwān - kwān tshiu - kieou tsai hò - tchī - tcheou. 2 mes. id.

Yào - thiao chōu - niù, kiün - tseù hão - khieou. 2 mes. id. 1 1/2 mes. id.

2<sup>o</sup> STR. Tehhēn - tchī ling - tshái, tsò - yeou lieou - tchī. 2 mes. id. 2 mes. id.

Yào - thiao chōu - niù, wou - méi khieou - tchī. 2 mes. id. 1 1/2 mes. id.

3<sup>o</sup> STR. Khieou - tchī pou - tē, wou - méi seū - fou. 2 mes. id. 2 mes. id.

Yeou - tsai yeou - tsai, tchàn - tchwàn fàn - tsē. 2 mes. id. 1 1/2 mes. id.

lique ling, grand ou petit, à droite et à gauche, on le cueille. Cette fille vertueuse vivant retirée, au son du khin et du se, nous la traitons en amie. — Le légume aquatique ling, grand ou petit, à droite et à gauche nous l'accueillons. Cette fille vertueuse vivant retirée, avec les cloches et les tambours nous la fêtons. a (N<sup>o</sup> 2, *Kwé fung*, 1, 1. —

N<sup>o</sup> 13, p. 5.) — Voir le texte chinois, Index, A, h).

1. N<sup>o</sup> 80, ff. 2 v<sup>o</sup> à 88 r<sup>o</sup>.

2. Dans cet exemple et dans les deux suivants, la note la plus haute représente le chant; l'accompagnement est l'accord de trois notes, brisé selon les formules.

4<sup>e</sup> STR.  
 Tehhên\_tehhī hìng - tshái, tsò - yeou tshai - tehī.  
 Yào - thiào chōu - niù, khìn - sè yeou - tehī.

5<sup>e</sup> STR.  
 Tehhên\_tehhī hìng - tshái, tsò - yeou máo - tehī.  
 Yào\_thiào chōu - niù, tehōng\_koh lō - tehī.

Mélodie en gamme de hwáng-tchōng, en système de 3<sup>e</sup> (23, p. 99), avec exclusion de la 2<sup>o</sup> (*fa*); remarquer le second accord et les accords semblables (*ré*  $\approx$  *la*), où la 5<sup>o</sup> inférieure (*ré*) est régulièrement substituée à la 4<sup>e</sup> inférieure (*fa*), cette note n'appartenant pas au système.

Cette mélodie est tirée, dit le prince Tsai-yü<sup>1</sup>, d'une édition des livres canoniques gravée sur pierre, qui existe à Sī-ngân fou et qui remonte aux âges précédents : Si-ngân, ancienne capitale, est bien connu pour ses monuments épigraphiques; on aimerait pourtant des indications plus précises.

Ode Teheou yü<sup>2</sup>.

La disposition de la partition est identique à celle de l'ode *Kwân tshyü*; l'accompagnement est de la formule *b*), aucune indication n'est fournie pour la seconde demi-mesure; il semble qu'on ne tienne pas compte du rapprochement marqué par les théoriciens entre la formule *a*) et le temps fort, la formule *b*) et le temps faible. Même système que ci-dessus.

Transcription réduite.

Lent 1<sup>re</sup> STROPHE  
 Pi\_tchwō\_tchē kiā; yī - fā wou - pā.  
 3 mesures de début rythmé

2<sup>e</sup> STR.  
 Hiū - tsiē - hou, teheou - yū.  
 Pi\_tchwō\_tchē phēng;  
 yī - fā wou - tsōng. Hiū - tsiē - hou, teheou - yū.

Hymne Ki tswéi<sup>3</sup>.

Même disposition que pour l'ode précédente; accompagnement en formule *b*). Gamme de hwáng-tchōng, en système de 1<sup>re</sup> (1, p. 98) avec exclusion de la 2<sup>o</sup> (*fa*); remarquer le second accord *mi* *si*), où la 3<sup>o</sup> inférieure (*mi*) est substituée à la 4<sup>e</sup> inférieure (*fa*).

1. N° 80, f. 88.  
 2. N° 76, liv. 5, ff. 1 à 5. Traduction : « La, ces plantes qui sortent de terre, [ce sont] des roseaux; de quatre flèches [le chasseur abat] cinq laies. Holà! ho! le tcheou-yü. — La, ces plantes qui sortent de terre, [ce sont] des phēng; de quatre flèches [le chasseur abat] cinq marcas-

sins. Holà! ho! le tcheou-yü. • Le *tcheou-yü* est un animal imaginaire, très doux (N° 2, *Kwō fong*, II, 14. — N° 13, p. 23). — Voir le texte chinois, Index, A. ÷.  
 3. N° 76, liv. 5, f. 30. Traduction : « Vous nous avez abreutés de vin, vous nous avez rassasiés de bienfaits. Prince sage, [a vous] dix mille

Transcription réduite.

**1<sup>re</sup> STROPHE**  
**Lent** Kí - tswéi yì - tsieòù, kí - pào yì - tĕ.  
 3 mesures de début rythmé

Kiün - tseù wán - nièn, kiái eùl - k'ing - fou.  
 2<sup>me</sup> mesurid. 4 mesur. 3 mesurid.

**2<sup>e</sup> STR.**  
 Kí - tswéi yì - tsieòù, eùl - hiào kí - tsiang.  
 2<sup>me</sup> mesurid. 2<sup>me</sup> mesurid.

Kiün - tseù wán - nièn, kiái eùl - tchào - ming.  
 2<sup>me</sup> mesurid. 4<sup>me</sup> mesurid. etc.

**8<sup>e</sup> STR.**  
 Khî - pou wêi - hô? lì eùl - niù - chí.  
 2<sup>me</sup> mesurid. 2<sup>me</sup> mesurid.

Lî eùl - niù - chí, tshông yì - swĕn - tseù.  
 2<sup>me</sup> mesurid. 4<sup>me</sup> mesurid.

**Hymne du temple des Ancêtres<sup>1</sup>.**

Cette partition indique au-dessous de la poésie en gros caractères la partie de chant, la partie d'orgue, puis en deux colonnes parallèles les parties de khin et de si; ces deux dernières parties sont écrites selon

Transcription réduite.

**Très lent**

**1<sup>re</sup> STROPHE 4<sup>re</sup> offrande.**

L'accomp<sup>t</sup> en accords brisés, formules analogues aux précédentes - Les chiffres indiquent les cordes du khin

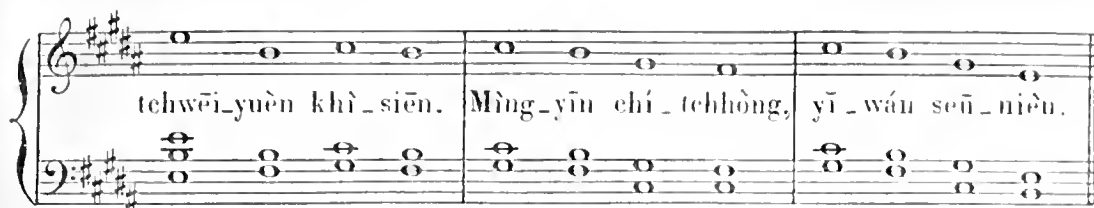
Seū hwâng - siĕn - tsoù, yáo - ling yū - thiĕn.

Yuĕn - yĕn k'ing - lieòù, yeòù - kào tái - hiuĕn. Hinĕn - swĕn cheóù - ming,

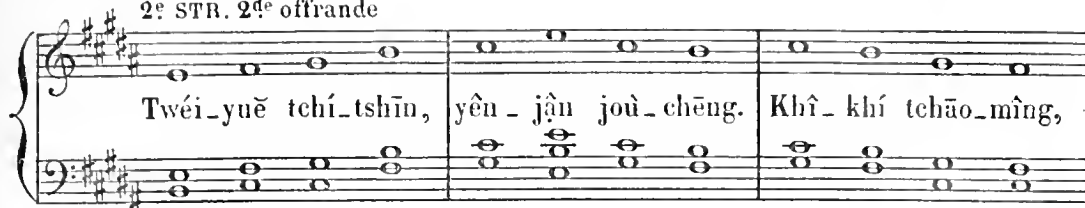
années! puisse croire votre félicité brillante! — Vous nous avez abreuvés de vin, vos mets ont été servis. Prince sage, [à vous] dix mille années! puisse croire votre éclat resplendissant!.... Le pouvoir souverain durera pour vous, comment sera-ce? vous avez reçu une femme héroïque. Vous avez reçu une femme héroïque, d'elle vous aurez des descendants. n (N<sup>o</sup> 2, *Ti yü*, II, 3, — N<sup>o</sup> 13, p. 353.) — Voir le texte chinois, Index A. j). — A la 2<sup>e</sup> str., 3<sup>e</sup> mesure, lire *wîn*.

1. N<sup>o</sup> 75, liv. 2, ff. 41 à 49. Traduction : « Nous pensons à nos aïeux impériaux, leur pouvoir resplendissant est au ciel. Source qui s'épanche, la félicité coule et des premiers ancêtres atteint les derniers descendants. Le descendant éloigné a reçu le mandat céleste et retourne [en son esprit] vers ses prédécesseurs. Par des offrandes claires, les générations rendent hommage, pendant des myriades de myriades d'années. — Se manifestant en réponse, nos parents suprêmes sont majestueux

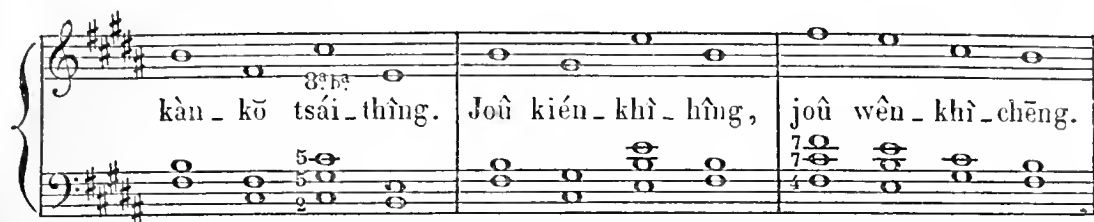




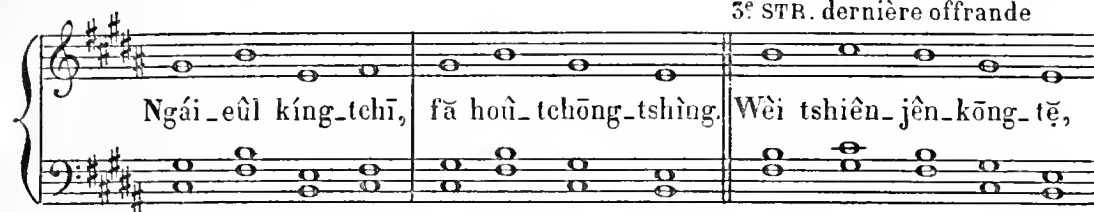
tchwēi-yuèn khì-siēn. Mìng-yīn chí-tehòng, yī-wán seū-nièn.

2<sup>e</sup> STR. 2<sup>d</sup>e offrande


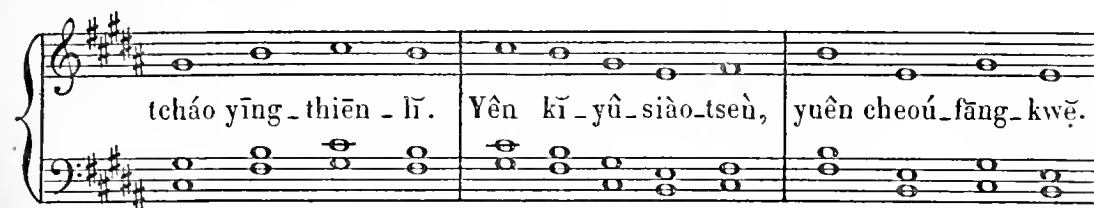
Twéi-yuē tchí-tshīn, yēn-jān jòu-chēng. Khì-khí tchāo-mìng,



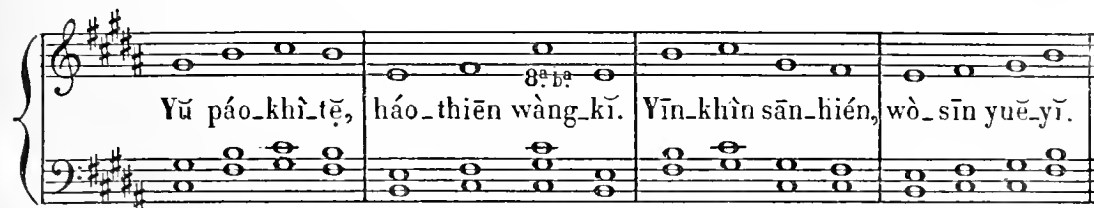
kàn-kō tsái-thīng. Jòu kién-khì-hīng, jòu wēn-khì-chēng.

3<sup>e</sup> STR. dernière offrande


Ngái-eûl kīng-tchī, fā-hòu-tchōng-tshīng. Wèi tshien-jēn-kōng-tě,



tcháo yīng-thiēn-lī. Yēn-kī-yū-siào-tseù, yuēn cheou-fāng-kwē.



Yū-páo-khì-tě, háo-thiēn wàng-kī. Yīn-khūn sán-hiēn, wò-sīn yuē-yī.

la formule a); les 16 premières notes seules sont données, la seconde moitié de la mesure est semblable à la première, ainsi que l'indique la note en petits caractères abrégés en bas de chaque colonne. Il n'y a pas de parties de tambour, cloche, claquettes, etc.

Les deux premières strophes : gamme de hwàng-tchōng, en système de 1<sup>me</sup> (1, p. 98), avec exclusion des degrés complémentaires (*rě* ≠, *lā* ≠). La dernière strophe : même gamme, système de 5<sup>te</sup> (39, p. 99), avec exclusion des degrés complémentaires. Les quatre notes *mī*, *fā* ≠, *sī*, *ut* ≠ reçoivent comme accompagnement la 4<sup>te</sup> inférieure; *sol* ≠ prend la 3<sup>te</sup> inférieure, la 4<sup>te</sup> inférieure (*rě* ≠) étant exclue. La présence d'une partie

comme de leur vivant. Leur influx éclatant pénètre et émeut cette cour. Il nous semble voir leur forme, il nous semble entendre leur voix. Le respect avec l'amour se répand du milieu de notre cœur. — Nous souçons que nos prédécesseurs, pour leurs vertus méritoires, ont en fondant [l'État] reçu du Ciel le pouvoir ordonnateur des astres. Enfiu nous,

filis indigne, nous avons maintenant reçu tout l'Empire. Nous désirons de répondre à leur vertu : l'auguste Ciel est sans limites. Avec componction, avec diligence, [nous offrons] la troisième oblation : notre cœur maintenant est plein de joie. » — Voir le texte chinois, Index, A. k.)





de khin a permis pour cet hymne d'établir à coup sûr l'8<sup>ve</sup> exacte des notes, ce qui n'a pu être fait qu'avec une demi-certitude pour les exemples précédents; on observera dans quelques cas, au lieu de la 4<sup>te</sup> (p. e.  $si_1 mi_2$ ), le renversement (p. e.  $mi_2 si_1 mi_3$ ): ce sont les seules recherches d'harmonie qu'on puisse signaler.

Dans tous ces exemples la musique suit exactement le rythme poétique; la mesure uniforme n'est pas requise: dans la 3<sup>e</sup> strophe de l'hymne aux Ancêtres, on voit deux hémistiches pentasyllabes au milieu des tétrasyllabes. Il est probable que les formules *e)* et *f)* présenteraient des faits analogues; malheureusement je n'en ai pas d'exemple, non plus que des formules *c)* et *d)*, qui ne semblent pas indiquer des mesures à trois temps, mais des mesures à quatre temps avec un silence au dernier temps.

L'hymne à Confucius sous la dynastie actuelle<sup>1</sup> est, comme les deux premières strophes de l'hymne précédent, en vers réguliers octosyllabes de deux hémistiches; le rythme poétique régle le rythme musical. Les quatre parties fondamentales (flûtes droite 77 et traversière 81, khin 112 et sé 116) sont à l'unisson; sans aucun doute il en est de même pour le chant qui n'est pas noté. Pour le khin et le sé, la note principale seule est marquée; rien n'empêche de penser qu'elle est la fondamentale d'un accord brisé dont les règles sont connues et qu'il est par suite inutile de développer; on peut croire que les partitions usuelles au début des Ming étaient écrites à peu près comme les partitions modernes, et seuls les traités d'accompagnement nous ont révélé le détail des accords. Je ne puis cependant présenter cette opinion que comme probable, n'ayant pas de faits précis à l'appui; mais si l'on se rappelle (p. 123) que le prince Tsai-yü prétendait revenir à une tradition ancienne et condamnait la pratique contemporaine, il devient probable qu'au xvi<sup>e</sup> siècle déjà l'accompagnement s'était simplifié et ne différait guère de ce qu'il est aujourd'hui. Le même ouvrage d'où j'ai tiré l'hymne à Confucius<sup>2</sup>, renferme encore les hymnes officiels qui sont chantés en l'honneur du dieu de la Guerre et du dieu de la Littérature; les parties de flûtes droite et traversière, de chant, bien que données incomplètement, sont manifestement à l'unisson; le vers régulier octosyllabe n'est pas employé; la poésie suivie exactement par la mélodie est en vers irréguliers.

Voici un exemple de ce rythme.

#### Hymne en l'honneur du dieu de la Guerre (dernière offrande)<sup>3</sup>.

Transcription réduite.

Yü\_tchháng hî, sán\_chên. Lô\_piên\_kwèi hî, pî\_tchhên.

Yü\_tsoû\_khiên hî, soû\_mùng\_yîn. Chên\_kiáng\_fou hî, yî\_mìn yî\_jên.

Gamme de kya\_tchhông (*sol*<sub>1</sub> fondamentale), le ying\_tchhông double ( $\overline{re_2}$ ) est initiale; notes écartées:  $fa_3$  = 8<sup>ve</sup> diminuée, *ut*; = 3<sup>ve</sup> diminuée. Rimes: *chên, tchhên, yîn, jên*.

Toute la musique classique des rites majeurs et des rites moyens a les mêmes caractères dans les exemples que j'ai sous les yeux: gammes et modes identiques, rythme de la mélodie calqué sur le rythme du vers, une note répondant à une syllabe, prédilection pour la phrase carrée résultant de la fréquence du tétrasyllabe dans la langue, mouvement uniforme et lent. L'unisson, qui semble de règle depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, est auparavant mélangé à la 4<sup>te</sup>, même à la 3<sup>te</sup>, pour former un accompagnement rapide et de formule presque invariable aux notes tenues du chant.

Quelques pièces avec accompagnement de chalumeau sont citées dans le *Ling sîng syïo wou phou*<sup>4</sup>. De l'une l'auteur donne la partition sous deux formes, d'abord texte, parties de chalumeau 89 et de cloches 1 etc., ensuite texte, partie de chalumeau, partie de tambour et de tambourin; de cette dernière partition je reproduis une page (p. 133). La mesure est à 4 temps, mais la manière dont elle est frappée ( $\rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho$ ) la marque d'un caractère spécial; les notes et pauses, égales, ne coïncident donc pas avec les frappés du

1. Voir p. 114. Pour comparaison je transcris le début de l'hymne à Confucius de la dynastie mongole, tel qu'il est donné par le prince Tsai-yü (N<sup>o</sup> 62, liv. 79, t. 12 r<sup>o</sup>) qui en relève les imperfections: c'est

troisième fois j'exprime [mes sentiments]. Ah! les vases de bambou et les vases de bois bien en ordre: pour la dernière fois ils sont disposés. Ah! dans la cérémonie le maintien est tout à fait grand: sacrifice clair

#### Très lent

parmi les mélodies notées la plus ancienne de date certaine dont j'aie connaissance.

2. N<sup>o</sup> 29 a), liv. 2, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> parties.

3. Voir pp. 112 et 161 pour la transcription de la mélodie. — N<sup>o</sup> 20 b), 1<sup>re</sup> partie, t. 1 v<sup>o</sup>. Traduction: « Ah! la liqueur du sacrifice: pour le

et respectueux. Ah! l'esprit fait descendre sa bénédiction: il dirige bien le peuple, il dirige bien les officiers. » — Voir le texte chinois, Index, A, 7).

4. N<sup>o</sup> 84, ff. 8 v<sup>o</sup>, 10 v<sup>o</sup>, 11 r<sup>o</sup>.

tambour, mais avec les temps réguliers de la mesure. Les pauses se placent irrégulièrement sur l'un quelconque des temps; une syllabe répond à un nombre variable de temps, de un à huit; les quatre vers tiennent respectivement 5, 5, 6, 8 mesures.

Hymne Seù wèn<sup>1</sup>.

Transcription réduite.

Lent (?) — Moderato (?)

1<sup>er</sup> VERS

Seù wèn\_ heou\_tsi khē\_phéi pi\_

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

2<sup>e</sup> VERS

thiën Li wò\_ tehēng\_ mìn, mō fèi\_

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

40<sup>e</sup> mes. 3<sup>e</sup> VERS

eù\_ ki. Yi\_wò lài\_ meou,

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

tí ming chwē\_ yū.

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

4<sup>e</sup> VERS

Wou tshien\_ kiāng eù\_ kiái,

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

tehhen\_ tehhang yū\_ chi\_ hiá.

tambour tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin tambourin

1. Traduction : « Je pense à Heou-tsi, orné de vertu, digne d'être associé à ce Ciel la-haut. Nourri de grain notre peuple nombreux, personne ne l'a fait sinon toi par ta suprême vertu. Tu nous as donné le blé et l'orge, les Souverains [célestes] prescrivent à tous les hommes

de s'en nourrir. Sans distinguer notre pays ou votre territoire, tu as réglé les principes sociaux dans ce pays de Hyá. » (N<sup>o</sup> 2. *Tcheou sin*, I, 0. — N<sup>o</sup> 13, p. 426.) — Voir le texte chinois, Index, A, m).

10<sup>e</sup> mes. 3<sup>e</sup> VERS

hwô. Kieoù-kōng wêi\_ siú,

kieoù\_ siú wêi\_ kō.

4<sup>e</sup> VERS

Kiái\_tchī yóng\_hieou, tòng\_tchī yóng\_ wêi, khiuén\_tchī yì\_

kieoù\_kō, pì wou\_ hwái.

La mélodie est écrite dans la gamme de lin-tchōng, système de 3<sup>e</sup> (38, p. 99); le pyén tchi est baissé, c'est-à-dire que la 5<sup>e</sup> diminuée (*fa*) est remplacée par la 4<sup>e</sup> (*mi*); le pyén kōng est employé sans altération. La mélodie finit non sur l'initiale, mais sur la 4<sup>e</sup> de l'initiale (6<sup>e</sup> de la fondamentale), ce qui produit un peu l'effet de nos conclusions sur la dominante. Les dernières syllabes des vers tombent sur diverses notes, une fois sur l'initiale (*ré*), une fois sur la fondamentale (*si*). Les deux dernières notes de la mesure 5 comme de la mesure 10 ne se rattachent pas à la phrase précédente, elles préparent la reprise; de même il convient de terminer les phrases musicales des hémistiches sur *si* (2<sup>e</sup> mesure), *ut* (7<sup>e</sup> mesure), *ut* (12<sup>e</sup> mesure), *fa* (19<sup>e</sup> mesure).

La même mélodie est appliquée à un autre hymne, avec des changements légers dans le 5<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> hémistiché, plus marqués dans le 8<sup>e</sup>. La comparaison des deux textes montrera comment le Chinois entend l'évolution d'une phrase musicale<sup>1</sup> (voir plus haut). Les syllabes des vers correspondants coïncident avec d'autres temps, ou même tombent dans d'autres mesures (voir mesure 10; les mesures 17 à 19 répondent d'un côté à un pentasyllabe, de l'autre à un octosyllabe). Enfin les dernières phrases musicales diffèrent (comparer les mesures 19 à 21). Le premier des deux hymnes accompagne les évolutions des danseurs qui tournent en rond, *tcheou syuén wou*; pour le second, les figurants marchent en décrivant des lignes brisées, *tché syuén wou*. Cette pièce sous sa double forme montre un art qui tranche avec la régularité inflexible de la musique rituelle et qui donne quelque souplesse au rythme et à l'harmonie.

Lent (?) — Moderato (?)

Hymne Li wò<sup>2</sup>.

1<sup>e</sup> COUPE

Lǐ wò\_ tchēng-mîn, mō fèi\_

cloche tambour tambour tambour tambour tambour tambour

2<sup>e</sup> COUPE

eùl\_ kī. Pou-chī

tambour tambour tambour tambour tambour tambour cloche tambour

1. N<sup>o</sup> 84, ff. 9 r<sup>o</sup>, 11 v<sup>o</sup>, 12 r<sup>o</sup>. Traduction de l'hymne complet : « Eau, feu, métal, bois, terre, grains doivent être bien réglés. La réforme des mœurs, l'acquisition des objets nécessaires, l'abondance des produits doivent être en harmonie. Ces neuf sortes de travaux (en vue des six trésors et des trois devoirs énumérés) doivent être bien ordonnés, cet ordre en neuf parties doit être chanté. Prévenez par les récompenses, contrôlez par les châtimens; exercez le peuple par les chants sur les neuf occupations, afin que l'Etat ne décline pas. » Ce texte en prose se trouve dans le *Ta yu mou* (N<sup>o</sup> 1. — N<sup>o</sup> 14, p. 34. — Voir le texte chinois, Index, A, n).

2. N<sup>o</sup> 84, ff. 8 r<sup>o</sup>, 9 v<sup>o</sup>, 10 r<sup>o</sup>. Cet hymne est formé de fragments rapprochés. Traduction : « Fixer notre peuple nombreux, personne [ne l'a fait] sinon l'Empereur par sa suprême [vertu]. Inconsciemment nous suivons les règles de l'Empereur. » *Kháng khay yao*, chanson des rues, tirée de *Lye tseu* (N<sup>o</sup> 10, tome IV, prolegomena, p. 13). « Quand le soleil se leve, on travaille; quand le soleil se couche, on se repose. Après avoir toré le puits, on a de quoi boire; après avoir labouré le champ, on a de quoi manger. Ah! quelle est la force de l'Empereur! » *Ki jang ko*, chanson de paysans, extraite du *Ti wang chi ki* (id., id., id., p. 13). — Voir le texte chinois, Index, A, o).

pouï\_tchī,      chwén      tí\_      tchī\_  
 tambour      tambourin      tambour      tambour      tambour      tambourin      tambour      tambour

3° COUPE

tsè      Jī\_tchhouï\_      eül tsō,  
 tambour      tambourin      tambour      tambour      tambour      cloche      tambour      tambour      tambourin      tambour

4° COUPE

jī\_ jōü\_eül      si\_      Tsō-tsing\_ eül      yin,  
 tambour      tambour      tambour      tambourin      tambour      tambour      tambourin      tambour

5° COUPE

kēng-thièn\_ eül      chí.  
 tambour      tambour      tambourin      tambour      cloche      tambour      tambour      tambourin      tambour      tambour

6° COUPE

Hô yeoù\_      tí\_ lí tsāi.  
 tambour      tambourin      tambour      tambour      tambour      tambourin      tambour      tambour      tambourin      tambour

Cet hymne est de structure analogue. Mélodie en gamme de tchóng-lyü, système de 6<sup>te</sup> / 15, p. 98<sup>1</sup> : le pyên tchī et le pyên kōng sont employés sans altération. Les finales mélodiques sont : fondamentale (*la*, 20<sup>e</sup> mesure), 3<sup>ie</sup> (*mī*, 16<sup>e</sup> et 32<sup>e</sup> mesures, finale du morceau), 3<sup>ie</sup> (*ut* z, 8<sup>e</sup> et 24<sup>e</sup> mesures ; remarquer la correspondance deux par deux des finales *mī* et *ut* z. Rimes : *kī, tsò, si, chí* ; la fin du 4<sup>e</sup> vers (mesure 27 ne répond pas à une conclusion musicale, la phrase se poursuit sur la coupe suivante ; la mesure 20 est coupée entre deux vers. La plupart des initiales se rapportent à la 6<sup>te</sup> (mesures 1, 9, 17, 25) : *fa* z = 6<sup>te</sup>, *si* = 4<sup>e</sup> de *fa* z, *ut* z = 3<sup>ie</sup> de *fa* z ; ces initiales principales sont marquées par la cloche : les initiales secondaires sont *ut* z et *la* (fondamentale). Rhythme des premières mesures (1, 9, 17, 25) :  $\text{p} \text{p}$  ; à partir des secondes mesures, les mesures sont réunies deux par deux et rythmées ainsi :  $\text{p} \text{p} \text{p} \text{p}$ .

## CHAPITRE VI

### La danse.

Le rythme ne règle pas seulement l'élément sonore ; car, ainsi que le dit l'auteur chinois<sup>1</sup>, « la musique par rapport à l'oreille est son, par rapport à l'œil est atti-

tude ». Quand donc nous employons le mot musique dans le sens vulgaire, nous négligeons une partie essentielle du concept chinois ; c'est ce qui ressort des passages suivants. « La poésie exprime l'idée ; le chant

1. N<sup>o</sup> 45, liv. 144, f. 3 v. 夫樂。在耳曰聲。在目曰容。

module les sons; la danse anime les attitudes; ces trois termes ont leur principe dans le cœur de l'homme, et c'est plus tard que les instruments de musique leur prêtent secours<sup>1</sup>. » « Tous degrés musicaux ou notes ont leur origine dans le cœur de l'homme. Les émotions du cœur humain, ce sont les objets qui les font être ce qu'elles sont; lorsque [le cœur] affecté par les objets est ému, il donne une forme [à son émotion] par les sons. Les sons en se répondant les uns aux autres produisent des modulations (changements); les modulations réalisant une règle, c'est ce qu'on appelle les degrés (notes). Les notes étant agencées de manière à réjouir, et si l'on y ajoute les hochets, les haches, les plumes, les queues de yak<sup>2</sup>, c'est ce qu'on appelle *yü*, musique orchestrale. » « Or musique est joie; c'est ce que la nature humaine ne peut éviter<sup>3</sup>. Celui qui est joyeux l'exprime par les sons et les notes, le manifeste par les gestes et les attitudes: telle est la règle constante de l'homme. Les sons et les notes, les gestes et les attitudes, en cela s'épuise [l'expression] des changements qui surviennent dans les dispositions naturelles. L'homme donc ne peut s'abstenir de joie, la joie ne peut rester sans expression extérieure; si elle se manifeste sans règle, le désordre est inévitable. Les anciens rois, détestant le désordre, ont fixé les sons des *Yü* et des *Sông* pour donner une règle. Ils ont fait que les sons fussent à réjouir sans être licencieux; ils ont fait que les paroles fussent à régler [la société] sans mettre obstacle [à l'activité]; ils ont fait que les strophes et les divisions [des chants], que l'abondance ou la simplicité [du style], que la discrétion ou la plénitude des sons, que l'exécution rythmée [du chœur] fussent à émouvoir dans l'homme seulement le meilleur de son cœur; ils n'ont pas permis que le relâchement du cœur, la perversité de l'inspiration soient admis. Ainsi les anciens rois ont fixé les principes de la musique<sup>4</sup>. » « Ainsi quand on entend les sons des *Yü* et des *Sông*, les volontés et les pensées s'élargissent; quand on tient les boucliers et les haches, quand on apprend à baisser et lever [la tête], à courber et redresser [le corps], le maintien devient digne; quand on va aux places marquées [pour les figurants], quand on s'accorde avec l'exécution rythmée, les rangs sont correctement gardés, les mouvements en avant, en arrière sont bien composés. La musique est en effet la norme du Ciel et de la Terre, le principe de l'équilibre et de l'harmonie; les sentiments humains ne sauraient échapper à son influence<sup>5</sup>. »

Ainsi, pour agir sur l'homme moral, la musique

1. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 79. — N° 34, liv. 24, f. 25 v°. — N° 33, tome III, p. 266. Je choisis ici la leçon du *Yü ki*, qui me semble parfaitement logique et plus conforme à un autre texte que voici (N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 113. — N° 34, liv. 24, ff. 36 v°, 37 r°. — N° 35, tome III, p. 286). « Le chant consiste en paroles, c'est-à-dire en paroles prolongées. Quand l'homme éprouve de la joie, il l'exprime par la parole; la parole ne suffisant pas, il prolonge la parole; la prolongation de la parole ne suffisant pas, il y ajoute un chœur; le chœur ne suffisant pas, inconsciemment les mains font des gestes, les pieds frappent le sol. » Le mot *thün*, soupiner, doit s'expliquer ici d'après une opposition dont on trouve des exemples: *tehông*, entamer un chant, *thün*, répondre en chœur. On remarquera que n° 15, tome II, p. 79, suit textuellement *Chou King*, n° 14, p. 29, *yüing*, chanter, moduler, répondant seulement à *yüing*, prolonger (p. 121 et p. 121, note 3); *Li ki*, n° 15, tome II, p. 113 emploie au contraire *tehông*, prolonger, qui est synonyme de *yüing*.

2. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 45. — N° 34, liv. 24, f. 3 v°. — N° 35, tome III, p. 288. On trouve ainsi dès l'antiquité les mêmes instruments tenus par les danseurs et les mêmes mouvements exécutés en chœur. — Comparer n° 8 *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 59. — N° 34, liv. 24, f. 11 r°. — N° 35, tome III, p. 218. « Ainsi les cloches 1 etc. et les tambours 44 etc., les chalumeaux 89 et les pierres sonores 23 etc., les plumes et les flûtes yü 74, les hochets et les haches sont les instruments de la musique orchestrale; [les divers gestes, courber et redresser le corps], baisser

s'adresse à l'être humain tout entier, à l'oreille et à l'œil du spectateur par les sons et les gestes, à l'oreille et au corps de l'exécutant encore par les sons et les gestes, à l'esprit des uns et des autres par la poésie<sup>6</sup>. L'art antique, et partiellement subsistant, des Chinois rappelle celui de la Grèce ancienne. Mais comment l'action des danseurs se combine-t-elle avec la musique vocale et instrumentale? C'est encore le prince Tsai-yü qui indique quelques règles de cette union.

Le danseur<sup>7</sup> est debout face au nord au milieu d'un carré orienté et divisé par les diagonales en quatre secteurs (position 0): tel il se présente avant le début du morceau, pose préparatoire, *uü tehüan chi*. Au premier coup des pierres et des claquettes il se met en mouvement. Le chef marque la mesure par des coups de claquettes *tehông-toü* 32 qui dirigent également les musiciens; chaque coup coïncide avec l'un des caractères *fci* de la formule *a*) (pp. 124 et 123); pendant une note de chant il y a donc 8 frappés, 4 pour le temps fort, 4 pour le temps faible. Chaque frappé commande une pose différente qui symbolise soit une vertu, soit la relation avec l'un des chefs sociaux.

Ces huit poses représentent la première figure ou évolution supérieure, *chüny tehüan* (colonne marquée sup.); suivent les évolutions inférieure, *hyü tehüan*, extérieure, *uü tehüan*, intérieure, *nü tehüan*, qui se décomposent chacune dans le même nombre d'attitudes portant les mêmes noms; les poses de même nom sont partiellement analogues, différenciées surtout parce que le danseur se présente au spectateur sous quatre angles différents. En changeant d'attitude le figurant se déplace dans les quatre secteurs nord, sud, est, ouest, avançant d'abord soit le pied gauche, soit le pied droit, suivant des règles fixes. Après la dernière pose de la dernière figure, deux poses finales *tehüan ting chi* (centre), *tehüan tehông chi* (centre) ramènent le danseur à la pose préparatoire. Le mot *tehüan*, tourner, désigne donc les mouvements essentiels de la danse antique<sup>8</sup>, de même que *yüing*, prolonger, exprime le caractère du chant des anciens; aussi, dit notre auteur, la danse « consiste seulement dans les évolutions d'un ensemble ». Les quatre figures ont porté dans l'antiquité et sous les Thang des noms plus expressifs

Position du danseur.

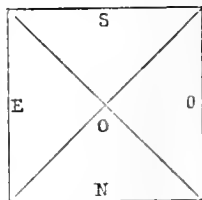


FIG. 157.

et lever [la tête], l'ordre déterminé [des figurants], la lenteur ou la rapidité [des mouvements] sont le dessin visible de la musique orchestrale.

3. Le sens de la musique est noté par l'étymologie graphique de quelques caractères. 鼓 *tehou*, un tambour avec la main qui le frappe, veut dire musique, fête, joie; 喜 *hi*, joie, de 口 *heou*, bouche, chants et 樂 *tehou*, musique; 樂 *yü*, *lo*, représentant un tambour et des timbres montés sur un pied, signifie musique et plaisir.

4. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 106. — N° 34, liv. 24, f. 28 v°. — N° 35, tome III, p. 270.

5. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 109. — N° 34, liv. 24, f. 29 r°. — N° 35, tome III, p. 272.

6. N° 8, *Wên wang chi tsüi*. — N° 15, tome I, pp. 472, 473. « La musique sert à régler l'intérieur, les rites servent à régler l'extérieur; les rites et la musique agissent de concert sur l'intérieur et font paraître leurs effets à l'extérieur. » C'est dire ceci: la musique agit directement sur l'esprit; les rites prescrivant des actes et des paroles fixes, ces manœuvres extérieures tendent à créer des émotions, des sentiments corrélatifs; les sentiments suscités par la musique et par les rites s'expriment à leur tour par des actes.

7. N° 83, ff. 5 v°, 6 r°; ff. 8 v° à 104 r°. — N° 82 b), ff. 1 v° à 36 r°.

8. N° 83, préface, f. 4 v°. 不過一體轉旋而已。



NOMS DES POSES		DESCRIPTION	Positions selon les lignes, sup. inf. est. ou.	SERRES SYMBOLOGIQUES
1. <i>teh-wàn teh-hoü ch</i> . . .	début	le danseur de face	nord nord-sud-ouest	la charité miséricordieuse.
2. <i>teh-wàn pan chi</i> . . . . .	déme	le danseur de dos	n.-s. n.-s.-e. o. o.	la justice qui repousse le mal.
3. <i>teh-wàn teh-hoü chi</i> . . .	tour	id. de face	s.-n. n.-e. o. o.	la bonne foi et le sérieux.
4. <i>teh-wàn hwo chi</i> . . . . .	passage	id. de profil	s.-n. n.-e. o. o.	la prudence qui distingue le vrai du faux.
5. <i>teh-wàn lye-ou chi</i> . . . . .	arrêt	id. s'agenouille	s.-n. n.-s.-e. o. o.-e.	l'urbanité qui sait refuser et céder.
6. <i>foü tou chi</i> . . . . .	regard en bas	id. agenouillé incline la tête	s.-n. n.-s.-e. o. o.-e.	le respect pour le prince.
7. <i>yüng teh-hoü chi</i> . . . . .	regard en haut	id. agenouillé relève la tête	s.-n. n.-s.-e. o. o.-e.	l'amour pour le père.
8. <i>hwei kou chi</i> . . . . .	regard en arrière	id. agenouillé regarde en arrière	s.-n. n.-s.-e. o. o.-e.	l'harmonie des époux.

que ceux d'aujourd'hui<sup>2</sup>. Au début, les danseurs étaient dits avancer, *tsün*, ou inviter, *yün*, ayant le visage tourné en avant comme quand on invite un hôte; ensuite ils reculaient, *thwéi*, ou reconduisaient *song*, se tournant du côté opposé au spectateur. Pour la troisième figure, ils s'opposent les uns aux autres ayant le visage vers l'extérieur, ce qui est indiqué par le terme moderne tourner vers l'extérieur, *wü teh-wän*, par les mots relâcher, *chi*, mettre en mouvement, *yü*: ils ont l'attitude de gens qui se séparent. Dans l'évolution intérieure ils se font face les uns aux autres, se tournant vers l'intérieur, *nü teh-wän*, ce qu'on exprimait par les mots faire effort, *teh-hing*, inviter d'un signe de main, *teh-hoü*, comme des gens qui se rencontrent. Les figures sont accompagnées de gestes<sup>3</sup> des mains séparées ou unies, d'attitudes du corps tourné dans un sens, tandis



Fig. 158.

que le visage et les pieds indiquent une direction différente: ces diverses positions symbolisent le mouvement ou le repos du Ciel et de la Terre.

Les gens du commun, *choü jén*, c'est-à-dire les roturiers ou plébéiens, ne pouvaient pour leurs cérémonies employer plus de trois danseurs<sup>4</sup>, qui se plaçaient deux en avant, un en arrière; s'il n'y en avait que deux, ils se mettaient sur le même rang. Ces danses réduites étaient appelées *syüo wou*, petites danses, soit en raison du petit nombre des personnages, soit parce que, d'après le *Teh-hoü li*, elles étaient enseignées aux jeunes gens de treize à vingt ans. Les patriciens de rang inférieur, *chi*, avaient droit à deux couples, *yi*; le nombre des couples croissait avec le rang social jusqu'aux huit groupes des cérémonies impériales<sup>5</sup>. Les danseurs de deux couples<sup>6</sup> se rangeaient en carré, deux en avant, deux en arrière; à un peu moins de trois pas, *poü*<sup>7</sup>, l'un de l'autre, de manière à enfermer le quadrille dans un carré ayant exactement trois pas de côté<sup>8</sup>. Sur le sol, avec de la

chaux sont tracés le périmètre du carré et la circonférence circonscrite pour marquer la place des choristes et symboliser le Ciel et la Terre; cette figure orientée nord-sud porte le nom de *teh-wéi teh-hoü*, aire définie par une file de personnages. Les danseurs représentent les quatre saisons: au début le printemps se tient à l'angle nord-est, l'été au sud-est, l'automne au sud-ouest, l'hiver au nord-ouest; ils exécutent ainsi leurs quatre figures; ceux qui sont placés symétriquement pour le spectateur, font des mouvements symétriques. Les 4 figures ou évolutions forment un changement, *pyén*; à chaque pyén les danseurs changent de place, le printemps remplaçant successivement les trois autres et revenant enfin à son point de départ; l'été, l'automne, l'hiver suivent le mouvement. La révolution est opérée vers la gauche du spectateur placé hors du cercle pour

Danseur militaire N° 83, f. 90 v°), évolution supérieure, pose 5.



Fig. 159.

Teh-wéi teh-hoü (N° 82 b), f. 1 r°).

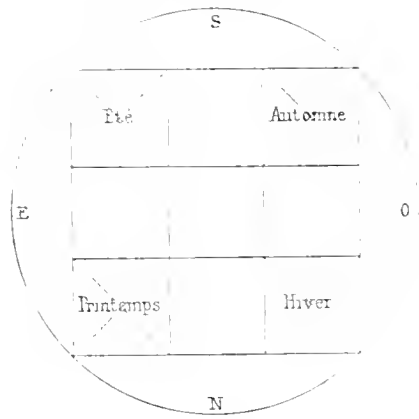


Fig. 160.

les danses civiles, vers la droite pour les danses militaires, avec des poses diverses dans les deux cas. Quatre pyén forment un *teh-hing*, révolution complète ou reprise; trois révolutions constituent l'une des danses simples et sont accompagnées du chant d'une ode.

1. 脚根曰踏。脚稍曰踏。Thü, c'est frapper le sol avec le talon; töo, c'est frapper le sol avec la pointe du pied. (N° 83, ff. 5 v°, 6 r°.)  
2. N° 81, f. 28 r°. — N° 82 a.  
3. N° 81, f. 28 v°.

4. N° 83, préface, f. 2 r°; texte, ff. 6, 7.  
5. D'après d'autres explications, autant il y avait de groupes *yi*, autant le groupe renfermait de figurants.  
6. N° 81, ff. 27 v°, 28 r°.  
7. Suivant la valeur du pied, 3 pas varient entre 3 m. et 5 m. 4 environ.  
8. N° 82 b), f. 4 r°.

Danse civile<sup>1</sup> : les danseurs tiennent habituellement de la main gauche une flûte noire, de la droite un bouquet de plumes de faisan, blanches pour les deux chefs, noires pour les simples choristes. Dans l'exemple choisi, l'ode est la pièce *Kāo yāng*<sup>2</sup> en trois strophes, chacune de quatre hémistiches tétrasyllabes. 1<sup>re</sup> strophe, 1<sup>re</sup> révolution, danse de l'homme, *jén wou* ; les figurants, n'ayant aucun insigne, tiennent leurs mains unies cachées dans leurs manches ; 2<sup>e</sup> strophe, 2<sup>e</sup> révolution, danse du phénix, *hwāng wou* ; les danseurs tiennent une flûte de Pan ; 3<sup>e</sup> strophe, 3<sup>e</sup> révolution, danse des plumes, *yü wou* ; les figurants tiennent la flûte *yo* 74 et les plumes. Sur le second et le troisième coup de tambourin, les choristes entrent et prennent place : chaque monosyllabe répond à une figure, *teh wān*, chaque hémistichie à un changement, *pyèn*, les 4 hémistiches formant une strophe mesurent une révolution totale, *teh hêng*. Pendant les pauses qui séparent les hémistiches, les figurants changent de place comme il a été dit ; à la fin de la strophe ils font un tour complet vers la droite et se retirent.

Danse militaire<sup>3</sup> : les danseurs tiennent habituellement un bouclier noir et une hache noire ; les deux chefs de chœur ont des queues de yak à franges rouges. Dans l'exemple choisi l'ode est la pièce *Thou tsy*<sup>4</sup>, par la composition rythmique et orchestrale semblable à l'ode *Kāo yāng*. 1<sup>re</sup> strophe, 1<sup>re</sup> révolution, danse du drapeau, *foü wou* ; les choristes tiennent une sorte d'oriflamme de cinq couleurs ; 2<sup>e</sup> strophe, 2<sup>e</sup> révolution, danse de la queue de yak, *miao wou*, ainsi nommée du guidon qui y paraît ; 3<sup>e</sup> strophe, 3<sup>e</sup> révolution, danse du bouclier, *kān wou*, caractérisée par le bouclier et la hache.

D'après l'ensemble des anciens textes, le prince Tsai-yü restitué ainsi les danses antiques<sup>5</sup> ; il n'existe, dit-il, de dessins que pour la danse de l'homme. Avec l'esprit ingénieux et systématique déjà signalé, il poursuivit cependant : la pratique contemporaine des danseurs officiels ne vaut rien<sup>6</sup>, puisqu'ils s'abstiennent de mouvements amples, *choü*, et de mouvements tournants, *teh wān*. C'est le défaut reproché au temps des Han au roi Ting de Tehhāng-chā<sup>7</sup> et à Thao Khyèn<sup>8</sup>, qui dans les cérémonies et les danses se tenaient debout à leur place en élevant les mains vers la droite et vers la gauche. Les Han, plus proches de l'antiquité, ayant condamné cette simplification, on peut la tenir pour fautive.

Les danses actuelles<sup>9</sup> des temples de Confucius sont marquées de la même tendance blâmée déjà il y a deux mille ans ; les choristes sont au nombre de 48, soit 9 couples, qui exécutent les mêmes mouvements symétriques ; les évolutions, divisées en 3 reprises,

*teh hêng*, ont lieu pendant les trois offrandes rituelles ; à chaque strophe (8 hémistiches tétrasyllabes) répondent 32 poses. Si l'on compare aux danses déjà décrites, on trouve réduit dans la proportion de 8 à 1 le nombre des attitudes, réduites elles-mêmes comme variété et amplitude des gestes. Les mêmes remarques s'appliquent aux cérémonies en l'honneur des dieux de la Guerre et de la Littérature<sup>10</sup>. De la danse et de l'accompagnement décrits par le prince Tsai-yü à la pratique moderne, l'appauvrissement est sensible dans les deux branches de l'art ; il remonterait probablement aux Yuèn<sup>11</sup>. Le *Yuèn chi*, en effet, donne d'une part le texte des hymnes officiels, et d'autre part explique en détail les mouvements des pantomimes ; les hymnes, par exemple *Khyèn nūng*, *Ming teh hêng*, sont en octosyllabes, une strophe a 4 vers, soit 32 syllabes. Le rythme de la danse, tant pour ces hymnes que pour les autres, est plus compliqué : après 3 premiers temps marqués chacun par un coup de tambour, une pause de durée indéterminée, puis 15 autres temps ; mais d'une part, au début de la danse et ensuite après la pause, le choriste est supposé en place, le premier coup marque un premier geste ; il est probable que le véritable premier temps répond au repos qui précède ce premier geste ; on pourrait établir ainsi le nombre des temps :  $1 + 3 + X + 1 + 15 = 20 + X$ . Cela est bien différent des 8 poses par syllabe qui étaient de règle dans la musique antique, cela paraît moins varié même que la ligation contemporaine.

Les danses du *Ling tsing syiao wou phou* sont de forme moins nue que les précédentes. L'une, qui accompagne soit l'hymne *Li wò*, soit l'hymne *Seü wén*, ou le *Chwéi hwò*<sup>12</sup>, peut être exécutée au printemps ou à l'automne pour honorer et implorer les divinités agricoles, esprits du sol, étoiles et autres, dont les tablettes reçoivent les offrandes et président à la cérémonie. D'un caractère religieux comme celle du temple de Confucius, cette danse est d'allure plus moderne ; les instruments, cloche, tambour, tambourin, chalumeau, ne sont pas strictement exigés, chacun peut être remplacé par un exemplaire d'une espèce analogue : le *khiu* et le *se* ont été supprimés, à l'ancien tambour de terre, *thou kou* 193<sup>13</sup>, on peut substituer un tambour quelconque, au chalumeau, *pün yò* ou *wéi yò* 208<sup>14</sup>, un instrument à vent, flûte ou orgue. On n'est tenu d'observer exactement que le rythme du morceau et le caractère de la danse. Celle-ci rappelle les travaux agricoles<sup>15</sup> ; les huit couples portent les instruments suivants : faucille, pioche, bêche, houe, tige de bambou, fourche, fléau, pelle, avec lesquels ils coupent l'herbe, défoncent le sol, plantent, sarclent, chassent les oiseaux, ramassent la moisson, battent et vannent le grain. Les pantomimes sont rangés sur deux files

1. N° 82 b), f. 36 v° ; voir aussi p. 141.

2. N° 81, f. 1, etc. — N° 83, f. 2 etc. — N° 2, *Kwé fong*, II, 7. — N° 13, p. 22. Traduction : « Vêtu de peaux d'agneaux et de brebis ornées de cinq tresses de soie écarlate, il quitte la cour du prince et va prendre son repas, content et joyeux. — Vêtu de cuir d'agneaux et de brebis avec cinq couleurs de soie écarlate, content et joyeux, il quitte la cour du prince et va prendre son repas. — Vêtu d'habits [en] peau d'agneau et de brebis avec cinq couleurs de soie écarlate, content et joyeux, il quitte la cour et va prendre son repas. »

3. N° 82 b), f. 36 v°. Voir aussi p. 141.

4. N° 81, f. 14, etc. — N° 83, ff. 4 v°, 3 v°, 4 r°. — N° 2, *Kwé fong*, I, 7. — N° 13, p. 11. Traduction : « Soigneusement le chasseur dispose pour les lièvres son filet, il frappe sur [les peaux] à coups retentissants ; infatigables sont les guerriers, boucher et rempart du prince. — Soigneusement le chasseur dispose pour les lièvres son filet, il le tend au carrefour central des neuf chemins ; infatigables sont les guerriers, dignes compagnons du prince. — Soigneusement le chasseur dispose pour les lièvres son filet, il le tend au milieu de la forêt ; infatigables sont les guerriers, entrailles et cœur du prince. »

5. N° 83, f. 1 r°.

6. N° 81, ff. 28 v°, 30 r°.

7. Lyeou Fa, fils de King ti (157-141), roi de Tehhāng-chā de 155 jusqu'à sa mort (129).

8. Gouverneur de province, adversaire de Tshāo Tshāo (155-220), mort en 194. (N° 37, section des Wéi, liv. 8, ff. 14 à 19. — N° 38, liv. 73, ff. 8, 9.)

9. N° 20 a), liv. 2, ff. 1 à 2 r.

10. N° 20 b), figures.

11. N° 31, liv. 69, ff. 1, 4, etc. ; liv. 70, ff. 1, 2, etc.

12. Pp. 135, 136. — N° 84, f. 2, etc.

13. Corps en terre enfie avec deux peaux (N° 84, f. 1 v°).

14. L'instrument appelé chalumeau de l'in, ou chalumeau à roseau, paraît être le *chwāng kwün* 193, chalumeau double (voir n° 84, f. 3 v°). Le pays de l'in, chef d'origine des Teïeou, correspond à l'in-teïeou, centre ouest du Cheu-si.

15. N° 84, f. 6, etc., ff. 13 à 15 2.

nord-sud (All) avec deux porte-drapeaux en tête (P); chaque couple à son tour s'avance dans les carrés et est onest marqué X, y exécute

Tchwoï tchiao de la danse rurale. (N° 84, f. 12 v°).

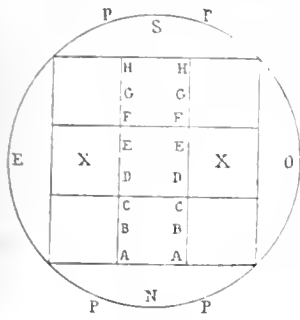


FIG. 161.

A la fin, les porte-drapeaux et tous les choristes à leur place s'inclinent, font quelques mouvements à droite et à gauche, puis chaque file décrit un cercle, revient en place, et avant de se retirer tous entonnent un hymne en l'honneur des divinités agricoles.

L'autre danse décrite dans le même ouvrage<sup>1</sup> est exécutée par 16 danseurs sans insignes, dirigés par deux chels porte-drapeaux; ils ne sont pas divisés par couples ni par quadrilles; ils sont au début rangés en carré, quatre sur quatre lignes. L'hymne<sup>2</sup> est répété quatre fois, ce qui équivaut à 4 strophes. Pendant les 32 mesures de la strophe, les choristes prennent les 32 poses répondant aux 4 figures ordinaires; au lieu de s'opposer symétriquement deux à deux comme les couples classiques, ils font tous le même mouvement en même temps. Pendant 10 mesures qui suivent la strophe, mais dont la musique n'est pas notée, leurs poses ne sont plus semblables, mais en partie symétriques, en partie coordonnées d'après d'autres règles; en même temps les places primitives sont abandonnées, et peu à peu se dessine un groupement nouveau, de sorte que, s'agenouillant et se prosternant aux mesures 41 et 42, le corps des figurants trace sur le sol un caractère lisible pour le spectateur de l'estrade (voir p. 142, figure). Les quatre caractères ainsi exécutés, *thyn hui thoi phing*, signifient: l'Empire est tout en paix.

Dans ces deux danses, une pose répond à une mesure, système plus moderne et plus vivant que celui de l'antiquité restitué par le prince de Tchéng. La

dernière danse rappelle l'un des chœurs de la Section debout de l'orchestre des Thang (p. 195); celle des agriculteurs résulterait d'une plus longue tradition. Le *Syo hou chao* note en effet qu'en 199 A. C. Kao tsou fonda le *Ling sing tshou* en l'honneur de Heou-tsi, auquel il associa les astres protecteurs des moissons; « comme danseurs on employait 16 jeunes garçons qui imitaient les opérations de la culture, d'abord couper l'herbe, puis labourer, semer, sarcler, chasser les oiseaux, et aussi récolter, battre, vanner. » Cette danse religieuse semble avoir reparu sous les Thang (808); si on la retrouve sous les Ming, ce peut être par une transmission continue, mais aussi par une imitation voulue des précédents. Quant au rapport avec les cérémonies des Tchou, il est indiqué par le prince Tsai-yü, mais il reste vague. « Les joueurs de chalumeau<sup>3</sup> ont dans leurs attributions le tambour de terre et le chalumeau de Pin. Au milieu du printemps, de jour, ils frappent le tambour de terre et jouent l'ode de Pin pour saluer l'arrivée de la chaleur. Au milieu de l'automne, de nuit, ils font encore de même pour saluer l'arrivée du froid. Quand, au nom de l'Etat, on demande la récolte au Premier Laboureur, ils jouent sur le chalumeau le chant de Pin. » Mais les danses ne sont pas indiquées; le tambour de terre ne se trouve pas au XVI<sup>e</sup> siècle, peut-être pas sous les Han, le chalumeau n'est plus obligatoire: les coïncidences sont partielles.

C'est dans le *Tchou li* qu'on trouve l'origine des six danses restituées par le prince Tsai-yü: « le maître de la musique dirige la musique officielle du royaume et enseigne les petites danses aux fils de l'Etat<sup>4</sup>. Comme danses, il y a la danse du drapeau, la danse des plumes, la danse du phénix, la danse des queues de yak, la danse du boucher, la danse de l'homme. » Ces six petites danses ne sont autres que les six grandes danses qui portent des noms différents quand elles sont exécutées par les jeunes gens<sup>5</sup>; or la tradition unanime attribue l'origine des grandes danses à des souverains renommés de l'antiquité. J'ai plus haut fait des réserves sur la restitution tentée par le prince Tsai-yü; mais je ne puis mettre en doute que le détail, car toute l'antiquité des Tchou a commenté et rappelé ces représentations rituelles traditionnelles. Les danses civiles et militaires sont mentionnées dans les hymnes des Chang, peut-être antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle A. C.<sup>6</sup>; le nom du *Thai chiao* se trouve dans le *Chou kiny*, et aussi dans le *Luen yu*, qui cite de même le *Thai wou*<sup>7</sup>; le *Thai wou* et le

1. N° 84, ff. 153 à 195.  
 2. N° 84, ff. 153 à 155.  
 3. N° 84, f. 1. — N° 38, liv. 9, f. 6.  
 4. N° 6, liv. 23, *yo tchoung*. — N° 9, tome II, p. 65.  
 5. Pp. 102, 140. — N° 6, liv. 22, *yi chi*. — N° 9, tome II, p. 41.  
 6. Fils de dignitaires qui sont élevés à la Cour.  
 7. N° 83, f. 1.  
 8. La danse *Yün men* ou *Yün men thoi khoun* (petite danse dite du drapeau, *fan*), danse militaire, remonterait au mythique Hwang ti; des images nerveuses ayant à cette époque fourni des signes, le drapeau servant d'insigne représentait un usage de cinq couleurs (N° 83, f. 1 v°). La danse civile *Hypen tchhi* (petite danse dite de l'homme, *jen* ne comportait aucun insigne; les choristes joignaient leurs mains et laissaient pendre leurs vêtements pour rappeler le calme et la dignité de Yao gouvernant l'Empire (id., f. 2 v°). La danse civile *Thoi chiao* (petite danse du phénix, *houng*) avait pour insigne la flûte de Pan, parce que cette flûte ressemblait aux ailes des phénix qui parurent au temps de Chwén (id., f. 2 v°). La danse civile *Thoi hui* (petite danse dite des plumes, *yii*) est caractérisée par le chalumeau, *hüi yo* 209, et le bouquet de plumes, *hüi ti*, tenus par les figurants; elle a été composée par l'empereur Yu, chef de la dynastie des Hia (id., f. 3 r°). Les danseurs du *Thoi hou* (petite danse dite des queues de yak, *moou*) portent une hampe garnie d'une ou de plusieurs queues de yak, en mémoire des expéditions entreprises par Thang, fondateur des Chang, pour secourir et

protéger, *kyou ho*, le peuple (id., f. 3 v°). Les choristes du *Thoi wou* (petite danse dite du boucher, *kou*) sont armés du boucher et de la hache, comme les guerriers de Wou wang (id., f. 4 r°).  
 9. N° 2, *Chang sing*, 1. — N° 13, p. 459. « Oh! combien [de musiciens]! ils disposent nos tambourins et nos tambours. Le son des tambourins est grave, il réjouit mon illustre aïeul. — Moi, descendant de Thang, je l'attire par la musique, il assure la réalisation de mon désir. Les tambourins et les tambours ont un son grave, clair est le son des chalumeaux: les instruments résonnent d'accord et également, accompagnés par le son de nos carillons de pierres. Oh! naïf je suis est le descendant de Thang, belle est sa musique! — Les grosses cloches et les tambours donnent des sons pleins; les danseurs civils et militaires sont en rangs: j'ai d'excellents hôtes, ne sont-ils pas contents et joyeux? »  
 10. « Les mânes des ancêtres arrivent, l'hôte de l'empereur Chwen prend place, tous les seigneurs montrent leur courtoisie. Au bas (des degrés) les chalumeaux, les tambourins résonnent; ils s'accroient au signal de l'aube et du tigre; les orgnes et les cloches emploient les intervalles. Les oiseaux et les quadrupèdes tressaillent de joie. Aux neuf strophes du *Syo chao*, les phénix viennent danser. » (N° 1, *Ti tsu*. — N° 14, p. 37.) Le *Syo hou chao* n'est autre que le *Thai chiao*. — « Le Maître disait que le *Thai chiao* est tout à fait beau et doux, que le *Thai wou* est tout à fait beau, non tout à fait doux. » N° 4, *Pü yi*, III, 25. — N° 12, p. 109. — « Le Maître étant dans le pays de Tshé entendit le *Thou chao*. Pendant trois mois il ne sentit plus la saveur des viandes. Je ne pensais

*Thai hya* sont rappelés par le *Tsi thong*<sup>1</sup>. Les insignes encore usités à présent, flûtes, plumes, boucliers, haches, sont indiqués par les mêmes livres antiques<sup>2</sup>. Ces danses mimiques étaient représentées dans le temple des Ancêtres pour appeler et réjouir

pas une classe à part, les fils des hauts dignitaires apprenaient la danse; les grands officiers, les princes eux-mêmes, ne dédaignaient pas d'y prendre part<sup>3</sup>. La musique rythmait les mouvements des patriciens et des princes dans les cérémonies les plus solennelles<sup>4</sup>. Cette série de témoignages, presque tous antérieurs au n° s. A. C., montre quelle place appartenait réellement à la danse et à la musique dans la plus antique civilisation chinoise.

Caractère *thai* figuré par les danseurs (N° 84, f. 189 v°).

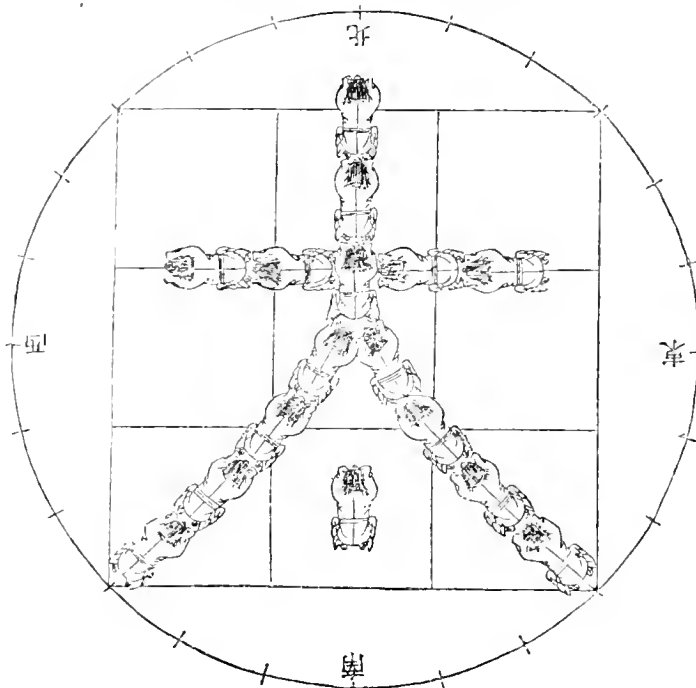


FIG. 162.

les mânes, dans la cour du Palais en vue de moraliser le peuple. Il y avait aussi des abus : ainsi des sorciers dansaient sans règle pour évoquer les esprits, et certains seigneurs oublièrent tout pour les danses<sup>5</sup>, qu'ils regardaient comme de simples divertissements. Les choristes étaient inférieurs aux guerriers et aux officiers civils<sup>6</sup>; mais ils ne formaient

pas une classe à part, les fils des hauts dignitaires apprenaient la danse; les grands officiers, les princes eux-mêmes, ne dédaignaient pas d'y prendre part<sup>3</sup>. La musique rythmait les mouvements des patriciens et des princes dans les cérémonies les plus solennelles<sup>4</sup>. Cette série de témoignages, presque tous antérieurs au n° s. A. C., montre quelle place appartenait réellement à la danse et à la musique dans la plus antique civilisation chinoise.

Une conversation de Confucius avec un personnage inconnu d'ailleurs, Pin-meou Kyà, décrit de manière assez précise la danse *Thai wou* et indique quel sens s'attachait aux phases de cette pantomime<sup>7</sup>; le morceau, détaillé et un peu long, est intéressant pour son antiquité : si, en effet, le texte a été retrouvé sous les Han, il est probablement antérieur et peut remonter à l'école même de Confucius. « Pin-meou Kyà se trouvait assis à côté de Confucius qui, s'entretenant avec lui, vint à parler de la musique et dit : Dans la danse du roi Wou pourquoi les avertissements préliminaires [du tambour] durent-ils si longtemps ? — C'est, répondit [Pin-meou Kyà], le roi Wou est anxieux de n'avoir pas gagné [le cœur de] la multitude. — Pourquoi prolonge-t-on et soupire-t-on [les notes], pourquoi y a-t-il de la surabondance [dans les sons] ? — C'est, répondit [Pin-meou Kyà], de crainte que [les seigneurs] n'arrivent pas pour l'affaire. — Pourquoi [les danseurs, se mettent-ils promptement à agiter les bras et à frapper du pied violemment] ? — Cela indique que le temps est venu et que l'action [s'engage]. — Pourquoi les soldats s'arrêtent-ils le genou droit en terre, le gauche levé ? — Il ne doit pas y avoir de généralisation dans la danse du roi Wou... [réponse] : Les

pas, dit-il, que la perfection de la musique atteignit jusque-là. » (N° 4, *Chou enl.*, VII, 13. — N° 12, p. 140.)

1. « On exécutait le *Thai wou* avec des boucliers rouges et des haches ornées de jade, le *Thai hya* avec huit couples de danseurs. C'était la Forche, *yó*, du Fils du Ciel. Pour exalter *Teheou kông*, on avait autorisé les seigneurs de Lón a en user. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 15, tome II, p. 351.) — « Parmi les danses la plus importante était celle de la veillée [d'armes] de Wou wáng. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 15, tome II, p. 328.)

2. Plaintes mises dans la bouche d'un guerrier réduit à exercer le métier de chef de chœur. « Sans façon, sans gêne, me voici prêt à la danse militaire, à la danse civile. Midi approche, je suis [sur la scène] en avant, à l'endroit le plus élevé. — D'une taille grande et imposante, dans la cour du Palais je danse les danses militaires et les danses civiles. Fort comme un tigre, je manie comme des rubans les rênes des chevaux. — De la main gauche je tiens une flûte, et de la droite une bouffe de plumes. Mon visage est rouge comme l'ocre foncé : le prince dit de me donner une coupe [de vin]. — Sur la colline il y a les coudrriers, dans les lieux humides croît la réglisse. Dites à qui je pense ? Aux excellents princes de l'occident. Ah ! ces excellents princes ! ah ! ces princes d'occident ! ils savaient mettre chacun à sa place. » (N° 2, *Kwé fong*, III, 13. — N° 13, p. 43.) — Ordres de l'empereur Chwou : « L'Empereur alors [donna des ordres pour] répandre au loin la civilisation et la vertu. On exécuta des danses avec les boucliers et les plumes entre les deux perrons [de la salle du trône] : au bout de sept decades, les chefs des *Myó* vinrent [se soumettre]. » (N° 1, *Tsi yé moü*. — N° 14, p. 43.) — « Confucius dit : Le chef de la famille Ki a huit groupes qui dansent dans sa cour; si l'on peut admettre cela, que n'admettra-t-il pas ? » (N° 4, *Pu yé*, III, 1. — N° 12, p. 84.) Les huit groupes de danseurs sont réservés à l'Empereur, cette usurpation en annonce d'autres. — « Les cloches, les tambours, les chalumaux, les lithophones, les plumes, les flûtes *yó*, les boucliers, les haches, sont les instruments de la musi-

que. » (N° 8, *Yó ki*. — N° 15, tome II, p. 59. — N° 34, liv. 24, f. 11 r°. — N° 35, tome III, p. 248.) Voir aussi p. 138; une autre énumération plus complète se trouve n° 15, tome II, p. 91. — N° 34, liv. 24, f. 31 v°. — N° 35, tome III, p. 276.

3. Voir les notes précédentes; voir aussi n° 2, *Syáo yé*, VII, 6. — N° 13, p. 296. — N° 2, *Lou song*, 4. — N° 13, p. 455. — « L'Empereur édicta des châtimens pour les officiers et donna des avis aux dignitaires. Il dit : Se permettre d'avoir toujours des danseurs dans le palais, des chanteurs ivres dans la maison, cela s'appelle des meurs de sorcier. » (N° 1, *Ti hyou*. — N° 14, p. 116.) Le *Teheou li* mentionne des danses pendant les sacrifices, pendant les banquets, pendant les réceptions (N° 6, liv. 23, *mei chi*, *moü jén*, *yó chi*. — N° 9, tome II, pp. 63, 64, 65).

4. Voir ci-dessus, note 2.

5. Voir p. 141. — « Le grand directeur de la musique se met à la tête des fils de l'Etat et danse avec eux. » (N° 6, *ta sen yé*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 37. — N° 6, *yó chi*, liv. 22. — N° 9, tome II, pp. 42, 44.) — « Quand les danseurs entraient, le prince, tenant le bouclier et la hache, se rendait à la place réservée aux danseurs; il se mettait à l'est, place d'honneur. La mitre [sur la tête] et le bouclier lié [au bras], il dirigeait tous ses officiers afin de réjouir l'auguste représentant des mânes. Lors donc que le Fils du Ciel faisait un sacrifice, avec [tous les habitants de] l'Empire il réjouissait le représentant des mânes. Lorsqu'un seigneur faisait un sacrifice, avec [les habitants du] fief il réjouissait le représentant des mânes. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 15, tome II, p. 327.) Encore au deux derniers mariages impériaux (1872 et 1889) des danses ont été exécutées par de hauts fonctionnaires (N° 48, p. 170. — N° 19, p. 33. Voir aussi chap. XIII et XIV, pp. 190 et 202).

6. « Les archers en avançant, en se retirant, en tournant, devaient se conformer aux rites. » (N° 8, *Ché yé*. — N° 15, tome II, p. 669. — Voir aussi p. 101, note 3, et p. 184.)

7. N° 8, *Yó ki*. — N° 15, tome II, p. 94. — N° 34, liv. 24, f. 32 v°. — N° 35, tome III, p. 277.

préposés [à la musique] ont perdu la tradition; si ce n'était qu'ils ont perdu la tradition, alors les intentions de Woü wàng eussent été folles... Le philosophe répondit : La musique représente des faits accomplis. Les choristes tiennent leurs boneliers et restent debout fermes comme des montagnes; ils représentent l'attitude du roi Woü. Quand ils agitent les bras et frappent du pied violemment, c'est l'ardeur de Tháikông. A la fin de la danse tous s'agenouillent : c'est l'ordre rétabli par les ducs de Tcheou et de Chao<sup>1</sup>. En outre, au début de la danse, les choristes marchent vers le nord; à la seconde reprise ils anéantissent les Cháng; à la troisième reprise ils vont au sud; à la quatrième reprise les pays du sud sont devenus lieux frontières; à la cinquième reprise on attribue à Tcheou kông l'orient, à Cháo kông l'occident [de l'Empire]; à la sixième reprise les figurants reviennent à leur place pour rendre hommage au Fils du Ciel. » Un autre passage du *Yò kí*<sup>2</sup> ajoute quelques détails. « Ainsi donc on bat le tambour une première fois pour avertir que [l'armée] est sur ses gardes; [les danseurs] font trois pas pour indiquer le début [de la guerre]; on recommence pour manifester l'avance des troupes; on termine en montrant la retraite. [Les danseurs] se précipitent sans emportement; [les chanteurs] absolument calmes ne sont pas inintelligibles; on se réjouit seulement de la volonté [du roi], on ne se lasse pas de sa raison; on exécute ses ordres raisonnables, personne n'est égoïste dans ses passions. Ainsi les sentiments sont manifestes, la justice est établie. A la fin de la danse, la vertu est honorée. Le sage en aime davantage le bien, l'homme vulgaire en connaît mieux ses fautes. C'est pourquoi l'on dit : pour produire la moralité dans le peuple, la danse est un moyen important. »

Cette double description, si elle n'est pas ornée, dépeint une action singulièrement plus vive que les danses du prince Tsai-yü, de même ordre toutefois; de tels chœurs présentent un sens élevé qui manque aux tours des jongleurs usités plus tard, et l'on comprend la préférence qu'exprime Tseü-hyá<sup>3</sup> au marquis de Wéi. « Or donc, dans les anciens chœurs, [les danseurs] s'avancent et se retirent en bon ordre; la musique est harmonieuse, correcte et ample. Les cordes et les Calebasses, l'orgue avec ses anches, tous réunis observent [comme rythme] le battement du tambour. On commence l'exécution avec l'instrument civil (le tambour), on la termine avec l'instrument militaire (la cloche). On maintient l'ordre avec le syang 164, on règle la rapidité avec le yà 184. Le sage alors parle et explique l'antiquité, il règle sa personne, puis sa famille, il établit la paix et l'ordre dans l'Empire. Tels sont les effets des anciens chœurs. Mais dans les jeux modernes, [les danseurs] s'avancent et se retirent tout courbés; les sons y sont corrompus et déréglés, dépravés sans limite. Puis il y a des bouffons et des nains; comme des singes, les hommes et les femmes sont mêlés, on ne distingue pas les pères et les fils. Ce concert terminé, on ne peut raisonner ni disserter de l'antiquité. Tels sont les effets des jeux modernes. »

1. Lyü Cháng, surnom Tháikông-wáng ou Tháikông; conseiller des rois Wén et Woü, fait marquis de Tshi par le second. — Tcheou kông, voir p. 102, note 1. — Chi, de la maison des Tcheou, conseiller de Woü wàng, duc de Cháo, fait marquis de Yin.

2. N° 8, *Yò kí*. — N° 15, tome II, p. 80. — N° 34, liv. 24, f. 26 r°. — N° 35, tome III, p. 267.

3. N° 8, *Yò kí*. — N° 15, tome II, p. 86. — N° 34, liv. 24, f. 30 r°. — N° 35, tome III, p. 273. — Tseü-hyá, nom usuel de Pou Cháng; né en 507,

## INSTRUMENTS

Les Chinois divisent leurs instruments de musique en huit classes d'après la matière principale dont ils sont formés, pierre, métal, soie, bambou, bois, cuir, gourde, terre; chaque classe correspond naturellement à une direction dans l'espace, à une saison, etc. Mais un seul instrument comprend des parties de matières différentes, une même matière entre dans des instruments très divers; il n'y a donc pas lieu de tenir compte de ce classement. Quatre sections sont établies : 1° instruments autophones, formés de corps naturellement élastiques susceptibles d'entretenir le mouvement vibratoire qui leur est communiqué; 2° instruments à membranes, comprenant essentiellement une ou deux peaux parcheminées rendues élastiques par tension sur un cadre résistant; 3° instruments à vent, où le corps vibrant est une colonne d'air mis en mouvement au moyen d'appareils spéciaux; 4° instruments à cordes : la vibration y est celle de cordes de diverses matières tendues sur des résonateurs qui renforcent le son<sup>4</sup>.

La liste de l'orchestre impérial contemporain servira de cadre à ces notices; en décrivant les instruments proprement chinois, on indiquera plus brièvement ceux d'origine étrangère, un certain nombre d'entre eux ayant été depuis le xviii<sup>e</sup> siècle fabriqués en Chine pour le Palais, et surtout ornés suivant le goût chinois. A ces séries on ajoutera en place convenable quelques autres instruments qui, pour une raison ou une autre, n'entrent pas dans l'orchestre principalement étudié<sup>5</sup>. Des indications historiques seront données, quand il sera possible.

Les mesures sont marquées en pied moderne de 0<sup>m</sup>.3193, le pied antique servant seulement pour les lyü, sauf indication contraire.

## CHAPITRE VII

## INSTRUMENTS AUTOPHONES

## Cloches.

Le galbe de la cloche est à peu près celui de la cloche européenne, sauf pour le bas qui au lieu de s'évaser se referme plus ou moins; elle n'a pas de battant et est frappée de l'extérieur avec un maillet; elle est en bronze<sup>6</sup>. Les cloches de bonzerie, comme l'énorme

disciple direct de Confucius, honoré dans le temple du Sage. — Wén, marquis de Wéi, voir p. 101, note 11.

4. Cf. n° 109.

5. Sur les orchestres, voir chap. XI et suivants.

6. Les proportions données par le *Tcheou li* (N° 9, tome II, p. 491) sont 1/6 d'étain, 5/6 de cuivre. Pour deux grandes cloches de 14 pieds de haut, le *Tsi ming hwei t'ien* (N° 64, liv. 194, f. 7) indique en poids chinois (1 livre = 16 onces) : or 8/10, 100 onces; argent, 240 onces; cuivre *hyang thong*, 95,000 livres; fer *chou kien*, 20,000 livres; cuivre cru, 4,000 livres; cuivre cuit rouge, 21,000 livres; étain, 8,030 livres. A la date de 1637, on trouve les proportions suivantes : or, 50 onces; argent, 120 onces; cuivre *hyang thong*, 47,000 livres; étain, 4,000 livres (*Thyóu kông khai wou*, liv. 2, ff. 18, 19; traité des industries par Sóng Yng-sing, 1637, Catalogue 5563).

cloche de *Tá tchông séu*, au nord de Péking, ne sont pas élevées dans des clochers, mais suspendues à ras de terre. La cloche d'orchestre est attachée dans un cadre formé de deux montants, *kyü*, et d'une traverse, *syün* (voir *pyên tchông* 2, *thé klíng* 23).

1 *Pò tchông*<sup>1</sup>, cloches isolées : ces douze cloches donnent le son des douze *lyü*; nne seule figure à la fois dans l'orchestre d'après les règles de la transposition; elle donne le ton aux autres instruments. Les cloches en usage aujourd'hui ont été fondues en 1761; elles sont plus larges en bas qu'en haut et au milieu et de section elliptique.

	Cloche de hwäng-tchông	Cloche de ying-tchông
Hauteur . . . . .	1 <sup>p</sup> ,62	0 <sup>p</sup> ,553
Diamètres à la base . . . . .	1,51 — 1,13	0,799 — 0,599

2 *Pyên tchông*<sup>2</sup>, carillon de cloches : le carillon fondu en 1713 est formé de 16 cloches suspendues 8 par 8 à deux traverses superposées et donnant la série chromatique de *ut*  $\underline{\underline{z_3}}$  à *ré*<sup>4</sup>; les cloches supérieures répondent aux *lyü* mâles *ut*  $\underline{\underline{z_3}}$ , *rè*, *mí*, etc., les inférieures aux *lyü* intermédiaires ou femelles. Ces cloches sont elliptiques, de même diamètre en haut qu'en bas, renflées au milieu, toutes semblables à l'extérieur; les dimensions internes diffèrent.

	DIMENSIONS EXTERNES	DIMENSIONS INTERNES	
		<i>yí-lse</i> double	ying-tchông
Hauteur . . . . .	0 <sup>p</sup> ,774	0 <sup>p</sup> ,731	0 <sup>p</sup> ,716
Diamètre moyen . . . . .	0,714	0,688	0,657
Diamètres extrêmes . . . . .	0,503	0,477	0,447

2. *Pyên tchông* N° 102, liv. 8, f. 27.



FIG. 163.

La masse métallique de la première cloche est inférieure à celle de la dernière : à une épaisseur moindre répond une note plus grave.

Les cloches employées comme instruments de musique sont mentionnées dans de nombreux passages

1. Très souvent pour *鐘* on trouve par abus l'homophone *鍾*. Voir n° 67, liv. 32, ff. 2 et 7.

2. N° 67, liv. 12, ff. 8 à 10. — N° 64, liv. 183, f. 17.

3. Si une cloche dont *uta* pèse 8 kilogrammes, la cloche donnant *ut*<sub>3</sub> pèsera 1 kilogramme, le second terme, *ut*  $\underline{\underline{z_3}}$ , pèsera  $8 \times \frac{1}{1,5} =$

$\frac{8}{1,5} = 5,33$ . Les autres termes s'obtiendront par le même procédé (cf. n° 119, 1890, pp. 408, 409). Mais cette formule ne nous renseigne pas sur la loi suivant laquelle varie l'épaisseur des parois pour les cloches chinoises.

des anciens textes, par exemple le *Chí k'ing*, le *Chou k'ing*, le *Tsò tchouán*, les *Kwü yü*; le *Techeou li*, le *Yi li* parlent des carillons. Des cloches de la dynastie des Techeou ont été souvent trouvées dans les fouilles et sont décrites dans les traités d'archéologie<sup>3</sup>; la forme renflée moderne se présente dès le début, mais elle est plus rare alors que la forme en tronc de cône, souvent presque cylindrique; la hauteur de ces cloches antiques varie dans des limites assez larges, environ

3. *Chwên* (N° 57, liv. 26, f. 23).

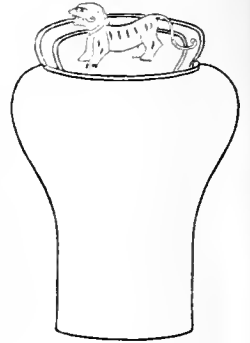


FIG. 164.

3 *Chwên*, *twên*, *chwên yü*<sup>5</sup>. Cet instrument, inusité à présent, servait dans la haute antiquité à marquer le rythme et s'associait au tambour. C'était une sorte de cloche de section elliptique, plus étroite à l'ouverture qu'au fond. Dimensions d'un *chwên* de l'époque des Techeou : hauteur, 1<sup>p</sup>,17; diamètres supérieurs, 0,72 et 0,59, diamètres à la bouche, 0,61 et 0,51; poids, 13 livres. Ce sont les dimensions les plus générales; on trouve un *chwên* de 2,4 et nn de 2,2 de hauteur.

4 *Tò*. 5 *Tchông*. 6 *Tchò*<sup>6</sup>. Le *tò* était une sonnette presque cylindrique munie d'un manche et d'un battant; la sonnette à battant de bois assemblait le peuple pour la publication des édits; la sonnette à battant de métal servait dans l'armée. On appelait *tchông* une cloche à manche, presque cylindrique, parfois de section polygonale, probablement sans battant, employée à l'armée avec le tambour. Les deux *tò* des Techeou cités par le n° 37 ont 0<sup>p</sup>,68 de haut, y compris le manche; les *tchông* cités par le même recueil varient entre 0,75 et 2,12, manche compris. Le *tchò*, autre variété de cloche à main, avait à peu près les mêmes usages; le *Pò kou thou loü* n'en donne pas de figure. Voir aussi *náo* 16.

Gongs.

7 *Ló*<sup>7</sup>, gong de bronze; plaque circulaire, à rebord percé de deux trous par lesquels passe une torsade de soie jaune pour tenir l'instrument à la main pendant qu'on le frappe avec un maillet couvert de cuir. Diamètre, 1<sup>p</sup>,30; hauteur du rebord, 0,16. Le *ló* de l'orchestre de triomphe *aj* a 0,972 sur 0,162.

8 *K'ün*<sup>8</sup>, instrument semblable; diamètre, 1<sup>p</sup>,458; hauteur du rebord, 0,227.

9 *Thung kou*<sup>9</sup>, instrument analogue; diamètre, 0<sup>p</sup>,972; hauteur du rebord, 0,162; au milieu un renflement

4. N° 6, liv. 41, *foü chí*. — N° 9, tome II, pp. 498 à 503. — N° 57, livres 22 à 25. Le pied des *Sông* a varié et je ne sais lequel était adopté par l'auteur du n° 37; si l'on admet 0<sup>p</sup>,30, on aurait pour la hauteur de ces cloches 0<sup>p</sup>,69 et 0,929, valeurs suffisamment exactes pour notre recherche présente.

5. N° 57, liv. 26, ff. 41 à 30. — N° 6, liv. 12, *kou jén*. — N° 9, tome I, p. 266.

6. N° 57, liv. 26, ff. 31 à 36. — N° 2, *Syáo yá*, *Tshüi klü*. — N° 13, p. 209. — N° 6, liv. 19, *syáo sou thou*; liv. 12, *kou jén*; liv. 29, *tá seü ná*. — N° 9, tome I, pp. 239, 266; tome II, p. 170.

7. N° 67, liv. 34, f. 6. — N° 65, liv. 33, f. 23 1<sup>o</sup>.

8. N° 67, liv. 34, f. 7.

9. N° 67, liv. 34, f. 9.

globuleux de diamètre 0,267, profondeur, 0,081; suspension et marteau comme plus haut. Les *thông kou* anciens, très grands, profonds et ornés de figures, proviennent du sud de la Chine et du nord de l'Indo-Chine; ils ont été de longue date recherchés et étudiés par les amateurs chinois<sup>1</sup>.

10 *Thông tyên*<sup>2</sup>, analogue : diamètre, 0<sup>m</sup>,486, rebord, 0,108; — renflement : diamètre, 0,162, profondeur, 0,048.

11 *Tchêng*<sup>3</sup>, différent du *tchêng* antique 5; c'est un gong en forme de bassin : diamètre à l'ouverture, 0<sup>m</sup>,864; hauteur du rebord, 0,086; profondeur au centre, 0,129. Il est fixé par six tenons dans un cerceau de bois et est tenu par une torsade passant dans le cerceau.

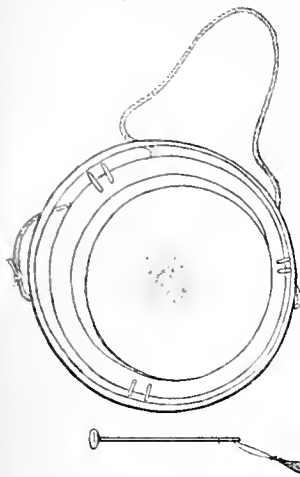


Fig. 165.

0,270; profondeur, 0,060.

13 *Yün lô*, *yün ngô*<sup>5</sup>, carillon de 10 petits gongs en bronze maintenus dans un cadre de bois chacun par quatre torsades de soie; on joue avec un petit marteau. Tous les gongs ont le même diamètre, l'épaisseur seule varie : diamètre extérieur de l'ouverture, 0<sup>m</sup>,3529; diamètre extérieur du fond, 0,2631; profondeur extérieure, 0,0346.

épaisseur		épaisseur	
<i>koû-syên</i> .....	0,00252	demi <i>thai-tsheou</i> ...	0,00404
<i>jiwé-pin</i> .....	0,00284	demi <i>koû-syên</i> .....	0,00449
<i>yi-tse</i> .....	0,00299	demi <i>jiwé-pin</i> .....	0,00505
<i>wou-yi</i> .....	0,00336	demi <i>yi-tse</i> .....	0,00568
demi <i>hwang-tchông</i> .	0,00378	demi <i>wou-yi</i> .....	0,00598

Les gongs sont disposés dans l'ordre :

	X	
IX	VIII	VII
VI	V	IV
III	II	I

La notation est celle de la flûte traversière *tî* 81.

C'est dans le n° 51, section musicale, qu'on rencontrerait la première mention de ce carillon, mais je n'ai pas trouvé le passage.

1. Sur ces « tambours de bronze », cf. *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin* : J. J. M. de Groot, die antiken Bronzepakuen im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien (IV, 1901, p. 76); Friedrich Hirth, Chinesische Ansichten über Bronzetrömmeln (VII, 1904, p. 200).

2. N° 67, liv. 34, f. 10.

3. N° 67, liv. 34, f. 8.

4. N° 67, liv. 34, f. 11.

5. N° 67, liv. 34, ff. 3, 4. — N° 65, liv. 33, f. 18.

6. N° 67, liv. 34, f. 4. Pour retrouver dans les langues originales les noms d'instruments étrangers, j'ai eu recours à divers savants que je tiens à remercier ici : pour l'arabe, le persan, le turc, M. Blochet, dut département des Manuscrits à la Bibliothèque Nationale; pour le bir-

13. *Yün lô* N° 102, liv. 8, f. 72. — Echelle.

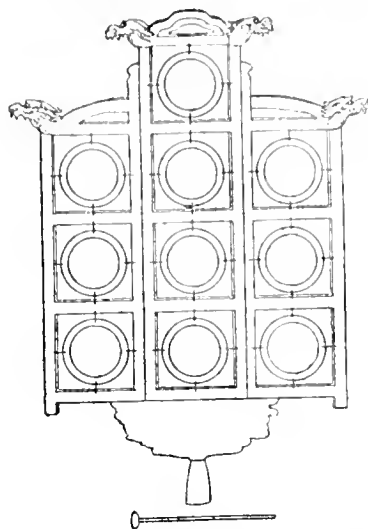


Fig. 166.

12 *Yáng*<sup>4</sup>, petit gong sans rebord, tenu par une torsade de soie jaune passant dans deux trous percés près du bord : diamètre de l'ouverture, 0<sup>m</sup>,315; diamètre du fond,



14 *Tshāng-tshāng*<sup>6</sup> (coû-chen ou caû-chen), instrument de l'orchestre tibétain *b*, semblable au précédent, un peu plus grand.

15 *K7-wān-syé-khoû*<sup>7</sup> (comparer birman *kye'-waing* ou *kye'-htsaing'*), carillon de l'orchestre birman *a*, formé de huit gongs disposés sur deux rangs et que l'on frappe avec un marteau de corne. Ces gongs ont un renflement globuleux au centre; les diamètres varient de 0<sup>m</sup>,49 à 0,37.

16. *Nāo* (N° 102, liv. 9, f. 65).

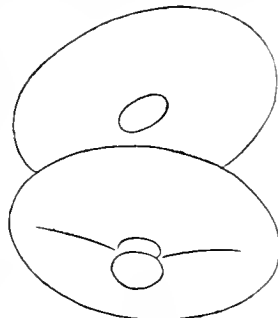


Fig. 167.

**Cymbales.**

16 *Nāo*<sup>8</sup>, cymbales de bronze; la poignée globuleuse percée d'un trou est en bronze et fait corps avec l'instrument : diamètre, 1<sup>m</sup>,2; — poignée : hauteur, 0,13, diamètre, 0,245. Un instrument de ce nom, mais se rapprochant du *tchêng* 5, est mentionné à l'époque des *Tcheou*; la figure qu'en donne le *Pò kou thòu loû* manque de clarté<sup>9</sup>.

17 *Pò*, al. *thông pò*<sup>10</sup>, cymbales de bronze de forme différente, percées d'un trou au centre; il en existe de trois tailles : *a*) *pò*; *b*) *syáo huò pò*; *c*) *tá huò pò*.

man, M. Cabaton, professeur à l'École des Langues Orientales; pour le tibétain, M. le docteur P. Cordier, médecin-major des troupes coloniales; pour les langues hindoues, M. Sylvain Lévi, professeur au Collège de France. J'ai aussi consulté le *Turkestan chinois et ses habitants* par M. F. Grenard (*Mission scientifique dans la Haute Asie*, 2<sup>e</sup> partie, 1 vol. in-4<sup>e</sup>, Paris, 1898).

7. N° 67, liv. 34, f. 5.

8. N° 67, liv. 34, f. 13.

9. N° 6, liv. 12, *koû jên*; liv. 29, *tá seû má*. — N° 9, tome 1, p. 266, tome II, p. 170. — N° 37, liv. 26, ff. 47, 48.

10. N° 67, liv. 34, f. 12. — N° 45, liv. 29, f. 13 v<sup>o</sup>. — N° 69 (Y. I. I.), liv. 100)

	a	b)	c)
Diamètre . . . . .	0,618	0,790	1,180
Diamètre du creux . . . . .	0,324	0,215	0,370
Profondeur . . . . .	0,129	0,130	0,250

D'après Tehhên Yàng, les premières cymbales de ce genre furent apportées et du Fou-nân et de l'Asie centrale; à l'époque des Tsîn, on leur attribuait des qualités magiques; on les appelait alors *thông tsoo phiân, thông phiôn*; on en fabriqua sous les Tshi méridionaux (479-502).

18 *Po-tshoÿ-cùt*<sup>1</sup> (bu-chol), cymbales de l'orchestre tibétain *a.* en bronze, de même forme que les précédentes; diamètre, 0<sup>m</sup>,600.

19 *Tù-lô (lâla)*<sup>2</sup>, cymbales semblables, de l'orchestre népalais; diamètre, 0<sup>m</sup>,210.

20 *Kyô-màng-nyû (tchô)-teoân-poû*<sup>3</sup> (comparer birman maung', kye'-waing'), cymbales de l'orchestre birman *a)*; analogues aux précédentes, enfilées à une courroie de cuir; diamètre, 0<sup>m</sup>,350.

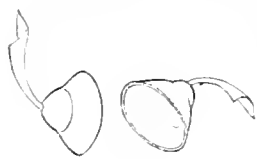


Fig. 168.

21 *Sing*<sup>4</sup>, petites cymbales en bronze; diamètre à l'ouverture, 0<sup>m</sup>,18; hauteur totale, 0,10; hauteur de la saillie, 0,04; tour de la saillie à la base, 0,30; épaisseur du métal, 0,01.

22 *Tsyô-tsoû*<sup>5</sup>, petites cymbales en bronze de l'orchestre birman *b)*, presque semblables aux précédentes comme forme et dimensions.

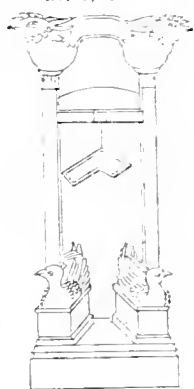


Fig. 169.

**Lames accordées.**

23 *Thô khing*<sup>6</sup>, lithophone isolé. Comme les douze cloches isolées, les douze lithophones donnent le son des douze lyü; un seul figure à la fois dans l'orchestre d'après les principes habituels de transposition. Le corps sonore est une lame de jade de Khotan qui est suspendue à un cadre semblable à ceux des cloches et que l'on frappe avec un marteau. La lame est taillée en forme d'équerre à angle obtus; la branche la plus longue s'appelle *kouï*, tambour, la plus courte *kouï*, membre. Les khing actuels datent de 1761.

	hwàng-tchông	ying-tchông
Longueur du membre . . . . .	1,458	0,768
Longueur du membre . . . . .	1,093	0,576
Longueur du tambour . . . . .	2,187	1,152
Longueur du tambour . . . . .	0,729	0,384
Épaisseur . . . . .	0,0729	0,1296

1. N° 67, liv. 34, f. 15.  
 2. N° 67, liv. 34, f. 15. — N° 409, p. 99 (3).  
 3. N° 67, liv. 34, f. 16, 17.  
 4. N° 67, liv. 34, f. 14.  
 5. N° 67, liv. 34, f. 15, 17.  
 6. N° 67, liv. 34, f. 11 à 14.  
 7. N° 67, liv. 32, f. 14, 15. — N° 64, liv. 183, f. 17.  
 8. N° 13, p. 499. — N° 14, pp. 56, 57, 69, 73, 77.

24 *Pÿn khing*<sup>7</sup>, carillon de lithophones. Ce carillon, qui date de 1715, est formé de 16 lames de pierre suspendues comme les 16 cloches 2; pour les prières au Ciel, on emploie un carillon de 16 lames de jade vert. Le carillon donne les mêmes notes que le carillon de cloches (*ut* ≤<sub>3</sub> à *ré*)<sup>8</sup>; la longueur et la largeur des plaques sont identiques, avec une épaisseur différente.

Longueur du membre, 0<sup>m</sup>,729; largeur du membre, 0,3467; — longueur du tambour, 1,0935; largeur du tambour, 0,3645.

	épaisseur	épaisseur	
yi-tse double . . . . .	0,0606	koû-syên . . . . .	0,0910
nân-lyü double . . . . .	0,0648	tchông-lyü . . . . .	0,0972
woû-yi double . . . . .	0,0682	juwî-pîn . . . . .	0,1024
ying-tchông double . . . . .	0,0719	lin-tchông . . . . .	0,1064
hwàng-tchông . . . . .	0,0729	yi-tse . . . . .	0,1078
tâ-lyü . . . . .	0,0768	nân-lyü . . . . .	0,1152
thâi-tsheou . . . . .	0,0809	woû-yi . . . . .	0,1213
kyâ-tchông . . . . .	0,0864	ying-tchông . . . . .	0,1296

Les lithophones sont nommés dans les plus anciens textes : *Chî kîng, Châng song; Choû kîng, Yü tsî*; le *Choû kîng, Yü kong*<sup>9</sup>, indique que les pierres sonores provenaient du Syü-tcheou (Kyâng-nân, Chân-tông), du Yü-tcheou (Teh-li, Chân-tông, Hou-kwáng, Hô-nân) et du Lyâng-tcheou (Chên-si, Hou-kwáng, Seû-tchihwân); le *Tcheou li*<sup>10</sup> parle des khing et des carillons de khing; il expose les dimensions et formes des plaques sonores. Le *Pô kouï thou loÿ*<sup>10</sup> donne la figure de plusieurs lithophones de forme compliquée; ces variétés ne paraissent pas avoir été en usage dans les cérémonies rituelles.

25 *Fâng hyang*<sup>11</sup>, carillon de lames d'acier. Les 16 lames sont frappées avec un marteau; elles sont disposées sur deux rangs comme les cloches et les khing; les lames présentent vers le 3<sup>e</sup> quart de la longueur une arête transversale saillante par laquelle elles sont suspendues; elles donnent la même série chromatique que le *pyên kuing* 24; l'épaisseur de chaque lame est la moitié de l'épaisseur de la pierre sonore correspondante; longueur des lames, 0<sup>m</sup>,720; largeur, 0,1822.

L'orchestre de triomphe *b)* emploie huit lames démontées du carillon; chacune est tenue par un cavalier. Le *fâng hyang* paraît mentionné pour la première fois au début des Thâng, dans le premier des Neuf Orchestres barbares, ce qui le signale comme originaire de l'Asie centrale.

25. Fâng hyang (N° 102, liv. 9, f. 70).

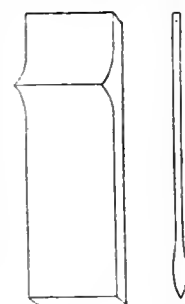


Fig. 170.

26 *Kheou khin*<sup>12</sup>, guimbarde de l'orchestre mongol *a.* C'est une lame de fer recourbée en fer à cheval très allongé, avec un petit manche très court, extérieur au milieu de la courbure; en face du manche, à l'intérieur est fixée une languette de fer, *hwàng*, plus longue que les branches de l'instrument et, vers le bout des branches, se recourbant dans le

9. N° 6, liv. 22, *syuo syô*; liv. 42, *khing chi*. — N° 9, tome II, pp. 47, 48, 530 à 532.  
 10. N° 57, liv. 26, ff. 5 à 10.  
 11. N° 67, liv. 34, f. 2. — N° 102, liv. 9, f. 70. — N° 46, liv. 21, f. 12 r<sup>o</sup>, liv. 222 c, f. 43 v<sup>o</sup>. — N° 64, liv. 183, f. 13, 14. — N° 43, liv. 29, f. 43 v<sup>o</sup>.  
 12. N° 67, liv. 34, f. 18.



plan vertical supérieur; la pointe de la languette est entourée de cire. La guimbarde se tient dans la bouche, l'extrémité sortante de la languette est actionnée par le doigt, qui sert de plectre; la bouche agit comme résonnateur et, par ses changements de forme, par

26. Kheou khin (N° 102, liv. 9, f. 30).



Fig. 171.

les variations du souffle expiré ou inspiré, renforce telle ou telle des harmoniques de la lame sonore: longueur des branches, 0<sup>m</sup>,288; distance des deux branches à la base, 0,0364; distance à l'extrémité libre, 0,0072; longueur de la courbe montante de la languette, 0,0729. Cet instrument est brièvement décrit par Tchhên Yang<sup>1</sup>.

27 Pā-tā-lā<sup>2</sup>, xylophone de l'orchestre birman b). Cet instrument, joué à l'aide de deux marteaux, se compose de 22 lames de bambou enfilées sur des fils de soie sur une caisse sonore. tshio, en bois; la caisse

27. Pā-tā-lā (N° 67, liv. 39, f. 17).

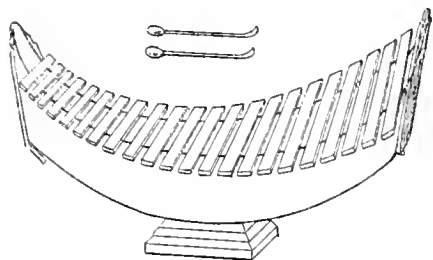


Fig. 172.

affecte la forme d'un bateau très élevé à l'avant et à l'arrière; les lames sont rangées suivant la longueur croissante de l'arrière à l'avant: largeur des lames, 0<sup>m</sup>,100; — 1<sup>re</sup> lame, longueur, 0,520, épaisseur, 0,305; — dernière lame, longueur, 1,150; épaisseur, 0,010.

#### Divers.

28 Kōng-kou-li (ghuñghura)<sup>3</sup>, grelots en bronze, de 0<sup>m</sup>,04 de diamètre, avec une ouverture en forme de croix, renfermant une petite feuille de cuivre; 50 grelots sont cousus sur une sorte de jarretière; les deux chanteurs de l'orchestre du Népal portent chacun deux de ces jarretières.

29 Yü<sup>4</sup>. Cet instrument, qui faisait déjà partie de l'orchestre des Tcheou, sert seulement à indiquer la fin des strophes dans les hymnes de rites majeurs. Il est en bois, il a la figure d'un tigre couché sur une boîte rectangulaire (2<sup>m</sup>,187 × 1,213; hauteur totale, 1,971); sur le dos de l'animal sont sculptées 27 dents de scie divisées en trois séries, sur lesquelles on frappe ou l'on racle avec un bambou, tchōn, dont

une moitié forme manche et dont l'autre est fendue en 24 tiges; cet instrument ne donne pas un son musical, mais un bruit.

29. Yü (N° 102, liv. 8, f. 97).

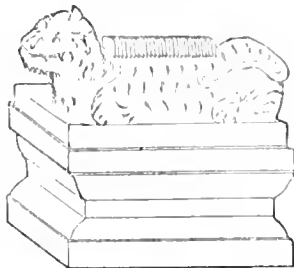


Fig. 173.

30 Tsyè, tchoï tsyè<sup>5</sup>.

Le tsyè est une sorte de demi-panier ou de van ayant environ 1 pied et demi en long et en large, avec près de deux pouces de profondeur; il est formé de lattes de bambou sur lesquelles on racle avec un plectre formé d'un bambou fendu en deux; il est usité dans une danse de banquet (danse Khing lōng).

31 Phō pàn, al. pân<sup>6</sup>, claquettes ou planchettes de bois dur attachées ensemble par des cordonnets de soie et que l'on fait claquer comme des castagnettes pour marquer la mesure; les 6 planchettes ont toutes

31. Phō pàn (N° 102, liv. 8, f. 80).

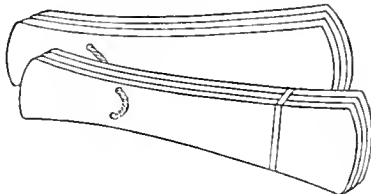


Fig. 174.

1<sup>m</sup>,152 de long sur une largeur maxima de 0,256; les planchettes extrêmes ont 0,0455 d'épaisseur, les quatre du milieu sont un peu moins épaisses. Les 6 planchettes sont liées 3 par 3 en faisceaux assez serrés; l'attache des deux faisceaux est très lâche.

D'autres variétés sont les suivantes: phō pàn de l'orchestre de triomphe b), longueur 1,07 (2 + 1 planchettes); phō de la danse Khing lōng, longueur 1,115 (3 + 1 planchettes); phō de l'orchestre mongol b), longueur, 0,809 (2 + 1 planchettes).

32 Tchéhong toï<sup>7</sup>, instrument analogue, inusité aujourd'hui; formé de 12 fiches de bambou reliées par

32. Tchéhong toï (N° 81, f. 32).

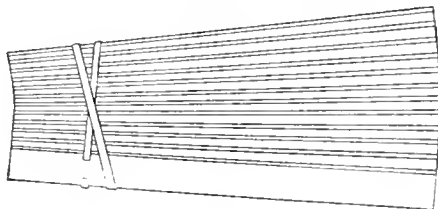


Fig. 175.

une courroie: 1<sup>m</sup>,200 sur 0,100. Différent du toï 33 du Tcheou b), ou tchéhong toï des Thang, qui est décrit comme une tige creuse ouverte d'un ou deux trous en bas et dont on frappe le sol.

1. N° 69 (Y. I. 1., liv. 126, ff. 18, 19).

2. N° 67, liv. 39, f. 17.

3. N° 67, liv. 34, f. 19. — N° 109, p. 101 (11).

4. N° 67, liv. 33, f. 18. — N° 64, liv. 183, f. 16.

5. N° 67, liv. 39, f. 20.

6. N° 67, liv. 39, ff. 18, 19. — N° 64, liv. 183, f. 15.

7. N° 81, f. 32 v°. — N° 6, liv. 23, cheng chu. — N° 9, tome II, p. 61.

— N° 43, liv. 29, f. 11 v°.

**34 Tchou<sup>1</sup>.** Cet instrument, depuis l'époque des Tchou, marque le début des strophes; comme tous ceux de la série présente, il produit un bruit, et non un son musical. C'est une auge en bois, carrée; sur trois faces existe un renflement globuleux; on frappe sur ces bosses avec un marteau appelé *tchi*; dans la quatrième face est ménagé un trou rond, diam.

34. Tchou (N° 102, l. 8, f. 65).

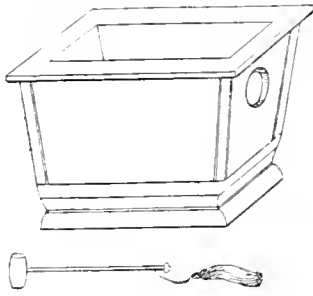


Fig. 176.

0<sup>m</sup>,486. L'auge est posée sur une base de 3 pouces de haut. Profondeur de l'auge, 1,458; côté supérieur, 2,187; côté inférieur, 1,6904; épaisseur du bois, 0,0729.

**35 Pô fou<sup>2</sup>**, al. *fou*, al. *fou pô*<sup>2</sup>, rouleau de cuir. Cet instrument sert depuis la haute antiquité à frapper les temps de la mesure dans les cérémonies de rites majeurs. Tel qu'il était usité sous les Ming, c'était un sac de cuir de forme cylindrique; longueur, 1<sup>m</sup>,4; diamètre, 0,7; il était bourré de balle de riz. Pour s'en servir l'exécutant le posait sur ses genoux et le frappait soit de la main droite, soit de la main gauche; quand il avait fini, il le remettait sur le support.

35. Pô fou (N° 81, f. 32).

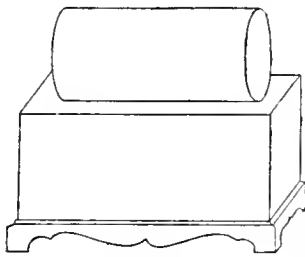


Fig. 177.

**36 Feou<sup>3</sup>**, jarre d'argile qui servait à l'occasion pour battre la mesure; cet usage<sup>3</sup>, mentionné dans le *Ch'i k'ing*, existait encore en 765.

## CHAPITRE VIII

### INSTRUMENTS A MEMBRANES

La rédaction des textes que je possède, n<sup>os</sup> 65, 67, 102, etc., est ambiguë pour tous ces instruments et laisse mal distinguer s'il s'agit d'une membrane tendue sur un cerceau, d'une membrane sur un récipient ou de deux membranes; dans quelques cas, malgré les figures et les dimensions, on peut douter si la description est celle d'un tambour de basque, d'une timbale ou d'un tambour.

1. N° 67, liv. 33, f. 17. — N° 64, liv. 183, f. 15.

2. N° 81, f. 32 r°. — N° 1. *Y' tsi*. — N° 14, pp. 57, 58. — N° 8, *Ming thung wen*. — N° 15, tome I, p. 737. — N° 64, liv. 183, f. 16.

3. N° 2, *Feld'sia tong*, *Yuen k'hyuan*. — N° 13, p. 145. — N° 45, liv. 29, f. 13 r°.

4. N° 67, liv. 39, f. 12.

5. N° 67, liv. 39, f. 12.

### Tambours de basque.

**37 Tâ-poü<sup>4</sup>** (arabe daff, Kâchgar dop). Instrument de l'orchestre musulman de l'Asie centrale, formé d'un cerceau de 1<sup>m</sup>,365 de diamètre et de 0,227 d'épaisseur, sur lequel est tendue une peau; une autre variété a 1,224 sur 0,162. Des instruments si minces ne peuvent guère avoir deux membranes; le texte du n° 67 confirme cette opinion: « caisse de bois, le dessus coiffé de cuir. Quand il est question de tambours, le texte ne spécifie pas le dessus. Cet instrument est frappé avec les doigts.

37. Tâ-poü (N° 102, liv. 9, f. 62).

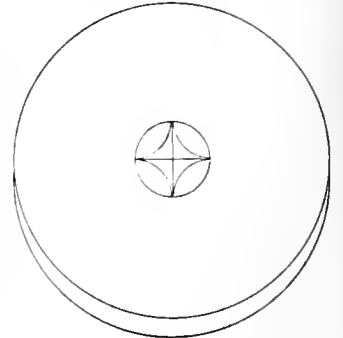


Fig. 178.

**38 Tê-l'wô<sup>5</sup>** (comparer à tibétain dril bu, mais ce mot signifie cloche), de l'orchestre tibétain *a*, semblable au précédent; 1<sup>m</sup>,200 sur 0,500.

**39 Cheou kou<sup>6</sup>**, tambour à main; c'est là un des instruments douteux indiqués plus haut; le texte dit, comme pour les vrais tambours: « caisse de bois coiffée de cuir »; d'autre part, l'article du *tâ-poü* 37 rapproche ce dernier du tambour à main; le *tâ-poü* étant un tambour de basque, le tambour à main en serait un aussi. Cela semble être l'avis de M<sup>me</sup> Devéria<sup>7</sup>, et l'épaisseur 0<sup>m</sup>,216 n'y contredit pas. Diamètre de la peau 0,910; diamètre à la partie convexe, 1,024; longueur du manche, 1,5. On frappe ce tambour avec une baguette.

39. Cheou kou (N° 102, liv. 9, f. 27).

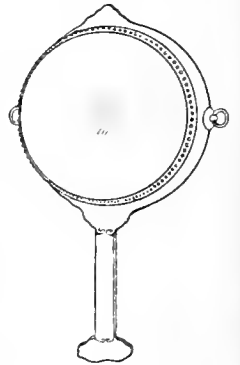


Fig. 179.

**40 Pâng kou<sup>8</sup>**, petit tambour de basque d'un usage populaire, posé sur un trépied en X; on le frappe avec deux baguettes.

### Timbales.

**41 Nâ-kô-lî<sup>9</sup>** (persan nakâra), instrument de la musique musulmane, formé d'une caisse de fer coiffée de cuir; la caisse est beaucoup plus large à l'ouverture, *myén* (0<sup>m</sup>,648), qu'au fond, *ti* (0,262), elle a 0,486 de hauteur. Deux caisses semblables sont attachées ensemble et frappées de chaque main au moyen d'une baguette. Le mode de tension de la peau est bien visible sur la figure; il convient à une timbale; la différence des termes *myén*, face, pour la peau, et *tî*, fond, pour le côté opposé, confirme cette conclusion.

6. N° 67, liv. 39, f. 5.

7. N° 108, p. 288.

8. N° 89, p. 79.

9. N° 67, liv. 39, f. 13. — N° 109, p. 105 (24).

41. Na-ko-là (N° 102, liv. 9, f. 63.)

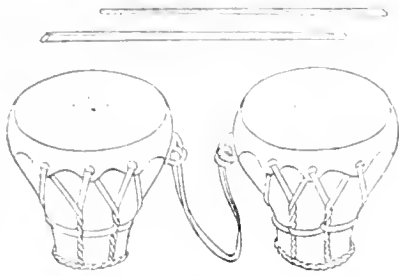


FIG. 180.

42 *Lông-seù-ma-eül tê-lì-nô*<sup>1</sup>, timbales de l'orchestre tibétain *b*, ressemblant aux nakàra; la caisse en cuir a 1<sup>o</sup>,300 de diamètre à l'ouverture et 1 pied de hauteur.

43 *Tâ-pou-là*<sup>2</sup>, timbales à caisse de bois de l'orchestre népalais; le texte dit clairement qu'elles ressemblent aux nakàra et qu'une seule face est coiffée de cuir; elles sont frappées par les deux mains. Les deux timbales qui font la paire ne sont pas pareilles;

43. Tâ-pou-là (N° 67, liv. 39, f. 14.)

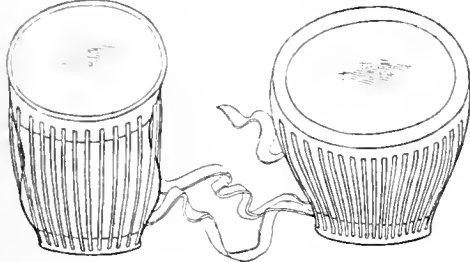


FIG. 181.

la première, plus pointue, a 0<sup>o</sup>,678 de diamètre à la peau et 0,450 de hauteur; l'autre, plus cylindrique, a 0,480 de diamètre en haut et 0,660 de hauteur. Sur toutes deux la tension est opérée au moyen d'une lanière de cuir fixée à la face et au fond en une série de points qui dessinent les circonférences supérieure et inférieure.

**Tambours.**

44 *Kyén kou*<sup>3</sup>, tambour dressé. Ce tambour des rites majeurs se compose d'une caisse horizontale coiffée de cuir, portée sur une colonne et dominée par un dais; on en joue avec deux baguettes. Diamètre des faces, 2<sup>o</sup>,304; diamètre maximum (à la taille, *yâo*), 3,072; longueur de la caisse, 3,437.

Le tambour ancien, inusité dans l'orchestre moderne, n'a pas de dais; diamètre des faces, 4 pieds; diamètre maximum, 6,66; longueur de la caisse, 8 pieds. Il est souvent accompagné de deux tambourins ou petits tambours en tronc de cône et que l'on nomme ses oreilles, *eül*, et aussi *phi* ou *thào*; ils sont suspendus au sommet de la caisse et pendent l'un à l'ouest, l'autre à l'est; ils sont frappés avec une seule

baguettes et servent à marquer le rythme. Celui de l'ouest 45 est nommé *thyéu kou*, *hyéu kou*, tambour pendu, *so kou*, on en-  
 core *jin*; diamètres des  
 deux faces, 1,4 et 0,7;  
 longueur de la caisse,  
 2 pieds. Celui de l'est 46  
 s'appelle *ying kou*, tam-  
 bour qui répond, *ying*  
*phi*, ou *ying*; diamètres,  
 1 pied et 0,5; longueur,  
 1,4.

Le tambour dressé, de dimensions un peu réduites (6<sup>o</sup>,6 de long) et avec oreilles, serait le *tsin kou* 47 du *Tcheou li*; le tambour dressé de 8 pieds sans oreilles serait le *fén kou* 48 de l'antiquité; on l'appelait, au xv<sup>e</sup> siècle, *tsou kou*, tambour à pied. Plusieurs tambours sont décrits par le *Tcheou li*, qui donne des détails sur leur construction<sup>4</sup>; divers noms de tambours sont déjà dans le *Chî k'ing*.

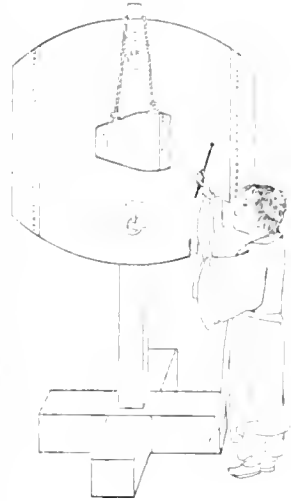


FIG. 182.

49 *Pò fou*, alias *foù*, al. *foù pò*, al. *yâ*<sup>5</sup>. Le *pò fou* de l'orchestre contemporain, rites majeurs, est un petit tambour horizontal; il est pendu au cou de l'exécutant, qui frappe de la main sur les deux faces pour marquer le rythme; au repos il est posé sur un socle: diamètre des faces, 0,729; diamètre à la taille, 1,438; longueur de la caisse, 0,972.

Le *pò fou* se rapproche beaucoup comme forme, dimensions et emploi, du *yâ* ou *yâ kou* 50 mentionné dans le même rôle par le *Tcheou li*<sup>6</sup>. Mais le *yâ*, comme le *pò fou* ancien 35, était bourré de bale de riz, ce qui ne laissait aux membranes qu'un son très sourd. Les textes du *Hwéi tyén thòu* et du *Hwáng tch'hoü ts'khî thòu chî* montrent que le *pò fou* n'est plus qu'un tambour.

51 *Hyéu kou*<sup>7</sup>. Dans l'une de ses œuvres, le prince Ts'ai-yü donne la figure d'un grand tambour ancien, inusité aujourd'hui; la caisse est suspendue verticalement dans un cadre semblable à ceux des cloches. Aucune notice n'est jointe. (Voir la figure, p. 150.)

52 *Tâ kou*<sup>8</sup>, grand tambour employé dans les fêtes du Palais, suspendu verticalement entre quatre colonnettes; l'exécutant muni de deux baguettes se tient debout sur un escabeau; diamètre des faces, 3<sup>o</sup>,643; diamètre à la taille, 4,860; hauteur de la caisse, 3,240.

49. Pò fou (N° 81, f. 32.)  
 50. Yâ kou.

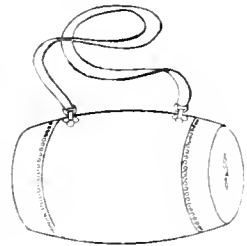


FIG. 183.

1. N° 67, liv. 39, f. 13.  
 2. N° 67, liv. 39, f. 14. — N° 65, liv. 33, f. 21 v°.  
 3. N° 67, liv. 33, ff. 14, 15. — N° 81, f. 31 r°. — N° 76, liv. 4, f. 30 v°. — N° 6, liv. 23, *sjao chi*. — N° 9, tome II, pp. 52, 53. — N° 8, *Ming thäng wéi*. — N° 15, tome I, p. 738.  
 4. N° 6, liv. 41, *jin jén*. — N° 9, tome II, pp. 514 à 514.

5. N° 67, liv. 33, f. 16. — N° 64, liv. 183, f. 16 r°. — N° 45, liv. 29, f. 14 r°.  
 6. N° 6, liv. 23, *chény chi*. — N° 9, tome II, p. 61. — N° 81, f. 32 r°. — N° 102, liv. 8, ff. 63, 64.  
 7. N° 81, f. 3 v°. — N° 8, *Ming thäng wéi*. — N° 15, tome I, p. 738.  
 8. N° 67, liv. 39, ff. 1, 2. — N° 64, liv. 183, f. 15 r°.

51. Hyuén kou (N° 81, f. 3).

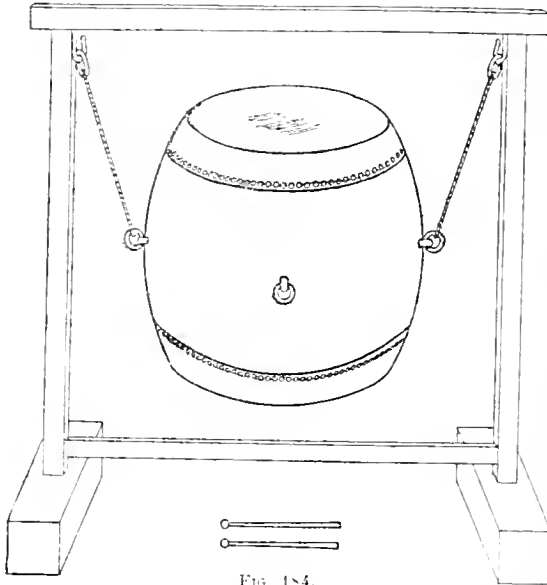


FIG. 184.

53 *Yāo kou*, alias *hyū khyāng kou*<sup>1</sup>, petite variété du précédent, suspendu sur quatre montants courbes; deux baguettes; diamètre des faces, 1<sup>p</sup>,520; diamètre à la taille, 1,960; hauteur de la caisse, 1,600.

53. Yāo kou (N° 102, liv. 9, f. 68.)

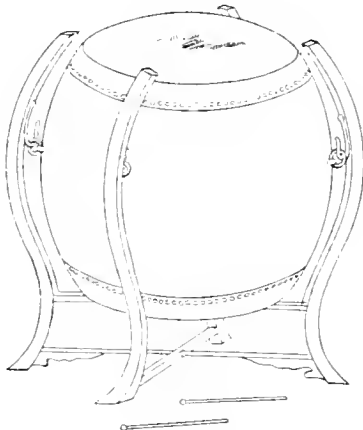


FIG. 185.

54 *Ti chéng kou*<sup>2</sup>, tambour de victoire employé pour les triomphes depuis 1760; analogue au *tā kou* 52, plus plat et plus petit, suspendu sur quatre colonnettes; diamètre des faces, 1<sup>p</sup>,610; diamètre à la taille, 1,840; hauteur de la caisse, 0,380.

55 *Táo ying kou*<sup>3</sup>, tambour d'escorte; on en joue avec deux baguettes; il est suspendu verticalement à une barre horizontale portée par deux hommes; diamètre des faces, 2<sup>p</sup>,048; diamètre à la taille, 2,430; hauteur de la caisse, 1,620.

56 *Lōng kou*<sup>4</sup>, tambour vertical posé sur un trépied en X; tandis qu'on en joue avec deux baguettes, il

est porté au cou par un homme; diamètre des deux faces, 1,536; diamètre à la taille, 1,648; hauteur de la caisse, 1,728. Ce *lōng kou* est celui des orchestres de cortège I et IIIb); celui 57 de la cueillette des feuilles de mûrier, rite religieux moyen, est un peu plus petit.

56. Lōng kou (N° 102, liv. 9, f. 6).

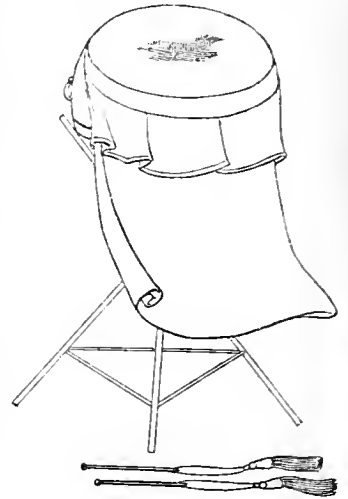


FIG. 186.

58 *Phūi kou*<sup>5</sup>, tambour de l'orchestre coréen, avec deux baguettes; il est porté au cou par l'exécutant; diamètre des deux faces, 1<sup>p</sup>,296; diamètre à la taille, 1,364; hauteur de la caisse, 0,432.

59 *Tchéng kou*<sup>6</sup>, tambour à caisse en forme de sablier; chacune des deux extrémités est entourée par deux cerceaux plus grands, l'un en bois, l'autre en fer, munis de crochets; les peaux sont fixées sur ces cercles et tendues par un système de cordes de soie qui passent dans les crochets et s'attachent à la taille, *yāo*, partie médiane mince de la caisse. Le type le plus grand se pose sur un pied; on en joue avec une baguette; diamètre des cerceaux, 1<sup>p</sup>,296; diamètre des ouvertures de la caisse, 0,810; diamètre à la taille, 0,288; hauteur de la caisse, 1,944. Le type le plus petit a des dimensions moitié moindres.

59. Tchéng kou (N° 102, liv. 9, f. 28).

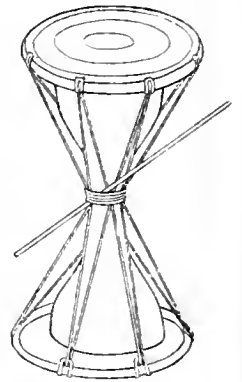


FIG. 187.

Le *Kycou thing choū* donne aux instruments de ce type le nom de *yāo kou*; Mā Twān-lin les désigne par l'expression *tchéng kou*, qui date des Han. On les trouve fréquemment à partir de Fou Kyen; on les frappait d'abord avec deux baguettes, puis on a gardé une seule baguette, en frappant la seconde face avec la main.

60 *Hing kou*, alias *thō-lō kou*<sup>7</sup>, tambour de marche porté à cheval, ou posé sur un trépied; la forme des *nakāra* est comparée à celle de cet instrument, mais rien dans la figure ni dans le texte n'indique qu'il s'agisse ici d'une timbale; diamètre supérieur, 1<sup>p</sup>,080; diamètre à la taille, 1,296; diamètre inférieur, 0,518; hauteur de la caisse, 1,512.

Le *Thing choū* note que *Yōng-khyāng*, roi de Pyáo, présenta deux tambours *sān myén kou* 61 couverts de peau de serpent et dont la forme rappelait celle d'une

1. N° 67, liv. 39, f. 9.  
2. N° 67, liv. 39, f. 10.  
3. N° 67, liv. 39, f. 6.  
4. N° 67, liv. 39, f. 7.  
5. N° 67, liv. 39, f. 41.

6. N° 67, liv. 39, ff. 3, 4. — N° 102, liv. 8, f. 78 v°. — N° 59 (Y. I, t. liv. 130, f. 17). — N° 64, liv. 183, f. 14 v°. — N° 45, liv. 29, f. 14. — N° 24, liv. 5, ff. 7, 8.

7. N° 67, liv. 39, f. 8. — N° 102, liv. 9, f. 46 v°. — N° 46, liv. 222 c), f. 46 r°.

jarre à vin; toutefois ces instruments n'ayant qu'une membrane et étant peut-être ouverts à la partie reposant sur le sol, devraient alors être rapprochés soit des tambours de basse, soit des timbales.

60. Hing kou (N° 102, liv. 9, f. 16).



FIG. 188.

62 *Thào*, al. *phũ*, tambour à manche; sur les deux côtés de la caisse sont des pendants terminés par une boule pesante qui frappe les deux faces quand on agite l'instrument; le prince Tsai-yü donne les dimensions suivantes : diamètre des faces et hauteur de la caisse, 1 pied pour le grand format, 0,7 pour le petit format. Cet instrument, qui n'entre pas dans l'orchestre impérial, est cité par le chap. *Yi tsi* du *Chou k'ing*<sup>2</sup> et est défini par le *Eul yü*<sup>3</sup>.

62. Thào (N° 84, f. 30).

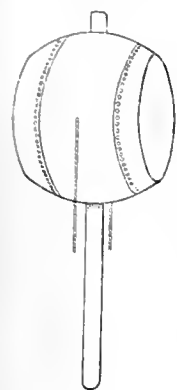


FIG. 189.

63 *Kyè kou*; *tà-là kou*, al. *khyài kou*, etc.<sup>1</sup>. Le *kyè kou*, apprécié par Hyouèn tsong, des Thang, provenait des *Kyè-hou*, peuplade du nord; c'était un tube verni, avec deux peaux, une sorte de tambourin ressemblant de loin au *tchàng kou* 59; on le frappait de la main ou avec des baguettes. Le *tà-là kou* 64, un peu plus large et plus court, avait un son encore plus pénétrant. Un grand nombre d'airs de Kou-tcha, Tourfân, Kachgar et de l'Inde étaient accompagnés par le *kyè kou*; beaucoup de poésies étaient en langue hindoue, plusieurs étaient consacrées au bouddhisme. En supplément au *Kyè kou* sont conservés les titres de 130 de ces chants, sans poésie ni musique; l'ouvrage donne en outre la description et l'histoire de l'instrument.

Le *Kyèou thàng choü*<sup>5</sup> cite encore plusieurs autres tambours, presque tous originaires de l'Asie centrale: *yào kou* 65, les grands en terre, les petits en bois (voir plus haut *tchàng kou* 59); *toü-thân kou* 66, *miao yuên kou* 67, analogues aux précédents, mais de taille différente; *tchéng kou* 68, *hwò kou* 69, qui étaient des *yào kou* 65 accordés à la quinte ou à la quarte; *k'è-loü-kou* 70, presque ronds et frappés à la main, les autres étant frappés avec des marteaux; *tshì kou* 71, ayant une marque ou nombril au centre de la membrane, caisse cylindrique allongée.

73. Pang-tchü (N° 67, liv. 39, f. 15).

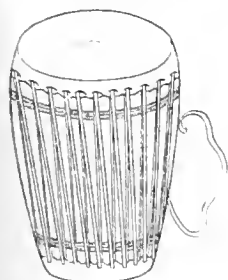


FIG. 190.

72 *Tsyè-néi-thü-teou-hou*<sup>6</sup>, tambourin de l'orchestre birman (*a*), se porte pendu au cou et se joue des deux mains; les peaux sont tendues au moyen d'une corde passant de l'une à l'autre. Caisse presque cylindrique; diamètre, 0,516; hauteur, 1,460.

73 *Pang-tchü*<sup>7</sup>, tambourin de l'orchestre birman (*b*), ne diffère du précédent que par la forme et les dimensions; diamètre supérieur, 0,610; diamètre inférieur, 0,400; hauteur, 1,000 (figure dans la colonne ci-contre).

CHAPITRE IX

INSTRUMENTS A VENT

Les *lyü*, tuyaux cylindriques, étant le type de ces instruments, les théoriciens ont essayé de définir le rapport entre le *lyü* primitif *hwàng-tchông*, et le tuyau d'un instrument donné; d'une part ils ont écarté les tuyaux à perce conique; d'autre part ils ont constaté que les tuyaux à anche ne donnent pas le son du *lyü* correspondant. Les comparaisons établies ne s'appliquent réellement qu'aux diverses flûtes; elles reposent sur le nombre proportionnel au volume (voir pp. 80, 86, 87, etc.) s'il s'agit de tuyaux cylindriques quelconques; pour des tuyaux de « même forme », où la longueur et le diamètre sont dans le même rapport, les comparaisons deviennent précises et les tuyaux sont vraiment comparables. C'est d'après ces principes qu'on définit un tuyau comme valant  $6\frac{1}{4}$  *hwàng-tchông* ou  $1\frac{1}{8}$  de *hwàng-tchông*; « pour le volume de 8 *hwàng-tchông*, on double la longueur et le diamètre; pour le volume de  $1\frac{1}{8}$  de *hwàng-tchông*, on prend la moitié de la longueur et du diamètre. » On a donc dressé un tableau complet des multiples du *hwàng-tchông*, de  $6\frac{1}{4}$  à  $1\frac{1}{8}$ , en mettant en regard les nombres proportionnels aux volumes, les longueurs et les diamètres<sup>8</sup>. On n'en trouvera ici qu'un extrait que l'on rapprochera des tableaux des pp. 92 et 112; les mesures sont en pied moderne.

Multiples du hwàng-tchông	diamètres	longueurs	repondant à :	
			lyü	notes
6 1/4	0,1096	2,916		mi <sub>1</sub>
8	0,0548	1,458	hwàng-tchông	mi <sub>2</sub>
7	0,0524	1,3945	tü-lyü	fa
6	0,0498	1,3216	thai-tcheou	fa <sub>2</sub>
5	0,0468	1,2465	kyä-tchông	sol
4	0,0435	1,1572	koü-syên	sol <sub>2</sub>
3,5	0,0416	1,1068	tchoung-lyü	la
3	0,0395	1,0513	juéi-pün	la
2,5	0,0372	0,9804	lin-tchông	la <sub>2</sub>
2,25	0,0359	0,9552	yi-tso	si
2	0,0345	0,9184	nou-lyü	ut <sub>1</sub>
1,75	0,0330	0,8784	woü-yü	ut <sub>2</sub>
1,5	0,0313	0,8344	gung-tchông	re
1,25	0,0295	0,7852	hwàng-tchông	re
1,125	0,0283	0,7584	tu-lyü	re <sub>2</sub>
1	0,0274	0,729	thai-tcheou	mi <sub>1</sub>
1/8	0,0137	0,3645		mi <sub>1</sub>

1. N° 84, f. 30 v°.  
2. N° 1. — N° 14, p. 57.  
3. N° 5.

4. N° 40, liv. 29, f. 14 v°. — N° 93 (Y. 1. 4., liv. 120, ff. 24 à 28). — N° 46, liv. 22, f. 4 v°. Voir chap. 1, p. 82, note 7.  
5. N° 15, liv. 29, f. 14.  
6. N° 67, liv. 39, ff. 14, 16.  
7. N° 67, liv. 39, ff. 14, 16.  
8. N° 63, liv. 33, ff. 3 à 6. — N° 86, 1<sup>re</sup> partie a), ff. 37 à 72.  
9. Remarquer que le tuyau de 0,0274 x 0,729, appelé ici *thai-tcheou*, est nommé *hwàng-tchông* dans le tableau reproduit p. 92, col. 1.

**Flûtes.**

Cette famille est primitive en Chine : en associant plusieurs lyü, en bouchant les sections du cylindre, en perçant des trous pour servir de bouche et pour produire des sons différents, on a naturellement obtenu les flûtes qui vont être décrites.

**74 Yü<sup>1</sup>.** Cette très ancienne flûte à bouche transversale est mentionnée par le *Chü k'ing*; dans le *Tcheouü li*, on la voit régler les danses des fils de l'Etat et jouer dans quelques sacrifices agricoles; elle a depuis longtemps cessé d'être employée par les musiciens, mais elle reste l'attribut muet des pantomimes qui exécutent la danse civile. C'était simplement un lyü de roseau ou de bambou, percé de trois, de six, voire de sept trous; nous ignorons si la bouche transversale a jamais reçu quelque perfectionnement. Le yü des danseurs du Palais est décrit par le *Hwéi tyèn thoi<sup>2</sup>*, mais comme il ne sert qu'aux yeux, ses dimensions traditionnelles ont peu de valeur : tuyau de bambou, longueur 1<sup>p</sup>,754, diamètre 0,0468.

Trous.	Distances à l'orifice supérieur.
1 <sup>er</sup>	1,3132
2 <sup>e</sup>	1,1673
3 <sup>e</sup>	1,0112
4 <sup>e</sup>	0,8755
5 <sup>e</sup>	0,7387
6 <sup>e</sup>	0,5056

**75 Phai syão**, al. *yün syão<sup>3</sup>*. La flûte de Pan a, d'après la légende, été inventée par l'empereur Chwén, qui la fit en réunissant 10 tuyaux de longueur appropriée; elle est aussi appelée *fong syão*, parce que sa forme rappelle les ailes éployées du phénix; enfin, dans les anciens textes et encore dans le *Yüén chi<sup>4</sup>*, elle est désignée par le mot *syão* sans épithète.

La flûte de Pan employée aujourd'hui dans les rites majeurs a 16 tuyaux de bambou maintenus parallèlement dans un étui de bois, *toi*, qu'ils dépassent en haut de 0<sup>e</sup>,1968 et inégalement en bas; l'enveloppe a 0,9477 de hauteur, 0,1093 d'épaisseur, 1,1610 de largeur maxima aux épaules, *kyén*;

75. Phai syão (N° 102, liv. 8, f. 49). — Echelle.

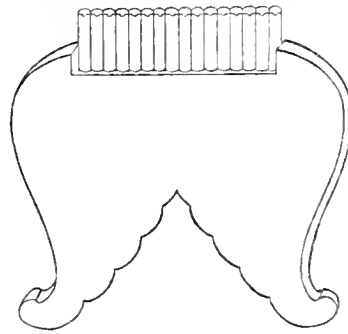


FIG. 191.



l'écartement des deux pieds est de 1,1333. Les tuyaux bouchés<sup>5</sup>, tous de même diamètre (0,02742), ont à la bouche une légère échancrure, *chün kheou*, comme

celle qui a été faite aux lyü pour faciliter l'émission du son; ils sont rangés dans l'ordre suivant, les nos I et XVI étant les plus longs, VIII et IX les plus courts: XVI XV XIV XIII XII XI X IX VIII VII VI V IV III II I.

Même notation que pour le syão ci-dessous. Au xvii<sup>e</sup> siècle l'échelle était chromatique, comprenant 16 degrés de *m<sub>3</sub>* à *sol<sub>6</sub>*<sup>6</sup>.

**77 Syão. tóng syão<sup>7</sup>.** Cette flûte à bouche transversale et à tuyau ouvert résulte d'une modification du yü et du phai syão; elle est faite en bambou et présente à la bouche une échancrure, *chün kheou*, large de 0<sup>e</sup>,02 sur 0,005. Deux formats principaux, a) kou-syén et b) tchóng-lyü, ainsi nommés parce que les tuyaux répondent respectivement à 4 et à 3,5 hwáng-tchóng. Diamètre a) 0,0433, b) 0,0416. Le trou dit « pour émettre le son », *tchhoü yün khóng*, est double et placé de part et d'autre à peu de distance de la ligne médiane de la face postérieure.

En pratique, l'*ut<sub>3</sub>* s'obtient en ouvrant le trou postérieur et le 3<sup>e</sup> trou; pour l'*ut<sub>2</sub>*, on ouvre le 1<sup>er</sup>, le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> trou. Pour l'étude de la notation, voir l'article relatif à la flûte traversière ti 81.

La flûte syão fut inventée, dit-on, par Khyeou Tchóng sous Han Wou ti; on dit aussi qu'elle provenait des Khyang (Tibétains) et qu'elle n'avait que 4 trous; King Fáng en mit un cinquième<sup>8</sup>. Elle fut longtemps appelée *tchháng ti*, flûte longue, ou simplement *ti*; c'est ainsi qu'elle est désignée dans un important passage du *Song choü<sup>9</sup>*, qui nous donne les intonations usitées en 274 (voir l'échelle). C'est, on le voit, tout à fait le syão moderne, avec cette différence que le trou d'émission ne paraît pas distinct de l'orifice

inférieur appelé perce centrale de la flûte; de plus, le 1<sup>er</sup> trou antérieur est dit trou adventice. Sur cette échelle, voir p. 113. L'historien parle à cette époque de 12 flûtes donnant comme sons de la perce centrale l'échelle chromatique de *ré<sub>2</sub>* à *ut<sub>3</sub>* (la douzième en *ut<sub>3</sub>* n'est pas citée); la fondamentale qui donne son nom à l'instrument est toujours émise par le 5<sup>e</sup> trou. La longueur de ces flûtes est comprise entre 3<sup>e</sup>,995 et 2,233 et coïncide avec les longueurs calculées par quintes justes; les flûtes alors employées,

d'après un autre passage<sup>10</sup>, étaient les flûtes en jwé-pin (4<sup>e</sup>,2), en wou-yi (3,2), en hwáng-tchóng (2,9) et en ta-lyü (2,6); on peut se demander si des flûtes de

1. N° 67, liv. 33, ff. 21 à 23. — N° 62, liv. 120, section yü, ff. 1 à 7. — N° 6, liv. 23, *yü chi, yü tchóng*. — N° 9, tome II, pp. 64, 65. — N° 2, 2. N° 67.

3. N° 67, liv. 33, ff. 1 à 2. — N° 102, liv. 8, f. 49 r°. — N° 64, liv. 183, f. 17.

4. N° 54, liv. 68, f. 8.

5. Sous les Song, d'après Tchéhèn Yang (N° 69, Y. I. t., liv. 118, sect. syão, f. 8 r°), les tuyaux étaient fermés avec de la cire et, quand on les débouchait ils donnaient l'octave aiguë du son primitif; on avait ainsi le *tong syão* 76. Les textes récents ne précisent pas si les tuyaux sont

ouverts ou bouchés, mais comme leurs dimensions sont celles des lyü, la question se ramène à celle-ci : les lyü sont-ils ou non des tuyaux bouchés? On l'a examinée p. 79, note 5, et résolue affirmativement. Voir aussi n° 48 (Y. I. t., liv. 118, f. 1 r°).

6. N° 47, *Yü khi tsio fa*, ff. 9, 10.

7. N° 67, liv. 33, ff. 3, 4. — N° 65, liv. 33, f. 16 r°. — N° 86, 2<sup>e</sup> partie a), ff. 41 à 27. — N° 64, liv. 183, ff. 12 v°, 16 v°.

8. N° 39, liv. 19, f. 19 v°.

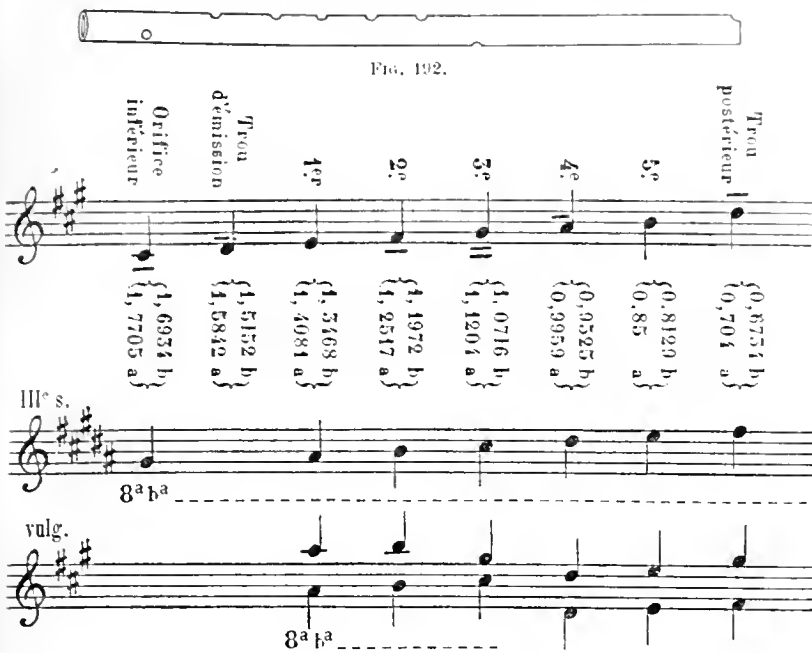
9. N° 39, liv. 14, ff. 10 à 12.

10. N° 39, liv. 44, f. 9.

4 pieds de long (1 pied = 0<sup>m</sup>,21 environ) étaient d'un maniement commode. Les flûtistes ne connaissant

Chwén-tchi : *hò seu yì cháng tchhi kông fán lyeou u ou*, soit *la<sub>2</sub> si ut<sub>2</sub> ré mi fa<sub>2</sub> sol<sub>2</sub> la si<sub>2</sub> sol<sub>2</sub>* est produit

77. Syão (N° 86, 2<sup>e</sup> p. a. ; n° 102, liv. 8, f. 54). — Echelles.



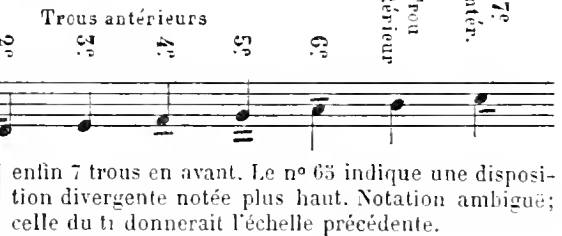
par le trou postérieur;  $la_2$  et  $si_2$  sont donnés par les mêmes trous que  $la_2$  et  $si_2$ , mais en forçant le souffle<sup>1</sup>. Voir ci-contre l'échelle vulgaire<sup>2</sup>. Les intonations des Ming, celles de 1690, celles de l'époque actuelle, se rapprochent sensiblement et de celles des Tsin et de l'échelle officielle contemporaine; elles sont un peu basses, si on les compare à celles des instruments cités par M. Mahillon<sup>6</sup>, mais elles seraient trop hautes et se confondraient avec celles de la flûte traversière n° 81, si l'on transcrivait autrement.

79 *Pou-léi* (palwe, alias pywe), flûte de l'orchestre birman *b*), formée d'un tuyau de bambou; longueur, 1<sup>m</sup>,26; diamètre, 0,07; l'orifice supérieur est à moitié fermé par un tampon de bois qui mé-

pas les noms des lyü donnaient à chaque instrument le nom de sa longueur; c'est ainsi que, sous les Thang, la flûte droite était souvent appelée *tchhi pò*, un pied huit; les Japonais emploient encore ce nom, avec leur prononciation spéciale, *chakou hatsi*.

nage la bouche de l'instrument; ensuite un trou placé en avant; on le recouvre d'une pellicule de bambou (voir article n° 81); puis un trou en arrière, et

Thang Chwén-tchi<sup>1</sup> sous les Ming indique les intonations *hò seu [yì] cháng tchhi kông lyeou*, qu'il faut rendre par *la<sub>2</sub> si [ut<sub>2</sub>] ré mi fa<sub>2</sub> la*. Ce sont exactement aussi celles du *ti* ou flûte droite des Song, d'après le *Yò chou*<sup>2</sup>; le *tchhông kwan* 78 donnait alors *sol<sub>2</sub> la<sub>2</sub> ut<sub>2</sub> ré ré<sub>2</sub> fa sol<sub>2</sub>*, respectivement sur les mêmes trous, maintenant ainsi l'échelle purement chinoise (*ut ré ré<sub>2</sub>*) à côté de l'échelle étrangère (*ut ré mi*). D'ailleurs des doigtés spéciaux permettaient de compléter la série chromatique; par exemple, *la<sub>2</sub>, ut, ré<sub>2</sub>, fa* sont, sur la première des deux flûtes, obtenus en bouchant à moitié les trous de *si, ut<sub>2</sub>, mi, fa<sub>2</sub>*; *sol<sub>2</sub>* est produit en ouvrant à la fois les trous de *la<sub>2</sub>* et *ré<sub>2</sub>*; *sol*, en bouchant à demi ces deux trous. L'échelle de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle est conforme à celle des Ming; le *Wén myio li yò tchi*<sup>3</sup> la donne plus complètement que le recueil de Thang



80. Tchhi (N° 102, liv. 8, f. 55). — Échelle.

enfin 7 trous en avant. Le n° 65 indique une disposition divergente notée plus haut. Notation ambiguë; celle du *ti* donnerait l'échelle précédente.

80 *Tchhi*<sup>8</sup>. Cette flûte traversière, mentionnée dans

*hông-tchông* = *mi*; si l'on voulait tenir compte des variations absolues du diapason, la confusion serait excessive.  
 3. N° 105, liv. 12, f. 4. — N° 106, f. 4 v.  
 6. N° 110, 1886, p. 486, etc.  
 7. N° 67, liv. 38, f. 3. — N° 65, liv. 33, f. 22.  
 8. N° 67, liv. 33, ff. 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 16. — N° 86, 2<sup>e</sup> partie a.

1. N° 30 (Y. l. t., liv. 119, f. 2 r°).  
 2. N° 69 (Y. l. t., liv. 121, f. 17).  
 3. N° 17, *Yò khi tsio fú*, f. 10 v°.  
 4. Dans cette transcription, comme dans toutes celles qui ne concernent pas la musique officielle des Tching, je pose l'égalité *hò* (du *ti*) =

le *Chī king*, semble s'être perpétuée avec peu de modifications au moins depuis les Han. Toutefois, le *Kyēou thàng choū* lui attribue un bec, *tswei*, dont on n'entend pas parler auparavant et dont on ne voit plus trace. Le *tchhi*, employé seulement dans les orches-

trés rituels, est un tube de bambou auquel on a laissé les deux nœuds qui limitent l'article; le nœud opposé à la bouche est percé; la bouche est latérale, il y a un trou tourné vers l'exécutant et vers le bas, cinq trous externes et deux trous à même distance sur le côté opposé à la bouche : ces deux derniers sont dits trous d'émission. Deux formats principaux, a) kou-syèn, 32 hwàng-tchông; b) tchông-lyù, 28 hwàng-tchông; diamètre a), 0<sup>m</sup>,087; diamètre b), 0,0832. Même notation que pour le syào.



trés rituels, est un tube de bambou auquel on a laissé les deux nœuds qui limitent l'article; le nœud opposé à la bouche est percé; la bouche est latérale, il y a un trou tourné vers l'exécutant et vers le bas, cinq trous externes et deux trous à même distance sur le côté opposé à la bouche : ces deux derniers sont dits trous d'émission. Deux formats principaux, a) kou-syèn, 32 hwàng-tchông; b) tchông-lyù, 28 hwàng-tchông; diamètre a), 0<sup>m</sup>,087; diamètre b), 0,0832. Même notation que pour le syào.

Le *Wén myáo li yù tchi*<sup>1</sup> donne sur la pratique du *tchhi* au xvii<sup>e</sup> siècle quelques indications présentées dans l'échelle précédente; on remarquera que le *tchhi* du xvii<sup>e</sup> siècle n'a que quatre trous externes.

Le *tchhi* de l'orchestre n'a qu'une analogie lointaine avec le *tchhi* 203 de démonstration décrit plus haut.

81 *Ti*, al. *lông ti*, *lông theou ti*, à cause des ornements<sup>2</sup>, flûte traversière en bambou renforcé de

beau et se remplace à mesure qu'il en est besoin. Les six trous suivants sont du même côté que la bouche; ensuite on trouve les deux trous latéraux d'émission; les quelques trous qui suivent, de même que l'orifice extrême, ne donnent pas de notes. Deux formats usuels a) kou-syèn, b) tchông-lyù; diamètre: a)

81. *Lông theou ti* (N° 102, liv. 8, f. 53).



Fig. 194.

0<sup>m</sup>,0435; b) 0,0416; longueur: a) 1,2517; b) 1,1972. *Sol*<sub>3</sub> s'obtient avec le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> trous ouverts; *sol*<sub>2</sub> avec les 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> trous. Une variété employée par l'orchestre militaire est appelée *phing ti*, parce qu'elle n'est pas ornée d'une tête de dragon; longueur, 1,8286;

81 a). *Ti* (N° 86, 2<sup>e</sup> p. a. — Echelles.

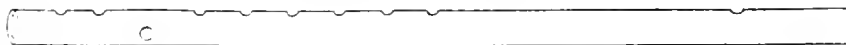


Fig. 195.

Musical notation on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are: G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Above the staff, labels indicate 'Trou d'émission' at the first and sixth notes, and '1<sup>er</sup>', '2<sup>e</sup>', '3<sup>e</sup>', '4<sup>e</sup>', '5<sup>e</sup>', '6<sup>e</sup>' for the other notes. Below the staff, a table lists frequencies for two formats, a) and b):

	1 <sup>er</sup>	2 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup>	4 <sup>e</sup>	5 <sup>e</sup>	6 <sup>e</sup>
a)	{0, 9525}	{0, 8167}	{0, 7576}	{0, 701}	{0, 5986}	{0, 4253}
b)	{0, 9599}	{0, 8552}	{0, 7924}	{0, 733}	{0, 6258}	{0, 4526}

Below the table, three musical staves are shown: 'fin du XVI<sup>e</sup> s.', '1690', and 'vulg. (N° 105)'. The 'vulg.' staff has question marks above the 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, and 5<sup>e</sup> notes.

1. N° 60, a 67. — N° 62, liv. 120, section *tchi*, ff. 1 à 7. — N° 43, liv. 29, f. 11 r°. — N° 2, *Syō pu*, *Hō*, *tsō*. — N° 13, p. 257. — N° 64, liv. 483, f. 17 r°.

1. N° 17, *Yō kō tsuo fu*, 1, 9. 2. N° 67, liv. 33, ff. 5, 6. — N° 63, liv. 33, f. 16 r°. — N° 86 2<sup>e</sup> partie a). — N° 64, liv. 483, ff. 12, 13, 16 v°.





je n'en connais pas l'échelle<sup>1</sup>. Voir ci-dessus diverses échelles : l'échelle vulgaire comporte une exécution un peu différente, avec soufflé plus ou moins fort et doigtés spéciaux; ces indications de doigtés concordent en somme avec celles plus complètes de M. Mahillon<sup>2</sup>.

La flûte traversière ti ne paraît pas dériver du telhi 80, elle est probablement d'importation étrangère. Le *Kyeou thing choû*<sup>3</sup> la définit un petit telhi et l'appelle *hêng ti*, flûte traversière; il parle aussi d'une flûte analogue, flûte tartare, *hou ti* 82, très goûtée par Ling ti (167-189), des Hân. Quand le roi de Pyáo envoya des musiciens en Chine<sup>4</sup>, il y avait deux flûtistes; leur

instrument, *hêng ti* 83, mesurait plus d'un pied de long; c'était un tuyau de bambou dont on avait enlevé les cloisons et bouché les orifices avec de la cire. Il y avait aussi des flûtes à deux têtes, *lying theou ti* 84 : cet instrument était fait d'un bambou long de 2<sup>h</sup>,8; au milieu subsistait un nœud avec une bouche à droite et une à gauche du nord; la section de gauche donnait les sons *sol* & *la* & *ut*; la section de droite donnait *ut* & *ré* & *fa*; mais chaque section ayant sept trous, la description est incomplète. Le *hêng tchhwi* 85, usité dans la musique militaire depuis Tehang Khyên<sup>5</sup>, qui le rapporta de l'Asie centrale<sup>6</sup>, est un instrument du même genre.

Syang kyang lang tyao<sup>7</sup>.

(Avec accompagnement de flûte.)

Allegro

Yi-kêng-lì, yuě tcháo-siāng-kiāng. Tshiao-kiā-jèn,  
 tsün wò-tj-tchhwàn-tshāng. Khwái-lō, fēi-tchhāng.  
 Thong-niēn-ti siào-méi, mǎng pà-chwèi ā  
 chwèi ā chwèi-yēn tchwāng.

1. N° 102, liv. 9, f. 15.  
 2. N° 85 (Y. l. t., liv. 68, f. 23). — N° 17. *Yò khi tsiao fa*, f. 41. — N° 105, liv. 12, f. 3. — N° 106, f. 2 r°. — N° 110, 1886, p. 192.  
 3. N° 45, liv. 29, f. 11 r°.  
 4. N° 46, liv. 222 c), ff. 15, 16.  
 5. Général et diplomate qui, au 1<sup>er</sup> siècle A. C. (138 à 115) pénétra au Ferghānah, peut-être jusqu'à la Bactriane (N° 36, liv. 61, f. 1, etc.).

6. N° 69 (Y. l. t., liv. 123, section *hêng tchhwi*, f. 3 r°).  
 7. N° 105, liv. 12, f. 1 r°. — Voir le texte chinois. Index, A, pu. — Chanson du batelier sur le Syang chanson populaire imprimée à Chang-hai. Traduction : « A la première veille, la lune éclaire la rivière Syang. Une jolie femme entre dans la cabine de ma barque. Plaisir pas ordinaire! O ma petite contemporaine, vite prends la pipe à eau. »

NOTATION VULGAIRE

La notation usuelle est donnée ci-dessous en deux formes, l'une A, pour l'ancienne échelle chromatique de 12 degrés à l'octave, l'autre B) pour l'échelle de 14 degrés<sup>1</sup>; on a compris dans ces tableaux toutes les notes citées par les divers ouvrages consultés, laissant en blanc la place de celles qui ne sont pas indiquées. On aperçoit immédiatement comment les signes principaux pour *mi*, *fa*, *sol*, etc., sont modifiés soit graphiquement, soit par une épithète, en vue d'exprimer les autres notes; comment aussi la forme moderne (tableau B) dérive de l'ancienne (tableau A), qui reste en usage pour la musique vulgaire.

mée (p. 413); les signes composés ou déformés, les expressions complexes répondent aux autres notes, *fa*, *sol*, *ut*, *ré*: il semble donc que cet emploi soit primitif. Ces dix caractères auraient été regardés comme les noms des trous à ouvrir, non comme les noms des notes; ils auraient été appliqués dans le même sens à la flûte droite, dont le diapason est inférieur, si bien que le mot *hò* indiquant le trou qui fournit la note la plus grave, a pris le sens de *mi*<sub>2</sub> d'une part, de *la*<sub>2</sub> de l'autre côté; puis cette double extension prévalant sur l'ancien emploi, les dix caractères *hò*, *seù*, *yì*, etc., sont devenus les signes des sons des deux

A)			
notes	lyü	notation du ti	notation du syáo
<i>la</i> <sub>2</sub>	tchóng-lyü -1		合 <i>hò</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	jwéi-pün		四 <i>seu</i>
<i>si</i>	lin-tehông		乙 <i>yì</i>
<i>ut</i> <sub>3</sub>	yì-tse		上 <i>chàng</i>
<i>ut</i> <sub>2</sub>	nán-lyü		尺 <i>tchhi</i>
<i>ré</i>	woù-yì		工 <i>kông</i>
<i>ré</i> <sub>2</sub>	yíng-tehông	合 <i>hò</i>	尺 <i>tchhi</i>
<i>mi</i>	hwáng-tehông <sub>1</sub>	下四 <i>hü seu</i> ; 四 <i>seù</i> ; 高四 <i>káo seu</i>	工 <i>kông</i>
<i>fa</i>	tá-lyü	四 <i>seù</i> ; 高四 <i>káo seu</i>	凡 <i>fan</i>
<i>fa</i> <sub>2</sub>	thai-tsheou	下四 <i>hü seu</i> ; 高四 <i>káo seu</i>	凡 <i>fan</i>
<i>sol</i>	kyá-tehông	下四 <i>hü seu</i> ; 高四 <i>káo seu</i>	凡 <i>fan</i>
<i>sol</i> <sub>2</sub>	koü-syèn	乙 <i>yì</i> ; 高一 <i>káo yì</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i>	tchóng-lyü	上 <i>chàng</i>	六 <i>lyeou</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	jwéi-pün	勾 <i>keou</i>	五 <i>wou</i>
<i>si</i>	lin-tehông	尺 <i>tchhi</i>	五 <i>wou</i>
<i>ut</i> <sub>3</sub>	yì-tse	下工 <i>hü kông</i> ; 丁 <i>ting</i>	工 <i>kông</i>
<i>ut</i> <sub>2</sub>	nán-lyü	工 <i>kông</i> ; 高工 <i>káo kông</i>	工 <i>kông</i>
<i>ré</i>	woù-yì	下凡 <i>hü fan</i> ; 凡 <i>fan</i>	工 <i>kông</i>
<i>ré</i> <sub>2</sub>	yíng-tehông	凡 <i>fan</i> ; 高凡 <i>káo fan</i>	工 <i>kông</i>
<i>mi</i>	hwáng-tehông <sub>2</sub>	六 <i>lyeou</i>	工 <i>kông</i>
<i>fa</i>	tá-lyü	下五 <i>hü wou</i> ; 五 <i>wou</i>	工 <i>kông</i>
<i>fa</i> <sub>2</sub>	thai-tsheou	五 <i>wou</i> ; 高五 <i>káo wou</i>	工 <i>kông</i>
<i>sol</i>	kyá-tehông	緊五 <i>kin wou</i> ; 工 <i>kông</i>	工 <i>kông</i>
<i>sol</i> <sub>2</sub>	koü-syèn	乙 <i>yì</i>	工 <i>kông</i>
<i>la</i>	tchóng-lyü	工 <i>kông</i>	工 <i>kông</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	jwéi-pün	工 <i>kông</i>	工 <i>kông</i>
<i>si</i>	lin-tehông	工 <i>kông</i>	工 <i>kông</i>
<i>ut</i> <sub>3</sub>	yì-tse	工 <i>kông</i>	工 <i>kông</i>
<i>ut</i> <sub>2</sub>	nán-lyü	工 <i>kông</i>	工 <i>kông</i>

B)				
notes	degrés	lyü	notation du ti	notation du syáo
<i>ut</i> <sub>3</sub>	<i>yu</i>	yì-tse -1	凡 <i>fan</i>	上 <i>chàng</i>
<i>re</i> <sub>2</sub>	<i>yu aigu</i>	nán-lyü	凡 <i>fan</i>	上 <i>chàng</i>
<i>re</i>	<i>pyen kông</i>	woù-yì	合 <i>hò</i>	尺 <i>tchhi</i>
<i>re</i> <sub>2</sub>	<i>pyen kông aigu</i>	yíng-tehông	合 <i>hò</i>	尺 <i>tchhi</i>
<i>mi</i>	<i>kông (1me)</i>	hwáng-tehông <sub>1</sub>	六 <i>lyeou</i>	工 <i>kông</i>
<i>fa</i>	<i>kông aigu</i>	tá-lyü	四 <i>seù</i>	工 <i>kông</i>
<i>fa</i> <sub>2</sub>	<i>chàng</i>	thai-tsheou	五 <i>wou</i>	工 <i>kông</i>
<i>sol</i>	<i>chàng aigu</i>	kyá-tehông	乙 <i>yì</i>	凡 <i>fan</i>
<i>sol</i> <sub>2</sub>	<i>kyô</i>	koü-syèn	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i>	<i>kyô aigu</i>	tchóng-lyü	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	<i>pyen tchi</i>	jwéi-pün	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	<i>pyen tchi aigu</i>	lin-tehông	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>si</i>	<i>tchi</i>	yì-tse	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>ut</i> <sub>3</sub>	<i>tchi aigu</i>	nán lyü	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>ut</i> <sub>2</sub>	<i>yu</i>	woù-yì	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>re</i>	<i>yu aigu</i>	yíng-tehông	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>re</i> <sub>2</sub>	<i>pyen kông</i>	hwáng-tehông <sub>2</sub>	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>re</i> <sub>2</sub>	<i>pyen kông aigu</i>	tá-lyü	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>mi</i>	<i>kông</i>	thai-tsheou	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>fa</i>	<i>kông aigu</i>	kyá-tehông	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>fa</i> <sub>2</sub>	<i>chàng</i>	koü-syèn	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>sol</i>	<i>chàng aigu</i>	tchóng-lyü	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>sol</i> <sub>2</sub>	<i>kyô</i>	jwéi-pün	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i>	<i>kyô aigu</i>	lin-tehông	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	<i>pyen tchi</i>	yì-tse	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>la</i> <sub>2</sub>	<i>pyen tchi aigu</i>	nán-lyü	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>
<i>si</i>	<i>tchi</i>	woù-yì	上 <i>chàng</i>	凡 <i>fan</i>

Pour chacune des deux formes l'application des signes est double: le même caractère qui représente une note donnée de la flûte traversière 81 (par exemple *sol*<sub>2</sub>) représente pour la flûte droite 77 la 3<sup>te</sup> inférieure *ut*<sub>3</sub>). Cette règle est nettement posée par le *Tá tshing hwei tyên* pour la musique officielle; pour la musique vulgaire et pour la musique antérieure au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle résulte des observations contemporaines et de la comparaison des échelles; mais elle a été souvent oubliée par les théoriciens chinois et les a induits en de fausses identifications. Dans la notation de la flûte traversière, la série des caractères qui désignent les notes, correspond à la gamme fondamentale de hwáng-tehông y compris les deux degrés complémentaires et la 4<sup>e</sup>, variante de la 3<sup>e</sup> dimi-

échelles *mi*<sub>2</sub> — *fa*<sub>2</sub>, *la*<sub>2</sub> — *si*<sub>3</sub>. C'est en qualité de notes qu'ils sont employés aujourd'hui pour tous les instruments à vent et pour beaucoup d'autres encore: notation du syáo 77 pour flûte de Pan 75, flûte tchhi 80, ocarina 101, cloches 1 etc., lithophones 23 etc.; — notation du ti pour chalumeau 89, orgue à bou-

1. N° 21, *pou*, liv. 1, f. 43, etc. — N° 30 (Y. 1. 1., liv. 59, f. 5 r°). — N° 103, section *Sjwán kông pen yi*. — N° 65, liv. 33, ff. 9, 10.

che 103 etc., carillon de gongs 13, et en général pour les instruments populaires des genres hautbois 96, guitare 123, tympanon 143, violon 145 etc.

Avant les Sóng je ne trouve pas trace de cette notation; on désigne alors les sons par les noms des lyü. Chên Kwò<sup>1</sup> est le premier qui mentionne la notation vulgaire: il la cite à propos de l'orchestre des banquets pour exposer la composition des systèmes usuels, et il identifie les notes aux lyü, savoir ho au hwáng-téhong, etc.; il s'agit donc de la notation du ti, celle que je crois primitive. Chên Kwò traite cette notation comme bien connue des musiciens et n'en recherche pas l'origine. Tchoü Hl<sup>2</sup>, un siècle plus tard, emploie les mêmes caractères, ceux « des recueils de musique vulgaire »; il rappelle dans le même passage les œuvres de Chên Kwò; au lieu de dire *kão seu, kão yì, kão kōng, kão fán*, il dit *seü chüing, yì chüing, kōng chüing, fán chüing*, et de même *seü hyü*, etc., pour *hyü seü*; il remplace *kün woi* par *wéi* (?) *cháng*. Ces divergences sont peu importantes; plus intéressante est, dans un passage où l'œuvre de Chên Kwò est spécialement visée, la phrase: « il faut d'abord accorder la corde de la fondamentale (du phi-phä) avec la note hō, notation du chalumeau. » Le terme « notation du chalumeau », *kwän sè*, semblable aux expressions *tí sè, syáo sè* du *Tá tshüing hwéi tyên*<sup>3</sup>, suppose l'existence de plusieurs notations; les caractères hō, seü, etc., étaient donc déjà au xi<sup>e</sup> siècle employés avec plusieurs valeurs, dont l'une pour le chalumeau et le ti probablement, puisque la même notation est commune aujourd'hui au chalumeau et à la flûte traversière<sup>4</sup>.

Les Lyáo (Khi-tán), dont la période florissante remplit les x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles, employaient les dix caractères de la notation vulgaire<sup>5</sup>; et comme ils avaient, au dire des auteurs, conservé avec soin les principes musicaux des Thang, on est en droit de penser que la notation qui nous occupe, remonte à cette dynastie, l'âge d'or de la musique chinoise.

Dans le passage cité, Tchoü Hl assimile les signes de la notation vulgaire à d'autres signes qui sont des caractères abrégés; ces derniers se trouvent encore avec des rapprochements concordants dans le *Tsheü yüén*<sup>6</sup>. Dans les deux éditions de Tchoü Hl que j'ai consultées, de même que dans le *Thyün wên kō khün phoi*<sup>7</sup>, qui copie et développe ce passage, les signes abrégés que nous étudions sont reproduits de façon assez gauche, si bien que plusieurs deviennent indiscernables. Le *Tsheü yüén* donne des signes plus distincts, et il en ajoute quelques-uns que je ne trouve pas ailleurs.

Le *Tsheü yüén* ajoute quelques signes marquant pause, frapper, ensemble, etc., et donne l'exemple de quelques systèmes désignés par les signes de leurs initiales. On a donc dans ces trois textes des formes diverses, la dernière particulièrement développée, d'une même notation qui ne semble pas s'être répandue: quoi qu'il en soit, je n'en ai pas rencontré d'autres exemples. Thang Yi-ming<sup>8</sup> tient les deux séries de signes que nous venons d'examiner pour des signes factices provenant du nom des lyü; ce procédé

de fusion et d'abréviation n'a rien d'in vraisemblable, la notation du khin est tout entière formée par ce moyen. Mais si l'on saisit les ressemblances graphiques entre les signes des colonnes 3 à 6 ci-dessous, on voit mal comment ces caractères pourraient sortir de ceux de la 2<sup>e</sup> colonne.

NOTATION					
1	2	3	4	5	6
notes	lyü	du ti	Tchoü Hl	n° 71	n° 103
<i>mí</i> <sub>3</sub>	黃鐘	合	ム	△	ム
<i>fa</i>	大呂	下四	マ	⊗マ	マ
<i>fa#</i>	太簇	高四	マ	又マ	夕
<i>sol</i>	夾鐘	下一	ニ	⊖	丁
<i>sol#</i>	姑洗	高一	ニ	一△	上
<i>la</i>	仲呂	上	マ	ク	上
<i>la#</i>	蕤賓	勾尺	ム	しク	し
<i>si</i>	林鐘	尺	ム	人	八
<i>ut</i>	夷則	下	フ	⊗	丁
<i>ut#</i>	南呂	高	フ	ケフ	上
<i>ré</i>	無射	下	凡	⊖	凡
<i>ré#</i>	應鐘	高	凡	ハ	凡
<i>mi</i>	黃清	六	凡	ハ	凡
<i>fa</i>	大清	下	五	ア	凡
<i>fa#</i>	太清	高	五	⊖	凡
<i>sol</i>	夾清	緊	五	⊖	凡
<i>sol#</i>	姑清	尖	一	ゆ	凡
<i>la</i>	仲清	尖	上	ゆ	凡
<i>si</i> (?)	林清	尖	凡	ゆ	凡
<i>ré#</i> (?)	應清	尖	凡	ゆ	凡

Instruments à embouchure.

Il faut probablement comprendre dans cette série les *péi* 86, conques, employées par l'empereur mythique Hwáng ti et encore utilisées chez les barbares du sud à l'époque des Thang<sup>9</sup>.

87 *Tá thóng kyó*<sup>10</sup>, grand cornet, vulgaire *hio thóng* ou cylindre à signaux, formé de deux tuyaux en

87. Tá thóng kyó (N° 67, liv. 34, f. 20.)

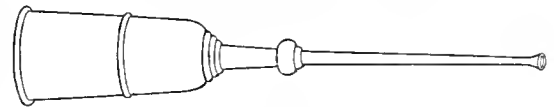


FIG. 196.

bronze (le second parfois en bois) emboîtés à coulisse; on les tire pour se servir de l'instrument: longueur

traversière lí, l'orgue à bouche, écrite avec le *tí sè*, notation du ti. Dans le n° 20, ces cinq parties sont réduites à trois, les carillons (1<sup>er</sup>) partageant la notation du *syáo* (4<sup>e</sup>) et les *khü* (2<sup>o</sup>) et *sé* (3<sup>o</sup>) ayant parlé commune.

1. N° 24, *poü*, liv. 1, ff. 13, 14, 15.  
 2. N° 27, liv. 41. — N° 26, liv. 66.  
 3. N° 65, liv. 33, ff. 9, 10.  
 4. Le *Tá tshüing hwéi tyên* (liv. 33, f. 9 v<sup>o</sup>) reconnaît dans une partition complète, *yü phoi*, cinq parties: 1<sup>o</sup> pour les cloches et lithophones, écrite avec les noms mêmes des lyü; 2<sup>o</sup> pour le khin; 3<sup>o</sup> pour le *seü*, écrites avec des caractères spéciaux sur lesquels on revientra plus loin; 4<sup>o</sup> pour la flûte droite *syáo*, la flûte de Pan, l'ocarina, la flûte traversière *tchhi*, écrite avec le *syáo sè*, notation du *syáo*; 5<sup>o</sup> pour la flûte

1. N° 24, *poü*, liv. 1, ff. 13, 14, 15.

2. N° 27, liv. 41. — N° 26, liv. 66.

3. N° 65, liv. 33, ff. 9, 10.

4. Le *Tá tshüing hwéi tyên* (liv. 33, f. 9 v<sup>o</sup>) reconnaît dans une partition complète, *yü phoi*, cinq parties: 1<sup>o</sup> pour les cloches et lithophones, écrite avec les noms mêmes des lyü; 2<sup>o</sup> pour le khin; 3<sup>o</sup> pour le *seü*, écrites avec des caractères spéciaux sur lesquels on revientra plus loin; 4<sup>o</sup> pour la flûte droite *syáo*, la flûte de Pan, l'ocarina, la flûte traversière *tchhi*, écrite avec le *syáo sè*, notation du *syáo*; 5<sup>o</sup> pour la flûte

5. N° 49, liv. 54, f. 8 v<sup>o</sup>.

6. N° 71, liv. 1<sup>er</sup>, ff. 2 v<sup>o</sup>, 5 r<sup>o</sup>, 11 r<sup>o</sup>.

7. N° 103, section *Lyü lyü tseü phoi*.

8. N° 103, loco cit.

9. N° 45, liv. 29, f. 13 r<sup>o</sup>. — N° 46, liv. 222 c), ff. 44, 45.

10. N° 67, liv. 34, ff. 20 r<sup>o</sup>, 23 r<sup>o</sup>. — N° 109, p. 481. — N° 64, liv. 184, f. 3 v<sup>o</sup>.

totale, 3<sup>m</sup>,672; longueur de chaque corps, 1,944; — corps inférieur, diamètres, orifice inférieur, 0,648; orifice supérieur, 0,144; — corps supérieur, diamètres, orifice inférieur, 0,440; orifice supérieur, 0,0432; — embouchure, *tsuèi*, longueur 0,144. L'exemplaire cité par M. Mahillon donne  $ré_b$ , ce qui dans notre notation répond à  $ut_{\sharp 3}$ .

88 *Syáo thong kyó*<sup>1</sup>, petit cornet, vulgaire *lí-p'ü* (peut-être à rapprocher du persan *labek*), formé de deux, parfois de trois tuyaux de bronze glissant l'un sur l'autre comme dans le grand cornet; le tuyau supérieur

88. Syáo thong kyó (N° 102, liv. 9, f. 5).

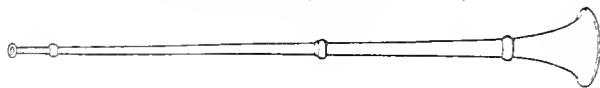


Fig. 197.

est légèrement conique, l'inférieur évasé forme pavillon: longueur totale, 4<sup>m</sup>,104; longueur du corps inférieur, 1,944; longueur du corps supérieur, 2,376; — corps inférieur, diamètres, orifice inférieur, 0,432, orifice supérieur 0,0318; — corps supérieur, diamètres, orifice inférieur, 0,0500; orifice supérieur, 0,0216. L'exemplaire

cité par M. Mahillon donne les notes  $ré_b$   $la_b$   $ré_b$ , c'est-à-dire dans notre notation  $ut_{\sharp 3}$   $sol_{\sharp 3}$   $ut_{\sharp 4}$ .

#### Instruments à anche.

Dans cette famille tout entière d'origine étrangère, tous les instruments, sauf un, le *pí-li*, sont munis d'une pièce rapportée ou sifflet, *cháó*, faite de matières diverses, taillée en forme de tronc de cône et qui s'enfonce dans la bouche du tuyau, une partie saillant à l'extérieur; ce sifflet joue le rôle d'une anche double, ainsi que l'explique M. Mahillon à propos des instruments hindous<sup>2</sup>.

89 *Kwán* [-*tseü*]<sup>3</sup>, chalumeau, *theü kwán*, chalumeau à tête, tuyau cylindrique en bois dur, os ou corne; a) grand chalumeau: diamètre, 0<sup>m</sup>,0274; longueur, 0,606; *cháó* de roseau tendre entrant de 0,030 dans le tuyau; b) petit chalumeau: les dimensions sont respectivement 0,0217; 0,5902; 0,030. Sept trous antérieurs, trou postérieur; même notation que pour le *ti* 81.

89. Kwán (N° 102, liv. 8, f. 71. — Échelles.



Fig. 198.

Diagram showing the fingering and scale for the kwán instrument. The diagram consists of two staves, labeled 'a' and 'b', representing different sizes of the instrument. The notes are written on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: Orifice inférieur (0,576), 1<sup>er</sup> (0,499), 2<sup>e</sup> (0,4435), 3<sup>e</sup> (0,3735), 4<sup>e</sup> (0,3157), 5<sup>e</sup> (0,2495), 6<sup>e</sup> (0,1822), Trou postérieur (0,1217), 7<sup>e</sup> ant. (0,0784). The diagram also shows the positions of the finger holes on the instrument.

Les chalumeaux du *Lýü lýü tchéng yí* diffèrent de ceux du *Hwéi tyén* pour les trous marqués d'une\*, ils sont encore conformes aux modèles des Ming; le grand chalumeau a, en effet, un second trou postérieur, distance 0,3529, qui donne la note *keü* (3<sup>ie</sup> diminuée), supprimée depuis la réforme du xviii<sup>e</sup> siècle. L'échelle marquée par le *Wén myáo lí yü tchi*<sup>4</sup> s'étend comme ci-dessus de *ho* à *woü*, mais avec des équivalents européens différents: *mi<sub>3</sub> fa<sub>3</sub> sol<sub>3</sub> la<sub>3</sub> si<sub>3</sub> ut<sub>3</sub> ré<sub>3</sub> mi<sub>3</sub> fa<sub>3</sub>*. On a employé parfois deux chalumeaux semblables attachés parallèlement et dont on jouait à la fois.

Le nom de *kwán*, très fréquent dans les anciens textes, manque de précision et est susceptible de désigner n'importe quel tuyau; l'une des premières mentions précises d'un chalumeau se trouve dans un rapport de *Hwó Hýen*: il parle d'un *tchéü chéü tí* capable de jouer la musique savante; longueur, 9 pouces; 4 trous d'un côté, 2 de l'autre. Mais, d'autre part, le *pí-li*, mentionné si souvent sous les *Thang* et les *Swéi*, n'est autre que le *kwán*, lequel a conservé le nom alternatif de *pí-li*; les Japonais nomment *hitsi-riki*, prononciation japonaise de *pí-li*, un instrument très analogue au *kwán*; *Twán Ngán-tsyé*, des *Thang*, *Tchéü Yáng*<sup>5</sup>,

1. N° 67, liv. 34, ff. 20 v°, 23 v°. — N° 109, p. 181. — N° 64, liv. 184, f. 3 v°.

2. N° 109, p. 115.

3. N° 67, liv. 38, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 18 v°. — N° 86, 2<sup>e</sup> partie a, ff. 51 à 59. — N° 64, liv. 184, f. 13 v°.

4. N° 17, *Yü khi tsüo fá*, f. 10.

5. N° 62, liv. 125, section *pí lí*, ff. 4 à 5; cf. n° 94, n° 69. — N° 45, liv. 29, f. 11 v°. Au livre 29, f. 14, le *Kyáo thong chou* mentionne comme instrument des barbares du sud le *tháo phi pí-li* 170, *pí-li* d'écorce de pêcher, fait d'une écorce roulée.

des Sòng, donnent divers synonymes de ce nom, *p'ei li*, *kyū kwān*, et affirment, avec description à l'appui, cette identification. C'est donc un instrument d'origine barbare importé probablement de Koutcha et qui a été perfectionné en Chine.

90 *Hoū kyū*<sup>1</sup>, cornet tartare; tuyau cylindrique en bois; diamètre, 0<sup>m</sup>,057; longueur, 2,396; à chaque orifice s'adapte un tube en corne recourbé et évasé dans lequel le tuyau entre de 0,088; diamètre du tube inférieur, de 0,161 à 0,172; longueur, 0,809. Diamètre de la bouche, 0,0364; y est inséré un *chào* de corne, long de 0,384. Notation ambiguë; on a lu suivant celle du *ti* 81.

90. Hoū kyū (N° 102, liv. 9, f. 43). — Échelle.



FIG. 199.



Cet instrument de l'orchestre mongol *a*) est peut-être ancien en Chine; il pourrait être rapproché<sup>2</sup> du *tekhuei pyōn*, alias *koū*, fouet-flûte, mentionné sous les Han par Yng Chāo; il est d'ailleurs le perfectionnement de formes primitives dépourvues de trous. Synonymes de *kyā*: *tū koū*, *syāo koū*, *kyū*.

91 *Pi-li*<sup>3</sup>. Cet instrument de l'orchestre Wā-eūl-khā diffère du *pi-li* ancien, aujourd'hui *kwān-tseū* 89. Tuyau de roseau; longueur, 0<sup>m</sup>,537; diamètre, 0,0249; en haut, au moyen d'une double fente, on ménage

91. Pi-li (N° 102, liv. 9, f. 55). — Échelle.

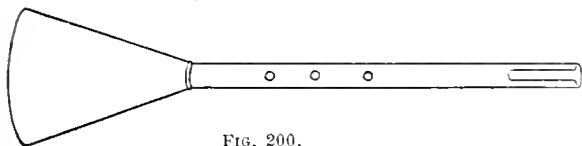


FIG. 200.



une languette, *hwāng*, qui joue le rôle d'anche battante<sup>4</sup>. A l'orifice inférieur est fixé un pavillon de métal, en forme de tronc de cône; diamètre inférieur, 0,174; longueur, 0,232; un petit trou, diamètre 0,009, y est percé; il ne donne pas de note. Le tuyau a trois trous. Notation ambiguë; on a lu suivant celle du *ti* 81.

92 *Hwā kyō*<sup>5</sup>, cornet de l'orchestre de cortège III *b*); tuyau en bois renforcé de cercles de cuivre, pointu aux deux bouts, bombé au milieu; longueur, 5<sup>p</sup>,4612; diamètre supérieur, 0,0768; diamètre médian, 0,432; diamètre inférieur, 0,0864; *chào* de bois, long de 0,729.

92. Hwā kyō (N° 102, liv. 9, f. 8).



FIG. 201.

93 *Móng-koū kyō*<sup>6</sup>, cornet mongol de l'orchestre de cortège III *b*); tuyau conique en bois, en deux parties qui s'ajustent, cerclé de cuivre; longueur du tuyau, 4<sup>p</sup>,731 + 3<sup>p</sup>,529; — diamètre de la bouche, cornet mâle 0,0345, cornet femelle 0,0285; — pavillon en cuivre: longueur, 1,0729; diamètre inférieur, 0,729; *chào* en corne.

93. Móng-koū kyō (N° 102, liv. 9, f. 14).

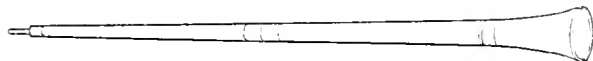


FIG. 202.

C'est un instrument de cette famille que Twān Ngān-tsyē<sup>7</sup> mentionne sous le nom de *ngūi kyū* (corne de mouton et *chào* de roseau).

94 *Kīn kheōū kyō*<sup>8</sup>, hautbois de l'orchestre de cortège III *b*); tuyau conique en bois sculpté pour figurer les nœuds d'un bambou; longueur, 0<sup>m</sup>,989; diamètre supérieur, 0,0313; diamètre inférieur, 0,0939; — embouchure en cuivre en forme de gourde avec un plateau courbe au-dessus et au-dessous, longueur, 0,216; — pavillon en cuivre: longueur, 0,486; diamètre, 0,432; *chào* en roseau entrant dans l'embouchure de 0,063. Même notation que pour le *syāo* 77; les distances des

94. Kīn kheōū kyō (N° 102, liv. 9, f. 13).

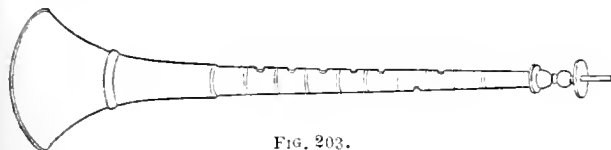


FIG. 203.

trous sont données par le n° 65, les autres longueurs sont fournies par le n° 67.

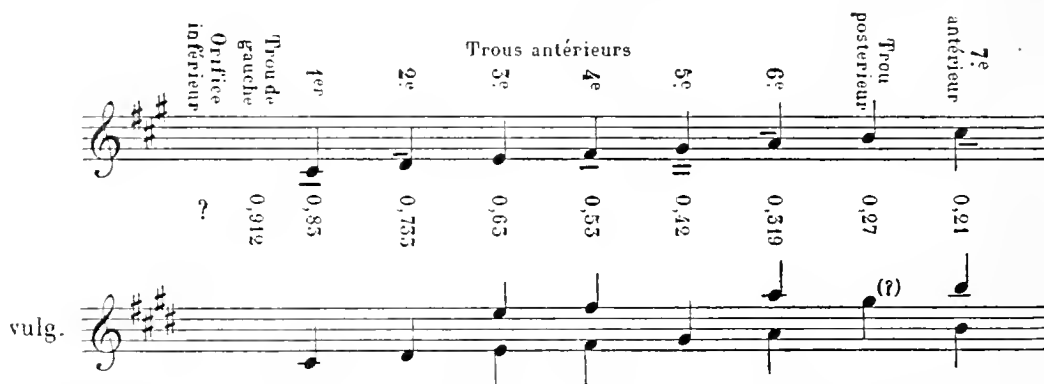
1. N° 67, liv. 38, f. 4. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.  
2. N° 102, liv. 9, f. 43 v°. — N° 22 (Y. l. t., liv. 124, section *kyā*, ff. 1 à 3).  
3. N° 67, liv. 38, f. 5. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.  
4. N° 109, pp. 122, 164, 169, 225.

5. N° 67, liv. 24, ff. 21 r°, 23, 24. — N° 64, liv. 155, f. 2 r°.  
6. N° 67, liv. 34, ff. 22 r°, 24, 25.  
7. N° 94 (Y. l. t., liv. 37, f. 2, etc.).  
8. N° 67, liv. 34, ff. 24 v°, 24. — N° 65, liv. 33, ff. 32, 33.



95 *Hoi à*<sup>1</sup>, flûte marine, de l'orchestre de triomphe IV a); petit modèle du précédent; longueur du tuyau, 0<sup>p</sup>,620; diamètre supérieur, 0,030; diamètre inférieur, 0,080; longueur de l'embouchure, 0,160; — longueur du pavillon, 0,170; diamètre du pavillon, 0,220. L'échelle n'est pas donnée.

96 *Sou-èul-nai*, alias *swò-nâ*<sup>2</sup> (persan zournâ et sournâ, Kâchgar sournei), hautbois de l'orchestre musulman, ressemblant à celui de l'orchestre de cortège; l'un ou l'autre, peut-être l'un et l'autre sont fréquents dans les rues de Péking sous le nom de swò-nâ; tuyau de bois, longueur, 1<sup>p</sup>,414; diamètre supérieur, 0,0301; diamètre inférieur, 0,2331; — embouchure formée d'un tuyau de cuivre traversant un plateau; longueur totale 0,3105; elle entre dans le tuyau de 0,133 et porte un *chào*, longueur 0,035, en roseau, dont l'ouverture supérieure est large de 0,024; — pavillon en cuivre. Notation du *ti* 81. Echelles<sup>3</sup> :

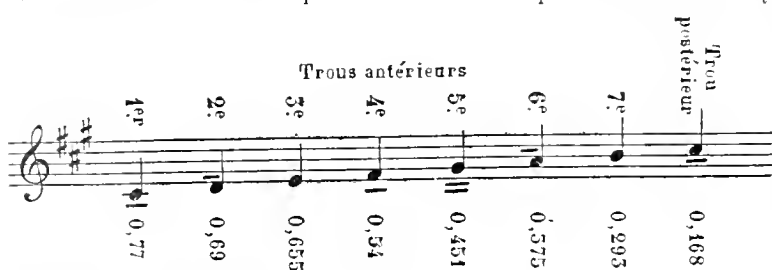


97 *Ti-li*<sup>4</sup> (*te-liñ*), hautbois des orchestres tibétains, semblables au précédent, même notation. Deux modèles; hautbois de l'orchestre a) : longueur totale, 1<sup>p</sup>,300; longueur du tuyau de bois, 0,972; — hautbois de l'orchestre b) : longueur totale, 1,630; longueur du tuyau de bois, 1,024.

98 *Nyi-teou-kyông*<sup>5</sup> (comparez birman *hnè*, trompette), hautbois de l'orchestre birman a); tuyau de bois sculpté à l'imitation des nœuds du bambou, surmonté d'un tuyau de cuivre traversant un plateau; *chào* de roseau; pavillon de cuivre; longueur du tuyau, 1<sup>p</sup>,320; diamètre supérieur externe, 0,093; longueur du pavillon, 0,680; diamètre de l'orifice inférieur, 0,390.

99 *Nyi-nyi-teou-kyông*<sup>6</sup>, petit hautbois de l'orchestre birman a), semblable à l'autre, sauf par le pavillon qui est en bois; longueur du tuyau, 0<sup>p</sup>,860; longueur du pavillon, 0,200; diamètre du pavillon, 0,330.

100 *Pâ-lâ-mân*<sup>7</sup> (comparez turk *bâlâbân*, grosse caisse?) hautbois de l'orchestre musulman, tout en bois, sauf le *chào* en roseau et un plateau en cuivre tout près de la bouche. Tuyau à orifice inférieur fermé, sauf



un petit trou dont on n'indique pas la place précise : longueur, 0<sup>p</sup>,940; diamètre supérieur interne, 0,040; diamètre inférieur interne, 0,060. En haut se place un second tuyau surmonté du *chào*; longueur du *chào*, 0,273; partie entrant dans le tuyau, 0,059; diamètre de l'orifice supérieur, 0,029. Même notation que celle du *ti* 81. Ech. ci-contre.

1. N° 67, liv. 31, ff. 22 v<sup>o</sup>, 23, 25.

2. N° 67, liv. 38, ff. 6 v<sup>o</sup>, 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 21 r<sup>o</sup>. — N° 109, p. 405 (355).

3. L'échelle vulgaire provient du n° 105, liv. 12, f. 9.

4. N° 67, liv. 38, f. 8 r<sup>o</sup>. — N° 65, liv. 33, f. 21.

5. N° 67, liv. 38, ff. 9, 10.

6. N° 67, liv. 38, ff. 9, 10.

7. N° 67, liv. 38, ff. 6, 7. — N° 65, liv. 33, f. 21 r<sup>o</sup>.

Ocarinas.

101. Hyuên (N° 102, liv. 8, f. 59).



FIG. 201.

101 *Hyuên*<sup>1</sup>, récipient en terre cuite, en forme d'œuf pointu en haut et dont le gros bout serait remplacé par une surface plane; la section est elliptique, et non pas circulaire. La bouche est à la pointe; quatre trous en avant, deux trous en arrière; la bouche est aussi trou d'émission. Deux formats usuels, a) hwàng-tchông valant 8 hwàng-tchông; b) tâ-lyû valant 7 hwàng-tchông.

	a)	b)
Hauteur interne.....	0,223	0,2133
Grand diamètre à la base.....	0,1168	0,1117
Grand diamètre aux 2/3 de la hauteur à partir du sommet.....	0,1717	0,1612

nombre des tuyaux : *qû* 104 à 36 tuyaux, le plus long ayant 4<sup>h</sup>,2, mais réduit à 23 tuyaux au temps de Ying Châo; *hwô* 105 à 13 tuyaux; *tehhào* 106, cheng de grande taille, à 19 tuyaux au moins. A l'époque mongole on trouve aussi plusieurs désignations : *tehhào chêng* et *hwô chông* à 19 tuyaux, le *tehhào* plus grand que le *hwô*; *juên yû phiào* 107 à 13 tuyaux, *kyou yû phiào* 108 à 9 tuyaux, *tshî song phiào* 109 à 7 tuyaux. Cet instrument est mentionné dans le *Yi tsî* à l'époque de l'empereur Chwên et dans les odes du *Chî k'ing*; il donne son nom sous les Teheou au maître des organes, *chêng chî*, qui a la direction de la plupart des instruments à vent. L'invention en est attribuée à Nyukwa, souverain mythique qui succéda à Fou-li. Les barbares connaissaient aussi cet instrument<sup>6</sup>; le Korye avait le *hoi loû chêng* 110, dont le réservoir était fait d'une gourde : d'après les origines de la civilisation coréenne, il ne serait pas surprenant que l'orgue, importé de Chine, se fût maintenu au Korye

The musical notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are placed on the staff to correspond to the fingerings of the six holes. The first four holes are marked with black dots and numbered 1st, 2nd, 3rd, and 4th. The last two holes are numbered 5th and 6th. Below the staff, the fingerings are listed as follows:

- 1st hole: {0, 1998 a), 0, 2038 b)}
- 2nd hole: {0, 1856 b), 0, 1919 a)}
- 3rd hole: {0, 1686 b), 0, 1762 a)}
- 4th hole: {0, 1598 b), 0, 1566 a)}
- 5th hole: {0, 1261 b), 0, 1291 a)}
- 6th hole: {0, 918 b), 0, 991 a)}

Below this, a scale is shown with the notes: 1, 1.2, 1.5, 1.5.6. The notes are labeled 'Tous les trous fermés' and 'En ouvrant'.

Les quatre trous marqués en noir sont ceux de la face antérieure; les deux plus élevés appartiennent à la face postérieure qui est censée vue directement; les trous sont numérotés à partir de la base. Les dimensions du *Hwê tyên thou* diffèrent de celles du *Lyû lyû tchéng yi*; dans celui-ci l'instrument a 3 trous (3 + 2); actuellement il en a 6 (4 + 2). D'après le *Wên myào li yô tchi*<sup>2</sup>, l'ocarina a cinq trous, les trous 1, 2, 3, 5, 6. L'échelle est donnée ci-dessus; les quatre premières notes s'obtiennent en variant la force du souffle. D'après les indications plus récentes, au contraire N° 20 a), liv. 1), on débouche successivement les trous 1 à 6; avec tous les trous bouchés, on obtient le *mî*, notation du *syào* 77.

Le *hyuên* est associé à la flûte *tehhî* par le *Chî k'ing*; il s'est maintenu jusqu'aujourd'hui dans la musique rituelle. Les plus anciens exemplaires étaient, semble-t-il, à deux ou trois trous; sous les Sông, années King-yeou (1034-1037), on parle d'un instrument à huit trous. On appelait *kyào* 102 un ocarina de plus grande taille<sup>3</sup>. Ces instruments ont inspiré les ocarinas construits pour la première fois il y a une trentaine d'années en Italie<sup>4</sup>.

Instruments à réservoir d'air.

103 *Chêng*<sup>5</sup>, orgue à bouche. Ce nom générique désigne plusieurs espèces qui se distinguaient par le

en gardant exactement sa construction première; en effet, le *chêng* avait d'abord pour réservoir une gourde, et on note sous les Thang qu'au sud du Kyang la gourde est encore employée, que les anches y sont des languettes de bambou; dans le nord, au contraire, on a remplacé le bambou par le métal, la gourde par un récipient de bois creusé. C'est aussi du sud, de Birmanie, que viennent à la cour de Chine, à la fin du vi<sup>e</sup> siècle, des organes de ce type, mais diverses de format, de construction et d'accord. Quelques-unes ont deux ou trois cornes de bœuf ou défenses d'éléphant tenant lieu de tuyaux; d'autres ont des languettes doubles, *ch'w'ing h'w'ing*; on en remarque surtout deux de grande dimension, à 16 tuyaux, les tuyaux les plus longs ayant 4<sup>h</sup>,85 : ce sont presque les instruments dont Ying Châo constatait l'existence au temps des Han. En lisant ces descriptions, on pense naturellement au *khen laotien*, si répandu dans toute l'Indo-Chine et dont il n'est pas jusqu'au nom qui ne rappelle le mot *chêng*, si l'on tient compte de la permutation fréquente dans cette région entre kh et ch (écrit souvent xi).

Au contraire, l'instrument 111 offert en 1260-1263 par un pays musulman<sup>7</sup> et accordé ensuite à l'harmonie chinoise par un fonctionnaire du bureau de la Musique, n'est pas de ce type : il avait des anches et 90 tuyaux de bambou, un buffet vertical en bois sculpté, pointu en haut, un soufflet, *f'ong w'ing*, mû

1. N° 67, liv. 33, ff. 12, 13. — N° 65, liv. 33, f. 17 v°. — N° 86, 2<sup>e</sup> partie a), ff. 69 à 76. — N° 64, liv. 183, f. 17 r°.   
 2. N° 17, sect. *Fô k'hi tsào fa*, f. 8.   
 3. N° 2, *Syào yû, Hî j'ân s'ou*. — N° 13, p. 257. — N° 62, liv. 128, section *kyoua*, ff. 1 à 19.   
 4. N° 109, p. 248 (196).

5. N° 22, Y. I. I., liv. 126, f. 7. — N° 51, liv. 68, f. 8 v°. — N° 1. *Yi tsî*. — N° 14, p. 58. — N° 2, *W'ing f'ong, K'ou tsou y'ang y'ou*. — N° 13, p. 75. — N° 6, liv. 128, *ch'ou chî*. — N° 9, tome II, pp. 60 à 62.   
 6. N° 62, liv. 126, f. 8 v°. — N° 45, liv. 29, f. 11 r°. — N° 16, liv. 222, ff. 16 r°, v°.   
 7. N° 51 (Y. I. I., liv. 126 ff. 22, 23).

par un homme, et une sorte de clavier de 13 touches (?) ou tubes actionnés à la main par un autre homme; de plus, un paon sculpté ouvrait les ailes et dansait en mesure.

Les chêng des orchestres impériaux actuels<sup>1</sup> sont de deux formats. Le grand chêng se compose d'un récipient en bois dur formant réservoir d'air, portant un tuyau d'insufflation montant et légèrement recourbé; ces deux pièces réunies ressemblent assez à une théière avec son goulot: diamètre du réservoir, haut, 0,2375, bas, 0,1187; hauteur du réservoir, 0,2196. Le tuyau d'insufflation est en deux parties, une courte horizontale, *tsuèi*, percée d'un tron carré de 0,0439 de côté; un bec ascendant de 0,729 de long. Dans le réservoir et s'enfonçant à travers le couvercle sont fixés verticalement 17 tuyaux fermés en bas, tous de diamètre 0,0163; quatorze sont rangés sur deux liers opposés, de la circonférence, trois au milieu; les plus longs sont médians dans chaque arc de circonfé-

103. Chêng de l'orchestre impérial. (N° 102, liv. 8, p. 57.)



FIG. 205.

103 a). Tuyau du chêng. (N° 86, 2<sup>e</sup> p. a).



FIG. 206.

103 b). Chêng vulgaire (G. Chouquet, Le Musée du Conservatoire National de Musique, Paris, 1884; p. 240.)



FIG. 207.

rence; on trouve qu'ainsi le chêng ressemble à la queue du phénix et on le nomme *fong chêng*. La partie inférieure des tuyaux est en bois dur, la partie extérieure en bambou. Près du pied du tuyau, à une hauteur de 0,08, s'ouvre un petit trou rectangulaire, *hwang kheou*, muni d'une anche libre en cuivre que l'on compare à la langue d'un moineau; à l'extrémité de l'anche on met une goutte de cire; si la goutte de cire est lourde, le son baisse: c'est ainsi que l'on accorde l'instrument. Plus haut dans le tuyau s'ouvre le *chân kheou* ou *tehouï yin khong*, trou d'émission, de forme rectangulaire, tourné vers l'intérieur de la circonférence (dimensions, 0,0729 x 0,00729). Un autre trou, *khi khong*, trou d'air, est ménagé à la face interne de trois des tuyaux, à la face externe des autres, à peu de distance au-dessus du couvercle du réservoir; l'air qui passe par le tuyau ne produit aucun son tant que le trou d'air est ouvert; le trou d'air étant fermé, l'air fait vibrer l'anche et le tuyau.

Il existe un rapport empirique entre les dimen-

sions de l'anche et celles du tuyau, puisque les vibrations de l'anche et celles de la colonne d'air doivent être synchroniques. La longueur des tuyaux est fixée, aussi bien que la distance *ab* entre le trou de l'anche et le trou d'émission: seule cette dernière longueur paraît essentielle, puisque le trou d'émission limite la colonne d'air; mais la colonne supérieure au trou d'émission ne réagit-elle pas aussi, puisqu'on a deux sons différents avec deux tuyaux où la longueur *ab* est la même, mais où la longueur *ac* (longueur totale du tuyau) diffère? Les numéros en chiffres romains désignant les tuyaux sont ceux de la nomenclature chinoise, qui commence par la face antérieure à droite et va toujours vers la gauche.

		distances <i>ab</i>	longueurs <i>ac</i>	notes
1.	XV	0,8505	1,0688	<i>si</i> <sub>3</sub>
2.	VI	0,7560	1,0688	<i>ut</i> <sub>3</sub>
3.	VII	0,7560	0,8017	<i>ut</i> <sub>2</sub>
4.	V	0,6720	1,3880	<i>re</i> <sub>2</sub>
5.	XIV	0,6012	1,3880	<i>mi</i> <sub>3</sub>
6.	IV	0,5344	1,0688	<i>fa</i> <sub>3</sub>
7.	III	0,4750	0,8017	<i>sol</i> <sub>2</sub>
8.	XVI	0,4750	0,8017	<i>sol</i> <sub>3</sub>
9.	II	0,4252	0,6012	<i>la</i> <sub>3</sub>
10.	I	0,4252	0,4392	<i>la</i> <sub>2</sub>
11.	IX	0,4016	0,4392	<i>la</i> <sub>1</sub>
12.	XII	0,3780	0,8017	<i>si</i> <sub>1</sub>
13.	XI	0,3360	0,6012	<i>ut</i> <sub>1</sub>
14.	X	0,3006	0,4392	<i>re</i> <sub>1</sub>
15.	XVII	0,3006	0,6012	<i>re</i> <sub>2</sub>
16.	XIII	0,2672	1,0688	<i>mi</i> <sub>1</sub>
17.	VIII	0,2375	0,6012	<i>fa</i> <sub>1</sub>

On voit toutefois par les tuyaux 7-8, 9-10 et 14-15 que la longueur *bc* n'est pas seule en jeu pour hausser le son d'une octave; l'anche a un rôle important. Le texte qui m'indique les notes, emploi d'habitude la gamme chromatique de 13 notes à l'octave; mais cette gamme ne comporte pas la note *keou* donnée par le tuyau 11; on aurait donc pour le cas présent gardé 13 degrés chromatiques à l'octave, et l'échelle serait la suivante, puisqu'on avertit explicitement que la note *tehouï* est celle de la flûte traversière: *sol*<sub>2</sub> *ut*<sub>3</sub> *mi* *fa* *sol* *la* *la* *si* *ut*<sub>1</sub> *re*<sub>2</sub> *mi* *fa* *la* *si* *ut*<sub>1</sub> *re*<sub>2</sub>.

Le petit chêng des orchestres impériaux est un peu inférieur comme dimensions; il a également 17 tuyaux, mais quatre (I, IX, XVI, XVII) ne sont pas munis d'anches et sont muets; d'ailleurs, par suite de l'ignorance des exécutants, même le grand chêng n'est pas toujours complet et, d'après le *Lyü lyü tcheng yi*, il en existait à la cour des Rites des exemplaires dont deux ou trois tuyaux étaient muets. L'échelle des petits chêng n'a pas la note *keou*: *si*<sub>3</sub> *ut*<sub>3</sub> *re*<sub>2</sub> *mi* *fa* *sol* *la* *si* *ut*<sub>1</sub> *re*<sub>2</sub> *mi* *fa* *la*. D'ailleurs les notes fournies par les tuyaux isolés ne forment pas la véritable échelle; très souvent on fait parler deux tuyaux à la fois pour obtenir un seul son. Voir p. 163 l'échelle indiquée par le *Ta tshing hwéi tchen*<sup>2</sup>. On remarquera que le tuyau IX et la note *keou* sont écartés. Pour le petit chêng, le doigté est le même, sauf les exceptions marquées à l'échelle. Aux deux organes indiquées ci-dessus et qui donnent les *lyü* mâles, répondent deux organes semblables fournissant les *lyü* femelles<sup>3</sup>.

L'échelle du chêng n'était pas tout à fait la même à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, probablement *mi*<sub>3</sub> *fa* *sol* *la* *si* *ut*<sub>1</sub> *re*<sub>2</sub>, plus même série à l'octave, plus peut-être quelques demi-tons tels que *sol* et *la*; mais le doigté

1. N° 67, liv. 33, fl. 9 à 11. — N° 86, 2<sup>e</sup> part. a), ff. 37 à 50. — N° 17, sect. *Yo khou tsou fu*, ff. 1 à 9. — N° 107. — N° 109, p. 178. — N° 61, 1<sup>er</sup> 7, fl. 12 v<sup>o</sup>, 15 v<sup>o</sup>.

2. N° 63, liv. 33, fl. 16, 17.

3. N° 86, 2<sup>e</sup> part. a), ff. 49, 50.

4. N° 17, sect. *Yo khou tsou fu*, loco cit.





ancien est sur beaucoup de points identique au doigté moderne. L'emploi simultané de deux ou trois tuyaux, peut-être davantage, est bien expliqué, malgré quelques obscurités de détail, par Tchhên Yang<sup>1</sup> pour le chêng à 19 tuyaux : c'était l'instrument officiel de l'époque, instrument perfectionné, capable de fournir trois octaves; mais les musiciens le trouvaient trop difficile.

Les instruments 103 b), qui sont aujourd'hui dans l'usage vulgaire<sup>2</sup>, n'ont, comme le petit chêng, que 13 tuyaux à anche; ils sont plus allongés et plus minces que ceux du Palais; le tuyau d'aspiration est réduit à la partie horizontale et privé du long bec montant. L'échelle usuelle paraît être *si<sub>2</sub> ut<sub>3</sub> ré<sub>3</sub> mi<sub>3</sub> fa<sub>3</sub> sol<sub>3</sub> la<sub>3</sub> si<sub>3</sub> ut<sub>4</sub>; ré<sub>4</sub> mi<sub>4</sub> fa<sub>4</sub> sol<sub>4</sub> la<sub>4</sub> si<sub>4</sub>*. Voici, d'après M. Eastlake, un air très répandu connu sous le nom de *Pâ pân*.

**Moderato**



CHAPITRE X

INSTRUMENTS A CORDES

On a expliqué plus haut (pp. 93 et 112) la division de l'octave en 14 degrés pour les tuyaux, en 12 degrés pour les cordes, et l'on a indiqué la confusion qui en résulte dans les rapports harmoniques, le trouble de la notion de degré, de note; en ces conditions, je ne sais comment est pratiqué l'accord des instruments de diverses classes devant jouer ensemble, d'autant que la musique rituelle, principalement en question, ne connaît pour les accords plaqués que l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte. A cette circonstance, jointe à l'usage unique des quintes justes pour la détermination des notes de l'octave, est dû le peu de justesse pour nos oreilles de la musique chinoise. En réalité la pratique n'est pas exactement celle qui résulterait des principes stricts, du moins pour le khin, l'instrument à cordes essentiellement classique; car pour les autres, mes documents uniquement officiels n'indiquent pas autre chose que les notes de l'échelle officielle. Le khin n'a ni l'échelle de 14 degrés, ni l'échelle par quintes justes; il a employé dès l'origine et a toujours conservé pour la corde une division purement acoustique; d'où résulte une échelle intermédiaire entre l'échelle officielle et l'échelle obtenue par quintes justes.

**Instruments à cordes pincées.**

112 *Khin*<sup>3</sup>, caisse sonore allongée à fond plat, à table d'harmonie légèrement bombée; le profil longitudinal est rectiligne, le profil transversal forme un arc très court d'une grande circonférence. Table d'harmonie en bois d'éléococca, fond en bois de catalpa; ce corps est enduit d'un vernis spécial. L'instrument est posé devant l'exécutant sur une table rectangulaire, dont le dessus, formé de deux tablettes parallèles et muni d'ouvertures, sert de caisse de résonance. L'extrémité étroite, dite queue ou arrière, est à gauche du musicien; sur le côté (gauche) opposé à l'exécutant sont incrustés treize ronds d'ivoire

112. Khin (N° 86, 2<sup>e</sup> part, 4.)

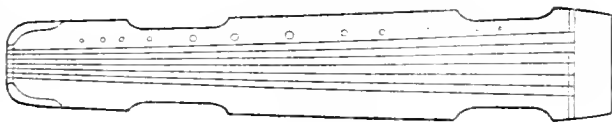


FIG. 208.

1. N° 69 (Y. I. t., liv. 426, ff. 15, 16).  
2. N° 105, liv. 12, f. 8. — N° 107.

3. N° 65, liv. 33, ff. 14, 15. — N° 67, liv. 32, ff. 16, 17. — N° 103 sections *Khin tchi*, *Khin chi*. — N° 64, liv. 183, f. 16.

ou de nacre, *hw'ci*, qui servent de tons. Le fond est percé de deux longues ouïes rectangulaires; deux petits pieds soutiennent l'extrémité droite ou front; à deux boutons arrondis placés au quart de la longueur à partir de l'arrière sont attachées les cordes, trois au bonton de droite, quatre à celui de gauche; elles sont tendues au moyen de chevilles qui sont insérées dans le fond de l'instrument suivant une ligne correspondant à un cheval et placé vers le front.

TERMINOLOGIE ET DIMENSIONS<sup>1</sup>

Longueur totale .....	3p,159
Largeur du front ( <i>fong ngô</i> , front du phénix).	0,5103
Largeur aux épaules ( <i>syên jên kyên</i> , épaules du génie) .....	0,5832
Largeur aux lombes ( <i>yün</i> ) .....	0,4374
Largeur aux queues ( <i>tsy'no w'ei</i> , queues brisées) .....	
Hauteur du chevalet-chevillier ( <i>yô ch'au</i> , montagne) .....	0,0186
Largeur du chevalet-chevillier .....	0,0243
Largeur de la bouche ou gencive du dragon ( <i>long kheou</i> , <i>long yin</i> ) jouant le rôle de sillet entre les queues .....	0,1215
Épaisseur à la bouche .....	0,1245
Fond, ouïe centrale ( <i>long tehhi</i> , étang du dragon) .....	0,0648 × 0,6227
Fond, ouïe postérieure ( <i>fong tehhi</i> , étang du phénix) .....	0,0648 × 0,2511
Hauteur des pieds ( <i>foü teh'ang</i> , paumes de canari) .....	0,1134
Hauteur des boutons ( <i>neu ts'ou</i> , pattes d'oise).	0,0891
Fond, ouïe transversale antérieure où passent les chevilles ( <i>ts'chen tehhi</i> ) .....	0,0567 × 0,3726
Longueur des chevilles ( <i>ts'chen</i> ) .....	0,1539

Les chevilles, soit en bois, soit en pierre, au nombre de sept, sont rangées dans l'ouïe transversale et tournent à frottement dans la table d'harmonie appliquée à cet endroit contre le fond; la cheville est dans la partie supérieure percée d'un canal parallèle à l'axe, puis infléchi à angle droit, de sorte que l'orifice inférieur soit sur le côté de la cheville juste au-dessous du fond du khin. Par ce canal passe une mèche de soie qui fait boucle à la hauteur du chevalet, s'enroule autour de la cheville à partir de l'orifice inférieur, puis retombe en torsade. En tournant la cheville, on accroît la tension de la mèche, qui tend la corde nouée dans la boucle sur le chevalet.

Les cordes, du chevalet au faux sillet, mesurent 2.916; elles sont de soie; le fil, *hwên*, est formé de 36 laves, *kyên* : 1<sup>re</sup> corde (extérieure ou gauche), 108 fils; — 2<sup>e</sup> corde, 96 fils; — 3<sup>e</sup> corde, 81 fils; — 4<sup>e</sup> corde, 72 fils; — 5<sup>e</sup> corde, 64 fils; — 6<sup>e</sup> corde, 54 fils; — 7<sup>e</sup> corde (intérieure ou droite), 48 fils. Ces nombres sont les mêmes que ceux qui expriment la longueur des cinq premiers *lyü* dans le système classique. Les tons ou marques se comptent à partir de la droite (front); les intervalles ne sont ni tempérés ni pythagoriciens<sup>2</sup>.

Pour la musique officielle, le khin est aujourd'hui accordé sur le chalumeau; la 1<sup>re</sup> corde donne *hò* = *re* et peut être montée d'un *lyü*<sup>3</sup>.

La difficulté d'appliquer au khin la gamme officielle

des Tshing paraît dans cette échelle à la distance excessive *réz sol* ou *mi solz*; de plus, même en partant de *réz*, la division en parties aliquotes simples ne peut reproduire les notes officielles; ainsi les tierces de *réz* seraient *fa z* et *fa* × (*sol*), notes absentes de la gamme (voir ci-dessous et p. 112).

Laissant désormais de côté l'accord officiel, je m'occuperai seulement de la musique classique des lettrés. Tous les autres instruments sont, en effet, abandonnés à des professionnels assez peu estimés, au plus en joue-t-on par désœuvrement, dans le peuple, dans la partie la moins relevée des classes moyennes, chez les gens qui fréquentent les théâtres et recherchent les plaisirs vulgaires. Le khin, au contraire, est estimé de l'aristocratie intellectuelle, qui le pratique encore un peu. De là la saveur poétique de sa terminologie, le symbolisme de ses formes, les préceptes minutieux pour le choix de son bois, la confection de ses cordes; de nombreuses légendes et anecdotes s'y rattachent où figurent les plus grands sages, y compris Confucius; à le fabriquer des luthiers sont devenus célèbres et depuis le vi<sup>e</sup> siècle ont laissé leur nom jusqu'à nous : toute une littérature est consacrée à cet instrument.

Fou-hi, le premier souverain mythique, inventa le khin, qui est ainsi l'instrument par excellence de la race chinoise, le *ch'ang*, pour antique qu'il soit, appartenant un peu aux barbares. Fou-hi prit du bois d'éléococca; il fit la table d'harmonie arrondie comme le ciel, le fond plat comme la terre; l'étang du dragon a huit pouces pour agir sur les huit vents, l'é-

Echelles officielles : fondamentale (en kou-syên) — printemps (en kyä-tch'ong) — automne (en n'au-lyü).

tang du phénix a quatre pouces pour imiter les quatre saisons; les cinq cordes représentent les cinq éléments; les sept cordes, Wên wáng ayant ajouté la 6<sup>e</sup> et Wou wáng la 7<sup>e</sup>, correspondent aux sept corps célestes. A l'époque historique, nous trouvons le khin mentionné dans le *Yi li*, dans le *Tcheou li*, dans les *Yü ling*<sup>4</sup>, pour les cérémonies les plus solennelles. Confucius, à la maison, en promenade, en voyage, avait toujours son khin avec lui; il en jouait devant ses disciples et leur expliquait le sens caché des mélodies; il en jouait avec le même calme dans le danger et montrait ainsi sa grandeur d'âme. Yü P'ö-yä, qui vivait probablement au 1<sup>er</sup> siècle avant l'ère chrétienne, est connu uniquement pour son talent sur le khin, qui déroulait de son élévation morale : un seul musicien,

1. Ces dimensions ne sont pas rigoureusement observées. Pour le fond du khin, voir la fig. du *ts'hwên* 204; toutefois les ouïes du khin sont rectangulaires, non rondes, et placées différemment.

2. N° 67, liv. 32, ff. 16, 17. — N° 65, liv. 33, ff. 14, 15. — N° 103, sect. *T'ang* ; cf. *ts'hou*. — N° 89, 2<sup>e</sup> partie b). f. 4.

3. N° 65, liv. 33, f. 14 v°. — N° 67, liv. 30. — N° 86, 2<sup>e</sup> partie b), f. 17, etc. — N° 20 a). liv. 1<sup>er</sup>, ff. 21, 22.

4. N° 7, 6, 8.

Tchông Tseù-khi, était capable de le comprendre; Tseù-khi étant mort, P'ô-yà renonça à son instrument.

Il subsiste du n° siècle P. C. une liste d'airs pour le khin due au musicien et lettré Tshai Yông<sup>1</sup>. Celui-ci donne le titre, indique les circonstances, souvent légendaires, où la poésie a été composée; fréquemment, sous un titre et sur un sujet connus, un chant nouveau avait cours, était mis en musique : ainsi pour les pièces intitulées *Lou ming, Fa thün, Teheou yü*, qui diffèrent des odes de même nom du *Ch'king*<sup>2</sup>. Les auteurs indiqués sont parfois des inconnus, parfois Teheou kông, Wên wâng<sup>3</sup>, Yü Po-yà; Confucius serait l'un des plus féconds de ces compositeurs anciens : beaucoup de ces attributions sont évidemment fictives, et elles jettent la suspicion sur les moins invraisemblables. L'ouvrage n'est guère plus qu'une liste bibliographique et ne contient pas un mot de musique. Des titres d'airs pour le khin et pour d'autres instruments sont accompagnés d'indications aussi légendaires dans plusieurs autres ouvrages : *Yü fou kou thü yáo kyüé*<sup>4</sup>, *Yü choü*<sup>5</sup>, *Khin khüi phou lüé*<sup>6</sup>. Mais ces notices ne nous apprennent pas si les chants anciens qu'elles citent, subsistaient à l'époque où elles étaient rédigées; de plus, comme le *Khin tsháo*, elles n'ont rien de musical. Un même titre a servi à une série de poésies qui n'avaient presque rien de commun; les mélodies étaient dans le domaine public; un air connu, tel quel ou légèrement modifié, était adapté à un chant nouveau; plus rarement un air était inventé soit pour une ancienne chanson, soit pour un poème neuf. La confusion est donc grande. Les lettrés se sont, comme il est naturel, occupés surtout des poèmes; ils en ont noté l'origine et les transformations, laissant dans la pénombre la phrase musicale qui n'existait que quand elle était exécutée et entendue, qui demeurait inexprimable en langage ordinaire. La notation musicale même était insuffisante à en exposer le détail; elle n'était accessible qu'au petit nombre. Les habitudes du langage s'étant ainsi établies, nous pouvons assez rarement affirmer que l'auteur entend parler de la mélodie, et non pas du poème (voir pp. 187, 190, 200, etc.). Il se peut donc qu'auprès des textes poétiques qui ont certainement varié, les airs classiques aient duré fort longtemps; il se peut que quelques-uns aient été transmis à peu près fidèlement de l'antiquité aux Thàng et des Thàng jusqu'à nous; la persistance reconnue de la construction du khin à 7 cordes, la division de la corde en parties aliquotes simples, plus tard la nature de la notation, étaient propres à faciliter cette longévité de la phrase musicale, encore mieux que le respect de la tradition inné aux écoles chinoises. Mais, si cela

est possible, nous ne saurions affirmer que cela est réel; et comme, parmi les airs classiques écrits qui sont exécutés aujourd'hui, plusieurs ont eu des textes musicaux multiples, assez divergents, il est évident que ceux-ci ne sont pas indemnes, et il devient douteux que les autres aient échappé aux injures du temps (voir pp. 187, 190, etc.). Un ouvrage contemporain, le *Thyü wên kô khin phou*<sup>7</sup>, renferme plusieurs airs déjà cités par les listes anciennes et attribués à Confucius et à d'autres personnages antiques; il donne aussi des airs dont il fait remonter l'origine à l'époque des Thàng<sup>8</sup>; mais ces assertions ne doivent être acceptées qu'avec toutes les réserves formulées plus haut. Seule une étude du style musical des diverses pièces classiques pourrait fournir quelque éclairci.

Depuis l'antiquité historique et légendaire, le khin est resté essentiellement le même. On parle, il est vrai, de variations : le premier khin de Fou-hi avait 27 cordes, il fut ensuite réduit à 13; on cite aussi des instruments à 20 cordes, à 12 cordes, et l'on trouve dans l'orchestre impérial des Sòng et des Yüen des khin à 1, à 3, à 5, à 7, à 9 cordes<sup>9</sup>. Mais ces formes anciennes ou aberrantes n'ont existé qu'à l'état sporadique. La division en parties aliquotes simples étant

Longueurs proportionnelles du chevalet-chevillier au :	Rapports des vibrations	Intervalles	Notes
sillet . . . . . 1	1	1 <sup>me</sup>	mi <sub>2</sub>
13 <sup>e</sup> ton . . . . . 7/8	8 7	2 <sup>de</sup> maj.	fa
12 <sup>e</sup> — . . . . . 5 6	6 5	3 <sup>e</sup> min.	sol
11 <sup>e</sup> — . . . . . 4 5	5 4	3 <sup>e</sup> maj.	sol $\sharp$
10 <sup>e</sup> — . . . . . 3 4	4 3	4 <sup>te</sup>	la
9 <sup>e</sup> — . . . . . 2 3	3 2	5 <sup>te</sup>	si
8 <sup>e</sup> — . . . . . 3 5	5/3	6 <sup>te</sup> maj.	ut $\sharp$ 3
7 <sup>e</sup> — . . . . . 1 2	2	8 <sup>ve</sup>	mi
6 <sup>e</sup> — . . . . . 2 5	5 2	10 <sup>e</sup> maj.	sol $\sharp$
5 <sup>e</sup> — . . . . . 1 3	3	12 <sup>e</sup>	si
4 <sup>e</sup> — . . . . . 1 4	4	15 <sup>e</sup>	mi <sub>1</sub>
3 <sup>e</sup> — . . . . . 1 5	5	17 <sup>e</sup> maj.	sol $\sharp$
2 <sup>e</sup> — . . . . . 1 6	6	19 <sup>e</sup>	si
1 <sup>re</sup> — . . . . . 1 8	8	22 <sup>e</sup>	mi <sub>3</sub>

très facile à réaliser, fût-ce au moyen d'une simple bande de papier ou d'étoffe pliée en 4, puis en 5, puis en 6<sup>10</sup>, il y a des chances pour que, comme l'affirment les auteurs, cette échelle exacte ou transposée se soit maintenue depuis l'origine. Tehou Hi<sup>11</sup> se plaint toutefois que, depuis une époque récente, des joueurs de khin prenaient le tchông-lyü (*la*) comme tierce du hwàng-tchông (*m*); il paraît entendre non seulement que la corde qui aurait dû être accordée en *sol $\sharp$*  était accordée en *la*, mais aussi que sur la corde du hwàng-tchông la note kyô (tierce) était prise trop haut; mais,

1. N° 91. Le *Khin tsháo* forme deux livres et un supplément, contenant respectivement 26, 24 et 3 notices. Les 24 pièces citées dans le livre 2 sont désignées comme « chants mêlés de Hô-kyên » : on sait le rôle du roi de Hô-kyên dans les premiers travaux pour la restitution des anciens livres, mais le patronage ainsi invoqué n'implique pas l'authenticité des pièces. Quelques-unes de celles-ci sont récentes : une (n° 20) est attribuée au général Hwü Khyü-ping († 417 A. C.; voir n° 36, liv. 53, f. 4, etc.); la suivante est relative à une femme du Palais qui fut donnée en mariage au chef des Huns (voir p. 82, note 6; p. 190).

2. N° 2, *Syáo yá, Lou ming; Wéi fang, Fa thün; Chüo min, Teheou yü*. — N° 13, pp. 174, 117, 28.

3. Duc de Teheou (1231?-1135?), père de Wou wâng qui conquit le trône impérial.

4. N° 92.

5. N° 69 (Y. I. t., liv. 103, f. 34, etc.).

6. Par le bonze Kyü-yue sous les Sòng (N° 62, liv. 103, f. 34, etc.).

7. N° 103.

8. Parmi les pièces du *Thyü wên kô khin phou* dont les titres se trouvent dans les listes anciennes, je citerai : *Yü lün* (livre 11), attribué par Tshai Yông à Confucius; — *Pô syüé* (liv. 3), attribué par Kyü-yue à Tseng tseu (505-437); — *Chwéi syen* (liv. 9), attribué par Tshai Yông à

Pô-yä, par Kyü-yue à Syäng (ou Chang)-ling Mou tseu (époque postérieure à Confucius); — *Tchi tchou fô* (liv. 10), attribué par Kyü-yue à Mou-tou tseu, époque de Syüen, roi de Tshi (455-403), seulement cité par Tshai Yông; — *Yeou lün* (liv. 2), cité par Kyü-yue comme pièce de la haute antiquité; — *Wou yé thü* (liv. 6), attribué par Kyü-yue à Wang Y-khing sous Wên ti (423-453); — *Hou kyü chi pâ pho* (liv. 16), attribué par Kyü-yue à Tshai Yün, fils de Tshai Yông.

Voici d'autre part les titres de pièces musicales que le même recueil donne avec noms d'auteur : *Kin mên chi leou* (liv. 1), *Wäng yün syé tshün* (liv. 9) par Ti Lyâng-kông, qui fut subordonné du gouverneur du Ping-tcheou à l'époque des Thàng; — *Pi thyen tshyau séu* (liv. 8), par Tshai Yông; — *Phing chü lö gén* (livre 10), par Tshên Tseü-ngäng, période des Thàng; — *Yü kô* (livre 14), par Lyeou Tseü-heou, du Hô-tong, habitant au Tchou-nün, à la même époque; — *Yün tcheou thü* (liv. 8), par Tong Thung-lán, des Thàng postérieurs (923-936); — *Ki khi* (liv. 14), par Wäng Tsün-choü, époque des Sòng (960-1279).

9. N° 69 (Y. I. t., liv. 103, f. 22, etc.). — N° 48 (Y. I. t., liv. 103, f. 14 r°).

— N° 51, liv. 68, f. 7 v°.

10. N° 75, liv. 1, f. 35, etc.

11. N° 26, liv. 66.

malgré cela, il est d'accord avec les historiens<sup>1</sup> pour reconnaître que seuls et plus que tous les autres les joueurs de khin sont fidèles aux traditions classiques.

Quant à la hauteur absolue de l'accord, Tchou Hi se plaignait déjà qu'on ne s'en inquiétait guère : au lieu d'accorder sur le hō (mī) du chalumeau ou de la flûte

a) son pris comme diapason		b) son répondant		c) son résultant pour la corde à vide	
7 <sup>e</sup> corde à vide	6 <sup>te</sup> = ut <sub>3</sub>	1 <sup>re</sup> corde, ton 9	6 <sup>te</sup> = ut <sub>3</sub>	2 <sup>de</sup> = fa <sub>2</sub>	
7 <sup>e</sup> corde à vide	6 <sup>te</sup> = ut <sub>3</sub>	5 <sup>e</sup> corde, ton 10	6 <sup>te</sup> = ut <sub>3</sub>	3 <sup>ce</sup> = sol <sub>2</sub>	
4 <sup>e</sup> corde, ton 10	5 <sup>te</sup> = si <sub>2</sub>	6 <sup>e</sup> corde à vide	5 <sup>te</sup> = si <sub>2</sub>	5 <sup>te</sup> = si <sub>2</sub>	
6 <sup>e</sup> corde à vide	5 <sup>te</sup> = si <sub>2</sub>	3 <sup>e</sup> corde, ton 9	5 <sup>te</sup> = si <sub>2</sub>	1 <sup>me</sup> = mī <sub>2</sub>	
5 <sup>e</sup> corde à vide	3 <sup>ce</sup> = sol <sub>2</sub>	2 <sup>e</sup> corde, ton 9	3 <sup>ce</sup> = sol <sub>2</sub>	6 <sup>te</sup> = ut <sub>2</sub>	
4 <sup>e</sup> corde à vide	2 <sup>de</sup> = fa <sub>2</sub>	1 <sup>re</sup> corde, ton 9	2 <sup>de</sup> = fa <sub>2</sub>	5 <sup>te</sup> = si <sub>1</sub>	

Accords classiques du khin.

1<sup>re</sup> c. 2<sup>e</sup> c. 3<sup>e</sup> c. 4<sup>e</sup> c. 5<sup>e</sup> c. 6<sup>e</sup> c. 7<sup>e</sup> c.

c), d) cordes 1, 3, 6, baissées.  
 f), g), i) corde 5 haussée.  
 h), j) corde 3 baissée.  
 k), l), j) cordes 2, 5, 7, haussées.

traversière, comme on faisait, dit-il, sous les Thang, on accordait (on accorde encore pour la musique privée) au juger (voir p. 86). Aujourd'hui on procède par unisson dans l'ordre ci-dessus; la colonne c) du tableau résulte de la colonne b), puisque les tons 9 et 10 donnent la 3<sup>te</sup> et la 4<sup>te</sup>; la 1<sup>me</sup> est identifiée au hwàng-tchông grave mī<sub>2</sub><sup>2</sup>. On éprouve ensuite la justesse de l'accord en jouant une formule mélodique fixe : elle procède par des notes qui se suivent semblables deux à deux, mais obtenues sur des cordes différentes (par exemple ut<sub>3</sub> de la 7<sup>e</sup> corde à vide et ut<sub>3</sub> au ton 10 de la 5<sup>e</sup> corde, donc 4<sup>te</sup> de sol<sub>2</sub>) et elle se termine par quelques harmoniques, plus propres encore à faire ressortir les dissonances qui auraient échappé d'abord.

Cet accord primitif, le plus répandu, est appelé *tchéng kông tyáo*, mode principal de 1<sup>me</sup>; en baissant, *mán, hwàn*, ou montant, *kin*, d'un lyü (1/2 ton) certaines cordes, on obtient d'autres systèmes qui sont indiqués sans divergence par le prince Tsái-yü et par le *Ta tshing hwéi tyén*<sup>3</sup> (voir colonne ci-contre).

La 1<sup>me</sup> est marquée partout dans ce tableau : sa place caractérise le système. Le langage vulgaire applique le nom de *kông*, prime, à la 1<sup>re</sup> corde, *chông*, 2<sup>de</sup>, à la deuxième, et ainsi de suite; de la sorte s'expliquent les noms des systèmes : c), d), systèmes de 1<sup>me</sup> basse, *mán kông*, puisque la 1<sup>re</sup> corde est baissée d'un demi-ton; f), g), e), systèmes de 6<sup>te</sup> haute, *kin yü*, puisque la 6<sup>te</sup> (3<sup>e</sup> corde) est haussée; h), i), systèmes de 3<sup>ce</sup> basse, *mán kyü*, la 3<sup>ce</sup> (3<sup>e</sup> corde) étant baissée; k), l), j), systèmes de 2<sup>de</sup> aiguë, *tshing chông*, la 2<sup>de</sup> (2<sup>e</sup> corde) étant haussée<sup>4</sup>. Les systèmes sont désignés aussi par le nom du lyü qui est prime, et répondent aux douze gammes du système de *kông*; ils sont rangés souvent dans l'ordre des 4<sup>tes</sup> ascendantes à partir de hwàng-tchông (mī), parce que dans cet ordre, en passant d'un système au suivant, une seule corde à chaque fois est haussée d'un lyü : a) système de hwàng-tchông, f) système de tchông-lyü, h) système de wou-yi, d) système de kyà-tchông, i) système de yi-tsü, b) système de tá-lyü, g) système de jwéi-pin, l) système de ying-tchông, e) système de kôu-syén, j) système de nán-lyü, c) système de thài-tshéou, k) système de lin-tchông.

1. Par exemple *Kyèou thony chôn*, N° 45, liv. 29, f. 6 v° : « seuls les joueurs de khin se transmettent encore de vieux airs de Tchou et des Han, ainsi que le système aigu et le système du sé. »

2. N° 103, section *Hwá hyén fá*.

3. N° 85 (Y. 1. L., liv. 16 i, ff. 16, 17). — N° 65, liv. 33, f. 15. — N° 103, section *Tchéng chi tséu chi wéi tyáo*.

4. Les autres formules de mode indiquées par le n° 103 diffèrent de celles du prince seulement en ce que la 1<sup>re</sup> corde donne *ying* (ré<sub>2</sub>), *hwàng* (mi), *tá* (fa), ou *hwàng, tá, thài* (fa<sub>2</sub>), au lieu de *jwéi* (la<sub>2</sub>), *lin* (si), *yü* (ut), ce qui tient à l'emploi d'un autre diapason. Des deux séries en question l'une provient du *Tshí hyén khín thou*, de Kyang Pü-chí, l'autre du *Khín wéin*, de Tchou Tseu-ngang : ce dernier vivait sous les Yuén.

Tablature du système de prime<sup>1</sup>.

	13°	12°	11°	10°	9°	8°	7°	6°	5°	4°	3°	2°	1°
1 <sup>re</sup>	si <sub>1</sub>	ut <sub>2</sub>	ré <sub>3</sub>	mi <sub>4</sub>	fa <sub>5</sub>	sol <sub>6</sub>	la <sub>7</sub>	si <sub>8</sub>	ut <sub>9</sub>	ré <sub>10</sub>	mi <sub>11</sub>	fa <sub>12</sub>	si <sub>13</sub>
2 <sup>e</sup>	ut <sub>2</sub>	ré <sub>3</sub>	mi <sub>4</sub>	fa <sub>5</sub>	sol <sub>6</sub>	la <sub>7</sub>	si <sub>8</sub>	ut <sub>9</sub>	ré <sub>10</sub>	mi <sub>11</sub>	fa <sub>12</sub>	si <sub>13</sub>	ut <sub>14</sub>
3 <sup>e</sup>	mi <sub>2</sub>	fa <sub>3</sub>	sol <sub>4</sub>	la <sub>5</sub>	si <sub>6</sub>	ut <sub>7</sub>	ré <sub>8</sub>	mi <sub>9</sub>	fa <sub>10</sub>	sol <sub>11</sub>	la <sub>12</sub>	si <sub>13</sub>	mi <sub>14</sub>
4 <sup>e</sup>	fa <sub>2</sub>	sol <sub>3</sub>	la <sub>4</sub>	si <sub>5</sub>	ut <sub>6</sub>	ré <sub>7</sub>	mi <sub>8</sub>	fa <sub>9</sub>	sol <sub>10</sub>	la <sub>11</sub>	si <sub>12</sub>	ut <sub>13</sub>	fa <sub>14</sub>
5 <sup>e</sup>	sol <sub>2</sub>	la <sub>3</sub>	si <sub>4</sub>	ut <sub>5</sub>	ré <sub>6</sub>	mi <sub>7</sub>	fa <sub>8</sub>	sol <sub>9</sub>	la <sub>10</sub>	si <sub>11</sub>	ut <sub>12</sub>	ré <sub>13</sub>	sol <sub>14</sub>
6 <sup>e</sup>	si <sub>2</sub>	ut <sub>3</sub>	ré <sub>4</sub>	mi <sub>5</sub>	fa <sub>6</sub>	sol <sub>7</sub>	la <sub>8</sub>	si <sub>9</sub>	ut <sub>10</sub>	ré <sub>11</sub>	mi <sub>12</sub>	fa <sub>13</sub>	si <sub>14</sub>
7 <sup>e</sup>	ut <sub>3</sub>	ré <sub>4</sub>	mi <sub>5</sub>	fa <sub>6</sub>	sol <sub>7</sub>	la <sub>8</sub>	si <sub>9</sub>	ut <sub>10</sub>	ré <sub>11</sub>	mi <sub>12</sub>	fa <sub>13</sub>	sol <sub>14</sub>	ut <sub>15</sub>

Nota. La place de l'indication  $\frac{16}{27}$  est un peu à droite du 8<sup>e</sup> ton.

On remarquera que la place de pression pour les notes ne coïncide pas partout avec les lignes verticales des tons. Quelques calculs très simples montreront la raison des écarts suivants en liant la fraction répondant à chaque degré :

Intervalles.	Fractions vibrantes correspondantes.	Fractions vibrantes.	Tons correspondants.	Intervalles.	Fractions vibrantes correspondantes.	Fractions vibrantes.	Tons correspondants.
1 <sup>re</sup>	1	= 1	0	5 <sup>e</sup> dim.	$\frac{128}{243} \times 1,3 = \frac{512}{729}$	(compris entre 3 4 et 2 3)	10
8 <sup>ve</sup>	1 2	= 1 2	7	4 <sup>e</sup>	3 4	3 4	10
5 <sup>ve</sup>	2 3	= 2 3	9	7 <sup>e</sup> min.	$3 4 \times 3 4 = \frac{9}{16}$	(compris entre 3 5 et 5 9)	8
2 <sup>de</sup>	$2 3 \times 4 3 = \frac{8}{9}$	7 8	13	3 <sup>e</sup> min.	$\frac{9}{16} \times 3 2 = \frac{27}{32}$	5 6	12
6 <sup>te</sup> maj.	$8 9 \times 2 3 = \frac{16}{27}$	3 5	8	6 <sup>te</sup> min.	$\frac{27}{32} \times 3 4 = \frac{81}{128}$	(compris entre 2 3 et 3 5)	9
3 <sup>e</sup> maj.	$\frac{16}{27} \times 4 3 = \frac{64}{81}$	4 5	11				8
7 <sup>e</sup> maj.	$\frac{64}{81} \times 2 3 = \frac{128}{243}$	(compris entre 5 9 et 1 2)	7				

La 6<sup>te</sup> et la 3<sup>e</sup> majeures sont prises un peu plus haut que le ton marqué et se rapprochent ainsi des mêmes degrés dans la gamme ancienne des tuyaux (p. 112, note 2). De la tablature fondamentale on tirera facilement les tablatures des autres systèmes.

PRÉLUDES DU SYSTÈME DE PRIME FONDAMENTALE

Les joueurs de khin reconnaissent trois sortes de sons : ceux qu'on tire de la corde résonnant à vide, ou *sân chōng*; ceux obtenus avec la corde pressée sur la table d'harmonie par un doigt de la main gauche.

Prélude en prime (mī) dominante, kōng yin<sup>2</sup>.

Moderato (en syst. a)

dits *ngin chōng*; ceux pour lesquels le doigt de la main gauche flotte, *fin*, effleure la corde, et qui sont appelés *fān chōng*. Les deux premières sortes sont des sons ordinaires; les sons de la troisième sorte sont

1. N° 86, 2<sup>e</sup> partie b), l. 4, etc., et figures.

2. N° 103, liv. 1. — Dans ce morceau transcrit et dans les suivants les chiffres marquent les cordes du khin.

des harmoniques<sup>1</sup> : ils ont un timbre cristallin très spécial et sont qualifiés de « célestes »; la main gauche doit alors effleurer la corde « comme la libellule rase les eaux, comme l'abeille et le papillon butinent sur les fleurs »<sup>2</sup>. Le doigté de la main gauche comporte sous un grand nombre de formes des glissés, *yin*, *nio*, *tehwan*, *teu*, *tehou*, *tyou*, qui s'opèrent pendant que la corde résonne et produisent un passage graduel d'une note à une autre, à intervalle de demi-ton, de 3<sup>e</sup> mineure, de 5<sup>te</sup>, ou à distance plus grande encore; ces glissés se font en montant ou en descendant, avant ou après la note, ou comme passage d'une note à l'autre; parfois le glissé est simple, souvent il comprend plusieurs allées et venues dans des limites fixes d'où résulte une sorte de chevrottement; je m'abstiens souvent d'indiquer ces glissés dans mes transcriptions. Plus rarement les notes sont piquées, *thao*, arracher. Le ponce, l'index, le médium et l'annulaire de la main droite attaquent la corde à l'aller, *tehouï*, ou au retour, *joï*, soit isolément, soit les trois doigts à la fois. Ces diverses attaques peuvent se combiner en succession rapide, à deux, à trois, jusqu'à sept à la file, sur une même corde tenue à un même ton. Plusieurs cordes peuvent être ébranlées successivement et rapidement, *li*. Deux notes identiques, par exemple *fa* et *si*, peuvent être données par deux doigtés très différents et sur deux cordes différentes; ces notes peuvent même être simultanées : de même hauteur, elles diffèrent cependant de timbre et sont distinguées par un musicien exercé. Les accords plaqués existent soit par eux-mêmes, *tshuo*, *joü yï*, *thong ching*, soit par prolongation ou répétition d'une note qui se réunit, *ho*, à une note nouvelle, *fing ho*, *yiny ho*, *thao ho*. On a ci-dessus des exemples de l'un et de l'autre : l'un d'eux est un accord de 2<sup>de</sup>.

Pour ce morceau et les suivants jusqu'à la p. 170, Lamentation du vent et du tonnerre, l'échelle normale est *mi fa# sol# (la#) si ut# (ré#)*. On observera que le morceau cité renferme non seulement l'octave diminuée (*ré#*), mais même la note *la*, qui est étrangère au système. La note qui domine et revient le plus souvent, qui conclut le morceau et qui en marque le début, est très exactement le *mi* : un rôle important est dévolu à la 3<sup>re</sup> (*si*). Aucune indication rythmique.

Prélude en 2<sup>de</sup> (*fa#*) dominante, *chang yin*<sup>3</sup>.

**Moderato** (en système *li*)

Prélude en 6<sup>te</sup> (*ut#*) dominante, *yü yiu*<sup>4</sup>.

**Moderato** (en système *li*)

1. En touchant légèrement la corde on détermine la formation d'un nombre de vibrations; si le point choisi est à la moitié de la longueur, les deux parties égales vibreront indépendamment; si le point est à 1/3 ou à 2/3, il se formera trois segments. D'où pour les harmoniques le tableau ci-contre, en prenant une corde accordée sur *mi*<sub>2</sub> (troisième du *lin*).

2. N° 103, section *Teh, Eyo*, II, 18, 19.

3. N° 103, liv. 3. L'accord final comprend deux harmoniques.

4. N° 103, liv. 9.

Harmoniques.	Tons.	Fractions vibrantes.	Intervalles.	Notes.
		0	1	1 <sup>me</sup>
	7	1/2	8 <sup>ve</sup>	<i>mi</i> <sub>3</sub>
	5 ou 9	1/3	12 <sup>e</sup>	<i>si</i> <sub>3</sub>
	4 ou 10	1/4	15 <sup>e</sup>	<i>mi</i> <sub>4</sub>
	3 ou 6 ou 8 ou 11	1/5	17 <sup>e</sup>	<i>sol</i> <sub>4</sub>
	2 ou 12	1/6	19 <sup>e</sup>	<i>si</i> <sub>4</sub>
	1 ou 13	1/8	22 <sup>e</sup>	<i>mi</i> <sub>5</sub>



Des divisions rythmiques, d'ailleurs irrégulières, sont marquées dans cette pièce.

Habituellement en tête des mélodies on trouve des indications telles que *kōng yīn* = en prime dominante, *teh yīn chūng tyāo* = en 3<sup>de</sup> dominante et 2<sup>de</sup> sous-dominante (dans ce dernier cas la 2<sup>de</sup> est subordonnée à la 3<sup>de</sup>), et l'on constate que les notes ainsi désignées ont un rôle dominant dans le morceau, très souvent elles sont initiales et finales. Si l'on cherche à construire à l'européenne l'accord parfait du ton employé, presque toujours la note indiquée comme dominante y est soit tonique soit quinte; il y a donc une analogie entre les rapports des sons tels qu'ils sont perçus en Chine et ceux que nous concevons nous-mêmes; mais ce serait sans doute fausser l'essence des systèmes harmoniques chinois que de les vouloir réduire à nos formules. Je ne tenterai donc pas une analyse détaillée qui serait toujours douteuse en raison de nos concepts mêmes; il y faudrait d'ailleurs un très grand nombre d'exemples. Les quelques fragments suivants éclaireront un peu ces idées, montreront la nature, la fréquence des accords plaqués et l'usage des accidents.

L'aurore printanière pénètre le ciel.

*Tōng thy'n tehkw'ān hyāo*, en 1<sup>me</sup> dominante, fin du 9<sup>e</sup> morceau<sup>1</sup>.



La mouette oublie le piège.

*Hāi ngoū wāng kī*, en 1<sup>me</sup> dominante, vers le début du 1<sup>er</sup> morceau<sup>2</sup>.



Confucius lisant le Yi kiung.

*Khōng tsei toŷ yī*, en 1<sup>me</sup> dominante, 3<sup>de</sup> sous-dominante, vers le début du 1<sup>er</sup> morceau<sup>3</sup>.



Vent d'automne.

*Tshyeōū fōng*, en 1<sup>me</sup> dominante, début du 3<sup>e</sup> morceau<sup>4</sup>. — *Id.* fin du même morceau.



1. N° 103, liv. 1.  
2. N° 103, liv. 1.

3. N° 103, liv. 2.  
4. N° 103, liv. 2.

## Conversation bouddhique.

Chū thán, en 2<sup>de</sup> dominante, fragment f, 4<sup>vo</sup>.

(en syst. a)

## Lamentation du vent et du tonnerre.

Fōng lēi yin, en 3<sup>de</sup> dominante, début du 2<sup>e</sup> morceau<sup>2</sup>.

(en syst. a)

Les exemples suivants appartiennent à d'autres systèmes, moins usités que le système de 1<sup>me</sup> principale, à en juger par le nombre restreint des pièces contenues dans les recueils.

## Ah! les iris.

Y7 lán, mélodie attribuée à Confucius, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> morceaux<sup>3</sup>.

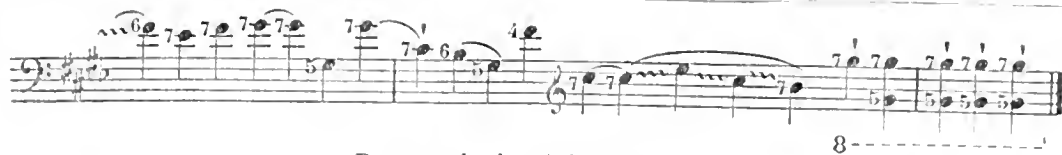
Système h), la 3<sup>e</sup> corde est baissée d'un liú, l'échelle est donc *si utz mi* (fa) *fa z solz* (la z). — Notes essentielles *si*, *mi*, *la*; remarquez que la notation chinoise ne distingue pas *re* z de *mi*, *sol* z de *la*.

(en syst. h)

1. N° 103, liv. 3.  
2. N° 403, liv. 7 a).

3. N° 103, liv. 41.





Promenade du génie protecteur.

*Hjé sy'n yeoù*, 3<sup>e</sup> morceau<sup>1</sup>.

Système c), les 1<sup>re</sup>, 3<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> cordes sont baissées d'un lyü; échelle fa z sol z si, (ut) ut z mi (fa). — Notes essentielles fa z, si z, ut z.

(en système C)



Au printemps dans la montagne entendre le coucou.

*Tchh'wîn chîn thîng tou kyû'n*, 7<sup>e</sup> morceau<sup>2</sup>.

Système k), les 2<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> cordes sont haussées d'un lyü; échelle ré mi fa z (sol z, la si (ut z). — Notes essentielles ré, fa z, la.

(en système k)



La vigueur du coursier.

*Ki khi*, mélodie de Wâng Tsin-choü, 8<sup>e</sup> morceau<sup>3</sup>.

Système f), avec la 3<sup>e</sup> corde haussée; échelle la si ut z (ré z) mi fa z (sol z). — Notes essentielles la, ut z, fa z.

(en système f)



Cornet tartare en 18 morceaux.

*Hoü kyâ chi pâ phò*, mélodie de Tshâi Yèn, 16<sup>e</sup> morceau<sup>4</sup>.

La 1<sup>re</sup> corde est baissée, la 5<sup>e</sup> est haussée; échelle fa z la si (ut) ut z mi (fa); cette échelle ne répond à aucun des systèmes. — Notes essentielles fa z, la, ut z; le si z produit un effet de chromatisme inattendu.



1. N° 103, liv. 12.  
2. N° 103, liv. 13

3. N° 103, liv. 14.  
4. N° 103, liv. 16.



Le *Thy'n wén kò khún phou*<sup>1</sup> contient quatre pièces intitulées *Phing chū* écrites en quatre systèmes différents : *h*, *c*, *f*, *k*; en étudiant le 1<sup>er</sup> morceau de chacune, on reconnaît qu'à l'exception de la première, ce sont de simples transpositions; encore la divergence observée entre la première et les autres est-elle de la nature suivante :



Trois autres pièces<sup>2</sup> intitulées *Phing chū ló y'n*, en système de prime principale, une en *fa* dominante, deux en *ut* dominante, se rapportent pour le début à la même inspiration, mais sont ensuite différentes des premières et différentes entre elles : 1<sup>er</sup> exemple en *chūng y'n* (liv. 4); 2<sup>e</sup> exemple en *yù y'n* (liv. 9).



La différence ne réside pas dans le ton, mais dans le développement. Un bon nombre de mélodies sont données sous des formes multiples, soit dans le même recueil, soit dans des recueils différents; par une étude détaillée seule on pourrait rendre compte des rapports et chercher le texte original. A titre d'exemple on peut comparer le début des deux pièces *K'ao chūn*, la première attribuée à *Yù Pó-yà*<sup>3</sup>.



1. N° 103, liv. 11, 12, 14, 15.  
2. N° 103, liv. 4, 9, 10.

3. N° 103, liv. 1.

(en syst. (1))



Dans ce dernier exemple, à la seconde mesure, il faut lire ut# mi au lieu de mi ut#.

Pour compléter l'idée de la musique de khin, il faut noter que le rythme est irrégulier; il suit le rythme poétique un peu sur le modèle des hymnes pp. 131 et 134; toutefois il est fréquent, non constant, qu'un mot réponde à une note principale, les notes secondaires des glissés et autres ornements restant sans contrepartie verbale; parfois deux mots sont pour une seule note<sup>1</sup>. On se rend compte de ces principes dans les pièces où le texte poétique est donné.

Mais très souvent ce texte est absent et l'on exécute des mélodies sans paroles : la musique de khin, devenue musique savante, est presque sortie du stade primitif et a commencé de rompre l'union obligatoire avec la poésie.

La notation du khin indique la corde, le ton ou marque et le doigté; elle ignore la note : on conçoit que cette écriture très délicate, très précise, très compliquée, présente pour la musique des chances spé-

Musique de khin (N° 103, liv. 1, *Tóng thyên tchhwên hyáo*, f. 12).

天國圖書  
卷一

一 卷 枉 芻 枉 芻 一 二 勺 三 匡 甸 枉	巳 第 五 卷 甸 枉 全 六 五 勺 二	十五段	省 芻 芻	又 上 四 半 合 芻 广 合 又 上 二 芻 省 勺 三 四	上 五 下 枉 勺 二 巨 芻 弁 卷 芒 芻 上 五	豆 卷 芻 芻 二 枉 上 五 枉 豆 卷 芻 芻
---------------------------	-----------------------------	-----	----------	--	--------------------------------------	---------------------------------------

1. N° 103, liv. 10, *Yô chán yin*; liv. 16, *Nyan yô wô*.

ciales de durée, puisqu'une erreur de chiffre rendrait la mélodie absurde et inexécutable. Voici la valeur de quelques-uns des signes que l'on voit sur la planche :

𠄎 pour 散擘六 *sàn p' lyeoù* : corde à vide; attaquez avec le ponce de la main droite en revenant vers le corps; 6<sup>e</sup> corde.

𠄎 pour 跪五八指起 *kwéi wòu p' thōo khì* : attaquez la corde avec l'ongle du pouce gauche, pendant que l'annulaire gauche appuie de la première phalange à la hauteur du ton 5 plus 8/10 (près du ton 6).

省 pour 少息 *shào xì* : arrêtez un peu.

𠄎 pour 大一抹挑六 *tā yì mò thyo lyeoù* : pouce gauche; 1<sup>er</sup> ton; avec l'index droit attaquez en venant vers le corps, puis en retournant; 6<sup>e</sup> corde.

𠄎 pour 從頭再作 *tshōng theoù tsai tsò* : reprenez du début.

𠄎 pour 泛一起 *fān khì* : commencez les harmoniques.

La musique rituelle n'emploie guère que les cordes à vide attaquées par le médius revenant vers le corps, 𠄎 pour 勾 *keoù*, et beaucoup moins avec l'index s'éloignant du corps, 𠄎 pour 挑 *thyo* : la notation et le doigté sont donc d'une grande simplicité; parfois on trouve la 5<sup>e</sup> ou la 4<sup>e</sup> du son de la corde à vide.

« L'existence de recueils pour le khin remonte à Yōng-mèn Tcheon. Ensuite Tchào Yè-li l'a imité. Tshào Jeou a inventé le procédé des caractères abrégés qui s'est transmis jusqu'à présent sans changement<sup>1</sup>. » Tchào Yè-li se rendit à la Capitale au début des années Tchēng-kwān, vers 627; d'après la tournure de la phrase il semble que Tshào Jeou lui soit postérieur : le langage abrégé du khin fut donc vraisemblablement imaginé sous la dynastie des Thāng, à laquelle remontent une grande partie de la terminologie musicale et probablement la notation de la lute traversière.

413 *K' khin*<sup>2</sup>, modification du khin introduite par un artiste de renom, Lyeoù Yūn, fils de Lyeoù Ch'long; les cordes étaient liées sur des tubes de bambou et attaquées avec un plectre de bambou.

414 *Khōng-heoù*<sup>3</sup>. Le khōng-heoù, inusité aujourd'hui, existait dans l'orchestre des Ming. Le corps de l'instrument, en bois de catalpa, a une ressemblance générale avec celui du sé 416, mais le front se relève en une sorte de manche sculpté en forme de tête de dragon; sur un chevalet transversal passent 20 cordes tendues par autant de chevilles. Longueur de l'instrument, 4<sup>p</sup>,8; largeur, 0,3; épaisseur, 0,6. L'absence de figure empêche de comprendre les détails de construction.

D'après le *Sōng choù* citant le *Fōng sou thōng yì*<sup>4</sup>, le khōng-heoù fut employé dans quelques cérémonies religieuses sous Woü ti après la conquête du Nān yuè (111 A. C.); un peu plus tard il fut réservé à la musique des hanquets.

1. N° 97, section *Tsui mōu l'wèn*, f. 1 r° — N° 99, livre 1. — N° 101, liv. 1, f. 69 v°. — N° 103, section *Tch' kyoù*, ff. 1, 2. — Yōng-mèn Tcheon, contemporain du prince de Méng-tch'ang (Thyèn Wèn, de Tsh' ministre de Tshin, 7 279 A. C., N° 34, liv. 75); d'après le *Ch'ou yuen* cité par n° 99, liv. 2, f. 11 v°; personnage douteux. — Tch'ao Ch'li, surnom Yè-li (N° 99, liv. 2, f. 31 r°). — Sur Tsh'iao Jeou je n'ai pas d'autre renseignement.

2. N° 4, liv. 29, f. 41 v°. — N° 69 (Y. I. C., liv. 103, f. 28).

dite de Tch'hoù; son nom apparaît sous diverses formes *kh'ou-heoù*, *khōng-heoù*, *khōng-heoù*, et avec des étymologies fantaisistes : ce serait donc un instrument étranger, probablement méridional. Le *Ky'ou th'ing choù*<sup>5</sup> lui donne 7 cordes attaquées avec un plectre en bois; on le nomme aussi *nyō khōng-heoù* par opposition au *choù khōng-heoù* 421.

415 *Mi-khyōng-tsōng* (*mī-gyaung'* traduit par luth; *tsaung'* traduit par harpe)<sup>6</sup>, instrument de l'orchestre birman<sup>7</sup>, formé d'un corps rectangulaire sans fond, prolongé par une tête et une queue relevées qui lui donnent quelque ressemblance avec un crocodile; le dos est percé de 9 ouïes rondes et supporte 5 tons transversaux. A la racine de la queue sont fixés trois anneaux traversés par les cordes attachées d'autre part à la nuque de l'animal à une sorte de sillet en cuivre. *ch'ou kheoù* : trois chevilles dans la queue assurent la tension. On joue de l'instrument avec les doigts.

115. *Mi-khyōng-tsōng* (N° 67, liv. 36, f. 11).

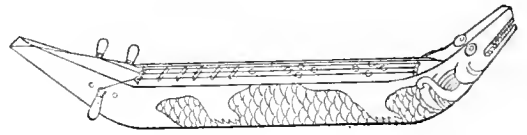


FIG. 209.

Longueur totale .....	4 <sup>p</sup> ,14
Longueur du corps sans la tête ni la queue .....	2,29
Hauteur du corps .....	0,38
Largeur du corps .....	0,33
Longueur des tons .....	0,14
Épaisseur des tons .....	0,02
Hauteur du 1 <sup>er</sup> ton .....	0,04
Hauteur du 5 <sup>e</sup> ton .....	0,02
Diamètre des ouïes .....	0,015

416 *Sé*. Cet instrument remonte à la même antiquité que le khin : il avait d'abord 50 cordes, et l'empereur Hwáng ti, le jugeant trop émouvant sous cette forme, en supprima 25. Tous les classiques le mentionnent à côté du khin. Je ne sais s'il est jamais devenu comme le khin un instrument d'artiste; depuis les derniers siècles il ne sort pas de l'orchestre rituel, il est négligé et oublié même des musiciens du Palais, constate un décret des années Khyèn-lōng.

Cet instrument<sup>8</sup> se pose sur deux supports en bois de 2<sup>p</sup>,592 de hauteur, 1,4418 de largeur. Il est formé d'un fond plat et d'une table d'harmonie bombée, tous deux en bois d'élococca verni; la partie principale

116. Profil du sé (N° 103, *Sé l'yi*).



FIG. 210.

de la table est limitée par deux chevalets, *lyāng*, transversaux en bois dur; à droite du chevalet de droite (antérieur), vers le front, la surface s'incline très légèrement; à gauche du chevalet de gauche (posté-

3. N° 61, liv. 183, f. 14 r°; liv. 184, ff. 35, 46.

4. N° 22. — N° 39, liv. 19, f. 18 r°.

5. N° 43, liv. 29, f. 12 v°.

6. N° 67, liv. 36, ff. 11, 12. — N° 65, liv. 33, f. 22 r°. — N° 410, p. 294 (758).

7. N° 61, liv. 33, f. 15 v°. — N° 67, liv. 32, ff. 48, 49. — N° 103, section *Sé l'yi*. — N° 61, liv. 183, f. 46.

rieur), vers la queue, l'inclinaison est beaucoup plus marquée. Le fond est percé de deux ouïes; l'autérieure, à gauche du chevalet antérieur, est à peu près ronde; la postérieure, entre le chevalet postérieur et la queue, a la figure d'une sorte de trapèze dont le grand côté parallèle au chevalet est vers la queue de l'instrument, le côté situé près du chevalet et les deux autres sont arrondis. Les cordes de soie, toutes de 243 fils, sont fixées dans l'intérieur du se; elles traversent la table d'harmonie par 25 anneaux de nacre rangés à la droite et le long du chevalet antérieur, passent sur ce chevalet, sur le chevalet

116 a. Chevalet mobile N° 20 a. liv. 1, f. 233.



FIG. 211.

postérieur, sur la queue, tournent sous le fond, entrent dans l'ouïe postérieure, ressortent par 25 anneaux rangés à gauche du chevalet postérieur et s'attachent chaque corde à elle-même sur le chevalet postérieur; 25 chevalets mobiles, *tehou*, se placent sous les cordes; jadis on les faisait en jade, ils sont à présent en bois de mûrier.

DIMENSIONS

Longueur totale	60,561
Largeur au front, <i>yo</i>	1,458
Largeur à la queue, <i>wei</i>	1,2393
Hauteur des pieds antérieurs, <i>tsou</i>	0,2916
Hauteur des dents postérieures, <i>yi</i> (pieds postérieurs)	0,2187
Front, hauteur médiane	0,4371
Front, hauteur latérale	0,1974
Queue, hauteur médiane	0,3645
Queue, hauteur latérale	0,1458
Distance de la table d'harmonie (côté) au front	0,486
au chevalet antérieur	0,5103
au plan sur lequel repose l'instrument à la queue	0,51675
Hauteur du côté	0,3645
au côté	0,18225
Distance du chevalet antérieur au front	0,729
Distance des deux chevalets	4,371
Distance du chevalet postérieur à la queue	1,458
Hauteur des chevalets, <i>kyang</i>	0,0729
Épaisseur des chevalets	0,0729
Ouïe, <i>yui</i> , antérieure, diamètre	0,4371
Ouïe antérieure, distance du centre au chevalet	0,3645
Ouïe postérieure, largeur vers le chevalet	0,4371
Ouïe postérieure, grand côté	0,5103
Ouïe post., distance du grand côté à la queue	0,3645
Chevalets mobiles, <i>tehou</i> , hauteur	0,1458

Les cordes se comptent à partir du côté gauche (extérieur de l'instrument); les 12 premières sont dites extérieures et se jouent avec l'index ou le médius de la main droite; les 12 dernières, dites intérieures, se jouent avec le médius ou l'index de la main gauche. La notation est celle du *khin*, réduite à la plus grande simplicité, puisque la corde est toujours attaquée de la même façon et résonne toujours à vide. Toutefois au XVI<sup>e</sup> siècle on écrivait seulement le nom des *lyu*.

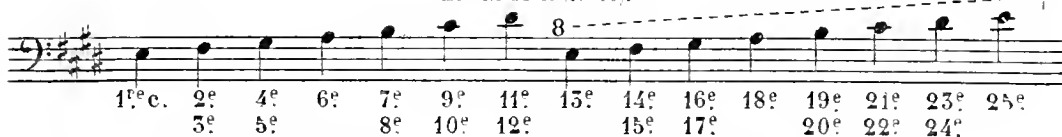
L'accord de l'instrument est décrit en détail par le prince Tsai-yu<sup>1</sup>. Un premier accord se fait en montant les cordes; on commence par la corde centrale, qui doit donner le même son que la 3<sup>e</sup> corde du *khin* (*mi*<sub>2</sub>); on accorde ensuite :

1 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> c. un peu au-dessous de	1 <sup>re</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>si</i> <sub>1</sub> )
3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> c. avec	1 <sup>re</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>si</i> <sub>1</sub> )
5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> c. un peu au-dessous de	2 <sup>e</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>ut</i> <sub>2</sub> )
7 <sup>e</sup> et 8 <sup>e</sup> c. avec	2 <sup>e</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>ut</i> <sub>2</sub> )
9 <sup>e</sup> et 10 <sup>e</sup> c. un peu au-dessous de	2 <sup>e</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>ut</i> <sub>2</sub> )
11 <sup>e</sup> et 12 <sup>e</sup> c. un peu au-dessous de	3 <sup>e</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>mi</i> <sub>2</sub> )
13 <sup>e</sup> à 25 <sup>e</sup> c. avec	3 <sup>e</sup> c. du <i>khin</i> ...	( <i>mi</i> <sub>2</sub> )

On pose ensuite les chevalets mobiles; celui de la 1<sup>re</sup> corde est à un peu plus d'un demi-pied du chevalet postérieur, celui de la 25<sup>e</sup> corde à une distance plus grande du chevalet antérieur; les autres sont disposés à la suite en deux lignes qui doivent dessiner le vol d'une troupe d'oies sauvages, *yên tehên*, c'est-à-dire un angle. Enfin, quand on est sur le point d'exécuter un morceau, on accorde en déplaçant les chevalets et en se réglant pour les douze cordes extérieures sur les sons tirés des cordes 1 à 5 du *khin* au ton 10, au ton 9 et entre les tons 9 et 10; on a ainsi la série chromatique de *mi*<sub>2</sub> à *mi*<sub>2</sub>. L'auteur identifie le *mi* du se 1<sup>re</sup> corde au *mi*<sub>2</sub> du *khin* 3<sup>e</sup> corde; il semble bien difficile qu'une corde beaucoup plus longue et beaucoup plus grosse donne exactement le même son; il peut y avoir une erreur d'octave; quoi qu'il en soit, je me conforme au texte. Les cordes 13 à 24 sont accordées, par déplacement des chevalets, à l'octave des cordes 1 à 12; la 25<sup>e</sup> est mise à l'octave de la 13<sup>e</sup>.

Le *K'ing teh'wân yui y'ün*<sup>2</sup> indique un autre accord. L'exécutant fait toujours résonner à la fois les cordes

Echelle du se N° 30.



116 b. Table du se et disposition des chevalets N° 56, 2<sup>e</sup> part. b. — Echelle officielle.

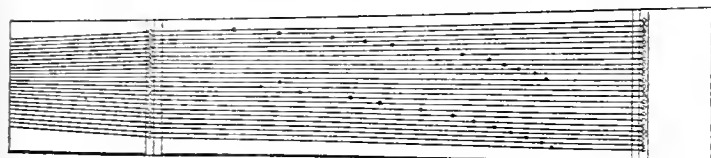


FIG. 212.

1 et 13; 13 et 25; 2, 3, 14 et 15; 4, 5, 16 et 17, etc. Le procédé ainsi décrit correspond à la notation des hymnes rituels, qui comporte deux notes à l'octave l'une de l'autre<sup>3</sup>.

Aujourd'hui l'accord étant différent, les chevalets sont disposés sur deux lignes parallèles comme dans la

1. N° 59, fl. 16, 17.

2. N° 30 (Y. I. t., liv. 105, f. 3).

3. N° 20 a, liv. 2.

figure. L'accord contemporain a été officiellement fixé; il est variable avec les mois et la nature des rites<sup>1</sup>. Pour quelques indications supplémentaires et en partie divergentes, voir V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique*, etc., 4<sup>e</sup> vol., 1<sup>re</sup> livraison (Gand, 1909) (2217).

**147 Tchông<sup>2</sup>**. Cet instrument est un sé de petite taille, en bois d'éléococca; le modèle ordinaire, employé dans la danse *Khing-lông* et dans l'orchestre mongol *b*, a 14 cordes, chacune de 54 fils; longueur totale 4<sup>p</sup>,7383, largeur au front 0,729, largeur à la queue 0,648, hauteur et épaisseur des chevalets fixes 0,0437, distance des chevalets 3,645.

Le modèle de l'orchestre mongol *a*) est plus petit et n'a que 6 cordes. Les plus grands tchông se posent sur des supports en X.

Cet instrument est originaire du pays de Tchin<sup>3</sup>; il aurait été inventé par le général Mông Thyên<sup>4</sup>; il a été imité par King Fàng pour son tchwên<sup>5</sup>. Tehhên Yang mentionne des tchông à 3 cordes, à 12 cordes, à 13 cordes, les deux derniers accordés sur la gamme des lû. On jouait des uns et des autres avec un ongllet en os de cerf. Le *Ta ming hwei tyên* connaît le même instrument sous le nom de *tchên*<sup>6</sup> avec 9 cordes, le corps long de 3<sup>p</sup>,9.

117. Tchông, N° 102, liv. 9, f. 44.

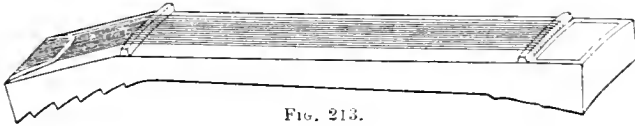


FIG. 213.

Parmi les instruments envoyés à la cour des Thâng par la Birmanie<sup>6</sup> figure un tchông **148** de 4 pieds sur 0,7 mètre de 9 cordes, que l'on règle au moyen de 18 chevalets mobiles; le corps de l'instrument est fait d'un morceau de bois évidé et taillé en forme de crocodile: par là ce tchông rappelle le *m-khyông-tsông* **145**.

**149 Tchou<sup>7</sup>**, instrument ressemblant au tchông, mais muni d'un manche; les treize cordes étaient pincées avec un plectre de bambou; longueur du corps, 4<sup>p</sup>,2; longueur du manche, *king*, 0,3; circonférence du manche, 0,45; longueur de la tête, *cheou*, 0,75; largeur de la tête, 0,65. L'accord se fait avec des chevalets mobiles de *hwàng-tchong*, à *hwàng-tchong*. La tradition veut que, lors de sa visite à Phéi (196 A. C.), l'empereur Kao tsoû ait joué de cet instrument.

**140 Thyên pao<sup>8</sup>**, instrument à 14 cordes et à 6 chevalets mobiles présenté à l'Empereur dans les années Thyên-pào (742-753) par le musicien Jên Yèn.

**141 Chou không-hou<sup>9</sup> ou pè không-hou<sup>9</sup>**, instrument à 22 cordes, d'origine septentrionale; le corps en était courbe et allongé; il était tenu dressé entre les bras de l'exécutant. C'était donc une sorte de harpe. L'empereur Ling (167-189) aimait beaucoup cette musique.

**122 Tsông-kho-kí<sup>10</sup>** (comparer tsaung' traduit par harpe; gauk, id.), instrument de l'orchestre birman *b*), formé d'un corps en bois, allongé, arrondi en dessous, plat et recouvert de cuir à la partie supérieure, qui est percée de quatre ouïes rondes; le corps se

122. Tsông-kho-kí (N° 67, liv. 36, f. 10).

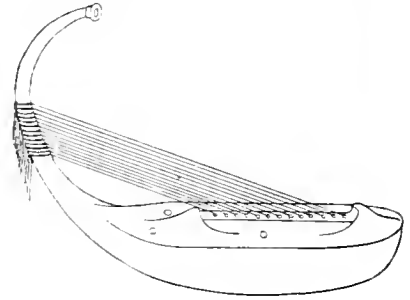


FIG. 214.

prolonge par un manche recourbé; une arête en bois placée longitudinalement sur la table d'harmonie sert de chevalet, *foû cheou*; les 13 cordes sont tendues du chevalet au manche. On en joue avec les doigts; longueur du corps, 2<sup>p</sup>,25; largeur du corps, 0,53; hauteur du corps, 0,53; longueur du manche, 2,40; hauteur du chevalet, 0,08; longueur des cordes, 3,00; diamètre des ouïes, 0,05.

**123 Phî-phî<sup>11</sup>**, sorte de guitare, instrument très populaire qui figure aussi dans plusieurs orchestres du Palais. Le corps est en bois d'éléococca avec table d'harmonie plate et dos bombé; le ventre renferme une âme qui est un fil ou une fine lamelle d'acier; le manche est recourbé en arrière, terminé par une sorte de palette; la table d'harmonie est percée de deux ouïes et porte un chevalet, *foû cheou*; le manche dans la partie fuyante est évidé, les cordes pénètrent dans le creux et s'enroulent sur 4 chevilles en bois dur; dix-sept tons, 13 étroits, *phîn*, et 4 épais, semi-cylindriques, *syang*, sont disposés sur la table et le manche; les premiers sont en bambou, les autres en buis.

Distance de l'extrémité du manche à celle de la table . . .	2 <sup>p</sup> ,4272
Largeur de la table . . . . .	0,508
Épaisseur des côtés . . . . .	0,0485
Épaisseur médiane du corps . . . . .	0,1213
Longueur du manche, <i>paug</i> , partie droite . . . . .	0,324
Longueur du manche, partie fuyante . . . . .	0,3645
Longueur du manche . . . . .	0,688
Distance du chevalet au sillet, <i>chân kheou</i> . . . . .	2,16

dist. du chevalet au	1 <sup>er</sup> ton <i>syang</i>	1,92	dist. du chevalet au	5 <sup>e</sup> ton <i>phîn</i> (1,2 corde)	1,08
	2 <sup>e</sup> —	1,8225		6 <sup>e</sup> —	0,96
	3 <sup>e</sup> —	1,7066		7 <sup>e</sup> —	0,9112
	4 <sup>e</sup> —	1,62		8 <sup>e</sup> —	0,8533
1 <sup>er</sup> ton <i>phîn</i>	1 <sup>er</sup> —	1,44	9 <sup>e</sup> —	—	0,81
	2 <sup>e</sup> —	1,3668		10 <sup>e</sup> —	0,72
	3 <sup>e</sup> —	1,28		11 <sup>e</sup> —	0,6834
	4 <sup>e</sup> —	1,215		12 <sup>e</sup> —	0,64
			13 <sup>e</sup> —	0,607	

4. Commandant en chef sous Chi hwàng-ti, repoussa les Huns et construisit en partie la grande muraille; après la mort de l'Empereur il fut contraint de se donner la mort (209 A. C.). Voir n° 34, liv. 88.

5. Ce signe ne se trouve pas dans les dictionnaires; c'est par analogie que je le prononce *tchou*.

6. N° 46, liv. 222 c), f. 15 r°.

7. N° 4), liv. 29, f. 12 r°. — N° 69 (Y. I. I., liv. 434, ff. 1, 2).

8. N° 45, liv. 29, f. 13 r°.

9. N° 1), liv. 29, f. 12 v°.

10. N° 67, liv. 36, f. 10. — N° 65, liv. 33, f. 22 r°.

11. N° 67, liv. 36, ff. 4, 5. — N° 65, liv. 33, f. 19. — N° 64, liv. 133, ff. 13, 14; liv. 184, f. 16.

1. N° 86, 2<sup>e</sup> partie *b*, ff. 24 à 31. — Voir aussi n° 29 a), liv. 1, ff. 24 à 29, un accord différent qui se rapproche de celui du n° 30 (*kya-tchông*, cordes 1, 6, 11, 14, 19, 24; *tchông-lyu*, cordes 2, 7, 12, 16, 20, 25, etc.).

2. N° 67, liv. 35, ff. 10, 11. — N° 63, liv. 33, f. 19 v°. — Voir aussi V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique*, etc., 1<sup>er</sup> vol., 1<sup>re</sup> livraison (Gand, 1909) (2218).

3. N° 45, liv. 29, f. 12 r°. — N° 69 (Y. I. I., liv. 434, f. 2 r°). — N° 64, liv. 133, f. 13 v°.

Souvent le nombre des tons est réduit. On joue de

123. Phi-phâ (N° 102, liv. 9, f. 32). — Accords et échelle.

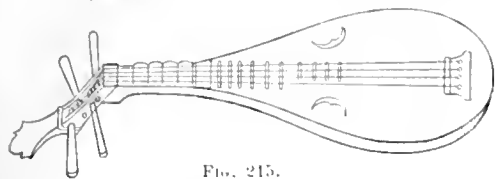


FIG. 215.

ceste fut mariée au khân des Wou-swen<sup>1</sup>; en vue de la distraire pendant son long voyage, on fit réduire et transformer le tchong 117 et le tchou 119 pour l'usage de musiciens à cheval; le nom de *phi-phâ* servit pour *phi pu*, signifiant tirer et pousser avec la main. En conformité avec cette seconde tradition, on peut rappeler, d'après Mâ Iwan-lin, le *gin hwa phi-phâ* 125, semblable au tchong, ayant 13 cordes accordées avec des chevalets mobiles. Le même auteur indique l'emploi de cet instrument chez tous les voisins de la



Phing chà lô yén.

Air pour phi-phâ (N° 104, liv. 1, 2<sup>e</sup> sect., ff. 5, 6), début.



l'instrument soit avec les doigts, soit avec un plectre. Les cordes à vide donnent<sup>1</sup> les 4 notes marquées en *a*, d'où résulte l'échelle complète placée en dessous. Le *Phi phi phoi*<sup>2</sup> indique trois autres modes d'accord *b*, *c*, *d*. La notation participe de celle du khin 112 et de celle de la flûte traversière 81; les notes sont désignées par les mêmes caractères que pour cet instrument, mais les doigts et divers détails d'exécution sont marqués par des caractères abrégés, quelques-uns identiques à ceux de la musique de khin.

L'origine du phi-phâ est rapportée de plusieurs façons par le *Sony choû*<sup>3</sup>, qui ne prend pas parti. Pour les uns il dériverait du tambourin à cordes, *hyên thio* 124, fort employé lors des travaux de la grande muraille, de là le nom vulgaire de *tshin hui tsen*. Pour d'autres il viendrait de la dynastie des Han : une prin-

ce, au Korye comme au Cambodge et en Asie centrale. A la fin du viii<sup>e</sup> siècle, la Birmanie envoya à la Cour des phi-phâ ayant presque les dimensions indiquées plus haut, munis de trois chevilles et de trois chevalets mobiles (*lony cheou phi-phâ* 126 et *gin theou phi-phâ* 127). Au contraire, le phi-phâ des Han avait 3<sup>n</sup>,5 de long.

128 *Wou hyên*, 129 *lyeou hyên*, 130 *thou yé*<sup>4</sup>. Le wou hyên ou phi-phâ à 3 cordes était de plus petite taille et provenait des barbares du nord; les cordes étaient d'abord pincées avec un *po*, plectre en bois; sous Thai tsông (626-649), un musicien se servit de ses doigts; l'innovation eut du succès, et l'instrument fut appelé *tehcheou phi-phâ*.

Le lyeou hyên, à 6 cordes, avait la forme du phi-

1. N° 105, liv. 12, f. 6 v°. — N° 104, liv. 1, 1<sup>re</sup> sect., f. 24 r°.  
 2. N° 104, liv. 1, 2<sup>e</sup> sect., f. 21 v°; liv. 3, f. 4 r°; liv. 3, f. 6 r°.  
 3. N° 39, liv. 19, f. 18 r°. — N° 45, liv. 29, f. 12 r°. — N° 23 (Y. I. L., liv. 113, f. 1 r°). — N° 59 (Y. I. L., liv. 113, ff. 4 v°, 5 r°). — N° 46, liv. 222 c), f. 15. — N° 22 (Y. I. L., liv. 113, f. 1 r°).

4. En 165 A. C. les Wou-swen menacés par les Hous demandèrent l'alliance chinoise; l'Empereur envoya une princesse de la famille impériale, fille du roi de Kyang-tou (Yang-tcheou, au Kyang-sou), qui devint la principale épouse du khân; N° 35, liv. 96 b), f. 2 r°.  
 5. N° 45, liv. 29, ff. 12, 13. — N° 46, liv. 21, f. 13.

phà, mais plus allongée; il était muni de 4 tons, *k'ü*, et d'un chevalet mobile, *tchou*; il donnait donc 31 sons. Il fut inventé par Chi Chéng et présenté dans les années Thyên-pào (742-753) à l'Empereur.

Le *thai yi*, avec 12 cordes et 6 tons, produisait 84 notes; il fut présenté en Khâi-yuên (713-741) à l'Empereur par l'inventeur, Seù-mà Tháo.

131 *Yuên hyên*, 132 *tsh'ü hyên*<sup>1</sup>. Le *yuên hyên* est un instrument de la famille du *phi-phà*, mais plus allongé et ayant 13 chevalets mobiles; comparer le *yün hwò phi-phà* 125. Un instrument en bronze fut retrouvé dans une tombe à l'époque de l'impératrice Woù (684-704) et servit de modèle aux luthiers. L'instrument renouvelé fut appelé *yuên hyên*, du nom d'un célèbre joueur de *phi-phà* du III<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Sous les Sóng (995), on réduisit le *yuên hyên* à 5 cordes et l'on composa de la musique pour le nouvel instrument, qui semble avoir eu trois tons et quatre chevalets; la première corde donnait le *hwàng-tchông*, la 2<sup>e</sup> le *thái-tsheou*, la 3<sup>e</sup> le *juéi-pin*, la 4<sup>e</sup> le *woù-yi*, la 5<sup>e</sup> le *ying-tchông*, dans trois octaves.



134. Echelle.

La note marquée d'un astérisque est faussement appelée par l'échelle chinoise *chang* = la.

Le *tsh'ü hyên*, dû à Tchéng Cheân-tseù et présenté à la Cour en 713-741, rappelait d'assez loin le précédent; il avait 7 cordes, 13 tons, 1 chevalet mobile et pouvait fournir 99 notes.

133 *Tân-pou-lâ*<sup>3</sup> (*tumburu vinâ*, ou *tamburi*). Cet instrument de l'orchestre népalais présente une ressemblance générale de forme avec le *phi-phà* 123. Sa table est en bois d'éléococca, le fond est fait d'une demi-gourde; le manche, droit, est plat en dessus et arrondi en dessous; il porte quatre chevilles de ten-

133. Tân-pou-lâ (N° 67, liv. 36, f. 9).

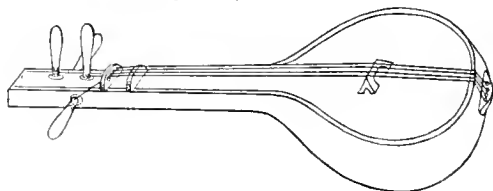


Fig. 216.

sion et s'élargit pour se rattacher à la table de l'instrument. Les cordes de fer (acier?) passent à travers un sillet, *chün kheou*, en fer, sur un autre sillet en fer et sur un chevalet, *tchou*, en corne; longueur totale, 3<sup>o</sup>,16; longueur et largeur de la caisse, *tshio*, 0,85; épaisseur médiane, 0,69; longueur du manche, 2,31; largeur, de 0,162 à 0,3; épaisseur, 0,17; largeur du chevalet, 0,12.

Comparer n° 109, p. 154 (95).



137. Echelle.

134 *Yuê khin*<sup>4</sup>. L'instrument populaire qui porte ce nom a une caisse discoïde formée de deux tables, diamètre 0<sup>m</sup>,36, réunies par une éclisse de 0<sup>m</sup>,035; le manche ressemble à celui du *phi-phà*, mais est beaucoup plus court (0<sup>m</sup>,24); quatre chevilles tendent les 4 cordes, qui sont montées sur un chevalet et passent sur 9 tons; les deux cordes de droite sont à l'unisson, de même les deux de gauche (même notation que pour la flûte traversière ti 81).

134. Yuê khin (N° 105, liv. 12, f. 7). — Echelle.

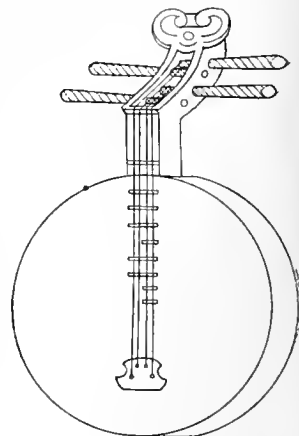


Fig. 217.

135 *Yuê khin*<sup>5</sup>. Cet instrument de même

nom fait partie de l'orchestre mongol *b*). Caisse octogonale en bois d'éléococca, long manche entrant dans la caisse et recourbé en arrière; les 4 cordes attachées à un chevalet, *foü cheou*, sur la table d'harmonie sont tendues par des chevilles dans une ouverture du manche, comme pour le *phi-phà*; 17 marques ou tons sur le manche; longueur totale 3<sup>o</sup>,0988; diamètre de la caisse, *tshio*, 0,7058; épaisseur de la caisse, 0,1296; longueur du manche hors de la caisse, 1,820; longueur de la tête, 0,573; longueur des cordes du sillet au chevalet, 2,304.

135. Yuê khin (N° 102, liv. 9, f. 47).



Fig. 218.

Un instrument populaire analogue porte le nom de *chüwäng tshing* 136; il n'a que 11 tons<sup>6</sup>; les cordes sont deux par deux à l'unisson; même notation que pour la flûte traversière ti 81 (voir l'échelle précédente).

Le *yuê khin* avec 4 cordes et 13 tons aurait été inventé par Yuên Hyên sous les Tsin; Thâi tsông, des Thàng, lui donna cinq cordes et l'hyên tsông l'admit dans l'orchestre rituel<sup>7</sup>.

137 *Sân hyên*, vulgairement *hyên tseü*<sup>8</sup>. Cet instrument très populaire fait partie de différents orchestres du Palais; il ne manque pas de ressemblance avec le

1. N° 4, liv. 29, f. 12 v°. — N° 28 (Y. I. L., liv. 116, sect. *yuên hyên*, f. 2 v°). — N° 59 (Y. I. L., liv. 116, sect. *yuên hyên*, f. 3).

2. Voir p. 82, note 3.

3. N° 67, liv. 36, f. 9. — N° 65, liv. 33, f. 21 v°.

4. N° 105, liv. 12, f. 7 r°. — N° 109, p. 195 (137).

5. N° 67, liv. 35, f. 10. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.

6. N° 103, liv. 12, f. 7 v°.

7. N° 69 (Y. I. L., liv. 103, ff. 28, 29).

8. N° 67, liv. 35, ff. 6, 7. — N° 65, liv. 33, ff. 19, 20. — N° 105, liv. 12, f. 6 r°.



précédent; toutefois le manche est dépourvu de marques, les cordes sont attachées au bout de la table d'harmonie; la caisse, de forme rectangulaire avec les angles arrondis, est couverte de peau de serpent; longueur totale, 3<sup>m</sup>,348; longueur de la caisse, 0,6068; lar-

137. Sān hyèn (N° 102, liv. 9, f. 31.)

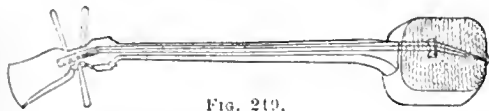


Fig. 219.

geur de la caisse, 0,5393; épaisseur de la caisse, 0,2696; longueur du manche, 2,946; longueur de la tête, 0,432; longueur des cordes, 2,592.

Le sān hyèn est joué le plus souvent avec un plectre; l'accord usuel est donné ci-dessus (même notation que pour la flûte traversière **81**), mais l'accord varie au gré des chanteurs et suivant les chansons.

**138 Eül hyèn**<sup>1</sup>, instrument de l'orchestre mongol *b*), analogue au *yü khin* **135**; la caisse est un parallépipède rectangle avec des ouïes au fond; 2 cordes, 17 tons sur le manche.

138. Eül hyèn (N° 102, liv. 9, f. 48.)



Fig. 220.

Longueur totale.....	3 <sup>m</sup> ,5088
Longueur de la caisse, <i>tshao</i> .....	0,6826
Largeur de la caisse.....	0,5393
Épaisseur de la caisse.....	0,19
Longueur du manche, <i>piug</i> .....	1,728
Longueur de la tête.....	0,5393
Longueur des cordes du silet au chevalet.....	2,304
Distance au chevalet 1 <sup>re</sup> ton.....	2,048
Distance au chevalet 8 <sup>e</sup> ton.....	1,296
Distance au chevalet 9 <sup>e</sup> ton (1,2 corde).....	1,152
Distance au chevalet 17 <sup>e</sup> ton.....	0,648

**139 Hwö-pöü-seü**<sup>2</sup>, instrument de l'orchestre mongol *b*); manche en éléococca, caisse très petite en poirier, recouverte de peau de serpent; les 4 cordes sont attachées par des lanières de cuir à un morceau de bois fiché dans la caisse, passent sur un chevalet, *tchou*, et entrent dans un trou ménagé dans la tête, où elles sont tendues par des chevilles.

139. Hwö-pöü-seü (N° 102, liv. 9, f. 51.)



Fig. 221.

Longueur totale.....	2 <sup>m</sup> ,7311
Longueur du manche.....	1,2136
Largeur et épaisseur du manche.....	de 0,091 à 0,1526
Longueur du corps.....	0,7885
Largeur du corps.....	0,256
Épaisseur du corps.....	0,248
Longueur de la tête.....	0,729
Largeur de la tête.....	de 0,1038 à 0,091
Épaisseur de la tête.....	de 0,1458 à 0,091
Longueur des cordes du silet au chevalet.....	1,774

Le *Yüén chi* cite cet instrument, que Tsyang Yi-

khwèi nomme *hwèn-pöü-seü*, *hoü-pöü-seü*: le nom est évidemment étranger<sup>3</sup>.

**140 Sai-thü-eül**<sup>4</sup> (persan sôtâr, Kâchgar sitâr), instrument de l'orchestre musulman; le manche fait corps avec la caisse, qui est recouverte de peau; face supérieure plane, face inférieure arrondie; les cordes sont fixées au bas de la table d'harmonie et passent les unes à travers, les autres par-dessus un chevalet, *tchou*; elles sont tendues en haut du manche par neuf chevilles disposées 3 (cordes d'acier), 2 (cordes de soie), 4 (cordes d'acier); parmi les cordes d'acier une est double, 6 sont simples. Sur le manche 23 ligatures de cordonnets de soie sont à distance fixée du chevalet et jouent le rôle de tons. On pince les cordes soit avec le doigt coiffé d'un ongle, soit avec un plectre de bois.

140. Sai-thü-eül (N° 102, liv. 9, f. 60.)



Fig. 222.

Longueur totale.....	3 <sup>m</sup> ,425
Longueur de la caisse.....	0,8208
Largeur de la caisse.....	de 0,0921 à 0,3337
Épaisseur de la caisse.....	de 0,1137 à 0,3155
Longueur du manche.....	2,6049
Longueur des cordes du silet au chevalet.....	2,8431
Distance du chevalet à la 1 <sup>re</sup> ligature.....	2,680
Distance du chevalet à la 13 <sup>e</sup> ligature.....	1,467
Distance du chevalet à la 14 <sup>e</sup> ligature.....	1,394
Distance du chevalet à la 23 <sup>e</sup> ligature.....	0,641

**141 Lâ-pâ-pöü**<sup>5</sup> (persan rabâb, Kâchgar rbâb), instrument de l'orchestre musulman, correspond au rabâb décrit par M. Mahillon. La caisse sonore en forme de gourde fait corps avec le manche; la tête de celui-ci s'allonge en arrière et porte pour les cordes de soie 5 chevilles, 2 à gauche, 3 à droite; pour les cordes de fer (acier?), 2 chevilles à droite du manche. On pince les cordes de soie avec un plectre de bois; les cordes de métal sont des cordes sympathiques.

141. Lâ-pâ-pöü (N° 102, liv. 9, f. 61.)

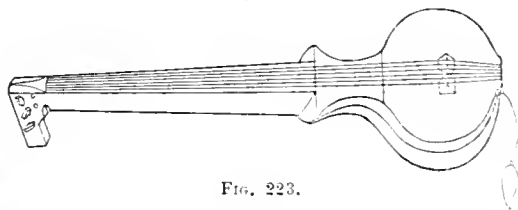


Fig. 223.

Longueur totale.....	2 <sup>m</sup> ,0776
Longueur de la caisse.....	0,486
Largeur de la caisse.....	0,6
Épaisseur de la caisse.....	0,2916
Longueur du manche.....	1,5916
Longueur de la tête.....	0,3328
Cordes de soie, longueur du silet au chevalet, <i>tchou</i> .....	1,68
1 <sup>re</sup> corde d'acier.....	1,498
2 <sup>e</sup> corde d'acier.....	1,49

**142 Le pâ-wîng**<sup>6</sup> (pi-van) de l'orchestre tibétain *b*) est un rabâb à sept cordes; longueur totale, 3<sup>m</sup>,75; longueur des cordes du silet au chevalet, 3,072.

1. N° 67, liv. 35, f. 8. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.

2. N° 67, liv. 36, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.

3. N° 51 (Y. l. t., liv. 113, f. 5 v°). — N° 31 (Y. l. t., liv. 113, f. 6 r°).

4. N° 67, liv. 36, ff. 5, 6. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°.

5. N° 67, liv. 36, ff. 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 21 r° — N° 100, pp. 152 et 153 (92 et 93).

6. N° 67, liv. 36, f. 8 r°. — N° 65, liv. 33, f. 21 v°.

**Instruments à cordes percutées.**

143 *Kho-cül-nüi*<sup>1</sup> (persan karnai, Kächgar karnai, est une trompette; le tympanon s'appelle kaloun), tym-

143. Kho-cül-nüi (N° 102, liv. 9, f. 591. — Échelle.

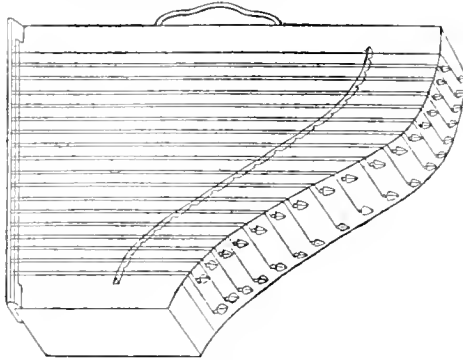
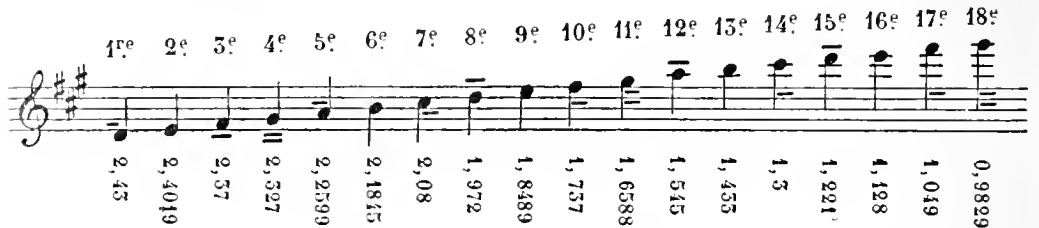


Fig. 221.



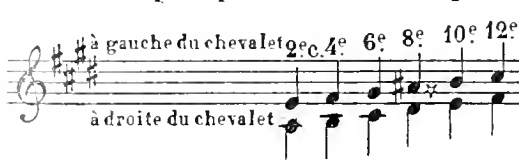
panon de l'orchestre musulman. La caisse plate, en bois, a la forme d'un trapèze dont un côté est courbe; 18 cordes en acier et soie sont tendues en travers au moyen de chevilles enfoncées dans le côté courbe; elles passent par-dessus le bord supérieur, puis sur un chevalet en bois, *tchou*, qui suit à distance le côté courbe, et s'attachent au côté opposé; la première corde, la plus longue, est simple, toutes les autres sont doubles. On frappe ou l'on pince les cordes avec un plectre de bois, ou avec les doigts coiffés d'onglets.

Largeur du grand côté.....	20,515
Largeur du petit côté.....	0,39102
Distance transversale.....	1,6394
Épaisseur.....	0,3717
Hauteur du chevalet.....	0,0729
Distance du chevalet au côté courbe.....	0,3982

La notation est celle de la flûte traversière ti 81.

144 *Yäng khin*<sup>2</sup>, khin d'outre-mer : ainsi que l'indique le nom, cet instrument pourrait être d'origine

Cordes paires passant sur le chevalet de gauche



xviii<sup>e</sup>, époque où les lettrés rédigeaient pour l'Empereur un sommaire de la musique européenne<sup>3</sup> d'après les PP. Pereyra, jésuite, et Pedrini (?), lazariste. D'autre part, le même instrument existe en Indo-Chine, et le nom alternatif de *tchoü-kö khin* le met en rapport avec les barbares du sud-ouest, puisque Tchou-kö Lyáng<sup>4</sup> s'est rendu célèbre au Seü-tchüwän et au Yün-nän.

Sur une caisse plate trapézoïdale, sont tendues en travers, parallèlement aux bases, des cordes métalliques doubles que l'on accorde au moyen de chevilles tournées par une clef; deux chevalets sont fixés transversalement, les cordes passent alternativement par-dessus les chevalets et à travers des trous ménagés dans les chevalets : les cordes de rang impair appuient sur l'arête du chevalet de droite et traversent les trous du chevalet de gauche; les cordes de rang pair passent dans les trous du chevalet de droite et sur l'arête de l'autre. Chaque corde est ainsi partagée en deux segments qui résonnent indépendamment sous le choc de deux marteaux tenus dans les deux mains.

L'accord indiqué par la figure du n° 105 ne précise

pas l'octave des sons (même notation que pour le ti 81).

Si l'on admet  $ut_{23}$  pour la 1<sup>re</sup> corde partie gauche, il est difficile que la partie droite donne  $re_{23}$ , car il faudrait que les longueurs des deux parties fussent

144. Yäng khin (N° 105, liv. 12, f. 8). — Échelle.

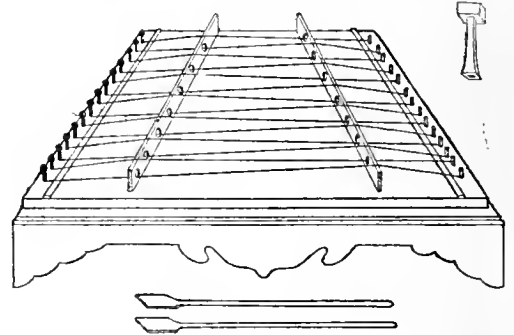


Fig. 225.

Cordes impaires passant sur le chevalet de droite



européenne; il ressemble beaucoup au tympanon que l'on trouve en Italie, en Allemagne, etc., et aurait pu être introduit à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle ou au début du

dans le rapport de 9 à 8 : or, le chevalet est bien plus loin du milieu. Il doit être placé pour diviser la corde proportionnellement à 9 et 4, et la note haute

1. N° 67, liv. 36, ff. 3, 4. — N° 65, liv. 33, ff. 20, 21.

2. N° 105, liv. 12, f. 8 v<sup>o</sup>. — N° 109, p. 102 (165), p. 373 (277).

3. N° 80, 3<sup>e</sup> partie.

4. Né en 181, conseiller écouté de Lyeou Péi, le restaurateur de la dynastie Han au Seü-tchüwän, célèbre par sa sagesse et ses stratagèmes, mort en 234 (N° 37, *Chou chou*, liv. 5).

sera non la 2<sup>de</sup>, mais la 9<sup>e</sup>. Il faut, de plus, remarquer que les deux notes marquées d'un astérisque ne rentrent pas dans l'échelle naturelle. Quant aux cordes paires, pour donner deux notes à intervalle de 3<sup>es</sup>, les cordes doivent être partagées proportionnellement à 3 et 2; la 8<sup>e</sup> corde doit donner *la*♯, qui n'appartient pas à l'échelle normale. L'échelle totale serait donc : *la*♯, *si* *ut*♯, *ré* *mi* *fa* *sol* *la* *la*♯ *si* *ut*♯, *ré* *mi* *fa* *sol* *la* *la*♯ *si* *ut*♯.

L'instrument de même espèce décrit par M. Mahillon a également 14 cordes; il donne pour les deux premières cordes : 1<sup>re</sup> corde, impaire, passant sur le chevalet de droite, rapport 3/1, *si*<sub>2</sub> *fa*<sub>1</sub>. 2<sup>e</sup> corde, paire, passant sur le chevalet de gauche, rapport 8/5, *ré*<sub>3</sub> *si*<sub>2</sub>. Echelle : *si*<sub>2</sub> *ut*<sub>3</sub> *ré* *mi* *fa* (*fa*♯) *sol* *la* *si*<sub>2</sub> *si* *ut*<sub>3</sub> (*ut*♯) *ré* *mi* (*fa*) *sol* *la* *ut*<sub>3</sub> *ré* (*mi* *sol*). Selon la notation employée dans ce travail, on aurait plutôt *la*♯ que *si*<sub>2</sub>; cette dernière échelle diffère de la précédente par les notes mises entre parenthèses.

Les documents chinois sont muets sur cet instrument, sauf un seul qui donne une planche sans texte; j'emprunte au n° 109, p. 203, les dimensions suivantes : caisse trapézoïdale; hauteur du trapèze, 0<sup>m</sup>,25; grande base, 0<sup>m</sup>,71; petite base, 0<sup>m</sup>,41.

**Instruments à cordes frottées.**

Comme les instruments à cordes percutées, ceux de la présente section semblent d'origine étrangère; mais, à la différence des précédents, quelques-uns de ceux-ci sont devenus très usuels.

145 *Yü tch'eng*<sup>1</sup>. L'orchestre mongol *b*) emploie un petit tch'eng 117 à 10 cordes dont on joue au moyen d'un archet, simple petite baguette de bois; longueur totale, 2<sup>m</sup>,2247; largeur au front, 0,4422; largeur à la queue, 0,3451; hauteur et épaisseur des chevalets fixes, 0,0323; distance des chevalets, 1,618.

Le *yü tch'eng* est déjà mentionné sous les Thang.

146 *Hî khin*<sup>2</sup>. Cet instrument à 2 cordes appartient à plusieurs orchestres du Palais. Il est formé d'une caisse en éléococca, munie d'un manche qui porte deux chevilles de tension. La caisse arrondie en dessous est creuse et fermée par une planchette; à sa base elle porte un chevalet, *tehoï*, où les cordes sont attachées par un lacet de cuir; la tête est en forme de tête de dragon, les mâchoires tiennent lieu de sillet.

146. Hî khin (N° 102, liv. 9, f. 36).

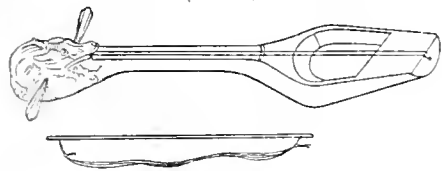


Fig. 226.

Longueur totale . . . . .	2 <sup>m</sup> ,88	Longueur du creux . . . . .	0,512
Longueur de la caisse. . . . .	1,152	Longueur du manche . . . . .	1,152
Largeur maxima . . . . .	0,199	Longueur de la tête . . . . .	0,303
Épaisseur . . . . .	0,227	Longueur des cordes . . . . .	2,018

L'archet, long de 2,304, est formé de crin de cheval tendu sur une baguette.

1. N° 67, liv. 35, f. 3. — N° 65, liv. 33, f. 20. — N° 45, liv. 29, f. 12 r<sup>o</sup>.  
 2. N° 67, liv. 37, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 19 v<sup>o</sup>. — N° 69 (Y. I. t.), liv. 103, f. 27 r<sup>o</sup>.  
 3. Voir chap. XIII, p. 194, note 4.

Tch'ên Y'ang décrit brièvement le *hî khin* provenant de la tribu syên-pi des Hî<sup>3</sup>.

147 *Hoü khin*<sup>4</sup>. L'instrument de ce nom, de l'orchestre mongol *a*), ressemble au précédent; la caisse, recouverte de peau, ne présente pas d'ouverture; elle a au dos une nervure saillante, *t'ü ling*, les deux cordes sont attachées à une petite cheville à la base de la caisse et passent sur un chevalet, *tehou*.

147. Hoü khin (N° 102, liv. 9, f. 41).

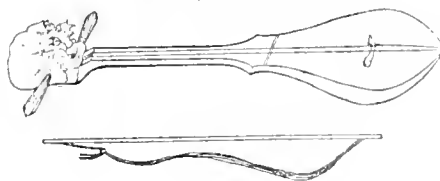


Fig. 227.

Longueur totale . . . . .	3 <sup>m</sup> ,023	Longueur de la tête . . . . .	0,104
Longueur de la caisse. . . . .	1,254	Distance du sillet au chevalet . . . . .	2,23
Largeur maxima . . . . .	0,729	Épaisseur à la nervure. . . . .	0,352
Épaisseur à la nervure. . . . .	0,352	Longueur de l'archet . . . . .	2,019
Longueur du manche . . . . .	1,365		

148 *Hoü khin*. L'orchestre mongol *b*) a un instrument différent, mais portant le même nom<sup>5</sup>. La caisse est une sorte de bol en noix de coco, fermé par une planchette d'éléococca; le manche est en bambou. A une pièce en bois placée au bout de la caisse sont attachées les deux cordes tendues par deux chevilles enfoncées dans le manche. L'archet est un arc de bambou tendu par du crin de cheval.

148. Hoü khin (N° 102, liv. 9, f. 46).

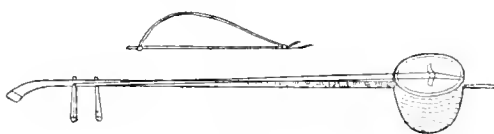


Fig. 228.

Longueur totale . . . . .	3 <sup>m</sup> ,072	Longueur de la tête . . . . .	0,5568
Diamètre de la caisse. . . . .	0,384	Longueur des cordes . . . . .	2,0352
Profond. de la caisse. . . . .	0,216	Longueur du crin de l'archet . . . . .	0,864
Longueur du manche . . . . .	2,784		

149 *Thi khin*<sup>6</sup>. Cet instrument vulgaire et dont je n'ai pas de description, mais seulement une figure, ressemble au second hoü khin; le manche paraît être en bois, l'archet est courbe.

Echelle.

Droite Gauche

à la 4<sup>te</sup>

150 *T'ü-yü-tsông*<sup>7</sup> (*tsung*<sup>1</sup> traduit par harpe, lyre), instrument de l'orchestre birman *b*), ressemblant au violon européen; la caisse en bois a deux ouïes; les trois cordes sont fixées d'une part aux chevilles, d'autre part à une pointe sculptée au bout de la caisse; le chevalet est en bambou.

Longueur totale . . . . .	2 <sup>m</sup> ,05	Épaisseur . . . . .	0,09
Longueur de la caisse . . . . .	1	Longueur du manche . . . . .	0,55
Largeur maxima . . . . .	0,58	Long. de la pointe infér. . . . .	0,19

4. N° 67, liv. 37, ff. 3, 4. — N° 65, liv. 33, f. 20 r<sup>o</sup>.  
 5. N° 67, liv. 37, ff. 3 à 5. — N° 65, liv. 33, f. 20 r<sup>o</sup>.  
 6. N° 105, liv. 12, f. 3 v<sup>o</sup>.  
 7. N° 67, liv. 37, f. 41. — N° 65, liv. 33, f. 22 r<sup>o</sup>.

La longueur des cordes n'est pas donnée; l'archet est un arc en bois tendu de crin.

150. Te-yô-tsing (N° 67, liv. 37, f. 11).

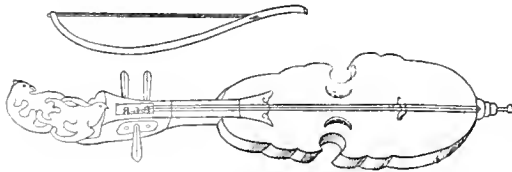


FIG. 229.

151. Thi khin<sup>1</sup>. Cet instrument de l'orchestre mongol diffère de l'instrument de même nom décrit plus

151. Thi khin (N° 102, liv. 9, f. 50).



FIG. 230.

haut. La caisse est un petit cylindre en bois recouvert de peau de serpent; manche en bambou terminé par une tête de dragon et traversant la caisse de part en part. Les 4 cordes sont attachées à une petite bague de bois fixée à l'extrémité du manche et à la caisse; elles sont tendues à l'aide de chevilles et traversent

152. Seu hwô (N° 105, liv. 12, f. 5). Echelles.

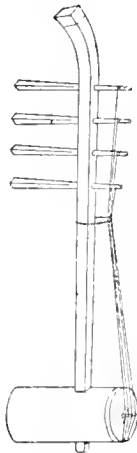


FIG. 231.

un anneau placé aux 3/4 de la distance entre les chevilles et la caisse; un chevalet repose sur la caisse. L'archet, un arc de bambou, est tendu de crins divisés en deux faisceaux; deux des cordes de l'instrument passent entre les deux faisceaux de l'archet.

Longueur totale.....	2 <sup>m</sup> ,671
Diamètre de la caisse.....	0,23
Profondeur de la caisse.....	0,324
Longueur du manche.....	2,117
Longueur de la tête.....	0,324
Distance de l'anneau au chevalet....	1,115
Distance de l'anneau à la 1 <sup>re</sup> cheville.....	0,455
Distance de la 1 <sup>re</sup> cheville à la 4 <sup>e</sup> cheville.....	0,539
Distance de la 1 <sup>re</sup> cheville à l'extrémité du manche.....	0,133
Longueur de l'archet.....	0,864

La forme vulgaire de cet instrument 152 est très répandue<sup>2</sup>, surtout dans le nord de la Chine; nom pékinois *hou khin*, al. *seu hwô*; deux accords différents, ci-dessous A) et B).

152. Echelles.



153. Eul hyên, al. *hwô khin*<sup>3</sup>, modification du précédent. Cet instrument a deux cordes et est encore plus répandu.

M. Mahillon indique : longueur totale, 0<sup>m</sup>,54; diamètre de la caisse, 0<sup>m</sup>,05; profondeur, 0<sup>m</sup>,11. Parfois la caisse est à peu près hémisphérique.

Echelle.



154. Ngo-eül-tchâ-khê<sup>4</sup>. Cet instrument de l'orchestre musulman ressemble un peu au hou khin 148. La caisse est un fragment de noix de coco recouvert de peau de cheval; elle porte d'un côté une tige de fer et du côté opposé le manche en bois; elle a un chevalet, *tchoü*, un trou au fond et trois sur les côtés. L'extrémité supérieure du manche est plus épaisse, renflée, sculptée à cannelures horizontales et présente un peu le profil du pommeau d'un sabre; la cannelure inférieure sert de sillet. Les cordes, au nombre de deux, entrent séparément dans ce pommeau, qui porte les chevilles; elles sont faites de crin de cheval tordu, chacune est de deux fils, *lyü*, le fil de 81 brins, *hwng*; elles sont attachées à la tige de fer opposée au manche à l'aide d'un double anneau. Sous les cordes de crin, de part et d'autre, sont tendues 40 cordes sympathiques en acier qui sont attachées à la tige de fer, traversent le chevalet par de petits trous et sont tendues sur le manche par 10 petites chevilles, cinq de chaque côté. L'archet est un arc de bois tendu de crin.

154. Ngo-eül-tchâ-khê (N° 102, liv. 9, f. 58).

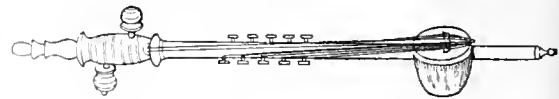


FIG. 232.

Longueur totale.....	2 <sup>m</sup> ,673	
Longueur de la tige de fer.....	0,512	
Diamètre de la caisse.....	0,258	
Profondeur de la caisse.....	0,39	
Longueur du manche.....	1,82	
Longueur du pommeau.....	0,341	
Longueur des cordes de crin du sillet au chevalet....	1,458	
Long. des cordes d'acier des chevilles au chevalet	1 <sup>re</sup> corde de gauche.....	0,576
	2 <sup>e</sup> corde de gauche.....	0,6826
	3 <sup>e</sup> corde de gauche.....	0,787
	4 <sup>e</sup> corde de gauche.....	0,8859
	5 <sup>e</sup> corde de gauche.....	0,976
	1 <sup>re</sup> corde de droite.....	0,6026
	2 <sup>e</sup> corde de droite.....	0,6998
	3 <sup>e</sup> corde de droite.....	0,7987
	4 <sup>e</sup> corde de droite.....	0,901
	5 <sup>e</sup> corde de droite.....	1,001
Longueur de l'archet.....	2,46	

155. Sâ-lâng-tsi<sup>5</sup> (sārangī). Cet instrument de l'orchestre népalais est analogue à celui que décrit M. Mahillon. La caisse est large et aplatie, bombée en dessous; une membrane collée sert de table d'harmonie. Le manche est large; les mesures données ne répondent pas bien à la figure, d'après laquelle il semble formé de deux cadres rectangulaires; celui du haut,

plus large, porte deux chevilles de chaque côté; celui du bas, plus long, porte neuf chevilles sur le côté droit. Quatre cordes de boyau (le chinois dit de cuir) sont tendues du bas de la caisse jusqu'aux chevilles du cadre supérieur; elles passent sur trois chevalets, celui du haut servant de sillet. Neuf cordes sympa-

1. N° 67, liv. 37, ff. 6, 7. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.  
 2. N° 105, liv. 12, f. 5 v°. — N° 89, p. 67.  
 3. N° 105, liv. 12, f. 4 v°. — N° 109, p. 183 (145).  
 4. N° 67, liv. 37, f. 8. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.  
 5. N° 67, liv. 37, f. 10. — N° 65, liv. 33, f. 21 v°. — N° 109, p. 128 (64).

thiques en fer (acier?) sont tendues en diagonale sous les premières dans le cadre le plus long et passent par des trous dans le principal chevalet. On joue avec un archet en bois flexible et crin de cheval.

155. Sù-làng-tsi N° 67, liv. 37, f. 10.

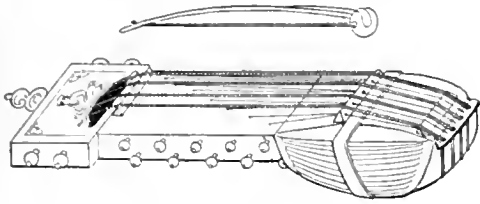


FIG. 233.

Largeur de la caisse .....	0 <sup>m</sup> ,3
Longueur du manche (1 <sup>er</sup> cadre) .....	0 <sup>m</sup> ,52
Largeur du manche de 0,18 à .....	0 <sup>m</sup> ,22
Largeur de la tête 2 <sup>e</sup> cadre .....	0 <sup>m</sup> ,3
Longueur de la tête .....	0 <sup>m</sup> ,25
Épaisseur de la tête .....	0 <sup>m</sup> ,25
Hauteur du chevalet central .....	0 <sup>m</sup> ,08
Distance du chevalet supérieur au chevalet central .....	0 <sup>m</sup> ,82

L'instrument décrit par M. Mahillon a 0<sup>m</sup>,53 de long sur une largeur maxima de 0<sup>m</sup>,16; les quatre cordes de boyau donnent à vide *ut*<sub>3</sub>, *fa*<sub>2</sub>, *ut*<sub>4</sub>, *ut*<sub>5</sub>; les onze cordes (au lieu de 9) sympathiques sont accordées de *ut*<sub>4</sub> à *fa*<sub>5</sub>.

156 *Fàng cheou không-heou*<sup>1</sup>, không-heou 114 à tête de phénix. L'historien (n° 45) se borne à l'indiquer sans description. Le n° 46 le décrit comme un instrument orné d'une tête d'oiseau, à caisse de 2 pieds sur 0,7, à manche de 2,5, à 14 cordes tendues par des chevilles: deux instruments analogues furent envoyés de Birmanie. Tshên Yang donne une description beaucoup plus brève, mais concordante, et ajoute que cet instrument hindou était employé aussi à Fou-leou<sup>2</sup> et à Tourfan. Il semble que ces indications toutes incomplètes puissent s'appliquer à un instrument analogue à la *mâyuri* décrite par M. Mahillon: la caisse est en forme d'oiseau, le manche tient la place du dos et de la queue, 16 tons ou marques, 4 cordes principales (*fa*<sub>3</sub> *ut*<sub>3</sub> *ut*<sub>3</sub> *sol*<sub>3</sub>) frottées par un archet, 15 cordes sympathiques (de *fa*<sub>3</sub> à *fa*<sub>5</sub>). Longueur totale, 1<sup>m</sup>,17; largeur maxima, 0<sup>m</sup>,165.

ORCHESTRES ET CHŒURS

CHAPITRE XI

Période des Tcheou (avant 206 A. C.).

Le *Tcheou li* et le *Yi li*<sup>3</sup> donnent des indications précises et concordantes sur l'orchestre rituel antique; le prince Tsai-yü les a rapprochées de la manière suivante. Sous les Tcheou, l'Empereur avait droit à

1. N° 45, liv. 29, f. 12 v°. — N° 46, liv. 222 c), f. 15 r°. — N° 69 (Y. I, I), liv. 115, f. 3 v°. — N° 109, p. 132 (67).  
2. Ce nom peut être rapproché de Fou-leou, qui désignait au milieu du vi<sup>e</sup> siècle l'un des arrondissements dépendant du gouvernement des Yue-tchi, dans la moyenne vallée de l'Ōxus. N° 61, p. 69, note).

l'orchestre *kông hyün* rangé en carré; les seigneurs employaient l'orchestre *hyün loüen* rangé sur trois lignes formant trois côtés d'un carré; les ministres et patriciens de haut rang, le *phou hyün* rangé sur deux lignes parallèles; les nobles ordinaires, le *thi hyün* rangé sur une ligne simple; les renseignements que nous avons concernant le second et le dernier orchestres. La salle de réception, *thing*, est toujours orientée vers le sud; elle est élevée de plusieurs degrés au-dessus de la cour, *thing*, avec laquelle elle communique par deux escaliers, *tsou kyü* à l'est, *sí kyü* à l'ouest; aucune muraille, aucune porte même ne sépare la salle de la cour; les hôtes, *pün*, ont place au fond de la salle, le plus qualifié à l'est; le maître de maison, *tsou*, se tient près du degré de l'est, face à l'ouest. C'est en vue de ces personnages principaux qu'est réglée la disposition de l'orchestre; on la voit ci-dessous (2<sup>e</sup> orchestre). Pour les cérémonies religieuses la disposition est analogue, la tablette de l'esprit ayant la première place. Ces dispositions fondamentales n'ont jamais changé, mais les variations de détail sont nombreuses selon les cérémonies et selon les époques.

Disposition de l'orchestre hyün hyün.

		Sud.							
		Salle inférieure ou cour.							
		19	19	19	19	13			
		12	18	17	17	18			
		11	13	16	15	15	16	13	11
		9	14	14	14	14	10		
Est.	A							B	Ouest.
				7			8	1	
				7			8		
		5	Salle supérieure.						6
	2	3							4
		Nord.							

FIG. 234.

LEGENDE

A Degrés principaux. — B Degrés de l'ouest.

1) chef d'orchestre.....	bonnes	1
2) porte-guidon.....	1	1
3) auge 34.....	1	1
4) tigre 29.....	1	1
5) po fou 35 et chanteur.....	1	1
6) tchông tou 32 et chanteur.....	1	1
7) se 116 et chanteurs.....	2	2
8) khiu 112 et chanteurs.....	2	2
9) carillon de lithophones 24.....	1	1
10) carillon de lithophones 24 et tambour à manche 62.....	1	1
11) carillons de cloches 2.....	2	2
12) cloches isolées 1.....	2	2
13) tambours dressés avec oreilles 44.....	3	3
		19
14) orgues à bouche 103 et 104.....	4	4
15) flûtes de Pan 75.....	2	2
16) chalumeaux 89.....	2	2
17) ocarinas 101.....	2	2
18) flûtes traversières tchhi 80.....	2	2
19) flûtes yo et ti 74 et 77 (flûtes droites).....	1	1
		16

3. N° 6, *syáo syü*, liv. 22. — N° 9, I, II, pp. 34, 47, 50. — N° 7, sections *Hyang ché*, *Yên Tü ché*. — N° 77, f. 32, etc.

Le 4<sup>e</sup> orchestre est disposé de même dans la salle et dans la cour; il conserve seulement les exécutants suivants: 1 chef d'orchestre, 1 porte-guidon, 1 auge, 1 tigre, 1 po fou, 1 tchhông toû, 1 khin, 1 se, 2 carillons de lithophones, 1 tambour dressé, 4 orgues à bouche, soit 8 + 7 exécutants. Les joueurs de khin et de se sont en même temps choristes; ainsi s'explique la phrase du *Kyôo thê chông*<sup>1</sup>: « les chanteurs étaient dans la salle, les joueurs d'orgue et de flûte étaient au bas des degrés, car on estimait davantage la voix humaine. »

La musique des rites majeurs, religieux et palatins, comprend des hymnes chantés avec accompagnement et des danses avec musique vocale et instrumentale. « Le maître des cloches joue avec la cloche et le tambour les neuf grands airs *hyâ*, savoir: l'hymne de l'Empereur, *Wang hya*, l'hymne du sacrifice, *Seu hyâ*, l'hymne de l'appel, *Tchao hyâ*, l'hymne de l'introduction, *Nâ hyâ*, l'hymne de l'illustration, *Tchông hyâ*, l'hymne de l'offrande des grains, *Tseû hyâ*, l'hymne de la parenté, *Tsou hyâ*, l'hymne des degrés, *Kâi hyâ*, l'hymne de la fierté, *Ngâo hyâ*<sup>2</sup>. » Le premier hymne est réservé au Souverain, le second au chi représentant de l'ancêtre, le troisième aux victimes, le quatrième aux hôtes, le cinquième aux ministres de mérite, le sixième aux princesses qui apportent les offrandes, le septième aux membres du clan du Souverain, le huitième aux hôtes qui se retirent après boire, le neuvième aux princes feudataires. La musique règle aussi les préparatifs du culte, la disposition et l'enlèvement des objets qui servent aux sacrifices, la marche des cortèges, la réception des hôtes étrangers, les rapports des royaumes.

Les danses rituelles, six grandes et six petites, ont été déjà étudiées au chap. III et VI, pp. 102 et 141.

Pour les banquets et le tir à l'arc<sup>3</sup>, les plus importantes solennités non religieuses, le chœur exécute des odes: « on marque la mesure pour l'Empereur par l'ode *Tchou yâ*, pour les feudataires par l'ode *Li cheou*, pour les patriciens majeurs par l'ode *Tshai phin*, pour les patriciens par l'ode *Tshui fan*<sup>4</sup> », choisies comme les hymnes en raison des vertus qu'elles suggèrent. Ainsi l'ode *Tshui fan* expose les devoirs de l'épouse du prince<sup>5</sup>. « Confucius a dit: L'archer, comment à la fois tire-t-il et écoute-t-il le chœur? Pour lancer des flèches en mesure au son de la musique et ne pas manquer le but, n'est-ce pas seulement l'homme prudent et avisé qui en est capable? » La musique ainsi qu'on l'a vu, devait inspirer la modé-

ration, la maîtrise de soi; elle était l'objet d'un enseignement régulier. « On enseigne aux fils de l'Etat les vertus musicales, la modération, la concorde, la vénération pour les esprits, le respect pour les supérieurs, la piété filiale, l'amitié... On enseigne aux fils de l'Etat les danses musicales, *Yin mên thoi khyuân*, *Thoi hyên*, *Thoi chuo*, *Thoi hyâ*, *Thoi hou*, *Thoi wou*<sup>7</sup>. » « Le protecteur enseigne aux fils de l'Etat les six sciences, savoir les cinq rites, les six danses, les cinq manières de tirer des flèches, les cinq manières de conduire les chars, les six classes des caractères écrits, les neuf opérations numériques<sup>8</sup>. » « Le grand directeur de la musique se met à la tête des fils de l'Etat et danse avec eux<sup>9</sup>. » « Le grand instructeur enseigne les six sortes de chants, *fông*, *fou*, *pi*, *hing*, *yâ*, *sông*<sup>10</sup>. »

L'organisation du service est très complète<sup>11</sup>: deux grands directeurs, *tâ seû yâ*, assistés de quatre maîtres de la musique, *yâ chî*, quatre grands aides, *tâ syû*, deux grands instructeurs, *tâ chî*: des bureaux séparés ont charge de chaque classe d'instruments, lithophones, carillons de cloches, orgues, cloches isolées, flûtes, boucliers, etc.; la plupart des musiciens sont aveugles. Des bureaux spéciaux s'occupent de la musique étrangère: *méi chî* pour la musique des barbares de l'est, *miao jên* pour la musique des barbares en général et pour la musique dite *san yâ*, *ts-kyû chî* encore pour la musique des barbares des quatre régions<sup>12</sup>. Les officiers et employés du service musical sont au nombre de plus de treize cents.

L'orchestre militaire diffère totalement du premier<sup>13</sup>. « Les officiers des tambours sont chargés d'enseigner les sons des six tambours et des quatre instruments métalliques, pour rythmer la musique, pour donner la mesure aux troupes militaires, pour régler les corvées de chasse... Avec le *lêi kou* 157, on annonce les sacrifices aux esprits célestes; avec le *ling kou* 158 on annonce les sacrifices aux esprits terrestres; avec le *lou kou* 159, on annonce les offrandes aux mânes; avec le *fên kou* 48, on annonce les services de guerre; avec le *kio kou* 160, on annonce les corvées de chasse; on bat le *tsin kou* 47 pour accompagner les instruments métalliques<sup>14</sup>. Le *chouên* 3 donne l'accord aux tambours, le *tchô* 6 leur donne le rythme, les cymbales 16 les arrêtent, le *tô* 4 transmet l'ordre de battre les tambours<sup>15</sup>. » « L'Empereur prend le *lou kou* 159, les feudataires prennent le *fên kou* 48, les chefs d'armée prennent le *tsin kou* 47, les chefs de régiment (2,500 hommes) prennent le *thi kou* 161, les chefs de bataillon (500 hommes) prennent le

1. *Kyôo thê chông*, victime unique au sacrifice de la banlieue, traité faisant suite au *Li yâ*. — N° 8. — N° 15, tome I, p. 577.

2. N° 6, *tchông chî*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 59. — N° 7, sections *Hyông yin tseuâi*, *Hyông ché*. J'ai modifié sur deux points la traduction de Biot. (Les commentateurs proposent d'entendre *tchouâi*, purification, au lieu de *tséâi*, et *kâi* dans le sens de degrés; le dernier hymne est *Ngâo hyâ*, air de la fierté, et non *King hyâ*, air du respect, comme a compris Biot (N° 76). On a voulu retrouver dans le *Ti yâ* les neuf hymnes rituels: 1° *Wang hyâ* = *Wên wâng* (I, 4; N° 13, p. 349; 2° *Seu hyâ* = *Myên* (I, 3; N° 13, p. 326); 3° *Tchao hyâ* = *Ti ming* (I, 2; N° 13, p. 323); 4° *Nâ hyâ* = *Hâo lo* (I, 7; N° 13, p. 331); 5° *Tchông hyâ* = *Yu pou* (I, 4; N° 13, p. 330); 6° *Tsou hyâ* = *Séu tchou* (I, 6; N° 13, p. 333); 7° *Tsou hyâ* = *Hing wéi* (I, 2; N° 13, p. 353); 8° *Kâi hyâ* = *Ki tseûi* (II, 3; N° 13, p. 355); 9° *Yâ pou hyâ* = *Kyâ lo* (II, 5; N° 13, p. 359). Si des textes du *Tsô tchouân* et des *Kyôo yâ* proviennent que le 2<sup>e</sup> hymne, par exemple, est compris dans le *Chou kông*, du moins les identifications ne sont nullement établies en totalité.

3. N° 6, *qi chî*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 42. C'est probablement le même orchestre qui se faisait entendre aux repas de l'Empereur (N° 6 *cheou fan*, liv. 4. — N° 9, tome I, p. 72).

4. Voir p. 101, note 3, *Tshai fan*, et *Kiê fong*, *Chou wân*, 2 (N° 13, p. 17). *Tshai phin*, et, id., 4 (N° 13, p. 19).

5. N° 7, I, 34 v.

6. N° 8, *Chô yâ*. — N° 15, tome II, p. 679. — N° 6, *che jên*, liv. 30. — N° 9, tome II, p. 204.

7. N° 6, *tâ seû yâ*, liv. 22. — N° 9, tome II, pp. 28, 29.

8. N° 6, *pao chî*, liv. 13. — N° 9, tome I, p. 297, etc.

9. N° 6, *tâ seû yâ*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 37; voir plus haut, p. 142.

10. N° 6, *tâ chî*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 50. Les *sông* sont des hymnes religieux solennels tels que ceux des deux dernières sections du *Chou kông*; les *yâ* sont les hymnes des deux sections intermédiaires; les *fông* sont des odes comme celles de la première section. Ces trois premières sortes de poésies sont désignées par l'expression *san lê* dans un entretien de Yen tseû (322 A. C.). Les trois autres espèces, *foû*, descriptions, *pi*, comparaisons avec intention de blâme, *hing*, allégories, ne forment pas des sections spéciales.

11. N° 6 *tchouâi kwan*, liv. 17; articles *tâ seû yâ* à *seû kân*, liv. 22 et 23. — N° 9, tome I, pp. 404 à 409; tome II, pp. 27 à 68.

12. N° 6, art. cités, liv. 23. — N° 9, tome II, pp. 63, 64, 67. Les commentateurs rapprochent le *san yâ* des tours de jongleurs, *tchông yéou*, de l'époque des Han, c'est-à-dire des *pô hi* (voir plus bas, p. 198, etc.). La même expression se retrouve au Japon, où elle est habituellement lue sarugaku, sarougakou (voir N. Perri, *Bull. de l'École française d'Extrême-Orient*, 1907, p. 129).

13. N° 6, *kou jên*, liv. 42. — N° 9, tome I, pp. 264 à 266.

14. Le 1<sup>er</sup> tambour aurait huit faces, le 2<sup>e</sup> six faces, le 3<sup>e</sup> quatre faces; mais les interprètes ne sont pas d'accord sur la forme de ces instruments. Les trois derniers ont respectivement 8 pieds, 12 pieds, 6,6, 6 de long. Voir p. 119.

15. Voir pp. 114, 115.

tambour à cheval, *phî kou* 62, les chefs de compagnie (100 hommes) prennent les cymbales 16, les chefs de section (25 hommes) prennent le *to* 4, les quinteniers prennent le *tehô* 61. » Ces instruments avec divers guidons donnent les signaux pour les manœuvres de chasse et de guerre, pour le rassemblement des corvéables (chasse, guerre, etc.) dans les communes; les tambours rythment la danse *Ping nou* et la danse *Foû nou*, qui sont exécutées trois fois par an dans les districts importants en l'honneur des esprits<sup>2</sup>; ils résonnent pour les funérailles; le *loû kou* 159 du Palais marque le matin et le soir, annonce l'arrivée des courriers, il est à la disposition de ceux qui implorent justice ou secours<sup>3</sup>.

Au retour d'une armée victorieuse, un sacrifice est offert<sup>4</sup>; « le maître de la musique enseigne le chant du triomphe, *khâi kô*, et l'entonne le premier ». Ici l'orchestre militaire se complète de choristes.

L'orchestre militaire a probablement part dans diverses cérémonies d'exorcisme où le tambour est employé; du moins les traditions des âges suivants permettent de le croire. « Pour secourir le soleil et la lune [en cas d'éclipse], l'officier des tambours avertit le Souverain de frapper le tambour », et le grand serviteur l'aide. « Le *fing syng chi* met une peau d'ours, [un masque avec] quatre yeux dorés, un surtout noir, une robe rouge; il tient une hallebarde et porte un bouclier. A la tête de cent valets il fait les exorcismes de chaque saison, *nô*, pour visiter les maisons et chasser les maladies pestilentielles. Lors d'un grand service funèbre, il précède le cercueil; arrivé à la tombe, il entre dans le caveau et en frappe les quatre coins avec sa hallebarde pour chasser le *wang-lyang*<sup>5</sup>. »

CHAPITRE XII

Période des Hân et de l'auararchie (206 A. C. — 618 P. C.) : l'orchestre.

Sous les Hân, dans les années Yông-phing (58-75) l'orchestre impérial forme quatre sections<sup>6</sup>: *Thôi yû yô*, orchestre principalement religieux, qui joue pour les sacrifices aux divinités célestes, aux esprits de l'agriculture, aux ancêtres impériaux; *Yü sông yô*, qui continue l'orchestre civil des Tchou et qui joue lors du tir à l'arc et à l'école impériale; *Hwang mên kou tchhwâi yô*, orchestre du harem<sup>7</sup>, employé dans les banquets impériaux, et en même temps, d'après son nom, orchestre des cortèges; enfin *Tuân syô nô kou yô* ou *Khâi yô*, orchestre militaire, orchestre de triomphe. 829 musiciens sont employés, vraisemblablement pour les trois premières sections, la quatrième ayant

1. N° 6, *tâ seu mû*, liv. 29. — N° 9, tome II, p. 170. Pour le *phî*, tambour à manche, voir l'article spécial.  
 2. Voir pp. 102, 140, 205. N° 6, *tâ seu mû*, liv. 29; *tsou chi*, liv. 11; *kou jên*, liv. 12. — N° 9, tome I, pp. 257, 266, 267; tome II, p. 177, etc.  
 3. N° 6, *kou jên*, liv. 12; *tâ seu mû*, liv. 22; *yô chi*, liv. 23; *tâ phou*, liv. 31. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, pp. 40, 45, 226.  
 4. N° 6, *yô chi*, liv. 23; *tâ seu mû*, liv. 29. — N° 9, tome II, pp. 45, 183. D'après les uns, l'offrande est présentée aux ancêtres impériaux; d'après les autres, aux dieux du sol.  
 5. N° 6, *kou jên*, liv. 12; *fing syông chi*, liv. 31; *tâ phou*, liv. 31. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, pp. 225, 228. Le *wang lyông*, dont le nom est écrit de diverses façons, est défini comme un esprit des eaux.  
 6. N° 39, liv. 49, passim. — N° 41, liv. 22, f. 2 r°. — N° 42, liv. 43, ff. 1, 2. — N° 79, rapport initial, f. 3.

presque toujours en une individualité à part. On ne remarque de nouveaux instruments que dans la famille des tambours<sup>8</sup>, qui comprend plus de vingt variétés; un bon nombre sont désignées par des noms de localités, ce qui marque l'usage d'airs populaires provinciaux: tambour de Hân-Lan<sup>9</sup>, tambour du Kyang-nân, tambour du Hwâi-nân<sup>10</sup>, tambour de Pa et de Yü<sup>11</sup>, tambour *yên* de Tchou<sup>12</sup>, tambour impérial de Lyâng<sup>13</sup>, tambour de Lin-hwâi<sup>14</sup>, tambour de Tseu-fang<sup>15</sup>, tambour de la mer orientale.

C'est seulement dans le *Song choû*<sup>16</sup> qu'on rencontre de nouveau, non pas la composition de l'orchestre, mais la liste des instruments usités; ils sont rangés sous les huit catégories ou matières reconnues de temps immémorial.

- |                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| 1° Carillon de cloches 2.   | Tchông 117.                  |
| Cloche isolée 1.            | Guitare 123.                 |
| Chwou 3.                    | Không-heou 114.              |
| Tehô 6.                     | 6° Ange 34.                  |
| Cymbales nâo 16.            | Tigre 29.                    |
| To 4.                       | 7° Petit orgue à bouche 103. |
| 2° Lithophone 23. 24.       | Grand orgue à bouche 104.    |
| 3° Ocarina 101.             | 8° Lyu et lyü 163.           |
| 1° Tambour 44, etc.         | Flûte de Pan 75.             |
| Tambour à manche 62.        | Chalumeau 89.                |
| Tsye 162, sorte de tambour. | Flûte traversière tchhi 80.  |
| 5° Khin 112.                | Flûte yô 74.                 |
| Se 116.                     | Flûte droite 77.             |
| Tchou 119.                  |                              |

Quelques instruments (tsye, guitare, không-heou) sont d'introduction récente; mais la plupart, même non admis dans l'orchestre, sont anciens.

Orchestre palatin des Tchou postérieurs<sup>17</sup>:

Cloches isolées 1	12
Carillons de cloches et de lithophones 2 et 24	8
Tambours dressés 44	4
Ange 34	1
Tigre 29	1
Chanteurs	4

Instruments placés au-dessous des lithophones :

Khin 112	4
Se 116	4
Flûtes de Pan 75	4
Tchou 119	4
Tchông 117	4
Wou hyên 128	4
Không-heou 114	4
Petites guitares 123	4

Instruments placés au-dessous des cloches :

Grandes orgues à bouche 104	4
Petites orgues à bouche 103	4
Flûtes droites 77	4
Flûtes traversières li 81	4
Flûtes de Pan 75	4
Chalumeaux 89	4
Flûtes traversières tchhi 80	4
Ocarinas 101	4

Danseurs : 8 couples de chaque côté.

7. Le *hwang mên* est l'un des eunuques du Palais; l'orchestre du *hwang mên* serait donc destiné aux fêtes du harem.  
 8. N° 36, liv. 22, f. 22, etc.  
 9. Hân-Lan, capitale du royaume de Tchao, aujourd'hui Kwang-ping, au Tchi-li.  
 10. Apanage princier à l'époque des Han, aujourd'hui partie du Ngan-hwâi.  
 11. Pa-tcheou et Yü-tcheou correspondent à Pao-ning et Tchông-kong, au Seu-tchwan.  
 12. Royaume de Tchou, répondant au Hou-péi.  
 13. Royaume de Lyâng, ou de Wèi, répondant à la région de Khâi-fong, au Hô-nân.  
 14. Au Ngan-hwâi, Seu-tcheou.  
 15. Peut-être Chu-fang vers Tchông-tou au Seu-tchwan.  
 16. N° 39, liv. 49, ff. 16 à 19.  
 17. N° 42, liv. 44, f. 23, etc.; liv. 45, f. 5, etc.

Cet orchestre contient plusieurs instruments inconnus de l'orchestre antique, savoir : tchêng, không-heoû, guitare, flûte traversière ti, chalumeau; il fait accompagner les chanteurs<sup>1</sup> par les cloches et les lithophones, par les kbin et les sé, par les orgues et les chalumeaux placés dans la salle, à la différence de ce qui se faisait sous les Tcheoû et surtout sous les Hân, où, dans les cérémonies rituelles, la voix humaine ne devait être troublée ni par les cordes ni par les flûtes. Ce principe subsiste au temple de Confucius sous les Swéi : les voix y sont seules en usage. Au contraire, l'orchestre des seigneurs est limité aux instruments, sans chœurs.

L'orchestre rituel des Swéi est à peu près celui des Heoû-tcheoû; ses grandes divisions nous sont connues par divers passages du *Swéi choû*<sup>2</sup>, qui indique les hymnes et chants rituels tels qu'ils furent fixés en 601. Dix sont chantés pendant les diverses phases des rites majeurs religieux et palatins, et deux accompagnent la danse civile et la danse militaire exécutées dans les mêmes occasions. Huit pièces courtes sont dites *chî kyû kô*, chants des festins; on en peut rapprocher cinq pièces plus longues consacrées à l'anniversaire de l'Empereur, aux banquets officiels du Palais, à la fête du tir à l'arc. Trois pièces sont des chants de victoire, *khûi yô kô*, une appartient à la musique de la chambre de l'Impératrice, *Hwáng heou fêng néi*. Ces divers genres de musique sont d'abord exécutés par un orchestre impérial unique; mais en 610 on forme trois sections d'orchestre, ou trois orchestres spéciaux, l'orchestre des cinq banlieues, *woû kyô*, pour les sacrifices aux esprits célestes, l'orchestre du temple des Ancêtres, *myô thing*, l'orchestre des banquets, *hyang yén*, comptant respectivement 143, 150 et 107 exécutants; aux trois sections sont attachés en tout 132 danseurs; à part existe la musique de la chambre de l'Impératrice, qui sert aussi dans quelques banquets et pour la cérémonie *hyang yin tsyeon*<sup>3</sup>. Ces quatre orchestres répondent imparfaitement aux diverses sortes de chants, puisque les deux premiers exécutent de la musique religieuse et qu'on ne voit pas quels musiciens figurent dans les triomphes. Ainsi l'orchestre du début du viii<sup>e</sup> siècle diffère de celui des Hân, dont ni la seconde ni la quatrième section ne sont représentées; il résulte d'une lente formation poursuivie à travers les révolutions politiques de quatre siècles et qui a juxtaposé aux orchestres des dynasties successives les musiques barbares venant de tous les points de l'horizon; il continue de se développer en fondant de plus en plus ces éléments disparates, supprimant presque l'une des sections de l'orchestre des Hân, donnant à une autre une croissance extrême. On trouvera au chapitre suivant les grandes lignes de cette histoire, plus faciles à embrasser d'un coup d'œil quand on en saisit en même temps l'aboutissement.

## CHAPITRE XIII

### Période des Thang et des Sóng (618-1278) : les rites majeurs, les rites moyens, les rites mineurs, les chœurs barbares, les divertissements, les orchestres de marche.

Au premier rang sous les Thang<sup>4</sup> comme sous les Hân paraît l'orchestre des rites majeurs; ainsi qu'au temps des Tcheoû, les carillons sont placés sur le pourtour de la salle; dans la salle haute prennent place les chanteurs et les cordes, les instruments à vent sont en bas; l'ordre varie quelque peu avec les cérémonies. Le nombre d'instruments de chaque nature a beaucoup augmenté : par exemple, avant les Swéi il y avait 20 cadres de carillons; les Swéi en mirent 36<sup>5</sup>, et sous Kao tsong (649-683) on alla jusqu'à 72, pour revenir à 20 sous Tehao tsong (888-904). L'orchestre du Prince héritier est dit *hyên hyuên*<sup>6</sup> et est rangé sur 3 lignes; l'orchestre impérial a 8 groupes de danseurs (64 hommes), l'orchestre princier en a 6 (36 hommes). On trouve peu d'instruments vraiment nouveaux<sup>7</sup>.

Les règlements de la dynastie<sup>8</sup> nous donnent le sommaire musical de quelques grandes cérémonies. « Dans les sacrifices kyáo (sacrifices offerts dans la banlieue), pour faire descendre l'esprit, on exécute l'hymne *Yu hwô*<sup>9</sup>; la danse civile est dansée en même temps. Pour recevoir l'Empereur, on exécute l'hymne *Thûi hwô*; pour présenter les objets précieux, on exécute le *Soû hwô*; pour aller recevoir les plateaux de viande, on exécute le *Yông hwô*; pour verser les libations, on exécute le *Cheoû hwô*. Pour reconduire l'esprit, on exécute le *Choû hwô*; la danse militaire est dansée en même temps. » Dans d'autres sacrifices le premier hymne est changé, le reste du programme étant invariable. « Aux réunions plénières de la Cour, le 1<sup>er</sup> jour de l'année et le jour du solstice d'hiver, on reçoit et on reconduit l'Empereur avec l'hymne *Thûi hwô*; on reçoit et on reconduit les princes et dues avec l'hymne *Choû hwô*; quand les ministres présentent leurs souhaits de longue vie, on emploie le *Tchao hwô*; pour le chœur [qui accompagne] l'élévation des coupes de vin, on emploie le *Tchao hwô*; comme danse civile, on emploie la danse *Kyeoû kông*, comme danse militaire la danse *Tshû tî*. Quant à la danse militaire pour les sacrifices, on emploie la danse *Khûi ngün*<sup>10</sup>. » Les grandes solennités rituelles comprennent donc deux éléments musicaux, des chœurs, voix et instruments, et des danses accompagnées de chœurs. Il en était ainsi dans l'antiquité : on va suivre ces deux éléments à travers la période intermédiaire.

La danse est l'essentiel de la musique<sup>11</sup> : « en toute musique la danse est le principal; du *Yün mén* de Hwáng tí au *Thûi woû* des Tcheoû, [les noms connus] sont tous des noms de danses du temple des Ancé-

1. N° 42, liv. 1, f. 7.

2. N° 42, liv. 19, ff. 9 a 19.

3. Ce banquet rituel, déjà célébré sous les Tcheoû dans chaque district, avait pour but de faire mettre en pratique les règles de la bienséance et du respect, d'assurer la concorde entre les habitants (N° 8, *Hyang yin tsyeon* q. — N° 13, tome II, p. 652. — N° 7, *Hyang yin tsyeon* li. — N° 6, *hyang tî fou*, liv. 41; *tang tchéng*, liv. 41. — N° 9, tome II, pp. 242, 251.

4. N° 46, liv. 21, t. 1, etc. — N° 63, liv. 44, f. 47 v°.

5. 12 cloches isolées, 12 carillons de cloches, 12 carillons de lithophones.

6. Voir p. 183.

7. Voir chap. VII à X.

8. N° 63, liv. 44, f. 19 v°.

9. Pour ces cérémonies comparer pp. 100 et 101; les deux documents ne se rapportent pas à la même époque de la dynastie.

10. Voir p. 188.

11. N° 39, liv. 19, f. 2 r°.



tres ». « Des six danses antiques, arrivé à l'époque des Tshin<sup>1</sup> il restait seulement les deux danses *Chào* et *Wou*; Chi hwàng appela cette dernière *Wou häng*, danse des cinq éléments (221 A. C.). Kao tsoü donna (201 A. C.) à la danse *Chào* le nom de *Wên chi*, commencement civil, pour montrer qu'il n'y avait pas répétition [du passé]; il composa (203) de plus la danse *Wou tè*, vertu guerrière, comme symbole de la joie de l'Empire qui, la guerre achevée, était délivré des troubles. Au temple de Kao tsoü on dansait donc le *Wou tè*, le *Wên chi*, le *Wou häng*. » Sous les Tcheou il y avait encore la musique de la chambre, *Füing tchöng yò*; Kao tsoü eut sa musique de la chambre<sup>2</sup> composée par une de ses femmes de second rang et, comme il aimait de prédilection la musique de Tchhou, sa musique de la chambre en était inspirée: « l'empereur Hyáo-hwéi (195-188) donna à cette danse le nom de *Ngân chi*, qui pacifie le monde. Kao tsoü fit encore (201) les danses *Tchiao yóng* et *Li yóng*; le *Tchiao yóng* était dérivé du *Wou tè*, le *Li yóng* du *Wên chi* et du *Wou häng*... Wên ti (180-157) fit lui-même la danse *Seu chi*, des quatre époques, pour manifester la tranquillité de l'Empire... Hyáo-king (157-141) tira de la danse *Wou tè* la danse *Tchiao tè* et l'offrit au temple de Tháí tsong (Hyáo-wèn). Hyáo-syuén (74-49) tira du *Tchiao tè* la danse *Chéng tè* et l'offrit au temple de Chin tsong (Hyáo-wou). Pour les empereurs Hân [autres que Kao tsoü], on exécutait les danses *Wên chi*, *Seu chi*, *Wou häng*. A l'époque de Wou ti (141-87), le roi Hyén de Hô-kyén avec maître Mão et d'autres chercha dans le *Tcheou kwän* et dans les sages les passages qui parlaient de musique; il en fit le *Yü kí* et il présenta la danse *Pü yü*, des huit groupes de danseurs, qui ne différait pas de celle de la famille Tchí. »

« Quand Kao tsoü eut affermi l'Empire<sup>3</sup>, il passa par Phéi (196); il s'y réjouit avec les vieillards qu'il avait connus; il s'enivra de vin, il ressentit du plaisir et du regret, il composa les vers du vent qui s'élève; il les fit étudier et chanter par 120 jeunes garçons de Phéi. Au temps de Hyáo-hwéi on fit du palais de Phéi un second temple principal, et tous les chanteurs durent apprendre à accompagner avec la lûte: 120 fut toujours le nombre des places. » Seü-má Tshyén ajoute<sup>4</sup> que, lors de sa visite à Phéi, Kao tsoü se leva et dansa au chant du chœur; après sa mort, le chœur de Phéi fut autorisé à exécuter cette danse quatre fois l'an dans le temple ancestral. C'est au même règne que remonte la danse de *Pü yü*<sup>5</sup>; parmi les premiers fidèles de Kao tsoü se trouvait Fán Yin avec ses compagnons, originaires de Láng-tchöng<sup>6</sup>; ils dansaient avec grâce et agilité une danse que l'Empereur fit apprendre par des choristes; il disait qu'elle lui rappelait le combat de Wou wàng contre le tyran Tcheou (1122 ou 1050 A. C.); Láng-tchöng est arrosé par la rivière Yü et dépend du pays de Pá, d'où l'expression *pü yü*. Cette danse était encore exécutée sous son nom primitif par le second des Neuf Orchestres au début des Tháng<sup>7</sup>.

Les détails qui précèdent sont destinés à montrer la double origine des danses solennelles, les unes, traditionnelles et remontant plus ou moins exactement à une époque antérieure; les autres, chœurs de circonstance exprimant un sentiment passager, puis conservés pour rappeler les faits anciens. L'esprit créateur persista sous les Hân, et Seü-má Tshyén, liv. 24, cite encore d'autres exemples de danses de circonstance devenues rituelles; mais par la suite il n'en fut plus de même; du moins les historiens ne nous parlent plus des faits qui ont donné naissance à tel ou tel chœur, tandis qu'ils insistent sur les transformations des danses et des chants rituels et qu'ils indiquent la composition de quelques nouveaux morceaux par les fonctionnaires du bureau de la Musique. On a déjà vu sous les Hân que le nom de plusieurs danses a été changé; ce procédé devient de règle par la suite, souvent sans raison apparente, et il est assez difficile parfois de reconnaître un chœur sous les titres variables qu'il porte successivement. Ainsi<sup>8</sup> la danse *Wou häng* devient *Tá wou*, grande danse guerrière (221), puis *Heou*, danse postérieure (420); la danse de *Pü yü* est *Tchiao wou* (221), puis *Syün wou* en 273; la danse *Wên chi* est nommée *Tá chiao* en 221; mais le nom de *Chiao* est donné en 454 à la danse *Khüi yóng*, qui sous les Lyáng (vi<sup>e</sup> siècle) devient *Tá tchüáng*. Quelques danses nouvelles, ou données comme telles, apparaissent<sup>9</sup>; ainsi la danse *Tchüáng pín* chez les Wéi au III<sup>e</sup> siècle, les danses *Tchéng tè* et *Tá yü* composées par Syün Hyü (273). Très souvent les danses sont tirées les unes des autres ou combinées ensemble. Les danses de circonstance, celles d'origine populaire, sont « adaptées aux tubes et aux cordes », c'est-à-dire mises en musique régulière. Inversement, la musique d'un chœur sert, soit à la même époque, soit successivement, à plusieurs poésies, parfois à sept ou huit pièces<sup>10</sup>. La substitution des poésies les unes aux autres est très fréquente; ainsi<sup>11</sup> il y avait d'abord pour la danse de *Pü yü* quatre poésies qui devinrent toutes inintelligibles, au début des Wéi (vers 220), un fonctionnaire fut chargé de rédiger quatre nouveaux textes, ce qu'il fit en conservant, dit-on, l'inspiration et le mouvement primitifs; mais combien de fois les nouveaux auteurs n'eurent-ils ni tant de soin ni tant de talent? « Pour un chœur, en général, la poésie est le principal; on l'adapte à une mélodie ancienne; peu à peu on veut l'épandre avec les cordes et les voix, la revêtir du son du métal et de la pierre<sup>12</sup>. » Ces modifications étaient de règle au début de chaque dynastie, elles étaient fréquentes en tous temps; Tou Khwéi, Syün Hlyü, bien d'autres qui ont été nommés dans la première partie de ce travail, ont d'abord eu mission de corriger les hymnes, et c'est en partant de là qu'ils sont arrivés à réformer l'orchestre et à régulariser les tuyaux sonores.

De même que sous les Hân, de même sous les Tsín il y eut trois danses principales, *Wou chi*, *Hyén hï*, *Tchüáng pín*. La coutume de tenir deux ou trois chœurs

1. N° 39, liv. 19, f. 1. — N° 36, liv. 22, f. 9.

2. Le n° 36, liv. 22, ff. 10 à 21 (cf. n° 35, tome III, pp. 605 à 629) donne le texte de « 17 hymnes de l'intérieur de la maison pacificateurs du monde », puis de « 19 hymnes des sacrifices kiao ». Ces derniers sont les hymnes de Seü-má Syáng-jou. Les 17 autres se rapportent à la danse *Ngân chi* et à la musique de la chambre ou de la maison; ce sont, en effet, des hymnes en l'honneur des Ancêtres; je ne sais s'il faut les faire remonter à la dame de Tháng-chän, épouse secondaire de Kao tsoü.

3. N° 36, liv. 22, f. 9 v°. Phéi, aujourd'hui dans le Syü-tcheou fou, Kyáng-sou.

4. N° 34, liv. 8, f. 34 r°; liv. 24, f. 2 v°. — N° 33, tome II, p. 396, etc.; tome III, p. 234.

5. N° 41, liv. 22, f. 20. — N° 45, liv. 29, f. 3 v°.

6. Au Pao-ming lou, Seü-tchüwan.

7. N° 46, liv. 24, f. 12 r°.

8. N° 39, liv. 19, f. 2. — N° 42, liv. 15, ff. 4, 2.

9. N° 42, liv. 15, f. 1 v°.

10. Un grand nombre de ces poèmes, ainsi que des hymnes non accompagnés de danses, et aussi des poésies des banquets, sont conservés dans les histoires dynastiques; dans quelques-unes ils forment des livres entiers. M. Chavannes (N° 35, tome III, p. 605 et sq.) a traduit les hymnes des premiers Hân. Une étude littéraire et rythmique sur l'ensemble de ces poésies officielles ne manquerait pas d'intérêt.

11. N° 44, liv. 22, f. 20 v°.

12. N° 42, liv. 15, f. 19 r°.

pour plus solennels est générale. Nous la retrouvons chez les Thang. « Les Swéi avaient la danse civile, *Wén wou*, et la danse militaire, *Wou wou*<sup>1</sup>. Quand T'sou (lyáo-swén fixa la musique, il appela la danse civile *Tehi khing*, la danse militaire *Khái ngün*. Pour chacune il y avait 64 choristes. Les choristes civils tenaient de la main gauche la flûte *yo* 74, de la main droite le *ti*, bouquet de plumes de faisau; y compris les deux chefs de chœur munis de leur guidon, tous portaient le bonnet *wei mao* [de toile noire], le col noir, écarlate ou rouge, la robe large, la culotte blanche, la ceinture de cuir, les souliers de peau noire. Les choristes militaires tenaient au bras gauche le bouclier, de la main droite la hache; deux hommes placés en avant portaient les drapeaux, deux tenaient les tambours à manche 62, et deux les sonnettes *to* 4; il y avait deux *chwén* 3 tenus par quatre hommes et joués par deux hommes; deux hommes tenaient des cymbales 16; les joueurs de *syang* 164 à gauche, les joueurs de *yü* 50<sup>2</sup> à droite, au nombre de deux [de chaque côté], étaient rangés le long du chemin. Ils portaient la coiffure carrée unie; le reste, comme les choristes civils... Aux sacrifices *kyáo* dans la banlieue et dans les temples, à la première oblation, on danse la danse civile, à la seconde et à la dernière la danse militaire. Au temple des Ancêtres, on fait descendre les esprits avec la danse civile; aux libations dans chaque chapelle, on emploie la danse spéciale consacrée à l'Empereur que l'on prie... En 677<sup>3</sup> le chef de la cour des Rites, *Wéi Wan-chi*, fixa les six strophes, *pyén*, de la danse *Khüi ngün*; la 1<sup>re</sup> strophe indique que le dragon s'élève et remplit l'abîme; la 2<sup>e</sup> strophe indique la pacification du Kwán-tchéng<sup>4</sup>; la 3<sup>e</sup> marque la soumission de la Chine orientale; la 4<sup>e</sup> signifie que le *Kyáng* et le *Itwái* sont calmes; la 5<sup>e</sup> veut dire que les barbares du nord sont renversés; à la 6<sup>e</sup> strophe, les choristes reviennent à leur place pour rendre hommage, de même que les soldats rentrent en cohortes bien rangées. » La danse guerrière des Swéi, costumes et évolutions, est tout à fait analogue<sup>5</sup>; l'un et l'autre chœur ressemblent de près à la danse des *Teheou* décrite au chapitre VI: les évolutions ont un sens symbolique, rappellent une série d'événements.

Les danses spéciales à chaque Empereur<sup>6</sup>, titre, hymne, figures, furent fixées en 640 pour les Ancêtres impériaux, et au début de chaque règne pour l'Empereur récemment défunt; des modifications diverses furent introduites plusieurs fois. Trois grandes danses nouvelles<sup>7</sup> furent composées et, après avoir été des danses de banquet, furent aussi exécutées dans les cérémonies de rites majeurs.

La 1<sup>re</sup> année Tchéng-kwán (627), l'Empereur, dans un banquet<sup>8</sup>, fit exécuter le *Tshün wáng phò tchén yó*, chœur du prince de Tshün qui disperse les bataillons ennemis; il expliqua à ses ministres qu'à l'époque où il était prince de Tshün, ses victoires avaient inspiré

cette chanson à l'armée. Sur ce thème on composa une danse guerrière qui fut exécutée pour la première fois en 633, à la 1<sup>re</sup> lune: *Wéi Tchéng*, *Yü Chi-nán*, *Tchhou Lyáng*, *Li Po-yó*<sup>9</sup> eurent ordre de faire pour ce chœur une nouvelle poésie intitulée *Tshü t'ü*, les sept vertus; exécuté quinze jours plus tard, le nouveau chœur excita dans toute la Cour des trépignements d'enthousiasme. La danse était divisée en trois *pyén*; 120 danseurs revêtus de cuirasses et armés de piques se mêlaient et se séparaient, imitant les évolutions d'une armée. Dès lors ce chœur fut exécuté aux réunions plénières du début de l'année et du solstice d'hiver. En 636 il reçut le nom de *Chén k'ing phò tchén yó*; en 678, après un long oubli, il fut de nouveau exécuté en présence de l'Empereur, qui, se levant, y assista avec un respect religieux; il resta jusqu'à la fin des Thang la danse nationale et guerrière par excellence.

La seconde des grandes danses<sup>10</sup>, danse civile, était célébrée aux mêmes solennités que la précédente et, comme à la précédente, l'Empereur jusqu'en 682 y assista debout. En 632 l'Empereur s'était rendu au palais *Khing-chean*, qui avait été la résidence privée de son père et où lui-même était né; il y festoya avec ses ministres; à l'exemple de *Káo tsoü* des *Hán* visitant la ville de *Phéi*, il accorda des grâces aux gens de la localité. Des odes et d'autres poésies furent présentées à cette occasion; *Lü Tshái*<sup>11</sup> y adapta « les tuyaux et les cordes »; ce fut le chœur *K'ing tchéng khing cheán* exécuté par 8 groupes de 8 jeunes garçons qui portaient des vêtements civils et dont les mouvements lents et dignes symbolisaient les vertus pacifiques. Ce chœur fut ensuite appelé *Kyéoü k'ing wou*. En 665 ces deux premières grandes danses furent introduites au temple ancestral en subissant quelques retouches, mais elles demeurèrent aussi dans les cérémonies palatines.

La troisième grande danse<sup>12</sup>, due à *Káo tsóng* (649-683), symbolisait le *pyén khi*, principe primordial, le *yün* et le *ying*, principes mâle et femelle, les *sün tshüi*, ciel, terre, homme, les quatre saisons, les cinq éléments, etc.; les 80 danseurs portaient des vêtements de cinq couleurs comme les nuages. La danse est appelée *Chang yün*, l'hymne est intitulé *Khing yün*; en 676 ce chœur était joué pour les sacrifices au Ciel, à la Terre et dans le temple ancestral. D'ailleurs l'emploi de ces trois grandes danses comme danses religieuses et classiques fut combattu<sup>13</sup>; elles n'avaient pas la même influence sur les esprits; de plus, les 52 *pyén* de la première, les 50 *pyén* de la seconde et les 29 *pyén*<sup>14</sup> de la dernière se prêtaient mal aux cérémonies du culte.

Après les Thang, on change les noms, les figures, l'ordre des danses, on compose des chœurs pour célébrer la présentation à l'Empereur d'objets de bon augure, pour rappeler des faits importants de la vie de la Cour; on suit ainsi la tradition établie: il est inutile de détailler ces imitations.

1. N° 16, liv. 21, ff. 8 et 9. — N° 63, liv. 14, f. 18 v°.

2. Pour le *yü*, voir aussi appendice II, p. 212, 184; le *syang* était un instrument analogue (appendice II, p. 212, 164).

3. Le n° 45, liv. 28, ff. 7 et 8, qui décrit la même danse, en rapporte la composition au règne de *Thai tsóng* (626-649); *Wéi Wan-chi* la seule-ment remise en usage.

4. Le *Chéan-si* actuel.

5. N° 42, liv. 14, f. 8 v°.

6. N° 45, liv. 28, ff. 3 a 5. — N° 46, liv. 21, f. 9.

7. N° 46, liv. 22, f. 2 v°.

8. N° 45, liv. 28, ff. 3 a 7; liv. 29, f. 1. — N° 46, liv. 21, ff. 9 à 11. — N° 53, liv. 33, ff. 15 a 17.

9. *Wéi Tchéng* (589-643), très lettré, adhèrent des Thang dès la première heure, conseiller de *Káo tsoü* et de *Thai tsóng*; poète, auteur du *Suét chéou* (N° 45, liv. 71. — N° 46, liv. 97, ff. 1 à 161. — *Yü Chi-nán* (538-638), frère cadet de *Yü Chi-ki*, mandarin sous *Yang ti*, conseiller

fidèle de *Thai tsóng* (N° 45, liv. 72, ff. 1 à 5. — N° 46, liv. 102, ff. 5 à 9). — *Tchhou Lyáng* (538-645), d'une famille mandarinale, servit les Swéi, adhéra de bonne heure aux Thang et prit part à plusieurs expéditions; l'un des plus lettrés parmi les conseillers de *Thai tsóng* (N° 45, liv. 72, ff. 10 a 14. — N° 46, liv. 102, ff. 11 et 12). — *Li Po-yó* (565-648), lettré renommé, dignitaire sous les Swéi et les Thang, auteur du *Péi tshé chéou* (N° 45, liv. 72, ff. 5 a 10. — N° 46, liv. 102, ff. 9 et 10).

10. N° 45, liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 10 et 11. — N° 55, liv. 33, ff. 17 et 18.

11. *Lü Tshái* (? 665) musicien et astrologue (N° 45, liv. 79, ff. 8 à 13. — N° 46, liv. 107, ff. 3 a 8).

12. N° 45, liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 10 et 11.

13. N° 45, liv. 28, f. 8 v°. — N° 46, liv. 21, f. 11.

14. Ici *pyén* est écrit avec un signe indiquant révolution; le signe usuel veut dire changement.

Le second élément des rites majeurs, les chœurs simples, offre un moindre intérêt. Les danses fréquemment renouvelées dans les grandes époques sont inspirées d'événements précis et les retracent en forme schématique sous les yeux de l'Empereur et de la Cour, des Dieux et des Ancêtres. Les hymnes invoquent les esprits, célèbrent les vertus des Empereurs défunts; ils sont exécutés en des occasions immuables, toujours répétées; ils n'évoquent à ce propos que des idées consacrées, des lieux communs. On a indiqué, chap. III, p. 100, et chap. XI, p. 184, à quels gestes rituels ils correspondent; ils seraient intéressants à étudier pour les idées et pour le rythme (à 7, 5, 4, 3 syllabes); ils montreraient beaucoup de répétitions et une grande monotonie, ils apparaîtraient toujours dominés par le modèle antique et peu précisés des neuf *hyü*; mais cette étude très spéciale ne saurait trouver place ici. Des mélodies on ne sait presque rien: chaque âge cherchait à les corriger, à les rapprocher d'un idéal ancien mal défini; aux époques les plus savantes, on voulait leur appliquer le principe de la transposition, encore plus qu'aux mélodies des rites mineurs. Comme les mélodies des chœurs avec danses, celles-ci étaient renouvelées au début de chaque dynastie, parfois pendant la durée même de la dynastie. En quoi consistaient ces changements? On trouvera ici quelques indications sur ce travail perpétuel de réfection.

« A l'époque<sup>1</sup> de Kao tsoü (206-193), Choü-swên Thong<sup>2</sup>, s'inspirant des musiciens des Tshin, composa les hymnes du temple ancestral. Quand le grand invocateur allait recevoir l'esprit à la porte du temple, on exécutait l'hymne *Kyü tchi*, heureuse arrivée;... quand l'Empereur entraînait dans le temple, on exécutait l'hymne *Yöng tchi*, durable arrivée, pour servir de rythme à sa marche;... quand on présentait les vases de mets secs, on exécutait un hymne *töng kô*<sup>3</sup> qui était seulement chanté sans que les flûtes ni les cordes se mêlassent à la voix humaine;... le *töng kô* étant achevé pour la seconde fois, on exécutait l'hymne *Hyeou tehkeng*, heureux et parfait;... quand l'Empereur était assis dans l'aile orientale, on exécutait l'hymne *Yöng ngân*, repos durable; les rites parfaits étaient accomplis. » Plusieurs de ces hymnes sont rapprochés des neuf *hyü*, mais il n'y a pas imitation,

et l'on suit plutôt les règles des Tshin, contre lesquelles la réaction des lettrés n'a pas encore commencé.

« Sous l'empereur Wou (141-87) on fixa les sacrifices dans la banlieue; on sacrifia au Thäi yü... et à la Terre souveraine... Alors on établit le bureau de la Musique, on choisit des poésies et on les chanta pendant la nuit<sup>4</sup>; il y avait des chansons de Tchiou, de Tsi, de Tshin, de Tehhou<sup>5</sup>. De Li Yën-nyên, on fit le préposé général à la musique; en plus on nomma Seu-mä Syang-joü et d'autres, quelques dizaines d'hommes; ils composèrent des odes et des fou<sup>6</sup>, ils discutèrent les lyü et accordèrent les airs des huit sortes d'instruments, ils firent les 19 hymnes<sup>7</sup>. »

Si nous touchons encore ici aux chants populaires, nous ne trouvons par la suite que des hymnes de poètes officiels<sup>8</sup>. Les Tsin, les Söng, les Tshi suivirent à peu près l'ordonnance générale du temps des Han; il en fut de même dans les Etats du nord<sup>9</sup>, chez les Tshi du nord et les Teheou. Les Lyang avaient d'abord employé les hymnes des Söng de 434 et 473; en 502, revenant au modèle des Teheou, ils décidèrent que tous les hymnes officiels seraient intitulés *ya*, c'est-à-dire correct, que le nombre en serait fixé à 12, nombre des mois, donc nombre céleste; on eut ainsi l'hymne *Tsyün ya* pour l'entrée et la sortie des fonctionnaires, l'hymne *Hwang ya* pour les mouvements de l'Empereur, l'hymne *Yün ya* pour le Prince héritier, etc. Le même principe fut suivi sous les Swéi<sup>10</sup> avec les 3 hymnes en *hyü*, sous les Thang<sup>11</sup> avec les 12 hymnes en *hwé* exécutés pour la première fois en 628 (voir p. 99), sous les Söng<sup>12</sup> avec les 12 hymnes en *ngân* (960) portés au nombre de 21 en 1034.

De la seconde section de l'orchestre des Han nous ne connaissons guère que le nom, qui rappelle deux des parties du *Chi k'ing*; cet orchestre jouait lors des cérémonies traditionnelles du tir, ainsi que dans l'école impériale, rapprochement naturel, puisque les banquets de district et le tir à l'arc couronnaient l'éducation. Nous sommes tentés de rattacher à cet orchestre les mélodies de quatre pièces du *Chi k'ing*, mélodies antiques que Tou Khwei au III<sup>e</sup> siècle transmet à ses élèves du royaume de Wei<sup>13</sup>; les quatre pièces étaient<sup>14</sup> *Loü ming* (*Syüo ya*, I, 1), *Teheou ya* (*Kü-fong*, II, 14), *Fü thün* (*id.*, IX, 6), *Wên wang* (*Tä ya*, I, 1). Mais dès le règne suivant, dans la période Thäi-hwé

1. N° 36, liv. 22, ff. 8 et 9.

2. Choü-swên Thong, docteur sous les Tshin, adhérent du parti de Tehhou, puis des Han en 205, organisa les rites de la nouvelle Cour (N° 34, liv. 99, ff. 5 à 9. — N° 36, liv. 43, ff. 10 à 14).

3. L'expression *töng kô* présente des emplois variés; ici, dans un sens spécial, elle semble désigner un certain genre de chants.

4. N° 36, liv. 22, ff. 9 et 10.

5. Le livre 28 des *Chi ki* (N° 34) donne de copieuses indications sur les innovations religieuses de l'époque; voir n° 35, tome III, p. 413, etc.

6. Les sacrifices sont en général célébrés à l'aube, avant le lever du soleil; ceux du Thäi yü remplissaient toute la nuit. On choisit, dit le commentateur Yën Chi-koü (postnom Teheou, 584-645, petit-fils de Tehithwei, lettré, mandarin et dignitaire sous Thäi Tsang, annotateur du *Hän chou*, — N° 45, liv. 73, ff. 5 à 7. — N° 46, liv. 198, ff. 6 à 8), des chants populaires afin de connaître la moralité et le gouvernement de chaque région.

7. Tehou, aujourd'hui le Kwäng-phing fou au Tchü-ti; Tai, le Syüan-hwä fou, même province, et région de Tä-liöng au Chän-si; Tshün, au Chän-si; Tehhou, au Hou-péi.

8. Voir p. 181, note 10.

9. Voir p. 187, note 2.

10. N° 42, liv. 13, ff. 4 et 5; liv. 44, ff. 1 v°, 15 r°. On peut citer: Fou Hyeün, hymnes religieux en 266 (N° 41, liv. 22, ff. 5 à 10); — Tehhông-köng Swéi, Synü Hü, Tehäng Hwä, hymnes palatins en 269 (*id.*, *id.*, ff. 12 à 19); — Tshäo Phi et Wang Syün, hymnes en l'honneur des Empereurs défunts, 376-396 (*id.*, liv. 23, ff. 2 à 4); — hymnes des Söng par Yën Yën-tehi, Syé Tehwang, Wang Chäo-tehi (N° 39, liv. 20, renferme aussi les hymnes des Tsin); — Chên Yü, les douze hymnes des Lyang, en 502 (N° 42, liv. 13, ff. 7 à 14); — hymnes des Wei du nord, début du v<sup>e</sup> siècle (*id.*, liv. 44, ff. 2 à 13); — hymnes des Teheou, en

566 (*id.*, liv. 14, ff. 15 à 22); — hymnes des Swéi par une commission de mandarins, en 601 (*id.*, liv. 15, ff. 9 à 18); — Tsoü Hyeü-swên en 628, Tehhou Lyang et autres en 632, etc., hymnes des Thang (N° 43, liv. 30 et 31). Parmi les personnages nommés pour la première fois ici, on peut noter: Fou Hyeün (217-278), issu d'une famille mandarinale, lui-même lettré et haut dignitaire (N° 41, liv. 47, ff. 1 à 7); — Tehhông-köng Swéi (231-273), mandarin, musicien et poète, travailla à la révision du code (N° 41, liv. 92, ff. 3 à 7); — Tehäng Hwä (232-300), lettré et homme d'Etat, anobli, massacré dans les troubles (N° 41, liv. 36 ff. 15 à 25); — Tshäo Phi, lettré, poète et mandarin, d'une famille mandarinale (N° 41, liv. 92, ff. 18 à 21); — Wang Syün (347-398), fils et petit-fils de mandarins, lettré erudit, apprécié par Hwäo-wou ti (372-396) (N° 41, liv. 65, ff. 12 à 14); — Yën Yën-tehi (384-456), calligraphe, écrivain, mandarin, renommé pour son ivrognerie (N° 39, liv. 73 et N° 43, liv. 34, ff. 1 à 4); — Syé Tehwang (421-466), haut dignitaire, ms à mort (N° 39, liv. 85, ff. 1 à 8 et N° 43, liv. 20, ff. 1 à 6); — Wang Chäo-tehi (380-435), issu d'une famille qui fournit un grand nombre d'hommes distingués, mandarin, périt dans des troubles (N° 39, liv. 60, ff. 7 à 9 et N° 43, liv. 24, ff. 9 et 10); — Chên Yü (441-513), fils d'un fonctionnaire décapité en 453, devint haut dignitaire; célèbre comme lettré et respecté pour son austérité; auteur du *Syng chou* (N° 39, liv. 100; *Lyung chou*, liv. 14, ff. 3 à 12 et N° 43, liv. 57, ff. 1 à 9).

11. N° 42, liv. 13, f. 6 r°.

12. N° 42, liv. 15, f. 9.

13. N° 43, liv. 28, f. 2 v°.

14. N° 53, liv. 39, ff. 2, 7 v°.

15. N° 39, liv. 19, f. 5. — N° 41, liv. 22, ff. 10 à 12.

16. N° 2. — N° 43, pp. 28, 417, 474, 319.

(227-232), Tsò Yèn-nyên<sup>1</sup> conservant les titres changea le texte des trois dernières odes et leur fit de nouveaux airs, « sons et rythme » comme dit l'historien : que restait-il alors de ces précieux monuments de l'art des Hân ? Seule l'ode *Loü ming* demeura intacte, et l'on continua de la chanter le premier jour de l'année à la cour plénière. Mais bientôt sur l'air du *Loü ming* on adapta l'éloge de Wou ti<sup>2</sup>; sur les deux premiers airs composés par Tsò ou mit les louanges de Wên ti et de Ming ti<sup>3</sup>; comme quatrième numéro on reprenait le *Loü ming*, texte ancien et mélodie ancienne. Au début des Tsin ces airs servirent dans les sacrifices et dans les banquets rituels. Mais en 269 Syün Hyün et les deux autres poètes musiciens de l'époque furent chargés d'arranger les airs et de faire des poésies conformes aux sentiments rituels du premier jour de l'année; quelques années plus tard Tchhêng-kông Swéi composa encore d'autres pièces. Ces chœurs ne survécurent pas aux Tsin, rien ne resta donc du deuxième orchestre des Hân; c'est seulement sous les Thang que l'on remit en honneur les banquets de district et le rite du tir à l'arc avec les odes du *Chî kîng* convenant à ces cérémonies; aucune indication n'est donnée pour les mélodies ni pour l'orchestre des banquets de district; pour le tir à l'arc, rite militaire, on employait l'orchestre de marche<sup>4</sup>.

Le troisième orchestre des Hân eut une fortune bien différente et sous sa forme simple et dans ses développements. En opposition avec la musique rituelle et le plus souvent strictement réglée des deux premiers orchestres, celle des banquets s'est constamment renouvelée sous des aspects très divers : chœurs de circonstance sortis du peuple ou de la Cour, chants venant de toutes les provinces où les dynasties successives ont assis leur pouvoir, airs et danses barbares, tours d'adresse et de magie, tout cela s'y trouve côte à côte, subit et exerce des influences. On étudiera d'abord la musique des banquets dans sa forme la plus simple, purement chinoise, dominante pendant la première partie des huit cents ans qui séparent l'avènement des Hân de celui des Thang.

Les chants et les danses n'étaient pas seulement l'expression rare de sentiments violents, ou graves, ou joyeux, en un mot extraordinaires; ils avaient place dans la vie de tous les jours. Leur signification sociale et morale était si bien reconnue que dans l'antiquité le Fils du Ciel se faisait présenter les poésies populaires et les examinait<sup>5</sup>; cette coutume se perdit sous les Hân, et Wou ti employa la poésie surtout dans les sacrifices et pour célébrer les signes de bon augure. Du moins la danse conserva sa place dans tous les festins<sup>6</sup>; quand l'ivresse commençait à venir, les convives se levaient et dansaient tour à tour, souvent ils exécutaient des danses provenant de leur pays d'origine ou qu'ils avaient eu l'occasion de voir;

donc rien de convenu dans ces réjouissances, au contraire la plus grande diversité. Cet usage est mentionné par le *Chî kîng*, il se retrouve à la cour des Hân, des Wéi, des Tsin; c'est seulement sous les Sóng qu'il s'efface, et alors, pour conserver ces anciennes danses (période Tâ-ming, 457-464), on en fixe la musique et on les fait exécuter par des choristes dans la cour devant la salle impériale; les poètes impériaux par ordre composent de nouvelles poésies : ainsi Yü Hwò<sup>7</sup> sous Ming ti (463-472). Du jour où les convives ne sont plus des choristes occasionnels, mais des spectateurs, les danses commencent de se modifier : des professionnels apprennent et exécutent les chœurs; les musiciens barbares, qui varient le spectacle, se répandent de plus en plus.

La danse *Kông mô*, nommée danse du linge, *Kîn wou*, sous les Tsin et les Sóng<sup>8</sup>, rappelait l'entrevue de Kao tsoü, alors roi de Hân (206), avec son ennemi Hyâng Tsi; Hyâng Tchwang, partisan de ce dernier, dansait la danse du sabre, *Kyên wou*, et cherchait à atteindre le roi de Hân, tandis que Hyâng Pô, dansant aussi, étendait ses manches et les séparait; Hyâng Pô s'écria : « Seigneur, ne touchez pas au roi de Hân. » Les deux premiers mots, *kông mô*, devinrent le nom de la danse. On se servait d'un linge pour imiter les manches flottantes de Hyâng Pô. Texte du chant, *Sóng choü*, liv. 22, f. 10 v°; rythme irrégulier.

La danse du fourreau<sup>9</sup>, *Pi wou*, al. *Pi cheün wou*, était déjà exécutée dans les banquets sous les Hân, mais on en ignore l'origine; elle fut dansée d'abord par deux groupes de 8 choristes, puis par 8 groupes de 8 à partir de Hwân Hyüên<sup>10</sup> et de son usurpation (403); pour le chant il y avait cinq textes anciens et cinq de la période Thâi-chi (263-274) : textes en pentasyllabes et en tétrasyllabes, *Sóng choü*, liv. 22, ff. 1 à 7; *Tsin choü*, liv. 23, ff. 45 à 49. Connue sous les Thang sous le nom de *Ming tchî kyün*, d'après le début de l'un des textes du III<sup>e</sup> siècle. Le *Swéi choü*<sup>11</sup> identifie cette danse avec celle de *Pü yü* (voir p. 187), sans donner la raison de cette opinion. Il faut se garder de confondre ce chœur avec un autre<sup>12</sup> qui est appelé seulement *Ming kyün* et auparavant *Tchao kyün*; le texte ancien est en 4 pentasyllabes; ce sont les plaintes mises dans la bouche de cette Wang Tshyâng, surnommée *Tchao kyün*, fille du harem qui fut donnée en mariage au khân des Huns (33 A. C.) et dont les aventures imaginaires forment le thème d'un drame célèbre de l'époque des Yuên, le *Hân kông tchheou*<sup>13</sup>. D'ailleurs ce récit provenant de la Cour du sud, l'air en était du pays de Wou. Le *Sóng choü*, liv. 22, f. 42, donne sous le titre de *Ming kyün tá yá* une poésie en pentasyllabes qui n'offre aucun rapport de sens avec l'anecdote de la dame Tshyâng; mais l'on sait que les textes nouveaux étaient sans aucune précaution accommodés à des mélodies connues.

La danse du chasse-mouche, *Fou wou*, du pays de Wou<sup>14</sup>, est connue encore sous d'autres titres, *Pò fou wou*, *Pò fou kyeou wou*, qui n'offrent aucun rapport

1. Il appartenait à l'école de Tou Khwéi (N° 37, section des Wéi, liv. 20, f. 11).

2. Tshao Tshao (153-220), se distingua contre les rebelles (184), rétablit l'ordre dans l'Empire; ministre (208), prince (216); son fils Phéi fut le premier empereur des Wéi et lui donna le titre posthume d'empereur (N° 37, section des Wéi, liv. 4).

3. Wen ti (220-226), nom impérial de Phéi, fils de Tshao Tshao, né en 488, son fils Ju-wéi, né en 295, est l'empereur Ming (226-239) (N° 37, section des Wéi, liv. 2 et 3).

4. N° 16, liv. 16, f. 10; liv. 19, f. 14.

5. N° 39, liv. 19, f. 14 r°.

6. N° 39, liv. 19, f. 15 r°.

7. Yü Hwò, lettré et petit mandarin, seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle, sous les Sóng (N° 43, liv. 72, f. 7).

8. N° 39, liv. 19, f. 14 v°. — N° 45, liv. 29, f. 3 v°. — N° 34, liv. 7, f. 14, etc. — N° 35, tome II, p. 278.

9. N° 39, liv. 19, f. 14 r°. — N° 41, liv. 23, f. 15 r°. — N° 45, liv. 29, f. 4 r°.

10. Hwân Hyüên (369-404), d'une famille mandarinale au service des Tsin, homme remarquablement doué; il s'empara du trône avec le titre d'empereur de Tchou et fut tué l'année suivante (N° 40, liv. 97, ff. 4 à 7. — N° 41, liv. 29, ff. 1 à 22).

11. N° 42, liv. 15, f. 21 v°.

12. N° 45, liv. 29, ff. 3 et 4.

13. 1<sup>re</sup> pièce du recueil *Yuên jên tsü kî pò tchong*, formé par Tsing Tsin-chou (1615) réédition postérieure à 1644 (Catalogue 4331-4338).

14. N° 39, liv. 19, ff. 14 et 15.

de sens, mais seulement une analogie de sons : le nom vient donc probablement du dialecte local. Quant au texte, il exprime les plaintes des gens de Wou qui, à propos de la tyrannie de leur souverain Swên Hào<sup>1</sup>, souhaitent de se soumettre aux Tsin; ce n'est donc pas une poésie de la dynastie des Wou. Cinq textes en tétrasyllabes et trisyllabes, *Tsm choû*, liv. 23, ff. 19 à 21; *Song choû*, liv. 22, ff. 8 à 10.

La danse de la sonnette, *Tô wou<sup>2</sup>*, remonte aux Hân; la poésie (foû) de Tchêng-kông Swêi parle de cette danse en ces termes : « le fourreau et la cloche sont dansés dans la cour, les instruments des huit espèces sont tous rangés. » Deux textes en vers irréguliers, *Sông choû*, liv. 22, ff. 7 et 8.

La danse des coupes et des plateaux, *Pi phin wou<sup>3</sup>*, serait la danse *Chi ning* des années Thâi-khâng (280-289); les danseurs tournaient et retournaient dans leurs mains des coupes et des plateaux; déjà à l'époque des Hân existait le *Phân wou*; il est probable que les coupes furent ajoutées par les Tsin. Un texte : tercets formés de deux trisyllabes et un heptasyllabe, chaque tercet construit sur une rime; *Sông choû*, liv. 22, f. 10.

La danse de l'ortie blanche, *Pô tchoû wou<sup>4</sup>*, est encore une danse méridionale, puisque cette ortie croit au pays de Wou; d'ailleurs un texte des Tsin parle de *pô syû*, et c'est encore dans la prononciation de Wou que *tchoû* et *syû* peuvent se rapprocher. Chên Yü composa un nouveau texte. Une chanson totalement différente sous un titre semblable, *Pô tchoû khyû*, circulait à l'époque de l'auteur du *Kyêu thing choû*. Trois textes en heptasyllabes, *Sông choû*, liv. 22, f. 11.

Le *Tân kô*, chant isolé<sup>5</sup>, est un exemple rare de chœur resté sans accompagnement : un chanteur entonnait, trois autres reprenaient avec lui. Déjà chanté sous les Hân, ce chœur plaisait particulièrement au fondateur des Wéi, Tshâo Tshâo, et à son successeur, Wên ti; l'un et l'autre composèrent pour cette mélodie des poésies très diverses de forme et d'étendue; il existait aussi plusieurs textes anciens d'allure populaire; *Sông choû*, liv. 21, ff. 1 à 5. Sous les Tsin, le *Tân kô* tomba en désuétude.

Sur le *Tseü yé kô<sup>6</sup>*, les historiens nous apprennent seulement que ce chant était triste, que sous les Tsin les esprits le chantaient plusieurs fois pour annoncer des catastrophes, par exemple dans la période Thâi-yuên (376-396). L'auteur en était une femme nommée Tseü-yé. Plusieurs lamentations ou complaintes figurent parmi les pièces de cette lon-

gue époque troublée : *Thwân chein kô*, chanson de l'éventail rond, plaintes d'une esclave amoureuse battue par sa maîtresse; *Tchang cho pyên*, les malheurs du tchang-chi Wang Hiu qui va être défait par l'ennemi; *Tou hou kô*, lamentations adressées par une femme à l'officier (tou-hou) qui lui conte les funérailles de son mari tué à l'ennemi; *Tou khyû kô*, plaintes d'un officier condamné à mort, etc. L'appréhension des calamités de l'existence, la mélancolie d'un homme qui est devenu empereur et qui se rappelle son humble passé<sup>7</sup>, les regrets d'un général en campagne qui songe au retour<sup>8</sup>, l'émotion romantique d'un prince qui entend les chants des femmes du peuple pendant la nuit<sup>9</sup>, sont des sentiments plusieurs fois exprimés. La plupart des chœurs de cette époque ont une histoire, les auteurs en sont connus. Parmi ces poètes musiciens on compte plusieurs empereurs. Choû-pâo, le dernier souverain des Tchên (règne 582-589), se plaisait à faire des vers, à les mettre en musique, à les faire chanter par les femmes du harem et les ministres<sup>10</sup>; on cite de lui surtout le *Yü chou heou thing huw*, si émouvant qu'on ne pouvait l'entendre sans pleurer; présage assuré de la chute de la dynastie. Le *Fân lóng tcheou*, le bateau dragon qui vogua<sup>11</sup>, est de Yang ti (604-618), l'impérial prodige dont l'un des plaisirs les plus goûtés était de voyager dans de grandes barques luxueusement ornées. Aucun texte n'indique si une danse ou une mimique accompagnait ces chants, en partie inventés pour les voix seules et plus tard adaptés aux cordes et aux flûtes; du moins on y aperçoit souvent l'élément scénique : une action peut facilement entourer la situation, et un drame en sortir, comme il est arrivé pour les malheurs de Tchâo kyün.

Ce qui a subsisté de ces chants et de ces chœurs, nés du III<sup>e</sup> siècle A. C. au VI<sup>e</sup> siècle P. C., a formé la musique aiguë<sup>12</sup>. Recueillis d'abord sous les empereurs Wéi, Hyâo-wên (470-499) et Syuên-wou (499-515), les airs de cette musique, au VI<sup>e</sup> siècle, sous les Tcheou et les Swéi, étaient au nombre de plusieurs centaines; à la fin du VII<sup>e</sup> siècle, au temps de l'impératrice Wou, il en restait 63; deux siècles et demi plus tard, quand Lyeou Hlyü composa le *Kyêu thing choû*, il en subsistait 32, quelques-uns avec plusieurs poèmes, ce qui faisait 37 pièces; il existait de plus 7 mélodies dont les poèmes étaient perdus. Aujourd'hui quelques-uns des textes se retrouvent chez les historiens; pas une mélodie ne reste; les titres ne sont même pas cités dans les recueils musicaux<sup>13</sup>. Sous les Thang,

1. Swên Hào (242-283), 4<sup>e</sup> et dernier souverain (264-280) de la dynastie des Wou, se signala sur le trône par sa cruauté et ses débauches; détrôné par les Tsin (N° 37, section des Wou, liv. 3, ff. 15 à 46).

2. N° 45, liv. 29, f. 4 r°. — N° 42, liv. 45, f. 21 v°. — N° 39, liv. 49, f. 14 r°.

3. N° 41, liv. 23, f. 23 v°.

4. N° 39, liv. 49, f. 45 r°. — N° 45, liv. 29, f. 4 r°.

5. N° 39, liv. 21, f. 1 r°.

6. N° 39, liv. 49, ff. 13 et 14. — N° 45, liv. 29, f. 4.

7. *Kou hô yô*, par Wou ti des Tshî (482-493); chanson plus tard nommée *Chang lü hiny* (N° 45, liv. 29, f. 51).

8. *Si wou yé fô*, par Chên Yü-tchi en 477 (N° 45, liv. 29, f. 5 r°). L'auteur, fonctionnaire au service des Song, fut vaincu et réduit au suicide en 478 (N° 43, liv. 37, ff. 8 à 13, et N° 39, liv. 74, ff. 44 à 26).

9. *Syâng yang wâng yô*, par Tân, roi de Swéi (449) (N° 45, liv. 29, f. 5 r°.)

10. N° 45, liv. 29, f. 6 r°.

11. N° 45, liv. 29, f. 6 r°.

12. N° 40, liv. 109, ff. 14 et 15. — N° 45, liv. 29, f. 3. — N° 46, liv. 22, ff. 1 et 2. Le terme *tshing chang*, 2<sup>d</sup>e aiguë ou 9<sup>e</sup>, pour désigner un genre de musique, se trouve dans un rapport de 478 (N° 39, liv. 49, f. 16 r°) : le directeur de la Musique fut mis à la tête du nouveau bureau. Dans le *Thang chou*, le passage sur la musique aiguë débute par des phrases assez obscures qui nous révèlent l'origine, non le sens précis,

de quelques termes musicaux tombés en désuétude au X<sup>e</sup> siècle. « Le *péi-seü* appartient originellement à la musique aiguë; par sa forme il se rapproche de l'orchestre classique; les airs viennent de la section des barbares hou (du nord). Il y a de plus le nom de *qiu tseü*, la règle du *tchang kwân*: tous sont des instruments résonnant aux lü d'accord avec les lü (?), qui étaient usités aux âges précédents. Mais ils ne se sont pas transmis aux hommes plus récents, et on a employé des noms différents. »

13. Voici les titres donnés par le n° 45, liv. 29, f. 3 :

- |  |  |
|--|--|
| 1. <i>Pô syü</i> attribué à Song Yü (IV <sup>e</sup> siècle A.C.). l'un des auteurs des <i>Tchou tshou</i> . | 10. <i>Tseü yé</i> (p. 191).   |
| 2. <i>Kyng mô wou</i> (p. 190).  | 11. <i>Thyên khi</i> , par Chên Tchéong (époque des Tsin).   |
| 3. <i>Pô yô</i> (p. 187).  | 12. <i>Nyü tseü ki huân wên</i> (Tsin, 357).   |
| 4. <i>Ming kyün</i> (p. 190).  | 13. <i>Thwân chein</i> (p. 191).   |
| 5. <i>Finyü tsyng tchoû</i> (époque des Hân).  | 14. <i>Nyân nio</i> (Tsin, 397).   |
| 6. <i>Ming tchi kyün</i> (p. 190).   | 15. <i>Tchang chi pyên</i> (p. 191).   |
| 7. <i>Tô wou</i> (p. 191).   | 16. <i>Tou hou</i> (p. 191).   |
| 8. <i>Pô kyün</i> (p. 190).  | 17. <i>Tou khyü</i> (p. 191).  |
| 9. <i>Pô tchoû</i> (p. 191).   | 18. <i>Wou ye thi</i> (Song, 140).   |
| 9 bis. <i>Sou chi kô</i> (autre texte pour le 9).  | 19. <i>Chi tchéou</i> , époque des Song, auteur Tsing Tchi, haut dignitaire issu d'une famille mau la- |

ce genre de chants de circonstance fut également cultivé<sup>1</sup> : il y eut ainsi les *Hwang tshōng tyē khyū* en l'honneur d'un cheval de Thai tsōng, mort dans l'expédition de Corée; il y eut le *Yi lui pūa telū khyū*, composé par le général Li Tsi<sup>2</sup> après la soumission du Lyào-tōng. Plusieurs chœurs de cette dynastie ont été cités déjà à propos des rites majeurs, d'autres se retrouveront plus bas. L'époque est fertile en artistes de talent, en souverains et en grands seigneurs cultivés et délicats; la production musicale augmente et se renouvelle; elle amalgame les éléments existants, chinois et étrangers; elle tend à confondre les genres auparavant distincts; c'est ainsi que l'on introduit dans les grands rites quelques chœurs des banquets.

La musique des banquets, dite *yén yō, tsū yō, sōū yō*, est du domaine des Sept Orchestres, qui deviennent ensuite les Neuf Orchestres, puis les Dix Orchestres. « Pour la première fois<sup>3</sup>, au début de la période Khaihwāng (vers 581), on fixa et on établit les Sept Orchestres. Le premier s'appelle les jongleurs des royaumes, *Kwē ki*; le second s'appelle les jongleurs de la 2<sup>e</sup> aiguë, *Tshōng chāng ki*; le troisième s'appelle les jongleurs de Korye, *Kāo-li ki*; le quatrième s'appelle les jongleurs de l'Inde, *Thyēn-tcheōū ki*; le cinquième s'appelle les jongleurs de Boukhāra, *Ygin kwē ki*; le sixième s'appelle les jongleurs de Koutcha, *Kyēōū-tseū ki*; le septième s'appelle les jongleurs de Wēn-khāng, *Wēn khāng ki*. En outre, mêlés ensemble, il y a des musiciens de Kāchgār, *Sōū-lē*, du Cambodge, *Foū-nān*, de Samarkand, *Khōng kwē*, du Paiktehei, *Pō-tsi*, des Turks, *Toū-kyūē*, du Sillā, *Sīm-lō*, du Japon, *Wū kwē*. Ensuite Nyeōū Hōng demanda de conserver les quatre danses du fourreau, de la sonnette, du linge du chasse-mouche et de les ranger auprès des nouveaux musiciens<sup>4</sup>. Il disait que ces quatre danses depuis les Hān et les Wēi étaient toutes exécutées dans les banquets... On reconnaîtra [ajoutait-il] que si ce n'est pas de la musique rituelle, ce sont de vieux airs des âges précédents. » Sur la demande de Nyeōū Hōng, ces danses furent exécutées dans les banquets avant la musique des Si-lyāng. Les chœurs barbares étaient vus de mauvais oeil par les lettrés puristes<sup>5</sup>; Yēn Teh-

thwē<sup>6</sup> en 582, puis en 589, voulut ramener la musique aux règles chinoises des Lyāng. « La musique des Lyāng est celle d'un Etat qui a péri; pourquoi irions-nous l'employer? » répliqua Kāo (tsōū, rendant hommage à l'union indiscutée de la musique et des principes sociaux. Tsoū Hlyāo-swēn, au contraire, fut résolument éclectique, prenant pour la musique religieuse parmi les airs du sud et du nord<sup>7</sup>.

« Pendant la période Tā-yē (605-616), Yāng ti<sup>8</sup> décida que la musique aiguë, les musiques des Si-lyāng, de Koutcha, de l'Inde, de Samarkand, de Kāchgār, de Boukhāra, du Korye, la musique dite *Li pū* formeraient les Neuf Orchestres<sup>9</sup>. »

La musique aiguë a eu pour origine les trois mélodies en 9<sup>e</sup> qui provenaient de la musique de la chambre des Tcheōū et autour desquelles s'étaient groupés, sous les Hān, les Tsin et leurs successeurs, les nombreux chants rappelés plus haut<sup>10</sup>. Conservée par suite des conquêtes successives dans la région de Lyāng-tcheōū<sup>11</sup>, cette musique fut retrouvée par les Swēi après la chute des Tehhēn (589); reconnus pour vraiment chinois, les airs furent adoptés, vérifiés, complétés et confiés à un bureau dit *Tshōng chāng chōū*. L'orchestre de 25 exécutants comprenait : cloche 1, 2, lithophone 23, 24, kbūn 112, sē 116, khīn à 3 cordes, ki khīn 113, guitare 123, khōng-heōū 114, tcheōū 119, tchēng 117, tambour tsyē 162, orgue 103, flûte droite 77, flûte de Pan 75, flûte traversière tchli 80, ocarina 101, 2 chanteurs, 4 danseurs, soit 16 instruments presque exclusivement chinois<sup>12</sup>.

« La musique des Si-lyāng<sup>13</sup> a pris naissance à la fin de la famille Foū; Lyū Kwāng, Tsyū-khyū Mōng-swēn et autres ayant possédé Lyāng-tcheōū transformèrent la musique de Koutcha et firent cette musique;... comme ils y mêlèrent des airs de Tshin, on l'appela musique de Tshin et de Hān, *tshin hān yō*,... puis vieux airs de Lo-yāng... Thai-wōū, des Wēi, ayant soumis l'ouest du fleuve (439), l'obtint et la nomma musique des Si-lyāng. A l'époque des Wēi et des Tcheōū, [cet orchestre] fut appelé jongleurs des royaumes. » Outre 2 chanteurs et 5 danseurs (un nommé *pō wou* et 4 *fāng wou*), l'orchestre<sup>14</sup> comprenait 27 exécutants jouant de 18 sortes d'instruments :

- 1. rebelle et tué en 454 a 55 ans (N° 39, liv. 74, ff. 1 a 10, et N° 43, liv. 18, ff. 14 a 17).
- 20. *Mo tcheōū*, dérivé du 19.
- 21. *Syūng yūng* (p. 191, note 9).
- 22. *Si wōū yē fōi* (p. 191, note 8).
- 23. *Kōū khō* (p. 191, note 7).
- 24. *Yāng pūn* (Tshū, 494).
- 25. *Kyōū hoū* (sans date).
- 26. *Tchhūng lin hēn* (début du vie siècle).
- 27. *Sān tcheōū* (sans date).
- 28. *Tshōū sāny*, dérivé du 27.
- 29. *Tchhūn kyūng hwa yūc yē*, par le dernier empereur Tehhēn.
- 30. *Yu chōū heōū thūng hwa* (p. 191).
- 31. *Thūng thūng*, par le même.
- 32. *Fān tōng tcheōū* (p. 191).

- Airs sans paroles.
- 33. *Phīng tyōū* } prov. de la mus.
- 34. *Tshōng tyōū* } de la chambre
- 35. *Sē tyōū* } des Tcheōū.
- 36. *Chāng lin* } sans autres in-
- 37. *Fōng tchhōū* } dications.
- 38. *Phīng tchē* }
- 39. *Muy syōū* }

Le *Fō foū kou thī tyōū kyūi* (N° 92), en 2 livres, est une liste de chants anciens avec des notes assez brèves sur les circonstances de leur composition et de leurs transformations; la question littéraire seule y est traitée. Il n'y a donc pas lieu d'étudier ici cet ouvrage; on y trouve au livre I un certain nombre des titres cités plus haut. On trouvera encore des listes de titres dans n° 58 (Y. I. I., liv. 76, f. 37, etc.); n° 96; n° 95 (Y. I. I., liv. 75, f. 3, etc.); ce dernier ouvrage discute les poésies substantives, montre que les textes en sont pervertis ou douteux. Voir aussi p. 160.

1. N° 46, liv. 21, ff. 13 et 14.  
 2. Li Tsi (581-609), de son premier nom Syū Chi-tsi, se rallia aux Thāng dès 619 et reçut alors le nom impérial de Li; vainqueur des Turks (629), du Kokouryē (645 et 668), haut dignitaire (N° 45, liv. 67, ff. 6 a 11. — N° 46, liv. 93, ff. 7 a 12).  
 3. N° 42, liv. 15, f. 21 v°.  
 4. Voir pp. 190 et 191.  
 5. N° 42, liv. 15, ff. 22 r°, 25 r°.  
 6. Yēn Teh-thwēi (531-595), mandarin sous les Tshū du nord, Tcheōū et Swēi, auteur de plusieurs ouvrages (N° 44, liv. 83, ff. 13 et 14. — *Pēi*

*tshī chōū* [livre des Tshū du nord, 550-577, par Li Pō-yū, Catalogue 50, édition de Kin-ling, 1874], liv. 45, ff. 12 à 18).

7. N° 45, liv. 28, f. 2 v°.  
 8. N° 42, liv. 45, f. 22 r°. — N° 46, liv. 21, ff. 12 et 13.

9. Il serait intéressant, mais déplacé ici, d'étudier d'après le n° 58 (Y. I. I., liv. 76, f. 37, etc.) les titres des airs de ces différents orchestres. L'orchestre de Koutcha, de beaucoup le plus important, avait 20 airs; pour le Korye, pour l'Inde, on n'en indique que deux. Les désignations sont *ko* ou *khyū*, chansons, *wōū*, danses, etc. : on retrouve donc comme toujours l'orchestrique totale. Plusieurs titres rappellent des jeux d'adresse; ainsi, *Tcheōū hoū*, tirer des flèches dans l'ouverture d'un vase; d'autres renferment des allusions bouddhiques; d'autres marquent l'origine géographique, ainsi *Yā-thyēn fō wōū*, danse bouddhique de Khotan.

10. Voir p. 191, notes 12 et 13. — N° 40, liv. 109, ff. 14 et 15. — N° 42, liv. 15, f. 22 r°. — N° 43, liv. 29, f. 3 v°. — N° 55, liv. 33, ff. 12 à 14.

11. Au Kāo-sou.  
 12. N° 45, liv. 29, ff. 3 r° et 6. — N° 46, liv. 22, ff. 1 et 2. — N° 63, liv. 44, f. 19 r°.

13. N° 42, liv. 15, f. 22 v°; liv. 14, f. 4. — N° 45, liv. 29, ff. 6 et 7. — N° 63, liv. 44, f. 19 r°. L'expression *Si-lyāng*, Lyāng occidentaux, employée par l'historien, n'est pas tout à fait exacte; les vrais Lyāng occidentaux sont les Li ayant régné à Thwēn-hwāng (Ngām-si, au Kāo-sou) de 400 à 421; Lyāng-tcheōū appartient au contraire à la famille Lyū, dynastie des Lyāng postérieurs. *Heōū-lyāng* (385-403), et à la famille T-syū-khyū, dynastie des Lyāng septentrionaux. *Pōi-lyāng* (401-439); ces deux dynasties étaient en rapports fréquents avec Koutcha et les villes du Tarim.

14. Le *Kyōū thūng chōū*, liv. 29, ff. 6, 7 et 8, indique le costume spécial des musiciens des divers orchestres étrangers : Lyāng, Korye, Cambodge, Inde, Tourfān, Koutcha, Kāchgār, Samarkand, Boukhāra.

cloche 1, 2, lithophone 23, 24, deux sortes de tchêng 117, không-heoù 114, harpe 121, deux sortes de guitares, phi-phà et wou hyên 123 et 128, orgue 103, flûte de Pan 75, deux sortes de chalumeaux 89, flûte traversière 81, tambour en sablier 65, tambour à nombril 71, tambour porté sur l'épaule 165, cymbales pō 17, conque 86. Les joueurs de guitare et de harpe venaient toujours d'Occident; beaucoup d'airs étaient de provenance occidentale.

« L'orchestre de Koutcha<sup>1</sup> a pris naissance quand Lyù Kwang anéantit le royaume de Koutcha (384); par suite il en obtint la musique. La famille Lyù ayant disparu, son orchestre fut dispersé. Ensuite les Wéi, ayant pacifié la Chine, obtinrent de nouveau cet orchestre. Cette musique ensuite subit de grands changements. » Elle était cultivée de père en fils dans une famille brahmanique du nom de Tshào, dont le représentant le plus remarquable fut Tshào Myao-ta, sous les Tshi. « Quand Wou ti, des Tcheou, épousa une princesse turke..., il vint encore des musiciens de Koutcha. » Sous les Swéi il y eut trois orchestres de Koutcha, différant entre eux; cette musique avait alors si grande vogue dans le peuple et parmi les nobles que l'empereur Kiao tsou la proscrivit par décret, sans aucun résultat; au contraire son successeur Yang ti s'y adonna avec prédilection et fit composer par Po Ming-ta<sup>2</sup>, chef de la musique, des airs de ce style qui sont énumérés par le *Sweï choü*; les musiciens de ces orchestres étaient alors si habiles qu'ils pouvaient, après un peu d'exercice, reproduire un air entendu une seule fois. L'orchestre, de 20 musiciens, était formé de 13 instruments : harpe 121, guitares de deux espèces, phi-phà et wou hyên 123 et 128, orgue 103, flûte droite 77, flûte de Pan 75, chalumeau 89; tambours mào-yuên et tou-thàn 67 et 66, ta-la 64 et kyé 63, ki-leoù 70, en sablier 65; cymbales pō 17, conque 86. Une autre énumération ajoute flûte traversière 81 et tambour heoù-thi 166. Quatre danseurs étaient joints à cet orchestre; la danse des lions, qui eut un long succès<sup>3</sup>, fut importée par les chœurs de Koutcha.

A l'époque où Tchêng Tchông-hwà<sup>4</sup> possédait Lyang-tcheou, des musiciens hindous furent offerts en présent : les paroles des envoyés étaient traduites par l'intermédiaire de quatre interprètes successifs. Un peu plus tard, le fils d'un roi de l'Inde se fit bonze; dans ses voyages il introduisit en Chine de la musique hindoue. L'orchestre hindou, formé de 12 exécutants, avait neuf espèces d'instruments : mâyuri 156, deux sortes de guitares 123 et 128, flûte droite 77, conque 86, gong thong kou 9, cymbales pō 17, tambours mào-yuên et tou-thàn 67 et 66; le *Kyeou thäng choü* ajoute le tambour kyé 63 et la flûte traversière 81. Deux danseurs. Lorsque Yang ti vainquit le Tchampa (603), il prit des musiciens cambodgiens (Fou-nân; mais leur instrument, nommé par les Chinois khin à gourde (plusieurs instruments hindous contemporains pourraient répondre à cette désignation), sembla grossier, et l'on transcrivit leurs airs pour l'orchestre hindou.

1. N° 42, liv. 15, ff. 22 et 23. — N° 45, liv. 29, f. 7. — N° 55, liv. 33, f. 26. — N° 63, liv. 44, f. 19 r°.

2. Ce personnage collabora plus tard (à partir de 627 avec Tsou Hsiao-swên.

3. Voir p. 98, 2°.

4. N° 42, liv. 15, f. 23 v°. — N° 45, liv. 29, ff. 7, 8. — N° 55, liv. 33, f. 25 v°. — N° 63, liv. 44, f. 19 r°. — Tchêng Tchông-hwà, d'une famille chinoise qui gouvernait héréditairement le Lyang-tcheou depuis 301; Chi, père de Tchông-hwà, se déclara empereur (314); cet Etat de Tshyên-lyang dura jusqu'en 376; Tchông-hwà régna 345-352.

5. N° 42, liv. 15, f. 23 v°. — N° 45, liv. 29, f. 8 v°. — N° 63, liv. 44, f. 19 v°.

Des musiciens de Samarkand virent dans la suite de la princesse turke épousée par Wou ti, des Tcheou; ils avaient 4 sortes d'instruments : flûte droite 77, cymbales pō 17 ou gongs thong kou 9, deux espèces de tambours 68, 69 et kyé kou 167; l'orchestre comprenait 7 hommes et deux danseurs; ceux-ci tournaient rapidement sur eux-mêmes; on appela cette musique la musique tournaute des lions, *Hou syou-yo*.

« Les orchestres de Kachgar, de Boukhâra et du Korye<sup>6</sup> ont tous pris naissance à partir de la victoire des Wéi postérieurs sur la famille Fông<sup>7</sup> et de leurs rapports avec l'Occident. » La princesse turke amena aussi des musiciens des deux pays cités d'abord. L'orchestre de Kachgar, formé de 12 hommes, avait dix espèces d'instruments : harpe 121, guitares de deux sortes 123 et 128, flûte droite 77, flûte de Pan 75, chalumeau 89; tambour en sablier 65, tambours ta-la 64, kyé 63 et ki-leoù 70; il faut ajouter, d'après une autre liste, tambour wô-thi 168 et deux danseurs. L'orchestre de Boukhâra, de 12 exécutants, avait également dix instruments : không-heoù 114, deux sortes de guitares 123 et 128, flûte droite 77, flûte de Pan 75, chalumeaux simple et double 89, deux sortes de tambours, 69 et wäng kou 169, cymbales pō 17; une liste ajoute flûte traversière 81 et deux danseurs.

L'orchestre du Korye<sup>8</sup> comprenait 18 musiciens jouant de 14 instruments : tchêng 117, không-heoù 114, harpe 121, deux genres de guitares 123 et 128, flûte droite 77, orgue 103, flûte de Pan 75, chalumeau 89; thao phi pi-li 170, sorte de cornet à anche; tambour en sablier 65, tambour à nombril 71, tambour porté sur l'épaule 165, conque 86. Une autre liste porte une seconde espèce de tchêng 117, un grand chalumeau 89, une flûte à bec 171, un orgue à gourde 110. Quatre danseurs. Cet orchestre fut renouvelé à diverses reprises; sous les Tcheou, les musiciens coréens furent mis au nombre des jongleurs des royaumes; dans les années Tchêng-kwan (627-649), à la suite de la guerre de Corée, on ramena encore des musiciens du Paik-tehei et du Korye. Très rapidement l'orchestre du Paik-tehei se dispersa; à la fin du siècle les musiciens étaient morts ou avaient disparu; pendant la période Khai-yuên (713-741), le bureau de la Musique ne réussit pas à reconstituer ce chœur, d'autant plus que le Paik-tehei, anéanti depuis cinquante ans, avait laissé peu de traces. L'orchestre du Kokourye, qui exécutait encore 25 mélodies au temps de l'impératrice Wou (684-705), avait complètement disparu cent ans plus tard; on n'avait même pas conservé le modèle des vêtements des musiciens. Ces détails permettent de comprendre ce qui s'est passé pour bon nombre d'orchestres étrangers : les hommes sont morts, les traditions se sont perdues, mais non sans avoir marqué quelque empreinte sur la musique chinoise. Seules paraissent avoir été durables les influences de l'Asie centrale sans cesse entretenues et renouvelées.

La musique de Tourfan<sup>9</sup> ne comptait pas d'abord parmi les orchestres réguliers, bien qu'elle fût connue déjà sous les Wéi occidentaux (335-357) et que des gens de Tourfan en 586 eussent spécialement offert à

6. N° 42, liv. 15, ff. 23 et 24. — N° 45, liv. 29, f. 8 v°. — N° 63, liv. 44, f. 19 v°.

7. Fông Pô, puis son frère Hông Chinois, d'abord au service de l'Etat barbare Heou-yên, régnerent dans la région de Pélang de 409 à 436; ce fut le royaume de Pô-yên, détruit par les Wéi (N° 41, liv. 12, ff. 15 et 24).

8. N° 42, liv. 15, f. 24 r°. — N° 45, liv. 29, f. 8 r°. — N° 55, liv. 33, f. 25. — N° 63, liv. 44, f. 19 r°.

9. N° 42, liv. 15, f. 23. — N° 45, liv. 29, ff. 7 et 8. — N° 55, liv. 33, ff. 41 r°. 26 r°. — N° 63, liv. 44, f. 19 v°.

la Cour le chœur dit *Chéng mêng*; quelques autres airs de même origine sont cités à la même époque par le *Su ci choü*. Après la conquête de Tourfan (640), un orchestre spécial fut constitué sous la direction de la cour des Rites et admis au nombre des Dix Orchestres (612). Instruments : tambours en saulnier 65, kileou 70, Li-la 64, kyé 63; flûte de Pan 75, flûte traversière 81, chalumeau 89, deux espèces de guitares 123 et 128, cornets en cuivre 87, 88 ou 92 à 94, khôngheou 114. Deux danseurs.

Le dernier orchestre portait le nom de *Li-pò*, la fin des rites<sup>1</sup>, parce qu'il jouait après que les autres jongleurs avaient achevé. « Yü Lyáng, tháï-wéi des Tsín, étant mort, ses jongleurs, le regrettant, empruntèrent son apparence et, avec des faisceaux de plumes, dansèrent pour imiter son maintien. On prit son nom posthume pour désigner cette danse et on l'appela musique de Wén-kháng. » Ces airs passèrent aux Swéi après leur victoire sur les Tehhén. L'orchestre, de 22 exécutants, était formé de 3 séries de 7 espèces d'instruments : flûte droite 77, orgue 103, flûte de Pan 75, flûte traversière tchhi 80, zrelots ling 172, tambour à manche 62, tambour en saulnier 65. D'après le *Thiáng hwei gio*, cet orchestre a été supprimé en 637.

D'autres passages des historiens indiquent à diverses époques l'apport en Chine d'instruments, d'airs, d'exercices orchestraux qui n'ont pas pris place dans les orchestres rappelés ci-dessus : l'art des barbares de toutes les régions a influé sur l'art chinois bien avant et bien après les Swéi<sup>2</sup>. « Chi tsou (Tháï-wou li), ayant vaincu Ho-lyén Tehháng, prit l'ancienne musique rituelle (427); quand il pacifia Lyáng-teheou (439), il obtint les musiciens avec leurs instruments et leurs costumes; ayant fait un choix, il les conserva. Ensuite il eut des rapports avec les pays occidentaux et établit au bureau de la Musique les danses avec tambour du pays des Yue-pán<sup>3</sup>. Les chants et les danses des barbares des quatre régions s'augmentant peu à peu furent admis dans la musique officielle (vers 177). »

« Les trois pays des Syén-pi, des Thoü-yü-hwén, des

Pou-ló-ki<sup>4</sup> ont tous de la musique pour jouer à cheval. L'orchestre de marche *Kou tehhoréi* était primitivement de musique militaire et jouait à cheval; aussi, depuis les Bàn, la musique des barbares du nord dépendait en totalité du bureau Kou tehhwéi. C'est dans les recueils des Wéi que pour la première fois on trouve des chants du nord : ce sont ceux que les historiens des Wéi appellent « chansons de Tái des hommes vrais ». » A la capitale de Tái, on ordonna aux femmes du palais latéral de les chanter matin et soir. A l'époque des Teheou et des Swéi, on les exécuta mêlés avec la musique des Lyáng occidentaux; maintenant il en subsiste 33; parmi les titres, on en peut expliquer six...; ceux qu'on ne peut expliquer... sont ceux que sous les Wéi on appelait *po-ló-hwéi*... Les Thoü-yü-hwén sont encore une horde séparée des Moü-yông<sup>5</sup>; on sait donc que leurs chants sont des chants syén-pi du temps de Yén et de Wéi; mais ces chants, musique et poésie, les gens du nord en définitive ne les comprennent pas. » Dans les recueils des Lyáng, musique de marche, dans la musique de marche des Swéi, il y a des chants portant les mêmes titres, mais la musique en est différente; vraisemblablement, ajoute l'auteur chinois, les textes s'en sont altérés avec le temps.

« La 16<sup>e</sup> année Tchéng-yuén (800), le roi de Nán-tchéou, Yi-meou-syün<sup>6</sup>, envoya un ambassadeur à Wéi Kao, gouverneur du Kyén-nán-si-tehhwán<sup>8</sup>, disant qu'il désirait offrir des chansons des barbares... Wéi Kao en forma la danse *Nán tchiao fong chéng*... en 6 strophes et 3 systèmes; les danseurs, au nombre de 64, s'agenouillaient, se prosternaient et par leurs évolutions rappelaient le respect dû à la Cour<sup>9</sup>. L'empereur Te tsong alla assister à la représentation de cette danse dans la salle Lin-to. L'année suivante ou en 802, à l'instigation du Nán-tchéou, le roi de Pyáo<sup>10</sup>, Yông-khyáng, envoya son frère Chou-nán-thó, seigneur de la ville de Si-li-yi, présenter de la musique nationale par l'intermédiaire de Wéi Kao, qui fit noter les sons et les danses. Il y avait 35 musiciens et 12 airs tous inspirés des sūtra et des castra; on remarqua chez

1. N° 12, liv. 1, f. 21 r. — N° 13, liv. 29, f. 7 v. — N° 35, liv. 33, f. 25. — Yu Li, n. 2, grand dignitaire des Tsou; mort en 349.

2. N° 30, liv. 199, f. 3 v. — Ho-lyén Tehháng succéda en 425 sur le trône de Hyaï (bouché du fleuve Jaune, à son père Ho-lyén Pón-pou, qui, d'abord un serviteur de Yao Hung, s'était déclaré indépendant en 407. Ho-lyén était un des Huns de la famille Lyeou (voir p. 82, note 6 et n° 41, liv. 130).

3. Yue-pán, tribu habitant au nord-ouest des Wou-swén, c'est-à-dire dans la moyenne ou la basse vallée de l'Ho; c'étaient des Huns qui s'étaient arrêtés dans cette région, quand le Khan des Huns septentrionaux fut battu par Teou Hyeü (91 P. C.) et quand une partie de la population s'enfuit en Sogdiane (Khang-kyn) (N° 40, liv. 102, f. 7 v.).

4. N° 43, liv. 29, f. 9. — N° 46, liv. 22, f. 7. — N° 50, liv. 233, f. 26 et 27. — Les Syén-pi, hordes tongouses, occupent la haute région qui sépare le désert marécage des bassins de la Soungari et de la Nouni; vancus par Moü-tong Hwang, une partie d'entre eux subsista dans la même région et y forma les cinq tribus des Hi ou Khou-mó-hi (*Tehouéi choü*, liv. 49, f. 12) — N° 40, liv. 103, f. 8. — N° 42, liv. 14, f. 14. Ceux-ci avaient pour voisins de l'est les Khou-tou qui les soulevèrent en fondant leur empire vers aussi *Voü jours chinois chez les Khou-tou et les Joutchen*, par H. Ed. Chavannes, *Journal asiatique*, m. o. j. m. 1897, p. 121, note 1. De nombreuses tribus syén-pi émigrèrent au loin à diverses époques; les Thoü-yü-hwén établis sur les bords du Kouk nor étaient des Syén-pi, les Pouchou ou Ké-hou étaient des Huns d'après les uns, des Jong ou des Tsé, c'est-à-dire des barbares, d'après les autres; établis dans les montagnes sur la frontière de Chean-si et du Séi-tehwan actuels, ils jouèrent quelque rôle dans la première moitié du vi<sup>e</sup> siècle (*Tehouéi choü*, liv. 49, f. 10 à 12).

5. Tái a donné son nom au royaume fondé en 345 par les Thoü-pou; voir p. 82, note 17. L'expression « homme vrai » est du vocabulaire taoïste et se signale l'adopte qui a obtenu la connaissance des mystères.

6. Voir p. 82, note 10.

7. N° 49, liv. 28, f. 11 r. — N° 46, liv. 22, f. 7 et 8. — N° 53, liv. 33, f. 25 et 26. — P. Pelliot, *Deux Itinéraires de Chine en Inde*, *Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, 1904, p. 152. — Yi-meou-syün

monta sur le trône en 779; il est le troisième souverain de l'Etat de Nán-tchéou, fondé dans la région de Tali une cinquantaine d'années plus tôt.

8. Wéi Kao (746-806) guerroya pour l'Empire contre les peuples de l'Occident, gouverna pendant 21 ans les provinces du sud-ouest (Séi-tehwan, Yün-nou, etc., d'aujourd'hui) et laissa en mourant un grand nom chez les barbares (N° 46, liv. 158, ff. 1 à 3).

9. Je suis sur ce point le texte très détaillé du n° 46, liv. 222 c), ff. 11 à 14; d'après le n° 45 et le n° 55, ce serait le roi Yi-meou-syün qui aurait composé le *Fong chéng*. L'autre version est plus vraisemblable, la description répondant bien à une représentation orchestrale chinoise; chaque strophe développe et symbolise l'un des caractères du titre; le caractère *chou*, saut, est traité de manière spéciale, ce qui implique l'usage de la langue chinoise et la connaissance des idées qui s'attachent au mot en question.

10. Le royaume de Pyáo correspond à la Birmanie, et spécialement à la région de Prome, sur l'Iraouadi; la tribu principale était celle des Pyu ou Pru, quant au pays de Mi-tehén, situé probablement aux bouches de l'Iraouadi, c'était peut-être un Etat pégonan (Pelliot, *Deux Itinéraires*, pp. 172 à 174; voir plus haut, note 7); le *Thiáng hwei yio* note que la musique de Mi-tehén était semblable à celle des Birmanes. Le n° 46, liv. 222 c), ff. 14 v° à 17 v°, donne de copieux détails sur les instruments et les deux ans de l'orchestre birman. Tous les chants portent le nom de *pyáo*, le mot même qui désigne le pays; simple rencontre phonétique vraisemblablement. La mélodie de cinq d'entre eux correspond à deux modes chinois, le *syáo tchi tyáo* ou lin-tchéng 2<sup>de</sup>, le *yi yü tyáo* ou hwáng-tchéng 2<sup>de</sup>; le premier serait le *syáo chi tyáo*, où lin-tchéng est en effet 2<sup>de</sup> (LXXVII, p. 117). L'autre serait le *yü tyáo*, où hwáng-tchéng est 2<sup>de</sup> (LXXII, p. 118). Les danseurs sont employés 2, 4, 6, 8 ou 10 ensemble, la plupart des instruments birman ont été mentionnés chacun suivant sa classe; il faut citer encore trois formes de khou à une ou deux cordes, avec une demi-gorge comme résonateur; l'accord se fait soit au moyen de chevilles, soit au moyen de chevales mobiles; grand modèle, plus de 3 p. de long; cordes à vide *fa zol zol* (N° 46, liv. 222 c), f. 15. — Voir p. 193, musiciens cambodgiens).



ces musiciens leur manière de chanter à l'unisson et de battre la mesure avec les dix doigts<sup>1</sup>.

Sous les Sòng<sup>2</sup> on trouve encore quelques mentions de musique étrangère : les envoyés étrangers présentent à la Cour (961) des chants et des danses de leur pays; l'orchestre de Koutcha exécute (977) deux mélodies avec une partie des instruments traditionnels; le Korye envoie un orchestre rituel avec des recueils musicaux (1113). Mais la Chine n'est plus alors en situation d'attirer les artistes des pays voisins; d'ailleurs le sentiment national et confucianiste s'affirme dans cette période, s'oppose à ce qui n'est pas antique; les lettrés protestent contre les orchestres barbares. La réaction ne peut exclure toutefois les éléments étrangers admis pendant plus de six siècles, principes musicaux et instruments, airs et costumes; par une élaboration que l'on perçoit surtout sous les Thang, des éléments fondus est sorti un art nouveau dont les restes sont reconnaissables à travers les textes.

La division en neuf ou dix orchestres existait encore en 242, lors du banquet offert par Thái tsong aux grands fonctionnaires, et l'on voit plus tard deux des Dix Orchestres, ceux de Koutcha et des Si-lyang, accompagner encore des danses nouvelles<sup>3</sup>. Toutefois c'est peu après 642 que la musique mêlée, *tsü yò, sân yò*, ou musique des banquets, *yên yò*, forma deux sections: Section debout, *li pou*, qui joue debout dans la cour ou dans la partie basse de la salle; Section assise, *tsü pou*, qui est placée dans la salle haute. Pendant la durée de la dynastie, le nombre des orchestres de ces deux sections s'est accru: finalement le *Thung hwéi yáo* et les deux *Thang chôn* énumèrent huit orchestres ou chœurs de la Section debout et six de la Section assise.

## SECTION DEBOUT

1° *Ngân yò*<sup>4</sup>, chœur pacifique, composé à l'occasion de la victoire des Tcheou sur les Tshi (577); les rangées de danseurs étant disposées en carré comme les murailles d'une ville, la danse s'appelait aussi *Tchhông wòu*, danse de la ville murée; 80 danseurs portant des masques de quadrupède à chevelure dorée et imitant l'attitude des barbares Khyang et Houé.

2° *Thái phing yò*<sup>5</sup>, chœur de la paix universelle, ou *Wou fing chi tsou wou*, danse des cinq lions, se rattachant à l'orchestre de Koutcha et datant de la même époque que la précédente; les lions étaient faits de fourrures cousues ensemble, hauts de 3 mètres environ, mus chacun par 12 hommes cachés dans l'intérieur; deux hommes tenant une corde et un chasseur-mouche commandaient les exercices des pseudo-fauves; chaque animal était de couleur différente pour répondre à l'un des points cardinaux. 140 danseurs.

3° *Pho tchén yò*<sup>6</sup>.

4° *Khyng cheou yò*<sup>7</sup>.

5° *Tai tung yò*<sup>8</sup>, chœur de la grande stabilité, appelé aussi *Pà hong thong kwéi yò*, chœur des extrémités de la terre soumises aux mêmes lois, ou *Yi jông ti tung*

*yò*, chœur de la pacification de tous les barbares; tiré de la danse n° 3 par Thái tsong après la soumission du Lyáo-tong (643). C'est peut-être la même danse que Kao tsong, sur le point de prendre le commandement de l'expédition de Corée (661), fit représenter devant ses généraux. 110 danseurs couverts de cuirasses bariolées.

6° *Chung yuén yò*<sup>9</sup>.

7° *Chung cheou yò*<sup>10</sup>, chœur de la longévité impériale, dû à l'empereur Kao tsong (649-683) et à l'impératrice Wou (684-703). Un chœur de 110 danseurs portant des coiffures dorées et des habits de diverses couleurs exécutait des évolutions et à la fin de chaque strophe dessinait un caractère<sup>11</sup>; en 16 strophes les choristes écrivaient une phrase louangeuse pour le Souverain.

8° *Kwáng chéng yò*<sup>12</sup>, chœur de la sainteté brillante, composé par Kao tsong; les danses rappelaient celles des deux chœurs précédents. 80 danseurs portant des vêtements bariolés et des coiffures à l'oiseau.

Les chœurs 3 à 8<sup>13</sup> faisaient grand usage du tambour *lèi tí kòu* 157, auquel le chœur 3 ajoutait des gongs 11, *kin tchong*; le chœur 4 employait les airs des Si-lyang, les chœurs 3, 5, 6, 7, 8 jouaient des mélodies de Koutcha. Quand les chœurs et les danses 3, 4 et 6 étaient exécutés pour des sacrifices aux puissances naturelles et aux ancêtres, les choristes portaient d'autres costumes et d'autres coiffures; l'orchestre était complété par les carillons de cloches 2 et de lithophones 24.

## SECTION ASSISE

1° *Yên yò*<sup>14</sup>, musique des banquets. Ce terme, pris cette fois au sens restreint, désignait le premier chœur et ses exercices orchestraux, composés par Tehang Wèn-cheou pour 20 danseurs vêtus de soie rouge. Se rattachaient à cet orchestre quatre petits orchestres: a) le chœur de *King yün* qui était formé de 8 hommes portant robes de brocart façonné, culottes de soie légère multicolore, coiffures au nuage, bottes de cuir noir; en 640 King Yün avait vu claire l'eau du Hwang hó, présage remarquable à propos duquel Tehang Wèn-cheou composa un chant inspiré d'anciennes poésies et la musique d'une danse. C'était le premier chœur représenté dans les réunions plénières du début de l'année; il subsistait encore sous les Sòng. — b) *Khyng cheou yò*<sup>15</sup>, dansé par 40 choristes en robes de soie pourpre à larges manches et portant de faux chignons. — c) *Pho tchén yò*, dansé par quatre hommes en robes de soie légère rouge. Ces deux dernières danses sont peut-être des réductions de celles qui, sous les mêmes noms, dépendent de la Section debout<sup>16</sup>; l'historien ne s'explique pas sur ce point. Mais un autre passage indique un fait analogue: « [Hyuén tsong] ordonna encore à plusieurs centaines de femmes du Palais de sortir de la clôture et de frapper le tambour *lèi* 157 pour exécuter le chœur *Pho tchén*, le chœur *Thái phing* et le chœur *Chung yuén*. La cour des Sacrifices, malgré toutes ses répétitions, n'atteignait pas leur perfection d'exécution<sup>17</sup>. » Dans

1. N° 46, liv. 222 c), ff. 9 r° et 14 v°.

2. N° 53, liv. 31, f. 14 v°. — N° 62, liv. 1 v, ff. 2 et 14; liv. 48, f. 33.

3. N° 55, liv. 33, ff. 11 et 12. — N° 46, liv. 22, f. 3 r°.

4. N° 45, liv. 29, f. 1 r°.

5. N° 45, liv. 29, f. 1 r°. — N° 46, liv. 21, f. 12 v°; liv. 22, f. 3 r°. — N° 94 (Y. 1. 1), liv. 37, f. 2, etc.).

6. Voir p. 188.

7. Voir p. 188.

8. N° 45, liv. 28, f. 7 r°; liv. 29, f. 4 v°. — N° 46, liv. 21, f. 14. — N° 55, liv. 33, ff. 11 r° et 12 v°.

9. Voir p. 188.

10. N° 44, liv. 29, f. 4 v°.

11. Voir p. 141.

12. N° 45, liv. 29, f. 1 v°.

13. N° 45, liv. 29, ff. 1, 2.

14. N° 45, liv. 28, f. 6 v°; liv. 29, f. 11. — N° 46, liv. 21, f. 13 v°.

15. N° 45, liv. 29, f. 2 r°.

16. Voir ci-dessus, 3° et 4°.

17. N° 45, liv. 28, f. 10 r°. — N° 46, liv. 22, f. 3 r°. ment onne sous Hyuén tsong un *Chung cheou yò* dansé par des femmes.

un cas il s'agit d'une réduction, dans l'autre d'un orchestre féminin substitué à un orchestre masculin. — d) *Tehhông thyn yô*<sup>1</sup>, le chœur de la soumission au Ciel, dont l'origine n'est pas marquée, était dansé par quatre hommes en robes de pourpre et portant ceintures de cuivre. Pour ces diverses danses, l'orchestre était composite, mi-chinois, mi-étranger<sup>2</sup> : lithophone 24, fang hyang 25, tchong 117, khong-heou 114, guitares phi-phà et woù hyèn 123 et 128, orgue 103, chalumeau 89, flûte de Pan 75, cymbales 17, flûtes droites 77, cornet *tchhwei yô* 173, tambours 63, *feou kou* 174, *lyèn kou* 175, tambourin 62, chanteurs.

2° *Tchhông cheou yô*<sup>3</sup>, chœur des années *Tehhông-cheou*, longévité prolongée; 12 danseurs à vêtements à dessins. Ce chœur fut exécuté à propos d'un sacrifice offert à tous les esprits par l'impératrice Woù, la 2° année *Tehhông-cheou* (693) : d'où le nom employé dès lors. Ce chœur était la réduction d'un grand chœur pour 900 danseurs, composé par l'impératrice elle-même.

3° *Thyn cheou yô*<sup>4</sup>, chœur des années *Thyn-cheou* (690-691), composé par l'impératrice Woù pour 4 danseurs portant des vêtements à dessins et des coiffures à pléneux multicolores.

4° *Nyôo kô wân swéi yô*<sup>5</sup>, chœur des oiseaux qui chantent des vivats. A l'époque de l'impératrice Woù, on élevait au Palais des oiseaux qui savaient parler et qui criaient *wân swéi*, dix mille années : c'est le vivat poussé en l'honneur du Souverain. Il y a en effet au Ling-nân (région de Canton), ajoute l'historien, des oiseaux qu'on nomme *kî lyào* ou *kî lyào*<sup>6</sup> : ils sont un peu plus gros que des grives, mais leur ressemblent beaucoup; on en avait vu sous les Han, et on en a revu à l'époque Khai-yuèn (713-741). Les danseurs, au nombre de 3, avaient de grandes manches rouges et des coiffures imitant la grive.

5° *Lông tchhi yô*<sup>7</sup>, chœur de l'étang du dragon, composé par Hyuèn tsong. Avant que ce prince fût sur le trône, il arriva, par suite de pluies, qu'un étang se forma au sud de sa maison et devint par la suite très étendu. Il y avait là un présage de son élévation future, aussi voulut-il le commémorer. Les danseurs, au nombre de 12, portaient des coiffures ornées de fleurs de nénuphar; orchestre rituel, mais sans lithophones.

6° *Phô tchên yô*<sup>8</sup>, réduction pour 4 danseurs du chœur 3 de la Section debout; due à Hyuèn tsong.

Les chœurs 2, 3, 4, 6 employaient l'orchestre de Koutcha.

En 736, un orchestre hou<sup>9</sup> fut agrégé aux orchestres assis; ses mélodies portaient le nom de quelques préfectures frontières, Lyang-tcheou, Yi-tcheou, Kan-

teheou<sup>10</sup>; d'autres étaient d'origine ou d'inspiration bouddhique<sup>11</sup>. Hyuèn tsong aimait beaucoup cette musique; Wèn tsong<sup>12</sup> fit un choix parmi ces chœurs, il en confia l'exécution au Yün chao fou, ce qui amena un changement dans l'orchestre (lithophone 24, guitare 123, tchoü 119, flûte de Pan 75, flûte traversière tchhi 80, flûte yô 74, orgue 103, 4 chanteurs, nombreux danseurs). Peu après (838, 839), le nouvel orchestre reçut une organisation officielle sous le nom de Syèn chao yuèn. D'autres éléments encore rehaussaient l'éclat des grandes fêtes impériales. Sous Hyuèn tsong<sup>13</sup>, « après les banquets, la cour des Sacrifices introduisait l'orchestre rituel..., qui se rangeait au pied du pavillon impérial; la Section debout et la Section assise [de la musique des banquets] exécutaient en ordre leurs chœurs, avec des intermèdes de jongleurs barbares. Au soleil couchant, les Ecuries amenaient 30 tyô mà », chevaux dressés pour toutes sortes d'exercices équestres, etc.

Il s'en faut que l'on ait mention dans les pages qui précèdent de toutes les œuvres de l'art chinois sous les Thang; on n'y trouve citées que celles qui ont été classées par l'administration. Mais comme la Cour et les Empereurs exprimaient leurs sentiments, célébraient les événements d'importance par ces chœurs ou ballets, de même le peuple de la Capitale, les corps de troupes des provinces inventaient ou imitaient des divertissements de ce genre, et les gouverneurs, les généraux faisaient leur cour en présentant à l'Empereur de nouveaux ballets<sup>14</sup>. Les lois marquent l'importance de la musique dans la vie privée et publique<sup>15</sup>; les carillons étaient interdits aux particuliers; les cordes et les flûtes étaient accordées aux mandarins jusques et y compris la 5° classe (751); on devait se conformer aux lois générales plus anciennes qui défendaient, par exemple, aux femmes de faire des tours du genre *tsü hi* (661), qui interdisaient les airs licencieux ou de mauvais augure (706). Les orchestres étaient très nombreux : en 826 un rapport de la Préfecture de la Capitale constatait que dans toutes les provinces toutes les garnisons, jusqu'à celles des simples sous-préfectures, entretenaient des chœurs et donnaient des fêtes; la situation était sensiblement la même en 860-873. Quelques faits<sup>16</sup> fourniront une idée de ces mœurs, qui se prolongèrent bien avant sous les Song.

701. Le préfet de Thong-tcheou présente un ballet à l'impératrice pour son retour à la Capitale<sup>17</sup>.

710. Le prince Li Lông-kî (Hyuèn tsong) ayant mis à mort l'impératrice usurpatrice Wéi, deux pièces de circonstance, *Yè pân yô*, *Huân kiny yô*, coururent parmi le peuple; le prince composa lui-même le

1. N° 45, liv. 29, f. 2 r°.

2. N° 63, liv. 14, f. 19 r°. — N° 45, liv. 29, f. 2 : ces deux textes présentent des divergences.

3. N° 45, liv. 28, f. 9 r°; liv. 29, f. 2 v°.

4. N° 45, liv. 29, f. 2 v°.

5. N° 45, liv. 29, f. 2 v°.

6. Le *kî-lyào* n'est autre sans doute que le *lyào kô*, merle mandarin, ressemblant au merle de France, un peu plus gros, à bec jaune : cet oiseau, qui apprend fort bien à parler, prononce d'abord la syllabe lyao, d'où son nom; il se vend très cher.

7. N° 15, liv. 29, ff. 2 et 3. — N° 46, liv. 22, f. 5 r°. Le n° 45, liv. 30, ff. 28 et 30, donne dix pièces de poésie relatives à l'étang du dragon.

8. N° 45, liv. 29, f. 3.

9. N° 46, liv. 22, f. 4 v°.

10. Lyang-tcheou, déjà plusieurs fois nommé (p. 82, note 26, etc.). Yi-tcheou, au sud de Hami. Kan-tcheou, aujourd'hui Kan-tcheou, au Kan-sou.

11. Mélodies dites *tsü tyào fa khyu*, chants bouddhiques en système de lao (N° 46, liv. 22, f. 4 r° et N° 42, liv. 13, f. 16 v°). Déjà Wou fi des Lyang (502-519), très dévoué au bouddhisme, avait composé dix chants exprimant des idées religieuses; il avait un chœur de musique religieuse, *fü yo thong tsen hi*, qui dans les cérémonies exécutait des prières en

langue hindoue. Les Swéi aussi avaient des *fü khyu*, dont l'inspiration, si non la musique, était bouddhique : les mélodies se rapprochaient du modèle rituel, mais l'orchestre était spécial (cymbales de divers modèles, 16 etc.; cloches, 1 etc.; lithophones, 23 etc.; flûtes spéciales *tchhouang syao* 207, guitares 123).

12. N° 55, liv. 34, f. 8 r°. — N° 91 (Y. I. t. liv. 37, f. 2, etc.). — N° 46, liv. 22, f. 6 r°. Le nom de Yün chao fou se trouve déjà en 692; ce bureau dirige le Conservatoire du Palais, Néi kyào fang.

13. N° 45, liv. 28, f. 10 r°.

14. N° 46, liv. 22, ff. 3 v° et 5 v°, indique plusieurs chœurs de ce genre.

15. N° 46, liv. 22, f. 6 v°. — N° 55, liv. 34, ff. 7 v°, 8 v°, 10 r°, 11 v°.

16. Kao Sên-swên sous les Song a relevé les mélodies et danses de l'époque des Thang (N° 96); la liste est dressée par règnes; elle donne 3 titres pour Thuï tsong (626-649), 7 pour Kao tsong (649-683), 34 pour Hyuèn tsong (712-756), 2 pour Tai tsong (762-779), 4 pour Te tsong (779-805), 2 pour Wèn tsong (826-840), 4 pour Wou tsong (840-846), 1 pour Syèn tsong (846-859). Le compilateur y explique dans quelles circonstances ces pièces ont été composées; on y voit à quel point les œuvres musicales étaient mêlées à la vie publique de la Cour et des mandarins.

17. N° 55, liv. 33, ff. 19 et 20. — Thong-tcheou fou, au Chên-si.

*Wên tchêngh khjü*. Le tout était exécuté au Palais pendant le règne de Hyüên tsông, alternant avec le petit *Pho tchên*<sup>1</sup>. Vers la même époque, Yang Khin-choü<sup>2</sup>, lieutenant général du Hô-si, offrit un ballet qui fut longtemps représenté; il faisait allusion aux faits suivants: l'Empereur alors régnant, en compagnie d'un magicien, Lô Kong-yuen, aurait visité le palais de la lune et y aurait été accueilli par plusieurs centaines de fées vêtues d'ares-en-ciel et de plumes, d'où le nom du chœur, *Yi chông yu yi khjü* (n° 46, liv. 22, f. 3 v° et n° 96).

787 et 796. Ballets présentés par deux lieutenants généraux, celui du Hô-tông et celui de l'armée Tehào-yi<sup>3</sup>.

798. L'Empereur lui-même compose le *Tchông hwi wou*, qui est représenté au Palais devant tous les hauts fonctionnaires<sup>4</sup>.

800. Ballet offert par le Nân-tchiao (voir p. 194).

846-859. Règne de Syüên tsông<sup>5</sup>: l'Empereur et les dignitaires à l'envi composent des chœurs qui sont exécutés par plusieurs centaines de choristes femmes, en vêtements couleur de pourpre, couleur de martin-pêcheur, enrichis de broderies; l'un de ces chœurs, dit de l'ouest des Tshông-ling, célèbre le retour à l'Empire de la région de Hô-hwäng<sup>6</sup>.

988, 989. L'Empereur fait exécuter en cour plénière cinq chants qu'il a composés pour rappeler l'offrande d'objets de bon augure; ces chants sont désormais exécutés dans les grandes cérémonies<sup>7</sup>.

1008. On présente 7 chœurs nouveaux, qui sont exécutés en cour plénière<sup>8</sup>.

1012. Des orchestres sont organisés dans deux palais que l'Empereur va visiter; on adapte les danses *Thông hwi* et *Ting kông* à des chants composés par Thai tsông et auxquels l'Empereur régnant met de nouvelles paroles<sup>9</sup>.

1035. A la suite de la réfection de l'orchestre ordonnée l'année précédente, on donne dans la salle impériale Tehông-tchêng une grande audition qui réunit 700 personnes<sup>10</sup>.

1086. A la suite d'une autre réfection, l'Empereur et l'Impératrice douairière se rendent à la salle Yên-hwô pour une audition<sup>11</sup>.

1105. L'Empereur va écouter le nouveau chœur *Tu chêng*; il ordonne de le substituer à l'ancienne musique<sup>12</sup>.

En 963, les musiciens, choristes, jongleurs<sup>13</sup> étaient au nombre de 830 hommes et 72 jeunes garçons, les choristes femmes, au nombre de 153. Les hommes formaient 10 *twéi* ou compagnies, les femmes en

formaient 10 également; on remarquera les compagnies notées ci-dessous.

Compagnies d'hommes: 1° *Tché tché twéi*, compagnie des branches de mûrier tinctorial; vêtements bariolés, chapeaux barbares noirs, ceintures d'argent<sup>14</sup>; — 2° *Kyên lhi twéi*, compagnie des sables; — 3° *Phô-bi-nên twéi*, compagnie des brahmanes, peut-être représentant l'ancien orchestre hindou; jaquettes rouges, bâtons bouddhiques; — 4° *Tsai bi hou thêng twéi*, compagnie des floû ivres qui bondissent; vêtements de brocart rouge, chapeaux de dent; — 5° *Hwên tchên wân su ôi yo twéi*, compagnie des bouffons musiciens; vêtements pourpres, rouges, verts, bonnets à fleurs de bambou; — 6° *Yi yu tchhâo thjün twéi*, compagnie des étrangers qui viennent saluer la Cour impériale; — 7° *Ché tyân hwi hou twéi*, compagnie des Ougours qui tirent sur l'aigle de mer.

Compagnies de femmes: 1° *Phou-sâ wên twéi*, compagnie des bodhisattva méridionaux; une danse du même nom était célébrée au Ngân-kwo seul devant l'Empereur dans les années Hyên-thông (860-873); un chant du même titre fut composé par Tchao tsông (888-904; voir n° 24, liv. 5, f. 43 v°); — 2° *Phô khjéou twéi*, compagnie des joueuses de balle; — 3° *Kjô jên tsjün meou tin twéi*, compagnie des belles qui cueillent les pivoines; — 4° *Fou yi chông twéi*, compagnie aux vêtements are-en-ciel (voir ci-dessus, année 710); — 5° *Tshai lyên twéi*, compagnie qui cueille les fleurs de lotus; les choristes, montés sur un bateau orné, tiennent des fleurs de lotus; une danse analogue se retrouve en Corée; — 6° *Tshai yün syün twéi*, compagnie des fées des nuages diaprés; — 7° *Tu khjéou twéi*, autre compagnie de joueuses de balle.

Programme ou procès-verbal d'un banquet de la Cour<sup>15</sup> reproduit sous la date de 977; il comprend 19 numéros rattachés aux divers actes de l'Empereur. Chants aux nos 2, 6, 7, 17; à l'article 17 chants de l'orchestre de marche et chants bouddhiques, en musique de Koutcha; soli de guitare 123 au n° 8, d'orgue à bouche 103 au n° 11, de tchêng 117 au n° 13; des appels de chalumeau 89 ouvrent le banquet; des luttes, *kjô ti*, le terminent. Au n° 4, tours de jongleurs; n° 9, danse de jeunes garçons; n° 12, jeu de balle avec le pied; n° 15, divertissements<sup>16</sup>.

Avec une production musicale importante, la dynastie des Sông vit en partie sur les traditions des Thâng<sup>17</sup>; bien des noms rappellent les chœurs des époques précédentes<sup>18</sup>; les exercices d'adresse ou de grâce

13. N° 62, liv. 15, f. 12 r°. Voir id., liv. 37, ff. 22 à 28, le programme détaillé d'une fête du Palais, donnant les noms des exécutants par Tchouü Mi, mandarin au service des Sông (une siècle); sur ce personnage, voir n° 60, liv. 70, ff. 40 et 41.

16. Je traduis par divertissements le terme *tsi ki*, attendu qu'il n'est nullement prouvé que ce mot ait, avant les Yuên, pris le sens d'œuvre dramatique.

17. Les trois principaux orchestres créés par les Sông sont les suivants: 1° *Yân chiao pou*, orchestre du Palais, formé dans la période Khai-pao (968-975) de 80 musiciens choisis parmi les eunuques et instruits par le Conservatoire du Palais; d'abord nommé *Syau chiao pou*, cet orchestre reçut son nouveau nom en 984; il jouait dans le Palais intérieur pour les anniversaires, les banquets, les tirs à l'arc; 3 chanteurs, 24 jongleurs de tsü ki, 4 guitares 123, 4 orgues 103, 4 tchêng 117, 4 claquettes 31, 3 eng hyang 25, 8 chalumeaux 89, 7 flûtes droites 77, 7 tambours en sablier 59, 2 kye kou 63, 2 grands tambours, 8 mannequins *khwéi loi* (N° 53, liv. 31, f. 14 r° et N° 62, liv. 15, f. 20 v°); 2° *Yün liny tchi*, fondé en 978, appelé en 993 *Kyün ying tchi*; transféré vers 1160; orchestre de cavaliers militaires qui précédaient le cortège de l'Empereur dans ses voyages (N° 53, liv. 31, f. 14 v° et N° 62, liv. 15, f. 23 v°); 3° *Tu chông yu fo*, bureau des chœurs *Tu chông*, fondé en 1105, indépendant de la cour des Rites et chargé de la musique nouvelle de l'année 1105; il partagea les fonctions du Conservatoire, *kyün fang* (N° 53, liv. 30, ff. 15 et 16).

18. Les n° 1; hommes 3°, femmes 3° et 5°, viennent de la cour des Thâng. Une liste de 46 mélodies (977) donnée par le *Yü lya yün* (N° 62, liv. 10,

1. Voir p. 196, 6°. — N° 46, liv. 22, f. 3 v°.

2. Sur Yang Khin-choü et Lô Kong-yuen, l'histoire des Thâng ne donne aucun renseignement.

3. N° 55, liv. 33, f. 23 v°. Le Hô-tông, l'une des provinces de l'époque, répondait à peu près au Chan-si.

4. N° 55, liv. 33, f. 23.

5. N° 46, liv. 22, f. 6.

6. Hô-hwäng, région de Lân-tcheou et de Si-ning, au Kân-sou.

7. N° 53, liv. 30, f. 4 v°.

8. N° 53, liv. 30, f. 5 v°.

9. N° 53, liv. 30, f. 5 v°.

10. N° 53, liv. 30, ff. 7 et 8.

11. N° 53, liv. 30, f. 14 v°.

12. N° 53, liv. 30, f. 15 v°.

13. N° 62, liv. 15, f. 3 r°.

14. D'après le n° 62, liv. 85, f. 26 r°, une danse de ce nom était exécutée par deux femmes portant des coiffures à clochettes; les danseuses cueillent des fleurs de lotus et se les offrent mutuellement, de là le nom alternatif de *Lyên liny wân*. Mais ne s'agit-il pas ici des exercices de la 6° compagnie de danseuses indiquée plus bas? Les mots *tché tché* sont parfois remplacés par *kyéu tché tché*. D'après n° 62, liv. 85, f. 35 v°, il faudrait lire *tho* au lieu de *tché* et comprendre *tho-pô*; cette danse remonterait en effet aux Wei. Chen Kwâ (N° 24, liv. 5, f. 9) indique combien la danse *Tché tché* était réduite et négligée de son temps.

hommes 2° et 10°; femmes 3°, 4° et 10°), les parodies grotesques (hommes 4°) tiennent toutefois une large place. Ces exercices *tsà ki* doivent être rapprochés des *pò hi*, tours de jongleurs connus depuis bien des siècles, mais assez souvent dédaignés sous les Thang plus raffinés. « Sous les Hân postérieurs<sup>1</sup>, le premier jour de l'année, le Fils du Ciel se rendait à la salle Te-yang et recevait les félicitations de la Cour. Un *chô-li*<sup>2</sup> venu d'Occident faisait des tours devant la salle. Il faisait jaillir de l'eau qui se transformait en soles toutes sautantes. Aspirant de l'eau, il en faisait un bronillard qui voilait le soleil, qui ensuite devenait un dragon de 80 ou 90 pieds de long; le dragon sortait de l'eau, se promenait, étincelait comme le soleil. Avec deux grandes cordes de soie il reliait le haut de deux colonnes distantes de plusieurs dizaines de pieds; deux danseuses se faisant vis-à-vis s'avancèrent en dansant sur ces cordes; en se rencontrant, elles se froiaient de l'épaule et ne tombaient pas. » « Elles ne cessaient pas de chanter et de danser, » ajoute le *Suwei choïn*, qui décrit les mêmes exercices encore usités sous Yang ti (604-618). D'autres tours analogues sont cités sous les Tsin orientaux.

La 6° année Thyên-hing (403), en hiver, dit le *Wei choïn*<sup>3</sup>, l'Empereur fit préparer les jongleurs et les accessoires nécessaires, licornes, plénix, génies, serpents, éléphants blancs, tigres blancs, voitures-fées, cordes à danser longues de 100 pieds : tout cela fut établi dans la cour devant la salle pour les tours des jongleurs, *pò hi*, qui se célébraient comme sous les Hân et les Tsin.

« Sous Ming ti, en 539, le 1<sup>er</sup> jour de la 1<sup>re</sup> lune<sup>4</sup>, il y eut réunion de tous les ministres dans la salle impériale Tseü-ki : pour la première fois [sous cette dynastie] on employa les tours variés, *pò hi*. Wou ti, en 561, ordonna de supprimer les tours. Quand Syu-n ti monta sur le trône (577), il appela de tous côtés les jongleurs et fit exécuter encore plus de tours. Les jongleurs, avec leurs poissons et leurs dragons qui s'étendaient au hasard, étaient d'habitude rangés devant la salle; plusieurs jours et plusieurs nuits de suite on ne pouvait reposer. Souvent on ordonnait aux jeunes garçons de bonne mine de la ville de mettre des habits de femme, de danser et de chanter; à la file ils s'introduisaient dans les cours postérieures [du Palais]. »

A la cour méridionale des Lyang<sup>5</sup> les tours se mêlent dans une étrange confusion aux hymnes et aux danses rituelles; on a des années 520-526 le programme d'une fête au Palais en 49 numéros; les bouffons et les jongleurs s'y élèvent : 1° chants des cinq éléments; — 2° entrée des fonctionnaires sur l'hymne *Tsyun yá*; — 3° entrée de l'Empereur dans le pavillon privé anexe, sur l'hymne *Hwang yá*; — 4° le Prince héritier part de la porte Tehông-hwá, hymne *Yin yá*;..... — 8° l'Empereur change de vêtements, hymne *Hwang yá*; — 9° les princes et ministres présentent le vin de longévité, hymne *Kyüi yá*;... — 11°, 12° repas de l'Empereur sur les hymnes *Syü yá* et *Yong yá*; — 13° danse militaire

*Tü tchwang*; — 14° danse civile *Tü kwân*; — 15° cinq chansons classiques; — 16° bouffons, *phü ki*; — 17° danse du fourreau; — 18° danse de la sonnette;..... — 22° à 26° divers tours de jongleurs; — 27° le tour des montagnes Syü-mi<sup>6</sup>, etc.; — 28° danse des clochettes; — 29° danse des sabres; — 30° des clowns marchant sur les mains jouent à la balle avec les pieds; — 31° à 44° divers tours; — 45° danse sur la corde; — 46° métamorphoses du dragon et de la tortue; — 47° le Prince héritier se lève, hymne *Yin yá*; — 48° sortie des fonctionnaires, hymne *Tsyun yá*; — 49° l'Empereur se lève, hymne *Hwang yá*.

Au début du printemps, une grande licence était laissée aux bouffons et aux jeunes gens de la ville; ce carnaval a plus d'une fois échauffé la bile des censeurs. Le *Suwei choïn* le décrit avec assez de détails et le rattache aux luttes, *kyô ti*, de l'époque des Tsin<sup>7</sup>. Les vieux tours des Hân, surtout les métamorphoses du dragon, avaient toujours le même succès; on voyait aussi des hommes faire des exercices sur de hautes perches que d'autres tenaient sur la paume de la main; il y avait des tortues qui portaient des montagnes, des hommes qui crachaient du feu. « A partir de 581, tous les jongleurs furent instruits à la cour des Sacrifices. Chaque année, à la 1<sup>re</sup> lune, les envoyés de tous les pays venaient faire leur cour et restaient. Le 15<sup>e</sup> jour, hors de la porte Twân jusqu'à la porte Kyên-kwé, sur une étendue continue de 8 li, ce n'était que des aires pour les tours; les mandarins dressaient des abris en plusieurs rangs sur le chemin, du crépuscule à l'aube ils regardaient à leur guise. Le dernier jour de la lune on cessait. Les jongleurs étaient vêtus de brocart, de soie brodée; pour le chant et la danse, c'étaient surtout des femmes. » Une magnificence extraordinaire régnait dans ces représentations, qui étaient placées sous la direction de divers princes : les chefs turks et les envoyés étrangers ne savaient s'ils devaient admirer davantage les tours ingénieux ou l'étalage des richesses.

Le *Kyôü thäng choïn*<sup>8</sup> ajoute un bref historique. « Les tours de magie, *hwân choï*, viennent tous de l'Asie centrale (Si yü); dans l'Inde on s'y entend encore davantage. Wou ti étant entré en relations avec le Si yü, pour la première fois des hommes habiles à faire ces tours arrivèrent en Chine; sous Ngân ti (106-125), l'Inde offrit des jongleurs qui savaient se couper les pieds et les mains, s'éventrer et retirer leur estomac et leurs entrailles. Depuis lors, sous les différentes dynasties, il y eut de ces jongleurs. Kao tsông, des Thang, détestant ces tours qu'il trouvait horribles, défendit aux postes frontières du Si yü de laisser entrer ces gens en Chine... Sous Jwéi tsông des brahmanes offrirent des danseurs et des musiciens qui marchaient la tête en bas, qui sur leurs pieds dansaient sur la pointe de sabres très affilés. »

« Comme chants, danses et tours<sup>9</sup>, il y avait le *Tüi myên*, le *Pò theou*, le *Thü yáo nyáng*, le *Khoü lèi tséu*. Hyouén tsông, trouvant que ce n'était pas de la musique correcte, établit un Conservatoire, *kyôü fäng*, dans le Palais pour y mettre les jongleurs; la musique des brahmanes et celle des barbares y eurent place

0. 43 et 44. L'usage reconnaît un petit nombre de litres de la dynastie précédente : ainsi *Yü tchem*, qui date de Hyouén tsông.

1. N° 29, liv. 19, f. 40 v°; comparer la rédaction analogue du n° 45, liv. 20, f. 9 v°. — N° 42, liv. 15, f. 24 v°.

2. Le n° 45 donne *chô-li choü*; ces deux formes sont vraisemblablement des transcriptions d'un original étranger. *Chô-li*, dans les textes bouddhiques, désigne la perle ou résidu miraculeux qu'on trouve après la crémation d'un saint, puis les cendres d'un personnage vertueux; *chô-li* est parfois le nom d'un oiseau, loriot, héron, vautour; mais ces sens ne présentent pas de rapports avec le présent texte.

3. N° 40, liv. 109, f. 3.

4. N° 42, liv. 14, f. 22 v°.

5. N° 42, liv. 13, ff. 14 et 15.

6. Transcription de Smeru, nom d'une montagne bouddhiste.

7. N° 42, liv. 15, f. 24. L'expression *wou ping kyôü ti*, lutte des cinq soldats, est employée par le n° 40, liv. 109, f. 3 r°, dans le passage relatif aux jongleurs.

8. N° 45, liv. 29, ff. 40 r°.

9. N° 45, liv. 29, ff. 40 et 41.

ensemble. La musique des brahmanes emploie 2 clarinettes vernies 89, 1 tambour à nombrel 71; la musique mêlée emploie 1 flûte traversière 81, 1 jeu de claquettes 31, 3 tambours en sablier 65; pour les tours, les changements et les formes sont nombreux, on ne peut tout dire. » Le *T'ai nyen* vient des Tshi du nord; un prince de cette dynastie, qui était fort beau et fort brave, mettait un masque pour combattre; de là vinrent une chanson et une danse qui se sont conservées. Le *Pò theou* vient du Si yu; un homme ayant été dévoré par une bête sauvage, son fils chercha l'animal et le tua; une danse commémora cette action. Le *Thé pio nyiny* rappelle les malheurs d'une femme battue par son mari ivrogne à l'époque des Swéi; comme cette femme chantait bien, la chanson fut adaptée à l'orchestre. Le *Khoï léi tseu* ou *Ku èi léi tseu* rappelle en plaisanterie les mannequins qu'on mettait jadis dans les tombes<sup>1</sup>.

Ces divertissements, *pò hi*, *tsù hi*, d'abord exotiques, puis mêlés d'inventions chinoises, sont donc essentiellement composites: tours d'adresse et de magie, danse, chant, musique s'y présentent pêle-mêle. Les numéros tels que le *T'ai nyen*, le *Pò theou*, sont des danses symboliques, peut-être mimées. Méng Yuèn-lào<sup>2</sup>, à l'époque des Sòng, décrit de visu les rejoissances de la Capitale pour le début de l'année et pour divers anniversaires: des jongleurs masqués, vêtus de robes vertes, accompagnés de joueurs de tantam, entourent le pavillon où est assis l'Empereur; d'autres baladins magnifiquement costumés forment de longues files depuis les degrés de la salle du trône jusqu'aux teutes des musiciens; ils dansent soit seuls, soit en se tenant par les épaules, soit en figurant diverses actions; les mandarins assistent, les coupes de vin circulent. A ces représentations<sup>3</sup> Méng Yuèn-lào donne indifféremment le nom de *pò hi*, de *tsù hi*. Ces désignations s'appliquent à des tours de passe-passe comme à des danses réglées et significatives; les deux mots *hi* et *ki* ont le même sens, amusement, jeu, plaisanterie; ils sont parfois combinés, *hi ki*, sans changer de signification.

On a déjà vu dans les rites majeurs et mineurs de nombreux exemples de chœurs qui sont de véritables ballets. Par toutes voies, soit par son génie propre, soit sous les influences étrangères, la Chine aboutit à cette forme d'art, qui au viii<sup>e</sup> siècle prit un très grand développement sous l'impulsion de l'empereur Hyuèn tsông ming hwàng. Ce prince ne se contentait pas d'accueillir les œuvres orchestrales qui lui étaient présentées et d'en composer lui-même; il fonda ou rétablit le Conservatoire du Palais qui est déjà mentionné en 692<sup>4</sup>; ce bureau, dit *Twan Ngân-tsyé*, section *Huyông phi*, dépendait d'abord de la cour des Sacrifices; c'est dans les années Khai-yuèn (713-741) qu'il fut mis sous la surveillance des officiers du Palais et divisé en deux sections, une dans chaque Capitale. Les historiens des Thang<sup>5</sup> ajoutent quelques détails. « Quand Hyuèn tsông était roi de Phing, il avait un orchestre privé... En montant sur le trône, il chargea le roi de Ning de diriger l'orchestre de son palais princier, afin de soutenir l'orchestre rituel; il divisa [ce Conservatoire] en deux classes d'après la force [des élèves] ». « Hyuèn tsông, dans les loisirs que lui laissait le gouverne-

ment, instruisait des jeunes gens des familles de musiciens officiels, au nombre de trois cents, dans les divertissements musicaux cordes et flûtes. Au milieu des sons résonnant ensemble, s'il y avait un seul son faux, Hyuèn tsông s'en apercevait et le faisait corriger. On nommait ces jeunes gens les élèves de l'Empereur ou les élèves du Jardin des Poiriers, parce que le Conservatoire était proche d'un verger de poiriers [qui faisait partie des jardins réservés. A la cour des Sacrifices, il y avait aussi un Conservatoire où l'on enseignait à exécuter les nouveaux chants devant l'Empereur; à la cour des Sacrifices, chaque matin, les tambours et les flûtistes s'exerçaient en désordre dans les salles spéciales du bureau de la Musique. Les pensionnaires des Conservatoires étaient habituellement au nombre de 1000; dans le Palais ils se tenaient dans le collège Yi-tchhyu-yuèn ». « La cour des Sacrifices faisait passer des examens à la Section assise [de l'orchestre des banquets]; ceux qui ne réussissaient pas dans leurs études, étaient renvoyés à la Section debout; ceux qui là encore ne réussissaient pas, s'exerçaient à la musique rituelle. »

Il ne paraît pas que la réorganisation des divers Conservatoires ait introduit aucun nouvel élément dans les représentations. Les chants et les grands chœurs avec danse existaient auparavant et persistèrent après; plus rituels d'abord, ils perdirent de leur caractère religieux, hiératique, en se multipliant et se mêlant davantage à la vie quotidienne du Palais; de là l'opposition que l'on aperçoit entre la musique rituelle, plus simple, et la nouvelle musique du Palais, d'allure plus variée. Mais cette évolution était commencée bien avant d'être accentuée par l'action directe de Ming hwàng.

C'est pourtant au Jardin des Poiriers que le théâtre moderne chinois cherche son origine. La tradition répandue aujourd'hui est rappelée en termes peu précis dans la première des dissertations placées en tête du *Yuèn khjü syuèn*<sup>6</sup>. « Les Thang avaient [ce qu'on appelait] *tehwân khü*, les Sòng avaient les *ho khjü*, les Kim avaient les *yuèn pèn* et les *tsü ki*, les Yuèn les imitèrent. » Les *yuèn pèn*, ajoute l'auteur, comportaient cinq exécutants: mais s'agit-il de danseurs ou d'acteurs? les *yuèn pèn* étaient-ils des chœurs symboliques ou des pantomimes? Il est d'ailleurs remarquable de voir chez ces barbares du nord les œuvres d'art des Thang imitées, peut-être développées. Les divertissements de la cour des Thang et des Sòng étaient-ils ce que nous appelons du théâtre? Bazin<sup>7</sup>, d'autres Européens après lui, l'ont admis sans hésitation, mais la tradition chinoise recueillie par lui ne repose sur aucun texte que je connaisse. Les pièces modernes, même les moins récentes, comportent toujours, avec une partie lyrique, un dialogue; rien ne permet de soupçonner un dialogue dans les scénarios très simples des anciens chœurs ou l'action est peu marquée, sinon nulle, où le symbole tient souvent la première place<sup>8</sup>. Si Ming hwàng avait inventé le dialogue, les historiens si renseignés qui ont traité de l'époque des Thang, n'en auraient-ils pas parlé? Du viii<sup>e</sup> siècle, où fut fondé le Conservatoire du Jardin des Poiriers, à la fin du xiii<sup>e</sup>, époque du 87

1. On a vu des mannequins *khüéi léi* figurer dans un orchestre des Sòng (p. 197, note 17); une danse analogue à celle qui est nommée ici, est mentionnée au Koryé.

2. N° 25 (Y. I. C., liv. 85, f. 33).

3. Les *pò hi* à cette époque comprennent encore: jeu de la balle lancée avec le pied, jeu des lions, les bontailles à sonnettes, danse sur la corde, mât de cognac, culbute, plusieurs danses des sabres, etc. (N° 62, liv. 15, f. 3 v°, etc.).

4. N° 55, liv. 31, ff. 7 v° et 8 r°. — N° 91 (Y. I. C., liv. 37, f. 2, etc.).

5. N° 46, liv. 22, ff. 2 et 3. — N° 55, liv. 31, f. 9 v°. — N° 45, liv. 28, f. 10. — N° 53, liv. 31, f. 12 v°.

6. N° 32, 1<sup>re</sup> dissertation, f. 1.

7. *Théâtre chinois*, 1 vol. in-8°. Paris, 1858; Introduction, p. II, etc.

8. Ainsi les pièces du chœur de l'éclair du dragon, p. 196, note 7, sont de simples odes descriptives et lyriques (8 heptasyllabes rimés de 2 en 2).

*syông hi*, le plus ancien drame qui subsiste<sup>1</sup>, pendant près de six siècles, le théâtre n'aurait rien donné qui eût survécu, qui fût mentionné dans d'autres écrits? Enfin la naissance du théâtre au xiii<sup>e</sup> siècle s'accorde bien avec le développement du roman, qui est de la même époque, et coïncide avec cette nouvelle forme de la civilisation qui a paru après l'invasion mongole.

Je n'ai pas trouvé mention du Jardin des Poiriers après 779; il fut alors rattaché à la cour des Sacrifices. Mais le Conservatoire reparut sous les Sòng. « Au début de la dynastie, conformément aux anciennes règles, on établit le Conservatoire; il avait quatre sections... Par la suite [le nombre des musiciens] s'étant accru, les artistes les plus habiles des quatre points cardinaux furent inscrits sur les registres... Thâi tsông (976-997) connaissait bien la musique... il composa en tout 390 airs nouveaux... Tehên tsông (997-1022) fit des poèmes pour des divertissements, *tsò Kì tshên*<sup>2</sup>. » Encore au xii<sup>e</sup> siècle le Conservatoire est mentionné, puis tout disparaît dans les guerres et dans les troubles.

Le dernier orchestre des Hân était un orchestre militaire<sup>3</sup> remontant, d'après la légende, à la guerre soutenue par Hwáng tí contre Tehhi-yoü<sup>4</sup>. L'Empereur ordonna à ses soldats de souffler dans des cornes pour effrayer l'ennemi : cet instrument nouveau fut appelé *lông ming* 176, le chant du dragon. Plus tard, quand Tshâo Tshâo combattit les Wou-hwân<sup>5</sup>, on recourait les cornes, le son en devint encore plus lugubre : ces cornes courtes furent nommées *tchông ming* 177. De son séjour au Si yü le marquis de Po-wáng<sup>6</sup> rapporta la corne tartare, *hou kyo* 178, le cornet tartare, *hou kyo* 90, fait d'une feuille enroulée<sup>7</sup>, la corne double, *chwâng kyo* 179; ses musiciens avaient aussi appris une mélodie indigène, *Mô-hâ-teou-lô*, qui fut imitée par le célèbre Li Yèn-nyên. Celui-ci composa ainsi 28 airs *kyü*; 10 de ces chants subsistaient sous les Thang<sup>8</sup>. Tel paraît être le début historique de l'orchestre militaire, qui comprenait, avec les cornes, des tambours, des *hêng tchhwî* 85 ou flûtes traversières<sup>9</sup>, et auquel on rattacha à diverses époques les orchestres septentrionaux<sup>10</sup>. Aux chants pseudo-tartares de Li Yèn-nyên s'ajoutèrent sous les Hân de nombreuses chansons de soldats, des chants de bataille, *tcheou tchéu tchê khü*<sup>11</sup>, c'est-à-dire en somme des chansons populaires. Elles eurent le sort habituel des chansons chinoises; chaque dynastie y adapta de nouveaux vers faits par ses poètes officiels, qui n'a-

vaient rien de commun, même pas le rythme, avec l'inspiration première et qui célébraient dans le style poétique convenu les souverains régnants. On a donc 22 chants des Tsín, 18 des Sóng, 12 des Lyàng (Wou tí ayant trouvé que ces chants devaient répondre aux 12 lunes), 20 des Tshi du nord, 15 des Tcheou, tous substitués aux anciennes chansons des Hân<sup>12</sup>.

Le caractère militaire de cet orchestre était prononcé surtout dans la section montée qui est mentionnée en 76-83; il subsistait encore au iv<sup>e</sup> siècle quand les Tsín étaient réduits au sud de l'Empire<sup>13</sup>. Un peu plus tard il s'effaça complètement. L'orchestre militaire *Kou tchhwî* ne fut plus que l'orchestre du cortège impérial, ce qu'avait été le *Hwáng mên kou tchhwî* du temps des Hân, et, comme ce dernier, il fit parfois sa partie pendant les banquets<sup>14</sup>; aussi sous les Hân postérieurs, sous les Tshi du nord, le bureau de l'Orchestre militaire, *Kou tchhwî choü*, avait sous sa direction les jongleurs; le plus souvent une distinction nette subsista entre le bureau du 3<sup>e</sup> orchestre, *Tshing chông chou*, chargé de la musique des banquets, et le bureau de l'Orchestre militaire, qui s'occupait des cortèges.

Sous les Thang et auparavant, ainsi sous les Tshi du nord<sup>15</sup>, le Prince impérial, les princes, les grands officiers, les fonctionnaires provinciaux avaient des cortèges de musiciens dont la composition était fixée selon le grade; on s'en servait non seulement dans les circonstances officielles, mais pour les noces et les funérailles (règlement noté avant 694). L'orchestre du cortège impérial était employé plus ou moins complet suivant la solennité plus ou moins grande; il comprenait une section d'avant-garde, une d'arrière-garde.

## AVANT-GARDE

tambours käng 180.....	12	Report.....	494
gongs 11.....	12	flûtes de Pan 75.....	24
grands tambours.....	120	chalmes 89.....	24
cornes longues 176.....	120	cornets 90.....	24
tambours nâo (cymbales 16?).....	12	chalmes d'écorce 170.....	24
chanteurs par paires.....	24	tambours käng 180.....	12
flûtes de Pan 75.....	24	gongs 11.....	12
cornets 90.....	24	petits tambours.....	120
grandes flûtes traversières 85.....	120	cornes moyennes 177.....	120
tambours lye 162.....	2	tambours à dais 181.....	12
flûtes droites doubles 77.....	24	chanteurs par paires.....	24
		flûtes de Pan 75.....	24
		cornets 90.....	24
	494		938

Arrière-garde analogue : 408 musiciens<sup>16</sup>.

Les musiciens du cortège sont requis chaque fois que l'Empereur se transporte d'un lieu à un autre ou

1. Voir Catalogue, 4329, art. VI.

2. N° 53, liv. 34, f. 12 v°. — N° 54, liv. 34, f. 40 r°.

3. N° 39, liv. 19, ff. 19 et 20. — N° 41, liv. 23, ff. 21 et 22. — N° 63, liv. 11, ff. 20 et 23.

4. Voir n° 1, *Lyn hing*, 2. — N° 44, p. 376. — N° 34, liv. 1, f. 4. — N° 35, tome I, p. 27, etc. Tehhi-yoü est le type des rebelles.

5. Tribus tongouses occupant vers le début de l'ère chrétienne le sud de la Mongolie, de la bouche du fleuve Jaune jusqu'au Lyào, battues par Tshâo Tshâo en 207.

6. Tchang Khÿên (p. 155), note 51 fut anobli avec le titre de marquis de Po-wáng.

7. A rapprocher du *tháo phi pi-li* 170, p. 158, note 5.

8. En voici les titres : 1° *Hwáng hou*, le cygne jaune (monture des immortels); — 2° *Lông theou*, à l'extrémité du pays de Lóng (Chéou-si); — 3° *Tchou Kouân*, au sortir des passes; — 4° *Jou Kouân*, à la rentrée dans les passes; — 5° *Tchou sôu*, au sortir des frontières; — 6° *Jou sôu*, à la rentrée dans les frontières; — 7° *Tchê gông lyeou*, en rompant une branche de saule; — 8° *Thôn tseu* ou *Hwáng thôn tseu* (nom propre?); — 9° *Tchéu tchéu yin* (nom propre?); — 10° *Wông hing jéu*, en voyant au loin le voyageur.

9. Voir p. 161.

10. Voir p. 194.

11. Le *Tsou choü* (N° 41, liv. 23, ff. 4 à 7) cite vingt-deux titres sans textes; p. e. *Sou péu ouy*, en pensant au père affligé; *Ching tchi kwéi*, le retour de l'empereur; *Tchéou tchéou nân*, en se battant au sud des murailles; *Kyün ma hâouy*, le cheval du prince est jaune; *Ty-o kân*, la

came à pêche. Le *Thing lyeou tyeu* (N° 63, liv. 14, f. 21 r°) cite un titre que je ne retrouve pas ailleurs : *Chou chông ling*, l'officier sur un arbre. Successivement les Wéi, les Wou, les Tsou héritèrent de ces chansons et remplacèrent les textes populaires par l'éloge de leurs hauts faits et de leurs vertus; les 22 chants des Tsín, dus à Fou Hÿên, sont dans le *Tsou choü*, liv. 23, ff. 7 à 15; quelques pièces en pentasyllabes, la plupart en trisyllabes purs ou mêlés de vers plus longs. Le *Sông choü* (N° 39, liv. 22, ff. 14 à 16) a heureusement conservé 18 des textes primitifs qui comme idées, comme style et comme rythme, n'ont rien de la poésie savante; il serait intéressant d'y étudier la langue vulgaire de l'époque des Hân, car ces chansons ne pouvaient s'écarter beaucoup du parler ordinaire. Les 12 poésies des Wéi, d'allure et de rédaction tout à fait officielles, sont données à la suite, ff. 16 à 20; le rythme, assez éloigné de celui des pièces primitives, a été imité d'assez près par Fou Hÿên. Après les 22 poésies des Tsín, ff. 20 à 26, on lit, ff. 26 à 30, les 12 poésies des Wou par Wéi Tchou (je n'ai pas trouvé d'autres indications sur ce personnage); elles ont le même caractère que celles des Wéi.

12. N° 39, liv. 22, ff. 30 à 35. — N° 42, liv. 13, ff. 15 et 16; liv. 14, ff. 13, 14, 22, 23.

13. N° 39, liv. 19, ff. 19 et 20.

14. N° 42, liv. 15, ff. 25 et 26. — N° 63, liv. 14, ff. 21 à 23.

15. N° 42, liv. 14, f. 14. — N° 45, liv. 28, f. 9 v°.

16. N° 63, liv. 14, f. 22.

figure dans une cérémonie. Ils ont aussi un rôle dans quelques solennités annuelles, telles que les exorcismes, *ta nô*, *khyū nô*<sup>1</sup>, célébrés le dernier jour de l'année en vue de chasser et d'amoindrir tous les fléaux, savoir : la mort prématurée, les tigres, les démons du genre du loup-garou, la mauvaise fortune, les calamités célestes, les cauchemars, la mort par la main du bourreau et l'exil, le *kuōn* (?) le *kgyū* (?), les animaux venimeux. Contre ces fléaux les exorcistes invoquent douze divinités au moyen d'une formule en prose légèrement rythmée (tétrasyllabes irréguliers). Un musicien entonne, le chœur reprend, l'orchestre soutient les voix avec les cornes et les tambours; devant la salle impériale Tseū-tchên, dans l'intérieur du Palais, l'orchestre religieux et une partie de l'orchestre de marche sont réunis pour donner plus d'éclat et de tumulte à cette partie de la cérémonie; des estrades ont été dressées pour les plus qualités des assistants<sup>2</sup>.

Les musiciens du cortège<sup>3</sup> exécutaient aussi les chants de triomphe. Je ne trouve de détails que dans trois textes relatifs aux Thang. Le *Thing lyeou tyên*<sup>4</sup> prévoit en quelques mots la présentation des prisonniers et des oreilles gauches coupées au temple ancestral, avec le retour triomphal, *khūi syuân*, du commandant en chef. Le *Thing choü* n'est guère plus explicite. Seul, le *Kyeou thang choü*, copié par le *Thing hwêi yao*, donne des détails; il cite un rapport de 829 fixant les rites à observer et la part qu'y prendront les musiciens du cortège. La coutume du triomphe et l'existence de chants de triomphe, dit l'auteur du rapport, ne sont pas seulement attestées pour la Chine antique par divers textes anciens; beaucoup des pièces de l'orchestre de cortège sous les Wei, les Ts'in et les dynasties suivantes appartiennent évidemment à la musique triomphale; et c'est encore avec des chœurs de triomphe que sont rentrés à la Capitale Thsi tsong, Sou Ting-fang, Li Ts'i, après leurs victoires sur Sóng Kin-kang, Hó-lou<sup>5</sup> et la Corée. On décida donc que des musiciens du cortège, 2 flûtes droites 77, 2 chalumeaux 89, 2 flûtes de Pan 75, 2 cornets 90, 2 tambours nâo 16, 24 chanteurs, tous à cheval et conduits par le chef de l'Orchestre militaire, iraient chercher l'armée victorieuse à la porte de l'est et

prendraient la tête des troupes; de la porte jusqu'au temple des Dieux protecteurs de l'Empire, *Thai che*, on exécuterait divers chœurs, un chœur spécial de triomphe, le *Pho tcheu yô*<sup>6</sup> et d'autres encore; après le sacrifice l'armée serait conduite en musique jusqu'au pied du pavillon élevé où serait assis l'Empereur; le ministre de l'Armée et le directeur de la cour des Sacrifices ayant fait ranger officiers, soldats et musiciens, on exécuterait encore une fois les chants de triomphe, et la cérémonie finirait par la présentation des prisonniers et des oreilles coupées.

## CHAPITRE XIV

### Période moderne depuis les Yuên (XIII<sup>e</sup> siècle) : musique des Yuên, musique des Ming et des Tching, orchestres des Ming et des Tching.

La dynastie mongole eut fort à faire pour relever les ruines amoncelées par la guerre et par les troubles intérieurs sous les derniers empereurs Kin et Sóng; les Mongols se montrèrent administrateurs avisés<sup>7</sup>, mais ils n'avaient pas la culture qui permet d'apprécier un art affiné. Ils réunirent les orchestres et tâchèrent de renouer la tradition musicale<sup>8</sup>; c'était là encore, pour Khoubilai khân et ses successeurs, un procédé administratif en vue de gouverner les Chinois selon leurs idées accoutumées. Aussi aucune nouveauté ne parut dans la musique ni dans les chœurs: on imite, souvent on exagère et on force. Ainsi la danse guerrière *Ni phing wai tchény tch'won*<sup>9</sup> est la copie de celle des Thang et de celle de Wou wang: 1<sup>re</sup> strophe, anéantissement du prêtre Jean ou des Karakhitans et des Naimans<sup>10</sup>; 2<sup>e</sup> strophe, défaite des Si hyá<sup>11</sup>; 3<sup>e</sup> strophe, victoire sur les Kin; 4<sup>e</sup> strophe, soumission du Si yü (Asie centrale) et du Hó-nân (Chine au sud du Heuve Jaune); 5<sup>e</sup> strophe, conquête du Seú-tchhwan et du Yün-nân; 6<sup>e</sup> strophe, pacification du Korye et de l'Annam. Ainsi encore les hymnes sont réunis en séries de titres analogues, mais, au lieu d'une série, il y en a au moins trois de

1. N° 46, liv. 16, ff. 12 et 13. — N° 63, liv. 4, f. 6 r°; liv. 14, ff. 23 r° et 28. — N° 94 (Y. I. t.), liv. 37, f. 2, etc.

2. Ces cérémonies sont classées comme *khyū li*, rites militaires; 24 jeunes gens de 12 à 16 ans, *tchên tseü*, masqués de rouge, forment une compagnie, *tséi*; six compagnies exorcisent au Palais impérial en présence de 12 préposés portant bonnet et vêtement rouges, louet de chanvre; 22 musiciens assistent avec cornes et tambours; un choriste entonne les chants; un autre joue le rôle de *fang syang chi*, brandit sa hallebarde et son bouclier et dirige les mouvements des jeunes exorcistes. Avant l'aube, la troupe se présente à l'une des portes du Palais, requiert l'entrée, est admise, se divise en escouades qui suivent un itinéraire fixé et se retrouvent à une autre porte pour sortir; les compagnies d'exorcistes vont ensuite aux portes de la ville et sortent des murailles. A la principale porte du Palais et à la principale porte de la ville, une prière est lue, une libation versée, un coq sacrifié et enterré par le grand invocateur et son aide. — Pour le *fang syang chi*, voir p. 185; remarquer la peau d'ours qui le revêt; la peau d'ours paraît en divers rites militaires; il y avait aussi sous les Thang une section des ours, *hyóng phi pou*, qui paraissait dans divers chœurs (N° 94, liv. 37, f. 2, etc.); on appelait ours, *hyóng phi* 182, certains tambours spéciaux.

3. N° 41, liv. 22, f. 2 r°.

4. N° 63, liv. 5, f. 2 v°. — N° 45, liv. 28, ff. 11 et 12. — N° 46, liv. 16, f. 4 v°. — N° 55, liv. 33, ff. 8 a 10.

5. Sou Lyé, surnom Ting-fang (392-467), guerroya contre les brigands des 14 ans; mandarin militaire, remporta de grands avantages dans l'Asie centrale, en particulier contre le Turk Hó-lou qu'il ramena prisonnier (début de la période Tchêng-kwân, 627-649); anobli, vainqueur du Paikteï (660) (N° 45, liv. 83, ff. 3 à 6 et N° 46, liv. 114, ff. 6 à 9). Sur Sóng Kin-kang, je n'ai pas trouvé de renseignements.

6. Voir p. 195, 3°.

7. C'est sous les Yuên qu'on voit apparaître nettement l'organisation des musiciens en caste héréditaire. Je n'ai rien trouvé d'aussi précis pour les âges antérieurs. En 1256, Khoubilai, non encore empereur (N° 51, liv. 68, ff. 1 et 2), ordonne de remplacer les musiciens âgés par leurs fils et petits-fils; seulement s'il n'y a pas d'homme capable de succéder, on cherchera dans d'autres familles de musiciens; en 1264 il fait tenir registre (N° 51, liv. 68, f. 4 v°) du nombre des musiciens et fait inscrire sur les registres du peuple 320 familles qui ne peuvent conserver leur charge. Sous les Ming (N° 64, liv. 226, f. 4 v°; liv. 163, f. 2), le Chên yô kwân, qui dépend de la cour des Sacrifices, recrute au début ses musiciens parmi les aspirants *táo chi* et dans les familles militaires; mais on trouve aussi dans les lois l'article *jiên hou yí tsi wéi ting* qui interdit aux familles de musiciens de se soustraire à leur condition; il y avait donc une caste comportant pour ses membres des droits et des charges. L'article est reproduit tel quel dans le Code actuel, lois du cens (N° 68, *Hou lyou*); l'hérédité pour les danseurs est affirmée pour la date de 1644 par le n° 66, liv. 414, f. 1, mais on sait que pratiquement ces métiers héréditaires n'existent plus avec leurs règles rigoureuses.

8. Quelques dates relatives à la restauration de la musique rituelle (N° 51, liv. 68, ff. 1 v°, 2 r°, 5). 1252, on emploie des chœurs pour le sacrifice au Ciel; 1260, la musique nouvellement composée est exécutée au temple ancestral; 1293, musique au temple des *ché tsi*, génies protecteurs du sol.

9. N° 51, liv. 68, f. 4 v°.

10. Karakhitans ou Kérites, alias Si lyáo; cf. p. 84, note 7. — Naimans, tribu tongouse unie en 1201 aux précédents. — Kin, voir p. 74, note 7.

11. Voir p. 84, note 13.

dates différentes qui paraissent conservées côte à côte<sup>1</sup>, la série en *tehêng* (1264 et 1305), la série en *ning* (1293), la série en *ngân* (1306). Quant à la musique classique, semi-rituelle, des banquets, si riche et si variée sous les Thang et les Sòng, il n'en est pas question.

Cet appauvrissement paraît durable; sous les Ming et sous les Tshing, nous trouvons des hymnes et des chants moins graves, des danses, le tout plus varié que sous les Yuèn : mais on ne voit reparaitre aucun des titres familiers sous les Thang et sous les Sòng, rien ne rappelle cette floraison artistique, cette passion de la musique qui régnait à la Cour, chez les fonctionnaires, à l'armée; les lettrés, sauf exception, ne s'occupent de la musique que pour en discourir, la pratique leur semble méprisable ou au moins futile; ils jugent donc sans critique ou ignorent. Aussi l'art est-il devenu le domaine propre des musiciens de profession, gens peu estimés, peu instruits, accueillant toutes les légendes, incapables de discerner dans leurs mélodies traditionnelles ce qui est original de ce qui est défiguré ou interpolé. Les documents de divers ordres qui viennent de ces deux classes d'hommes sont essentiellement peu sûrs. La plupart des textes passent à côté des questions traitées par les anciens historiens et les grands musicologues; ils ne nous parlent même pas du théâtre, qui paraît avoir absorbé depuis les Yuèn tout ce qui existait de tendances musicales. Le seul terrain solide nous est fourni par les textes administratifs, qui ne connaissent naturellement que la musique officielle.

Aucune innovation sérieuse n'est à noter dans le programme musical des cérémonies : on trouve toujours pour les solennités majeures les grands hymnes et les grandes danses, d'autres chants et d'autres danses pour les fêtes secondaires<sup>2</sup>. Le nombre des reprises ou des strophes est toujours fixé à 9 pour les sacrifices au Ciel, 8 pour les Esprits terrestres, 7 pour les Dieux protecteurs, 6 pour les mânes des Ancêtres; les danseurs sont au nombre de 8 escouades, *yì*, (8 × 8 = 64 danseurs) pour les danses religieuses, sauf dans le temple de Confucius où il n'y a que 6 escouades (6 × 6 = 36). Les Ming<sup>3</sup> avaient des hymnes en *hwò* et des hymnes en *ngân*, une danse civile et une danse militaire; les Tshing<sup>4</sup>, renchérissant sur les Mongols, ont quatre séries d'hymnes, en *phing*, en *hî*, en *hwang*, en *fong*, une danse civile et une danse militaire, plus le *Hwang wò* dansé par 16 jeunes garçons pour demander la pluie; la danse civile, *Hî hî*, est une marche rythmée exécutée par 22 personnages ayant rang de *tù tchên* ou ministre; la danse militaire *Ying tji* représente une sorte de chasse.

Les chants et danses des banquets célèbrent sous une forme ou une autre la gloire de la dynastie régnante; ainsi sous les Ming<sup>5</sup> la danse *Fou ngân seu yì* où paraissent 4 barbares de chacune des quatre régions cardinales, la danse *Piao tehêng wân pâng*, les chœurs *Mîn lô chêng*, *Kan hwang ngân*, etc.; ainsi sous les Tshing<sup>6</sup> les danses *Chi tô*, *Tô chêng*, les chants *Chêng wò hwang tchô*, etc. Le banquet dont le programme est donné comme type par le *Tù ming hwéi tçên*<sup>7</sup>, comportait entre les airs exécutés pour présenter la

coupe, pour aller chercher, introduire, présenter, desservir le potage, six chants et huit chœurs dansés; dans d'autres circonstances on y entremêlait des tours de jongleurs, *pò hi*. Dans la vie quotidienne, les actes principaux de l'Empereur, de l'Impératrice, du Prince héritier, des princes du sang, d'autres faits plus rares tels que réceptions annuelles des envoyés étrangers, mariages, retour d'une armée victorieuse, appelaient des chœurs et des danses appropriés<sup>8</sup>.

Sous les Ming, le Chên yò kwân est une sorte de maîtrise ou de conservatoire qui instruit et surveille les musiciens et danseurs<sup>9</sup>. Le Kyáo fang seû, qui dépend du ministère des Rites, dirige les orchestres et chœurs et les emploie<sup>10</sup>. La musique des cortèges dépend du ministère de l'Armée, direction Tchlê kyá, au même titre que les insignes qui sont portés dans ces cortèges<sup>11</sup>. Sous les Tshing<sup>12</sup>, le Yò pou, rattaché au ministère des Rites, a la direction générale de la musique; le Chên yò choü pour les solennités du culte, le Hwò chêng choü pour les fêtes officielles du Palais, le Tehâng yi seû, un des bureaux du Néi wòu fou, pour les concerts du Palais intérieur, le Chu pâng tchhoü pour la musique mongole, emploient les orchestres, placent les musiciens exécutants, établissent les programmes d'après les règlements; ces bureaux correspondent imparfaitement aux trois subdivisions reconnues par le Yò pou, sacrifices, réunions de la Cour, banquets<sup>13</sup>. Les orchestres, plus nombreux que dans l'ancienne Chine, sont employés soit isolément, soit dans une même fête, se succédant ou se répondant; fort peu d'entre eux sont limités à un seul genre de cérémonies. La plupart des orchestres de la Cour impériale actuelle ne diffèrent pas sensiblement de ceux des Ming; il sera donc possible de les étudier ensemble.

*Tehông hwò chao yò*<sup>14</sup>, orchestre rituel pour la salle Tehông-hwò.

Cet orchestre, dont le nom fait allusion à l'empereur Chwén, joue dans les services religieux célébrés aux autels et temples du Ciel, de la Terre, des Ancêtres, des Esprits protecteurs de l'Etat, et dans les réunions plénières de la Cour, au moment où l'Empereur s'assied sur son trône, au moment où il se lève, quand il a pris le thé ou l'a fait offrir aux grands dignitaires.

	Ming	Tshing <sup>15</sup>
Cloche isolée 1 .....		1
Carillons de 16 cloches 2 .....	2	1
Lithophone isolé 23 .....		1
Carillons de 16 lithophones 24 .....	2	1
Khin 112 .....	10	4 v. 10
S <sup>o</sup> 116 .....	4	2 v. 4
Flûtes de Pan 75 .....	4	2
Flûtes droites 77 .....	12	4 v. 10
Flûtes traversières 81 .....	12	4 v. 10
Flûtes traversières tchhi 80 .....	4	2 v. 6
Orgues à bouche 103 .....	12	8 v. 10
Ocarinas 104 .....	4	2
Ying kou v. tambour dressé 44 à 46 .....	2	1
Po fou 35 v. 49 .....	2	2
Auge 34 .....	1	1
Tigre 29 .....	1	1
12 chanteurs (Ming).		
Chanteurs en nombre indéterminé (Tshing).		

1. N° 51, liv. 68, ff. 4 r<sup>o</sup>, 5 v<sup>o</sup>, 6 r<sup>o</sup>.

2. N° 64, liv. 81, f. 5 r<sup>o</sup>. — N° 65, liv. 34, ff. 12 à 14.

3. N° 64, liv. 43, liv. 81 à 84.

4. N° 65, liv. 41, ff. 2, 3, 5 r<sup>o</sup>, 8, 9.

5. N° 64, liv. 74, ff. 3, 4, 17, 18.

6. N° 65, liv. 34, ff. 5, 9 à 10.

7. N° 64, liv. 104, f. 15, etc.

8. N° 64, liv. 53, 56, 104, 140.

9. N° 64, liv. 226.

10. N° 64, liv. 104.

11. N° 64, liv. 440.

12. N° 65, liv. 33; liv. 34, ff. 11, 14, 17, 18, etc.

13. N° 65, liv. 33, f. 1.

14. N° 64, liv. 43, f. 11; liv. 104, ff. 9 et 10. — N° 65, liv. 33, f. 18 r<sup>o</sup>; liv. 34, ff. 4 à 4. — N° 66, liv. 413, ff. 1 à 4. — N° 108, pp. 235 à 238.

15. Les nombres forts pour les cérémonies religieuses, les plus faibles pour celles du Palais.



*Khung chên hwan yô*<sup>1</sup>, orchestre de réjouissance spirituelle.

Le *Hwéi tyên* n'indique qu'un emploi de cet orchestre, savoir pour le sacrifice offert par l'Impératrice à la patronne de la sériciculture, Syen tshân<sup>2</sup>.

- 2 carillons de gongs 13.
- 1 carillon de lames d'acier 25.
- 1 khin 112.
- 2 se 116.
- 6 flûtes droites 77.
- 6 flûtes traversières t 81.
- 6 orgues à bouche 103.
- 1 tambour dressé 44.
- 2 tambours en sablier 59.
- 2 jeux de claquettes 31.

Pour cette cérémonie la cour des Ming<sup>3</sup> employait un orchestre féminin, *Kyô fang seü nyu yo*, dont la composition pour la circonstance spéciale n'est pas donnée; il était probablement le même que celui qui jouait pour les fêtes de cour de l'Impératrice.

- 14 flûtes droites 77.
- 14 orgues à bouche 103.
- 11 flûtes traversières t 81.
- 11 chalumeaux 89.
- 10 tchên (tchêng 117).
- 8 phi-phâ 123.
- 8 khong-heon à 20 cordes 114.
- 6 carillons de lames d'acier 25.
- 5 tambours.
- 5 jeux de claquettes 31.
- 12 tambours en sablier 59.
- 4 chanteuses principales.
- 2 chanteuses.

*Tân pi tî yô*<sup>4</sup>.

Cet orchestre se place en haut des degrés qui montent à la salle impériale, sur la terrasse *Tân-pi* qui précède cette salle; de là son nom. Il joue dans les réunions plénières au moment où les dignitaires se prosternent; de même quand l'Impératrice reçoit les femmes titrées; il joue encore dans les banquets, et dans les triomphes au moment où les prisonniers sont offerts à l'Empereur.

	Ming.	Tshing
Carillons de gongs 13.....		2
Carillons de lames d'acier 25.....	2	2
Flûtes droites 77.....	12	2
Flûtes traversières t 81.....	12	4
Chalumeaux 89.....	12	4
Orgues à bouche 103.....	12	1
Grands tambours 52.....	2 v. 1	2
Tambours en sablier 59.....	12	1
Jeux de claquettes 31.....	8 v. 6	1
Phi-phâ 123.....	8	
Khong-heon à 20 cordes 114.....	8	
Tchên (tchêng 117).....	8	
12 chanteurs (Ming).		
Chanteurs en nombre indéterminé (Tshing).		

*Tshing yô*<sup>5</sup>.

On nomme a) *Tchông kwô tshing yô* une section du premier orchestre qui joue quand on présente les mets à l'Empereur, b) *Tân pi tshing yô* une section du 3<sup>e</sup> orchestre qui joue quand on lui verse la boisson, thé ou vin, quand on offre le thé ou le vin aux fonctionnaires. Ces deux petits corps de musique, de même composition, ont encore quelques autres emplois. Ils sont placés l'un a) dans la salle, l'autre b) sur la terrasse à l'extérieur. Sous les Ming la section b) était appelée *Tân pi yô*; la section a) *Yeou chi yô*, orchestre pour exciter à manger, différait beaucoup de l'orchestre correspondant moderne; de petits corps déta-

1. N° 65, liv. 34, ff. 2 et 3. — N° 108, p. 392.  
 2. Identifiée à divers personnages antiques, particulièrement à Si-ling chi, femme de Hwáng ti.  
 3. N° 64, liv. 43, ff. 17 et 18; liv. 51, ff. 23 et 26; liv. 104, f. 18.  
 4. N° 64, liv. 43, f. 12; liv. 104, ff. 10 et 11. — N° 65, liv. 33, ff. 18 et 19; liv. 34, f. 4. — N° 66, liv. 413, f. 7. — N° 108, pp. 287, 288.  
 5. N° 64, liv. 73, ff. 1, 9<sup>re</sup>, 11<sup>re</sup>, 22, 36; liv. 104, ff. 10 et 11. — N° 65, liv. 33, f. 19<sup>re</sup>; liv. 34, f. 4<sup>re</sup>. — N° 66, liv. 413, f. 9<sup>re</sup>. — N° 108, p. 288.  
 6. Par exemple pour aller recevoir les mets : 2 orgues, 2 v. 6 flûtes t, 2 v. 6 chalumeaux, 2 v. 4 tchên, 1 tambour, 1 tambour en sablier, 1 jeu de claquettes; pour présenter les mets : 2 orgues, 2 flûtes t, 1 tambour, 5 tambours en sablier, 1 jeu de claquettes, 1 carillon de lames d'acier.

ches annonçaient les mets<sup>6</sup>; un orchestre *Yeou chi ré* jouait dans les repas ordinaires (2 flûtes droites 77, 2 orgues à bouche 103, 2 tchêng 117).

Orchestre des Tshing.

- 2 carillons de gongs 13.
- 2 flûtes traversières t 81.
- 2 chalumeaux 89.
- 2 orgues à bouche 103.
- 1 tambour en sablier 59.
- 1 tambour à moulin 39.
- 1 jeu de claquettes 31.
- En outre chanteurs.

Orchestre des Ming, section a).

- 2 cloches 1, se répondant, *yang tchong*.
- 1 lithophone 23.
- 1 khin 112.
- 2 se 116.
- 1 v. 2 flûtes de Pan 75.
- 4 flûtes droites 77.
- 4 flûtes traversières t 81.
- 4 flûtes traversières tchhi 80.
- 4 orgues à bouche 103.
- 2 ocarinas 101.
- 1 po fou 35.
- 1 ange 34.
- 1 licre 29.
- 4 chanteurs.

*Yên yô, Yên yên yô*<sup>7</sup> orchestre des banquets.

Sous les Ming, on trouve pour les banquets l'orchestre *Yu yên yô* divisé en divers petits corps de musique, où l'on rencontre seulement un instrument nouveau, *phêng tseu* 183, probablement une sorte de tambour.

Sous les Tshing, comme sous les Swéi et les Thang, l'orchestre des banquets comprend plusieurs corps de musique barbare : les *Wa-éul-kha*<sup>8</sup>, vaincus par *Thai tsoü* (1616-1626), les *Coréens*, les *Tchha-ha-éul*<sup>9</sup> soumis par *Thai tsông* (1626-1643), les musulmans du *Turkestan*, les *Tibétains du Kiu-tchhwân*, les *Gourkha*<sup>10</sup> battus par *Kão tsông* (1735-1793), les *Birmans* aussi reconnaissant la suprématie de l'Empire (1788), présentèrent successivement des musiciens et des danseurs qui, joints à un orchestre chinois et à un orchestre annamite, formèrent les neuf corps (I à IX ci-dessous) appelés à égayer les banquets par leurs chants en mongol, coréen, sanscrit, *fin*, par leurs danses ou guerrières, ou de fantaisie (telle celle des *Gourkha* agitant des clochettes attachées à leurs chevilles), ou mimiques (telle la danse dite *tibétaine*, qui est nommée *arsalan* : les danseurs imitent le lion, et l'on voit par la désignation que ce chœur est plutôt *turk* que *tibétain*). Il est remarquable que les ouvrages officiels des Ming comme des Tshing ne soupçonnent pas l'existence du théâtre de la Cour : sous la dynastie actuelle du moins, les acteurs sont des eunuques dépendant du *Néi wou fou*; le silence des documents marque bien l'estime médiocre ou l'outrage que ce divertissement tout privé<sup>11</sup>.

I. — *Twéi wou*, danse chinoise.

- 1 tchêng 117.
- 1 hi khin 146.
- 8 phi-phâ 123.
- 8 sên hyn 137.
- 16 tchou tseu 30.
- 16 jeux de claquettes 31.

II. — *Mông-kou yô*, orchestre mongol sous deux formes :

a) *Kyü tchhwéi*, comprenant 4 chanteurs et

- 1 cornet tartare 90.
- 1 tchêng 117.
- 1 hoü khin 147.
- 1 guimbarde 26.

7. N° 64, liv. 73, voir surtout f. 13<sup>re</sup>; liv. 104, f. 15, etc. — N° 65, liv. 33, ff. 19 a 22; liv. 34, ff. 5 et 6. — N° 66, liv. 413, ff. 12 a 14. — N° 108, pp. 390, 391.  
 8. L'une des trois tribus de la Mandchourie maritime, soumise en 1625 (*Tong hwa lan*, liv. 1, ff. 4<sup>re</sup>, 18<sup>re</sup>; par Tsyang Lyang-khi, 1765, 16 livres; réédition japonaise in-8° de 1833; cf. Catalogue 580-593).  
 9. Tribu mongole occupant aujourd'hui la région de Kalgan.  
 10. Le *Turkestan* fut soumis en 1760, le *Kiu-tchhwân* (au Tibet oriental) en 1776; les *Gourkha* du *Népal* furent battus en 1792. Le *Pautchhéin* erdeni lama, lors de son voyage à Péking en 1780, amena des musiciens.  
 11. N° 49, p. 65 du tirage à part.

b) *Fân pòu hò tseou*, jouant avec l'orchestre tibétain :

1 carillon de gongs 13.	1 sên hyên 137.
1 flûte droite 77.	1 eül hyên 138.
1 flûte traversière ti 81.	1 yue-khün 135.
1 chalumeau 89.	1 thi khün 151.
1 orgue à bouche 103.	1 yü tchông 145.
1 tchông 117.	1 hwo-pòu-sên 139.
1 hou khün 148.	1 jeu de claquettes 31.
1 phi-phá 123.	

III. — *Tchhúo-syên phúi*, orchestre coréen.

1 chanteur, 11 jongleurs qui lancent la balle avec le pied.	1 chalumeau 89.
1 flûte traversière ti 81.	1 tambour phiái kou 58.

IV. — *Wa-eül-khá yò*, orchestre des Wà-eül-khá : 8 danseurs, 4 pi-li 91, 4 lí khün 146.

V. — *Hwéi pòu yò*, orchestre musulman formé en 1760 : 6 danseurs de divers genres.

1 tambour de basse 37.	1 sitár 140.
1 paire de timbales 41.	1 rháb 141.
1 ngo-eül-tchó-kne 154.	1 hautbois pà-li-màn 100.
1 tympanon 143.	1 hautbois sourné 96.

VI. — *Fân tseu yò*, orchestre tibétain.

Pour les quatre danses on emploie respectivement 3, 10, 6, 6 hommes et 6 jeunes garçons.

a) Section du Kin-tchhwan : 1 hautbois 97, 1 paire de cymbales 18, 1 tambour de basse 38.

b) Section du Pàn-tcheàn :

2 hautbois 97.	1 carillon de gongs 14.
1 pi-van 142.	1 paire de timbales 42.

VII. — *Khwò-eül-khá*, orchestre des Gourkha : 2 danseurs chacun avec deux ghunglura 28, 3 chanteurs.

1 paire de timbales 43.	1 tamburi 133.
3 sítangí 155.	1 paire de cymbales 19.

VIII. — *Nyên-nân kwé yò*, orchestre annamite<sup>1</sup>.

IX. — *Myen-tyên kwé yò*, orchestre birman : 6 chanteurs, 4 danseurs.

a) Orchestre dit grossier, *tshòu* :

1 tambourin 72.	1 petit hautbois 99.
1 carillon de gongs 15.	1 paire de cymbales 20.
1 hautbois 98.	

b) Orchestre dit fin, *si*.

1 xylophone 27.	1 violon à 3 cordes 150.
1 tambourin 73.	1 flûte droite 79.
1 tsang' 122.	1 paire de petites cymbales 22
1 mi'-gyaung' 115.	

*Loü pòu yò*, orchestre de cortège<sup>2</sup>.

Au cortège impérial se rattachent plusieurs corps de musique distincts qui dépendent des Préposés aux équipages, *Lwán yi wéi*, et qui sont employés en différentes places et à diverses phases des cérémonies.

1. N° 66, liv. 413, f. 13 v°; liv. 414 f. 11 r°; liv. 416 ff. 12 et 13. Cet orchestre de 13 exécutants a été supprimé en 1803; on ne trouve aucune planche représentant les instruments annamites ni dans le n° 67, qui date de 1811, ni même dans le n° 102, qui date de 1759. Il faut donc croire que l'orchestre en question a subsisté au plus une quarantaine d'années. Liste des instruments :

1 <i>kou kou</i> , tambour.	1 <i>kou thün chüwng yün</i> ou yue khün 135.
2 <i>kou chao</i> , sorte de flûte.	
1 <i>kou thün hün tsou</i> ou sên hyên 137.	1 <i>kou thün phi phi</i> ou phi-phá 123.
1 <i>kou thün hoi klün</i> ou hou khün 147. 148.	1 <i>kou sán yün lá</i> , carillon de gongs 13.
	1 <i>kou phi</i> , jeu de claquettes 31.

L'initiale *kou* répond à l'annamite *cái*, qui est un spécifique très-répandu pour les noms d'objets.

I. — *Loü pòu yò*, au sens restreint, ou *Náo kô kou tchhwi*, qui, dans toutes les cérémonies majeures et moyennes, religieuses et palatines, joue quand l'Empereur passe à la porte méridionale du Palais. On trouve sous les Ming le *Thüny hya yò*, dont les fonctions sont en partie semblables; il joue quand le cortège passe à la porte Fông-thyên; la composition n'en est pas donnée.

24 tambours verticaux lóng 56.	24 tambours verticaux lóng 56.
2 gongs kîn 8.	24 cornets hwa kyó 92.
4 tambours en sablier 59.	4 gongs tchông 11.
1 jeu de claquettes 31.	8 grands cornets 87.
12 flûtes traversières ti 81.	8 petits cornets 88.

II. — *Tshyên pòu tà yò*, al. *Tà hán pò*, orchestre d'avant-garde précédant toujours le cortège impérial : 4 grands cornets 87, 4 petits cornets 88, 4 hautbois 94.

III. — *Hing ling yò*, orchestre de marche employé dans les plus grandes solennités et comprenant trois corps de musique :

a) *Ming kyó*, cornes 176, 177;

b) *Náo kô tà yò*, qui précède la chaise impériale :

2 gongs kîn 8.	16 petits cornets 88.
4 gongs thông kou 9.	2 cornets mongols 93.
2 paires de cymbales pò 17.	1 gongs tchông 11.
2 tambours de marche 60.	24 cornets hwa kyó 92.
2 gongs thông tyên 10.	24 tambours verticaux lóng 56.
4 flûtes traversières ti 81.	12 flûtes traversières ti 81.
2 carillons de gongs 13.	4 jeux de claquettes 31.
2 chalumeaux 89.	4 tambours en sablier 59.
2 orgues à bouche 103.	4 gongs kîn 8.
8 hautbois 94.	24 tambours verticaux lóng 56.
16 grands cornets 87.	

L'organisation de l'orchestre de marche à la cour des Ming n'est pas indiquée à part; les instruments sont énumérés à leur rang parmi les autres insignes impériaux, comme dépendance de la direction Tchéh kyá du ministère de l'Armée (règlement de 1405).

18 tambours.	12 flûtes ti 81.
4 gongs kîn 8.	12 chalumeaux 89.
4 gongs tchông 11.	4 carillons de lames d'acier 25.
4 tambours en sablier 59.	8 tchên tchông 117.
4 flûtes traversières ti 81.	8 phi-phá 123.
4 jeux de claquettes 31.	8 không-heou 114.
2 petits cornets 88.	36 tambours en sablier 59.
2 grands cornets 87.	4 jeux de claquettes 31.
12 flûtes droites 77.	2 grands tambours 52.
12 orgues à bouche 103.	

c) *Náo kô tshing yò*, orchestre qui accompagne le Souverain à cheval et qui est extrait du précédent.

8 grands cornets 87.	1 gong kîn 8.
8 petits cornets 88.	1 gong thông tyên 10.
8 hautbois 94.	1 paire de cymbales pò 17.
2 carillons de gongs 13.	1 tambour de marche 60.
2 flûtes traversières ti 81.	1 gong kîn 8.
2 flûtes ti, variéé phing 81.	1 gong thông tyên 10.
2 chalumeaux 89.	1 paire de cymbales pò 17.
2 orgues à bouche 103.	1 tambour de marche 60.
4 gongs thông kou 9.	2 cornets mongols 93.

Sous les Ming (règlement de 1539) : 6 grands cornets 87, 6 petits cornets 88, 6 yin yó (210).

IV. — *Khái syüên yò*, orchestre de triomphe :

a) *Náo kô*, ou *Kün kou náo kô*, qui joue au moment où l'Empereur en personne ou le dignitaire délégué rencontre l'armée victorieuse avant l'entrée dans la Capitale :

2. N° 64, liv. 104, ff. 10, 11; liv. 140, ff. 3, etc., 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 19 r°; liv. 34, ff. 6 à 8. — N° 66, liv. 413, ff. 10 à 12, 14. — N° 103, pp. 327, 328, 391, 392.

4 grands cornets 87.	4 carillons de gongs 13.
4 petits cornets 88.	4 tambours yao 53.
8 hautbois 94.	4 tambours de victoire 54.
4 gongs k'in 8.	1 flûte marine 95.
2 gongs lô 7.	6 chalumeaux 89.
2 gongs thong ko' 9.	6 flûtes droites 77.
4 paires de cymbales náo 16.	6 flûtes traversières ti 81.
4 paires de grandes cymbales p' 17 a).	6 orgues à bouche 103.
2 paires de petites cymbales p' 17 b).	6 flûtes traversières tchi 80.

b) *Khài k'o*, qui joue en escortant l'Empereur et les troupes au retour de la réception précédente.

1 carillon de lames d'acier 25.	2 petites cymbales sing 21.
4 carillons de gongs 13.	2 gongs yang 12.
2 paires de grandes cymbales p' 17 a).	12 chalumeaux 89.
2 paires de petites cymbales p' 17 b).	4 flûtes traversières ti 81.
2 gongs thong tyên 10.	4 orgues à bouche 103.
	4 flûtes droites 77.
	2 tambours en sablier 59.
	2 jeux de claquettes 31.

Sous les Ming, les cérémonies du triomphe employaient le *Ti yò*, qui n'est pas spécialement défini et dépendait du *Kyáo fang seù*; cet orchestre donnait aussi son concours aux présentations d'adresses, réceptions d'hôtes, etc.<sup>1</sup>.

V. — *Tào ying yò*, orchestre pour recevoir et escorter, qui semble rattaché moins étroitement aux quatre sections précédentes; il joue quand l'Empereur entre et quand il se retire, marquant ainsi le début et la fin d'un grand nombre de cérémonies.

2 carillons de gongs 13.	2 orgues à bouche 103.
4 flûtes traversières ti 81.	1 tambour d'escorte 55.
6 chalumeaux 89.	1 jeu de claquettes 31.

Il existe d'autres combinaisons d'orchestres pour des fêtes religieuses et autres; mais elles ne présentent aucun trait nouveau, il n'y a donc pas lieu d'y insister<sup>2</sup>.

## LES IDÉES COSMOLOGIQUES ET PHILOSOPHIQUES

### CHAPITRE XV

Il ne sera pas inutile de rappeler ici et de rapprocher les unes des autres les idées déjà notées dans les chapitres précédents et que les Chinois tiennent pour la forme essentielle de la musique orchestrale et classique: on saisira mieux la place de cet art complexe, dont les chants et les airs des lettrés sont un reste ou un reflet, dans la civilisation ancienne et dans les coutumes modernes, particulièrement dans les cérémonies religieuses et palatines qui s'inspirent plus ou moins des principes antiques. Tous les lettrés

connaissent ces vieilles théories, ce qui ne veut pas dire qu'elles exercent aujourd'hui une influence étendue ou profonde ni sur eux-mêmes, ni sur les musiciens, ni sur le peuple en général.

La musique agit sur l'univers, Ciel et Terre, et sur tous les êtres qui y sont contenus. « Ainsi les [sons] clairs et distincts représentent le Ciel, les [sons] amples et forts représentent la Terre; la succession [des mouvements de la danse] représente les quatre saisons, les évolutions représentent le vent et la pluie. Les cinq couleurs [répondant aux cinq éléments et aux cinq degrés de la gamme] forment un bel ensemble sans désordre; les vents des huit directions [répondant aux huit familles d'instruments] obéissent aux *lyü* sans dérèglement. Tout ce qui sert à mesurer est conforme aux nombres de manière immuable. » « La musique<sup>3</sup>, c'est l'harmonie du Ciel et de la Terre; les rites, c'est la hiérarchie du Ciel et de la Terre. Par l'harmonie, tous les êtres [naissent et] se transforment; par la hiérarchie, la multitude des êtres reste distincte. La musique tire du Ciel son principe d'efficacité; les rites prennent à la Terre leur vertu qui règle. Si l'on abuse de la réglementation, il y a trouble; si l'on abuse de l'efficacité, il y a violence. Si l'on a clairement compris le Ciel et la Terre, ensuite on est capable de bien pratiquer les rites et la musique. » « La musique<sup>4</sup> se manifeste dans le commencement universel (dans le Ciel), et les rites se trouvent dans les êtres produits (dans la Terre). Ce qui se manifeste sans arrêt, c'est le Ciel; ce qui se manifeste sans mouvement, c'est la Terre. L'un des termes étant mouvement, l'autre repos, il en dérive ce qui est entre le Ciel et la Terre. C'est pourquoi les hommes saints se sont bornés à parler des rites et de la musique. »

Déjà l'empereur Chwén<sup>5</sup> prescrivait à Khwèi, directeur de la musique, d'« harmoniser les esprits et les hommes ». Ces deux classes d'êtres ont des habitats divers et doivent rester distinctes; les rapports sont réglés par l'autorité suprême de l'Empereur. A plusieurs époques les hommes et les esprits se mêlèrent, tout le monde s'enhardit à faire des offrandes aux êtres supérieurs, chaque famille eut son sorcier pour communiquer avec eux, des désordres de tout genre en résultèrent<sup>6</sup>; il fallut que les empereurs Tehwänhyü, puis Chwén, intervinssent: « alors il ordonna à Tchhông et à Li d'interrompre les rapports de la Terre avec le Ciel; [les esprits] cessèrent de descendre et de se manifester. » Les sorciers et sorcières sont le canal de ces relations; ils se retrouvent embrigadés, dirigés par les mandarins, à l'époque des Teheon; leurs moyens d'action sont avant tout la musique et la danse. « Si le royaume<sup>7</sup> éprouve une grande sécheresse, alors le chef des sorciers se met à leur tête; et il appelle la pluie en exécutant des danses. Si le royaume éprouve une grande calamité, il se met à la tête des sorciers; et il exécute les pratiques consacrées de la sorcellerie... Dans toutes les cérémonies funèbres, il s'occupe des rites de la sorcellerie pour faire descendre les esprits... Au printemps [les sorciers] appellent la bienveillance [des esprits supérieurs] pour chasser les maladies épidémiques... Les sorcières sont

1. N° 64, liv. 53, f. 23, etc.; liv. 104, f. 11 r°.

2. Les hymnes et chants des divers orchestres remplissent les livres 417 à 426 du n° 66; les chants de triomphe des années Khyên-long (1735-1795) sont au livre 425 (guerres de l'Asie centrale, du Kin-tchihwân, etc.).

3. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 77. — N° 34, liv. 24, f. 24 r°.

— N° 35, tome III, p. 265.

4. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 60. — N° 34, liv. 24, f. 11 v°.

— N° 35, tome III, p. 249.

5. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 66. — N° 34, liv. 24, f. 14 v°.

— N° 35, tome III, p. 254.

6. N° 1, *Chwên tyên*. — N° 14, p. 29.

7. N° 16, p. 24. — N° 1, *Lyü hiny*. — N° 44, p. 378.

8. N° 6, liv. 26, *seù wou, uân wou, nyü wou*. — N° 9, tome II, pp. 102, 103, 104.

chargées, aux diverses saisons de l'année, de faire les exorcismes et d'arroser avec les parfums... S'il y a une sécheresse, une chaleur brûlante, elles dansent pour la pluie... Si l'Etat éprouve une grande calamité, elles chantent, elles pleurent et supplient [les esprits]. » On a vu en détail quelle grande place les danses et la musique tiennent dans les sacrifices; les sorciers n'étaient donc pas les seuls ni les principaux qui prisent part à ces rites; souvent même ils ne paraissaient pas, et les cérémonies orchestrales étaient célébrées par d'autres. Il suffira de rappeler les exorcismes classés parmi les rites militaires<sup>1</sup>. « Les maîtres de danse<sup>2</sup> enseignent la danse des armes et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux esprits des montagnes et rivières; ils enseignent la danse du drapeau et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux génies de la terre et des céréales; ils enseignent la danse des plumes et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux esprits des quatre régions; ils enseignent la danse du phénix et sont chefs de danse dans les cérémonies des temps de sécheresse. Tous les danseurs de la campagne sont instruits par eux. » Ces pratiques sont confirmées par des passages du *Tsò tchuan*, du *Lwèn yu*, etc.

Plus tard, ces influences ne sont pas mises en doute, mais ramenées à des actions physiques en quelque sorte. Sous les Han, des expériences furent instituées pour mettre en lumière les rapports des phénomènes cosmographiques avec les tuyaux sonores<sup>3</sup>. « Les cinq degrés naissent des principes yin et yang, se divisent dans les douze lyü, qui par leur révolution produisent soixante lyü; c'est par ces divers agents que se règlent les influx de l'Ourse, que se manifestent les rapports des êtres. Le Ciel se manifeste par les saisons; la Terre se manifeste par les sons, c'est-à-dire par les lyü. Si le yin et le yang sont d'accord, alors, la saison arrivant, l'influx du lyü répond et la cendre est chassée... Au solstice d'hiver, l'influx yang répond: alors la musique s'accorde haut, l'ombre du gnomon atteint le maximum, le lyü lwáng-tchong entre en communication, la cendre est légère et le fléau de la balance monte. Au solstice d'été, l'influx yin répond: alors la musique s'accorde bas, l'ombre du gnomon atteint le minimum, le lyü jwéi-pin entre en communication, la cendre est lourde et le fléau descend. Note lwá-i-nán tseü dit: L'eau l'emporte, alors le solstice d'été est humide; le feu l'emporte, alors le solstice d'hiver est sec; par la sécheresse la cendre est légère, par l'humidité la cendre est lourde... Le procédé d'observation des influx, *houü kbi*, est [le suivant: dans une chambre à triple porte on ferme les portes et on lute hermétiquement les fissures; on tend dans la chambre une étoffe de soie unie rouge-jaune. On prépare des tables en bois, une pour chaque lyü, basses vers l'intérieur, hautes vers l'extérieur; sur les tables on pose les lyü en tenant compte des directions cosmographiques. On tasse à l'intérieur [des lyü] de la cendre de pellicule de roseau. On fait les observations d'après le calendrier: quand l'influx arrive, la cendre est chassée. Quand la cendre est mue par l'influx, elle se disperse; si elle est mue par un homme ou par le vent, elle se réunit. Pour les observations faites au Palais, on emploie

12 lyü en jade et on fait les observations seulement aux deux solstices; au bureau d'Astrologie on emploie 60 lyü de bambou et on observe aux jours qui correspondent aux lyü. » Le dispositif indiqué par Tchoü Hi<sup>4</sup> est légèrement différent: les tuyaux affleurent également la surface de la terre dans laquelle ils plongent, le plus long s'enfonce donc plus profondément et reçoit le premier l'influx terrestre, la cendre qu'il contient est donc chassée en premier lieu. L'Empereur accompagné des fonctionnaires allait à chaque solstice observer les influx dans une salle du Palais; des caractères présentés par le phénomène on tirait des appréciations relatives au gouvernement. Tshai Yuèn-ting<sup>5</sup>, qui ajoute ces détails et quelques autres, discute déjà les faits; sous les Ming<sup>6</sup>, de nouveaux auteurs les contestent au moins partiellement; ce mélange d'observation et de théories cosmologiques n'en persiste pas moins, ainsi qu'on peut le voir dans les sections « les lyü et la règle de l'Ourse », « les lyü et l'année », « les lyü et la rose des vents », « les lyü et l'ombre du gnomon » du *Lyü li yong thong*<sup>7</sup>.

Exprimant les harmonies naturelles, la musique est d'ailleurs une traduction des forces morales qui font également partie de l'univers; elle en provient et les règle en retour. Cet aspect du système du monde a été analysé profondément et exposé minutieusement par les livres classiques d'abord, puis, comme on l'a vu, par les philosophes et les historiens. Le *Yö ki* retourne en tous sens ces questions; il montre des similitudes, des rapports essentiels entre les faits psychologiques, sociaux, politiques d'un côté, et de l'autre les notes, les instruments, les mélodies, les poèmes. « Le degré kông (1<sup>re</sup>) représente le prince<sup>8</sup>; le degré chäng (2<sup>de</sup>) représente les ministres; le degré kyö (3<sup>de</sup>) représente le peuple; le degré tchi (5<sup>te</sup>) représente les services publics; le degré yü (6<sup>te</sup>) représente les produits. Si les cinq degrés ne sont pas troublés, il n'y aura pas de sons discordants. Si le kông est troublé, alors il y a dérèglement, le prince est arrogant. Si le chäng est troublé, alors il y a déviation, les officiers sont dépravés. Si le kyö est troublé, alors il y a inquiétude, le peuple est chagrin. Si le tchi est troublé, alors il y a plainte, les services publics sont accablés. Si le yü est troublé, alors il y a danger, les ressources sont épuisées. Si les cinq degrés sont tous troublés, les rangs empiètent les uns sur les autres, c'est ce qu'on appelle insolence. S'il en est ainsi, la perte du royaume arrivera en moins d'un jour. »

« Le son des cloches<sup>9</sup> est retentissant; étant retentissant, il convient pour proclamer les ordres; les ordres servent à exciter l'ardeur; l'ardeur sert à produire la disposition guerrière: le prince sage, entendant le son des cloches, pense aux officiers militaires. Le son des pierres est clair; étant clair, il convient pour instaurer le discernement [moral]; le discernement [moral] amène au sacrifice de la vie: le prince sage, entendant le son des pierres, pense aux officiers qui sont morts à la frontière. Le son [des cordes] de soie est plaintif; étant plaintif, il assure le désintéressement; le désintéressement produit la résolution: le prince sage, entendant le son du khin et du sè, pense aux officiers fermes et justes. Le son du bambou est

1. Voir p. 181 et p. 201, note 2.

2. N° 6, liv. 12, *ouï e*; liv. 23, *ti tchoü*. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, p. 91.

3. N° 38, liv. 4, f. 13 v°. — N° 74, f. 73 v°.

4. N° 26, liv. 66. — N° 27, liv. 41.

5. N° 70 (Y. I. L.), liv. 52, f. 42, etc.; liv. 54, f. 8, etc.).

6. N° 72 (Y. I. L.), liv. 67, f. 16 r°).

7. N° 74, f. 78, etc.

8. N° 8, *Yö ki*. — N° 15, tome II, p. 48. — N° 34, liv. 24, f. 5 v°.

— N° 35, tome III, p. 240.

9. N° 8, *Yö ki*. — N° 15, tome II, p. 92. — N° 34, liv. 24, f. 32 r°.

— N° 35, p. 277.

ample; l'ampleur convient pour réaliser l'union; l'union sert pour assembler la multitude: le prince sage, entendant le son des orgues *yü* et *cheng*, des flûtes et des chalumeaux, pense aux officiers qui nourrissent et rassemblent [le peuple]. Le son des tambours et des tambourins est bruyant; étant bruyant, il est propre à exciter le mouvement; mettant en mouvement, il sert à pousser la multitude: le prince sage, entendant le son des tambours et tambourins, pense aux officiers supérieurs et au général en chef. Quand le prince sage entend un concert, il ne se borne pas à écouter le son [des instruments], mais il a aussi des idées qu'il y associe.»

« La musique<sup>1</sup> naît des notes (degrés<sup>2</sup>); son origine est dans le cœur de l'homme ému par les objets. Ainsi quand le cœur ressent une émotion triste, le son est faible et va s'éteignant. Quand le cœur ressent une émotion de contentement, le son est ample et prolongé. Quand le cœur ressent une impression de joie, le son est montant et lointain<sup>3</sup>. Quand le cœur ressent un mouvement de colère, le son s'enfle et devient violent. Quand le cœur ressent une émotion respectueuse, le son est franc et modéré. Quand le cœur ressent une émotion d'amour, le son est harmonieux et moelleux. Ces six affections ne sont pas innées; c'est après avoir été affecté par les objets que le cœur s'émeut. » « Ainsi donc<sup>4</sup> si les aspirations [du prince] sont mesquines, on chante des airs faibles et coupés; le peuple est pensif et inquiet. Si [le prince] est magnanime, libéral, indulgent, facile, on chante des airs richement ornés et d'un rythme simple; le peuple est tranquille et content. Si [le prince] est grossier et violent, cruel et emporté, on chante des airs vastes et solides qui seconcent les membres; le peuple est dur et résolu. Si [le prince] est intègre et droit, ferme et correct, on chante des airs graves et sincères, le peuple est déférent et respectueux. Si [le prince] est large et généreux, condescendant et bon, on chante des chants qui se réalisent dans l'ordre, qui agissent avec harmonie: le peuple est compatissant et aimant. Si [le prince] est relâché, mauvais, pervers, dissolu, on chante des airs vils, totalement diffus et déréglés; le peuple vit dans la débauche et le désordre. »

« Ceux qui sont généreux et calmes<sup>5</sup>, doux et corrects, doivent chanter les *Song*; ceux qui sont magnanimes et calmes, pénétrants et sincères, doivent chanter le *Tü yä*; ceux qui sont respectueux, réservés et amis des rites, doivent chanter le *Syüo yä*; ceux qui sont corrects, droits et calmes, intègres et modestes, doivent chanter les *Kwé fong*; ceux qui sont corrects et droits, bons et affectueux, doivent chanter le *Chüng*; ceux qui sont doux et placides, mais capables de décision, doivent chanter le *Tshi*<sup>6</sup>. Celui qui chante se rend droit et déploie son action morale; quand il s'est mis lui-même en mouvement, le Ciel et la Terre [lui] répondent, les quatre saisons sont en harmonie, les étoiles et les astres sont bien réglés, tous les êtres sont entretenus en vie. »

« La musique<sup>6</sup> est ce qui unifie, les rites sont ce qui différencie; par l'union il y a amitié mutuelle; par la différence il y a respect mutuel. Quand la musique prédomine, il y a négligence; quand les rites prédominent, il y a séparation. Unir les sentiments et embellir les formes, c'est le rôle des rites et de la musique. »

« D'après la loi immanente du Ciel et de la Terre<sup>7</sup>, si le froid et le chaud ne viennent pas en leur temps, il y a des maladies; si le vent et la pluie ne sont pas mesurés, il y a des famines. Les instructions du prince, sont le froid et le chaud pour le peuple; si les instructions ne viennent pas en leur temps, cela nuit aux gens. Les actes du prince sont le vent et la pluie pour le peuple; si les actes ne sont pas mesurés, ils sont sans effet. Ainsi, les anciens rois faisaient de la musique un moyen pour modeler leur gouvernement; si elle était bonne, les actions [du peuple] imitaient la vertu [du prince]. »

« Les anciens rois... fixèrent par les *lyü* les proportions du petit et du grand, classèrent en ordre le début et la fin pour représenter les devoirs à remplir. Ils firent que les rapports des parents proches et éloignés, des nobles et des vils, des anciens et des cadets, des hommes et des femmes prissent tous forme visible dans la musique... Dans une époque de désordre les rites s'altèrent et la musique est licencieuse. Alors les sons tristes manquent de dignité, les sons joyeux manquent de calme... Une musique avec des sons larges tolère les projets criminels; avec des sons resserrés elle fait penser aux désirs égoïstes; elle ébranle l'énergie communicative, elle éteint la vertu d'harmonie. C'est pourquoi le sage méprise cette musique... Quand l'esprit d'opposition se manifeste, la musique débauchée se produit... quand l'esprit de conformité se manifeste, la musique harmonieuse se produit. Ainsi se répondent la voix qui entonne le chant et les voix qui accompagnent. Le sinueux et l'oblique, le courbe et le droit se classent chacun dans sa catégorie; la loi de la nature est que tous les êtres se meuvent les uns les autres d'après leur espèce... Aussi quand la musique exerce son action, les cinq devoirs sociaux sont sans mélange, les yeux et les oreilles sont clairs, le sang et les esprits vitaux sont en équilibre, les pratiques sont réformées, les coutumes sont changées, l'Empire est totalement en paix. »

« Les airs<sup>8</sup> du pays de Tchéng, favorisant les excès, débauchent l'esprit; les airs du pays de Söng, qui font les délices des femmes, submergent l'esprit; les airs du pays de Wèi, étant pressants et rapides, troublent l'esprit; les airs du pays de Tshi par l'insolence et la partialité rendent l'esprit arrogant. Ces quatre sortes d'airs poussent à la luxure et blessent la vertu. Aussi dans les sacrifices on ne les emploie pas. »

« Les airs<sup>10</sup> entendus sur la rivière Pou parmi les

ainsi qu'on l'a déjà vu. Le *Chou* et le *Tshü* sont d'anciennes poésies datant les unes des cinq Empereurs antérieurs aux dynasties, les autres des trois dynasties *Hyä*, *Chang* et *Tcheou* et conservées dans le royaume de *Tshü* et dans le royaume de *Söng* (ou *chang*). Voir la suite du texte.

1. N° 8, *Yü ki*. — N° 13, tome II, p. 36. — N° 34, liv. 24, f. 4 v°. — N° 35, tome III, p. 230.

2. *Fü yü sän* : *fü*, surgir, s'élever continuellement comme une flèche; *sän*, se disperser, d'où s'éloigner. Il me semble que cette épithète décrit bien les sons cristallins du *khün* quand la corde attaquée n'est pas pressée sur la table d'harmonie, *njün*, mais simplement touchée de manière à former un nœud *fün*; et aussi quand la corde résonne à vide : *sän* est alors le terme technique (pp. 167 et 174).

3. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 71. — N° 34, liv. 24, f. 20 v°. — N° 35, tome III, p. 261.

4. N° 8, *Yü ki*. — N° 15, tome II, p. 411. — N° 34, liv. 24, f. 36 r°. — N° 35, tome III, p. 283.

5. Les *Kwé fong*, le *Syüo yä*, le *T'ü yä*, les *Sünj* forment le *Chi k'ing*,

6. N° 8, *Yü ki*. — N° 13, tome II, p. 36. — N° 34, liv. 24, f. 9 r°. — N° 35, tome III, p. 245.

7. N° 8, *Yü ki*. — N° 13, tome II, p. 69. — N° 34, liv. 24, f. 16 r°. — N° 35, tome III, p. 230.

8. N° 8, *Yü ki*. — N° 13, tome II, pp. 74 à 78. — N° 34, liv. 24, ff. 22 r° à 24 v°. — N° 35, tome III, pp. 261 à 266.

9. N° 8, *Yü ki*. — N° 13, tome II, p. 29. — N° 34, liv. 24, f. 31 v°. — N° 35, tome III, p. 270.

10. N° 8, *Yü ki*. — N° 13, tome II, p. 49. — N° 34, liv. 24, f. 6 v°. — N° 35, tome III, p. 241.

mûriers sont ceux d'un Etat ruiné. Le gouvernement était alors relâché; le peuple se dispersait, calomniait ses supérieurs, agissait en vue de l'intérêt privé : quand on en est là, [le mal] ne peut être arrêté. »

Ces idées dominent la question de l'700; musical; les théoriciens plus récents n'ont fait que les répéter et les développer. Les notes isolées, les instruments séparés, les groupes de sons, les airs, la musique unie à la danse expriment des sentiments, traduisent des faits et des jugements, disposent à des devoirs; les lois physiques des sons représentent les lois sociales de hiérarchie et d'union, elles symbolisent, préparent, soutiennent le bon gouvernement. Nous serions tentés de voir dans ces formules une série de métaphores; les Chinois y ont vu dès l'origine, y voient partiellement encore l'expression de rapports réels, tangibles. Nous ne saurions aller aussi loin qu'eux dans ce sens<sup>1</sup>. Il n'est pas contestable toutefois que des observations judicieuses ne soient à la base de ce système: le mode majeur ou mineur, le mouvement lent ou rapide, le rythme à trois ou quatre temps, la ligne de mélodie ascendante ou descendante impressionnent de manière diverse notre être physique même. Les réactions mutuelles du corps et de l'esprit; la condition psychologique et morale de la famille, de l'Etat, résultant de la valeur de l'homme intellectuel et moral; par suite la domination des rites qui, fixant les attitudes et les paroles, règlent indirectement la volonté: ce sont des principes toujours admis par la philosophie chinoise et qui, si l'on écarte des exagérations naïves, sont dignes de considération.

Une anecdote rapportée par Seu-mà Tshyen<sup>2</sup> illustrera quelques-uns de ces principes. « C'était au temps du duc Ling (534-493 A. C.), du pays de Wei<sup>3</sup>; le duc se proposait de se rendre dans le pays de Tsin; arrivé au bord de la rivière Poü, il y fit halte. Vers le milieu de la nuit il entendit un khin<sup>4</sup> dont quelqu'un jouait; il interrogea ceux qui étaient auprès de lui, mais tous répondirent qu'ils n'avaient pas entendu. Alors [le duc] donna l'ordre suivant au maître de musique Kyuen: « J'ai entendu les notes d'un khin dont quelqu'un jouait; j'ai interrogé ceux qui étaient auprès de moi, mais aucun d'eux n'avait entendu; cela a toute l'apparence de venir de l'esprit d'un mort ou d'un dieu; écoutez à ma place et notez par écrit [cet air]. » Le maître de musique Kyuen y consentit; il s'assit donc d'une manière correcte en attirant à lui son khin; il entendit [l'air] et le nota par écrit; le lendemain il dit: « Je l'ai, mais je ne m'y suis point encore exercé; je vous prie de vous arrêter encore une nuit pour que je m'y exerce. Le duc Ling y consentit; on passa donc de nouveau la nuit [dans cet endroit]; le lendemain [le maître de musique Kyuen] annonça qu'il s'était exercé [à jouer cet air]. [Le duc et sa suite] partirent et arrivèrent au pays de Tsin. »

« Ils furent reçus en audience par le duc Phing (537-532 A. C.) du pays de Tsin; le duc Phing leur donna un banquet sur la terrasse de Chi-hwéi<sup>5</sup>. Quand on fut échauffé par le vin, le duc Ling dit: « En venant,

j'ai entendu un air nouveau: je vous demande la permission de vous le jouer. » Le duc Phing y consentit. On ordonna au maître de musique Kyuen de s'asseoir à côté du maître de musique Khwáng, d'attirer à lui son khin et d'en jouer; avant qu'il eût fini, maître Khwáng posa la main sur le khin et l'arrêta, disant: « Ceci est un air de musique d'un royaume détruit; il ne faut pas l'écouter. » Le duc Phing dit: « De quelle manière [cet air] s'est-il produit? » Maître Khwáng dit: « C'est le maître de musique Yên qui l'a composé; il fit pour Tcheou une musique de perdition; lorsque le roi Woü eut vaincu Tcheou, maître Yên s'enfuit vers l'est et se jeta dans la rivière Poü. C'est pourquoi c'est certainement au bord de la rivière Poü que vous avez dû entendre cet air. Celui qui le premier entend cet air, son royaume sera diminué. » Le duc Phing dit: « Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Kyuen joua et termina [l'air]. »

« Le duc Phing dit: « N'est-il pas des airs plus lugubres que celui-ci? — Il y en a, dit maître Khwáng. — Puis-je les entendre? » demanda le duc Phing. Maître Khwáng dit: « La vertu et la justice de Votre Altesse sont minces, vous ne sauriez les entendre. » Le duc Phing dit: « Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Khwáng, ne pouvant faire autrement, attira à lui son khin et en joua; à la première fois qu'il joua l'air, il y eut deux bandes de huit grues noires qui s'abattirent à la porte de la véranda; à la reprise, elles allongèrent le cou et crièrent, étendirent les ailes et dansèrent. Le duc Phing fut très content; il se leva et porta la santé de maître Khwáng; étant revenu s'asseoir, il demanda: « N'est-il pas des airs plus lugubres encore que ceux-ci? — Il y en a, répondit maître Khwáng; ce sont ceux par lesquels autrefois Hwáng lí réalisa une grande union avec les esprits des morts et les dieux. Mais la vertu et la justice de Votre Altesse sont minces, vous n'êtes pas digne de les entendre. Si vous les entendiez, vous seriez près de votre ruine. » Le duc Phing dit: « Je suis vieux. Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Khwáng, ne pouvant faire autrement, attira à lui son khin et joua; la première fois qu'il joua l'air, des nuages blancs s'élevèrent au nord-ouest; à la reprise, un grand vent arriva et la pluie le suivit; il fit voler les tuiles de la véranda. Les assistants s'enfuirent tous; le duc Phing, saisi de terreur, resta prosterné à terre entre la chambre et la véranda. Le royaume de Tsin souffrit d'une grande sécheresse qui rendit la terre rouge pendant trois années. — Ce qu'on entend ou porte bonheur ou porte malheur; la musique ne doit pas être exécutée inconsidérément. »

« Ainsi<sup>7</sup> donc les rites et la musique s'élèvent jusqu'au Ciel et s'enroulent sur la Terre, agissent sur les principes yin et yang et communiquent avec les mânes et les esprits célestes..... Aussi les hommes saints se sont bornés à parler des rites et de la musique. »

1. L'empereur Thsi tsong, des Thang, repoussait toutefois la croyance commune. Un de ses ministres lui citait l'exemple des Tcheou et des Tshi, dont la chute avait été annoncée par la composition de deux chants *Yü chü hwaü thing hwaü* et *Pün lü khyn hng löü* (p. 191, texte et note 13). L'empereur répondit: la musique émeut le cœur de l'homme; entendant la musique, l'homme content se réjouit, l'homme anxieux se lamente; ces sentiments préexistent, la musique les fait manifester; dans un Etat qui va périr, le peuple est plein d'amertume, c'est pour cette raison qu'il est triste. (N° 45, liv. 28, f. 2.)

2. N° 34, liv. 24, f. 37 v<sup>o</sup>, etc. — N° 35, tome III, p. 287, etc. J'ai fait à la traduction de M. Chavaignes quelques légères modifications qui concernent plus les termes que le sens.

3. Région du Tshiao-tcheou fou, au Chan-tong.

4. Dans le T'ai-ming fou, au Tchi-li.

5. Khin 112.

6. Voisine de Kyáng, au Chan-si.

7. N° 8, *Fo ki*. — N° 15, tome II, p. 66. — N° 34, liv. 24, f. 14 v<sup>o</sup>. — N° 35, tome III, p. 254.

PREMIER APPENDICE

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

A. — CANONIQUES, CLASSIQUES, ETC.

1. *Chou king*, livre des histoires; chap. *Chouên tyên, Tà yu môh, Fà tsî, Yà kông, Fà hyên, Lya hing*. Les chapitres *Chouên tyên, Fà tsî, Yà kông, Lya hing* font partie de ce qu'on nomme le texte moderne qui remonte presque intégralement à la période 179-157, c'est-à-dire aux travaux de reconstitution qui ont suivi l'incendie des livres; les chapitres *Tà yu môh* et *Fà hyên* font partie du texte pseudo-antique qui a paru en 317-323 (voir n° 35, *Mémoires historiques*, Introduction, p. CXIII et sq.). Les premiers ont donc une valeur documentaire bien plus grande que les autres et nous transportent non pas seulement à l'issue de l'antiquité, à l'époque où l'existence du texte est attestée, mais à une période beaucoup plus reculée, peut-être pour quelques-uns vers le deuxième millénaire avant notre ère (Catalogue des livres chinois, Bibliothèque nationale, 2498, 2499).
2. *Chi king*, livre des vers; parties *Kao fong, Siao yu, Tà yu, Song*. Par sa nature même, le texte des hymnes et des odes a beaucoup moins souffert que celui des morceaux historiques; les hymnes les plus anciens, *Ching song*, peuvent dater de quinze cents ans avant l'ère chrétienne (Catalogue 2500-2503).
3. a) *Tso tchwan*, commentaires de Tso, se rattachant au *Tchhou-tchou*, annales du royaume de Lou (722-481); connus au iv<sup>e</sup> siècle et publiés au i<sup>e</sup> siècle A. C. (Catalogue 2514-2517). — b) *Les Kao yu*, discours des royaumes, sont un recueil d'entretiens tenus en diverses circonstances dans la période indiquée ci-dessus; peut-être remontent-ils au iv<sup>e</sup> siècle A. C. (Catalogue 686).
4. a) *Louên yu*, entretiens de Confucius. Le texte remonte au i<sup>e</sup> siècle A. C.; ces conversations sans apprêt et sans ordre ont été recueillies et réunies par les disciples du sage et par les disciples des premiers, c'est-à-dire vers la fin du ve siècle et le début du iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère (Catalogue 2521). — b) *Le Meng tseu* renferme les entretiens du sage Meng tseu, écrits sinon par lui-même, du moins par des disciples rapprochés; le recueil daterait donc de la première moitié du i<sup>e</sup> siècle A. C. (Catalogue 2522).
5. *Ent ly*, lexique attribué à un disciple de Confucius et remontant tout au moins à son école (Catalogue 2523).
6. *Techeou li*, rituel des Techeou, tableau des fonctions sous cette dynastie (1122-249); a été retrouvé en divers manuscrits dans la première moitié du i<sup>e</sup> siècle A. C.; en dehors des interpolations probables de Lyeou Hin (i<sup>e</sup> s. A. C.-i<sup>e</sup> s. P. C.), le texte paraît composite et ne remonte pas intégralement au début des Techeou, malgré des prétentions contraires (Catalogue 2504-2506).
7. *Yi li*, rituel des patriciens; décrit les principales cérémonies de la vie des princes et des patriciens, remonte à l'époque féodale et est exposé à moins d'objections que le *Techeou li* (Catalogue 2507-2509).
8. *Li ki*, mémoires sur les rites; sont un recueil factice, datant du i<sup>e</sup> siècle A. C., de textes d'âges divers; complété par Ma Yong (79-166). Sections citées: le *Li yün*, origine et développement des rites, appartient à l'école de Tseu-you (Yên Yèn, disciple de Confucius, mais présentait des interpolations taoïstes (Catalogue 2511). Le *Tsi thong*, sommaire des sacrifices, semble de peu postérieur à Confucius, Les *Fou ling*, ordonnances pour tous les mois, sont extraits du *Lyu chi tchhouên tshyeou*, voir plus bas n° 21 (Catalogue 2510, 2511). *Yü ki*, mémoire sur la musique, introduit dans les *Li ki* par Ma Yong (Catalogue 2512). *Khyü li*, rites mineurs (Catalogue 2510). *Wên wang chi tseu*, Wên wang comme Prince héritier (Catalogue 2511). *Néi tsé*, règles de la famille (Catalogue 2511). *Ming thong wéi*, places dans le Ming thong (Catalogue 2512). *Ché yu*, sens des rites du tir à l'arc (Catalogue 2513); ces derniers mémoires ont été mis dans les *Li ki* entre le début du i<sup>e</sup> siècle A. C. et Ma Yong.
9. Edouard Biot, *Le Techeou li ou Rites des Techeou, traduit pour la première fois du chinois*, 3 vol. in-8°, Paris, 1851.
10. James Legge, *The Chinese Classics, with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena and copious indexes*, 7 vol. grand in-8°, Hong-kong, 1861-1872.
11. James Legge, *The Sacred Books of China, the texts of Confucianism translated*, 2 vol. grand in-8°, Oxford, 1885.
12. Le P. Séraphin Couvreur, *Les Quatre Livres avec un commentaire abrégé en chinois, une double traduction en français et en latin*... 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1895.
13. Le P. Séraphin Couvreur, *Chou king texte chinois avec une double traduction en latin et en français*, 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1896.
14. Le P. Séraphin Couvreur, *Chou king texte chinois avec une double traduction*... 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1897.
15. Le P. Séraphin Couvreur, *Li ki ou Mémoires sur les bien-*

sances... texte chinois avec une double traduction... 2 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1899.

16. Le P. Léon Wiegand, *Textes photographiques (Collection des Radicaux)*, 1 vol. in-18, Ho kien fou, 1906.

B. — RITES.

17. *Wên yün li yü tchi*, notice sur les rites du temple de Confucius, rédigée par Yün Hing-pông (1699), qui avait accompagné l'Empereur dans un voyage au Chou-fong; la partie musicale est très précise (Catalogue 2309).

18. G. Duxéria, *Un Mariage impérial chinois, cérémoniel traduit par...* 1 vol. in-18, Paris, 1887.

19. Maurice Courant, *La Cour de Peking, notes sur la constitution...* 1 vol. grand in-8°, Paris, 1891, extrait du *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 1891, n° 3.

20. a) *Houang tchiao tsé khi yü mou lan*. — b) *Tchong seü ho pi*, rituel pour les sacrifices à Confucius, au dieu de la Guerre et au dieu de la Littérature, publié par le gouverneur du Hou-péi (1863), réédition de 1872, grand in-8°. Figure et description des vases, instruments; hymnes avec musique; danses; invocations.

C. — RECUEILS, TRAITÉS DIVERS, COSTUMES.

21. *Lyu chi tchhouên tshyeou*, recueil encyclopédique dû à Li Yü-Pou-wéi, régent de Tshun, mort en 245 A. C.; ouvrage précieux, parce qu'il a échappé à l'incendie des livres et donne un grand nombre de faits puisés directement aux sources antiques (Catalogue 3834).

22. *Fong seü thong yi*, traité sur les coutumes, par Ying Chi'ou, préfet en 189 P. C. (Catalogue Impérial, liv. 120, f. 21).

23. *Chi ming*, dictionnaire phonétique de Lyeou Hin, sous les Han postérieurs (25-220) (Cat. Imp., liv. 40, f. 10).

24. *Mong khi pi thün, Pou pi thün*, notices et mémoires d'érudition rangés par ordre méthodique; sections musicales: *Pi thün*, liv. 5 et 6, *Pou pi thün*, liv. 1. L'auteur très informé et plein d'ingéniosité est Chien Kwó, docteur en 1063, mort en 1093 (Cat. Imp., liv. 120, f. 18); dans la collection *Pou kai*, tomes IV et V (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 618 A.).

25. *Tong king mong hwa loi*, description de la capitale Pyön-king, par Meng Yuen-lao; cet auteur parut écrire après la retraite des Song au sud du Kyang (1127), il donne des renseignements sur la topographie et les coutumes (Cat. Imp., liv. 70, f. 32).

26. *Hwei ngan syên ching tchoü weü kông weü tsi*, œuvres de Tchoü Hi (Catalogue 3726-3731).

27. *Yuen khyên tchoü yü tswün tchoü tseu tshyün chou*, œuvres de Tchoü Hi, édition impériale de 1743 (Catalogue 3732-3737). Le célèbre philosophe et érudit (1130-1200) a porté ses investigations sur la musique et a laissé des pages de valeur. N° 26, liv. 66, *Khyü Lyü chéu*, traité sur le khiu et les lyü. — N° 27, liv. 41, *Fa*, musique; sous ce dernier titre sont réunis des passages tirés de plusieurs œuvres distinctes.

28. *Chi yün*, traité de Lyeou Hyao-swên, auteur de la dynastie des Song (960-1278).

29. *Kou kin tchi ping lyü*, traité par Tchoü Kyên (peut-être Tchoü Kyên, descendant de Tchoü Hi à la quatorzième génération, xiv<sup>e</sup> siècle).

30. *Kong tchhouên piü pyên*, encyclopédie imprimée en 1581; par Thung Chouên-tchi (Wylie, *Notes on Chinese literature*, p. 149).

31. *Tchoung ngan khi hwa*, anecdotes de la Capitale, par Tsyünz Yu-khwéi, de l'époque des Ming (1368-1644).

32. *Yuen khyü syuen*, choix de pièces de la dynastie des Yuen, sans date d'édition, sans nom d'auteur; précédé de six dissertations sur le théâtre (Catalogue 1339-1344).

33. Natalis Rondot, *Peking et la Chine, Mesures, monnaies et banques chinoises*; 1 fascicule grand in-8°, extrait du *Dictionnaire de commerce et de la navigation*, Paris, Guillaumin, 1861.

D. — HISTOIRES DYNASTIQUES.

Ces ouvrages, rédigés souvent peu après la chute des dynasties, sont en grand nombre des monuments de conscience historique; presque tous contiennent des notices relatives à la musique et, aux lyü; les plus intéressantes se trouvent dans les nos 34, 35, 38, 42, 45, 46.

34. *Chi ki*, mémoires historiques de Seü-mà Tshyün (i<sup>e</sup> et i<sup>e</sup>rs siècles A. C.), modèle qu'ont imité sans l'égaler toutes les autres histoires dynastiques (Catalogue 1-6); livres 24 musique, 25 lyü. Edition *Chi ki ping yü* de Ling Yi-tung (1576), annotée et réimprimée à Tokyo (1869), grand in-8°.

35. Edouard Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-ma Tsien, traduits et annotés par...* grand in-8°, Paris; 5 vol. parus depuis 1895.

36. *Han chou*, livre des Han antérieurs (206 A. C.-25 P. C.), par Pan Kou (7-92 P. C.) (Catalogue 31-34); livres 21 lyü, 22 musique. Edition *Han chou ping yü* de Ling Yi-tung (1581); réimpression japonaise de 1658, grand in-8°.

37. *Sün kwe tchi*, histoire des Trois Royaumes (220-280), par

Tchhên Cheou (1/2-297) Catalogue 35, 36; section des Wéi, liv. 29

38. *Ssi hou chon pi tchi*, huit notices faisant suite au livre des Han postérieurs (25-220); monographies des arts, des sciences, etc., dues à Sou-ma Iyouch (1/2-306, jointes au *Hou hou chon* de Fan Y (1/2-415) Catalogue 37-39); livre 1 relatif aux lyü. Edition de Nankin, 1887, gr. in-8°.

39. *Song chon*, livre des Song 419-479, par Chen Yü (1/2-513), Catalogue 40-43; livres 11 lyü, 19-22 musique. Edition de Nankin, 1872, grand in-8°.

40. *Wei chon*, livre des Wéi du nord (386-535), par Wéi Cheou 506-572 (Catalogue 46-49); livres 102 Asie centrale, 107 lyü, 109 musique. Edition de Nankin, 1872, grand in-8°.

41. *Tsu chon*, livre des Tsin (265-419), rédige en 627-649 par une commission de fonctionnaires Catalogue 51-55); livres 17-19 lyü, 22-23 musique. Edition du Kwo-tseü kyên, 1582, réimprimé à Kyoto, 1702, grand in-8°.

42. *Sou chon*, livre des Souéi 581-618), composé par Wéi Tchong en conformité d'un décret de 629 (Catalogue 60-62); livres 13-15 musique, 16-18 lyü. Edition de Hwä-nän, 1871, grand in-8°.

43. *Nan chi*, histoire du Sud (419-589), par Li Yén-cheou (1/2-650) Catalogue 65-67); livre 33, vie de Hs Tchong-thyên. Edition chinoise sans indication bibliographique, grand in-8°.

44. *Pou chi*, histoire du Nord 386-618), par le même (Catalogue 68-72); livre 82, vie de Lyeou Tchö. Edition chinoise sans date, grand in-8°.

45. *Kyoun thong chon*, ancien livre des Thang (618-907), par Lyeou Hyü (897-946) (Catalogue 153-161); livres 28-31 musique. Edition du Tche-kyöng, 1872, grand in-8°.

46. *Thong chon*, livre des Thang (618-907), par Ngoü-yang syouü 1017-1072 (Catalogue 73-80); livres 21 et 22 musique, 222 *h* et *c*) Nün-tchao et Pyao. Edition de 1305, réimpression de Lolo, 1750, grand in-8°.

47. *Kyoun wou tai chi*, ancienne histoire des Cinq Dynasties (907-960), composée par Sze Kyü-tchéng en 968-975 (Catalogue 177-180); livres 144 et 145 musique. Edition du Hou-pou, 1872, grand in-8°.

48. *Song chi*, histoire des Song (960-1279), par le Mongol Thoüth 1313-1355 (Catalogue 183-209); livres 68-84 lyü, livres 126-142 musique.

49. *Liao chi*, histoire des Lyäo (907-1124), par le même (Catalogue 210-212); livre 23 musique. Edition du Kyäng-soü, 1873, grand in-8°.

50. *Kin chi*, histoire des Kin (1145-1234), par le même (Catalogue 213-218); livres 39 et 40 musique. Edition du Kyäng-soü, 1874, gr. in-8°.

51. *Läo chi*, histoire des Yüên (1147-1367) composée par Söng Lyün (1510-1381) en exécution d'un décret de 1369 (Catalogue 219-229); livres 67-71 musique. Edition du Kyäng-soü, 1874, gr. in-8°.

52. *Ming chi*, histoire des Ming 1368-1644), achevée en 1739 par Tchöng Thung-yü (1679-1756) (Catalogue 230-248); livres 61-63 musique.

53. *Song chi sin püên*, nouvelle histoire des Song (960-1279), par Kô Wéi-khi, docteur en 1523; les préfaces sont de 1555 et 1557 (Cat. Imp., liv. 56, f. 42; livres 19 lyü, 30 et 31 musique. Réimpression de Edo, 1835, grand in-8°.

E. — OUVRAGES HISTORIQUES DIVERS.

54. *Thong tchen*, histoire administrative, économique, etc., par Toü Yeou (1/2-812). Les livres 141 à 147 sont consacrés à la musique (Catalogue 723-729).

55. *Thong hwei yao*, collection historique et administrative des Thang, par Wang Phou, docteur en 948 (Cat. Imp., liv. 81, f. 4). Edition du Kyäng-soü, 1884, in-4°.

56. *Wou tai hwei yao*, collection historique et administrative des Cinq Dynasties, par le même (Catalogue 766-767).

57. *Saüên hwei pi hou thon hou*, collection d'antiquités de la salle Saüên-hwä, planches et légendes, par Wang Phou; cet ouvrage remarquable date de 1107-1110. Il y a lieu de corriger ainsi d'après le Cat. Imp., liv. 115, f. 7, les indications confuses de la notice Catalogue 1105-1109.

58. *Thong tchi*, collection de mémoires sur l'histoire, par Tchöng Tchyö 1108-1166 (Catalogue 730-753); livres 49 et 50 musique.

59. *Wä hien thong kao*, histoire administrative, économique, etc., par le célèbre érudit Mä T'wün-lin, qui se présenta aux examens dans la période 1265-1274. Les livres 128 à 148 traitent de la musique (Catalogue 768-782).

60. *Sou khou tshyüên chon tsong mou*, notice sur les ouvrages de la Bibliothèque Impériale, ou Catalogue Impérial, composé à la suite d'un décret de 1772, publié en 1790 par une commission de fonctionnaires (Catalogue 1347-1373); livres 38 et 39 théorie musicale, 113 et 114 recueils musicaux, 199 et 200 chansons et airs. Edition de Canton, 1868, in-12.

61. Etouard Chavannes, *Documents sur les Tou-kiue (Tares) occidentaux, recueillis et commentés par...*, présentée à l'Académie Impériale des Sciences de Saint-Petersbourg, 4 vol. in-10, 1903.

62. *Kou kin thöu chon tsi tchéng*. Cette volumineuse encyclo-

pédie officielle du xviii<sup>e</sup> siècle (1725) contient en ordre méthodique des extraits d'ouvrages, des ouvrages complets, des discussions émanant de la commission de composition. La section *Yü lyü t'ien* (désignée Y. l. l.), en 136 livres, traite de la musique; elle reproduit nombre de textes que je n'aurais pu consulter ailleurs; en raison des inadverances qui s'y rencontrent, j'ai cependant recouru à d'autres éditions des mêmes textes chaque fois que cela a été possible et utile. (*Yü lyü t'ien*, in-4°; Bibl. Nationale, Nouveau fonds chinois 1120-1135).

F. — RÉGLEMENTS ET LOIS.

63. *Thong t'ien t'ien*, statuts des Thang, recueil composé par l'empereur Hyün t'ong (685-762, règne 712-756), annoté par Li Linfou (1/2-752) (Cat. Imp., liv. 79, f. 1). Edition de Wang Ngäo 1515), réimprimé à Edo, 1836, grand in-8°.

64. *Tä ming hwei t'ien*, statuts des Ming; recueil officiel, édition de 1587, grand in-8° (Catalogue 1999-2014).

65. *Ta tshing hwei t'ien*, statuts des Tshing; recueil officiel, édition de 1818, in-folio (Catalogue 2077-2081).

66. *Tä tshing hwei t'ien chi li*, statuts des Tshing, règlements détaillés; recueil officiel, édition de 1818, in-folio (Catalogue 2086-2145).

67. *Tä tshing hwei t'ien thöu*, statuts des Tshing, planches et légendes; recueil officiel, édition de 1811, in-folio (Catalogue 2064-2070).

68. *Tä tshing lyü li*, code des Tshing; voir Catalogue 2348-2349. Edition *Tä tshing lyü li hwei tsi p'ien lan*, Péking, 1888, in-folio.

G. — TRAITÉS SUR LA MUSIQUE.

69. *Yü chon*, traité sur la musique, par Tchhên Yang, docteur en 1094-1097 (Cat. Imp., liv. 38, f. 3).

70. *Lü lyü sin chon*, nouveau traité des lyü, par Tshäi Yuên-t'ing 1135-1198) (Cat. Imp., liv. 38, f. 6). Cet ouvrage, très important par sa précision, était vivement apprécié de Tchou Hï, ami de l'auteur. Je ne connais malheureusement que le texte reproduit dans le *Yü lyü t'ien*.

71. *Tshéü yüên*, théorie des chants, par Tchhng Yén, né en 1248 (Catalogue 3587, art. VII); publié partiellement sous le titre de *Yü fan tchi mi* (Cat. Imp., liv. 200, f. 21).

72. *Yü lyü huan kyên*, opinions sur la musique et les lyü, par Ho Thang, docteur dans la période 1488-1505; le prince Tsäi-yü remarque que Ho Thang était compatriote de Hyü Häng, célèbre lettré de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, qu'il pouvait donc avoir reçu des traditions particulières.

73. *Fuen lö tchi yü*, traité de Hân Päng-khi, docteur en 1508 (Cat. Imp., liv. 38, f. 15).

74. *Lü lyü yüên thong*, sur le calendrier (Catalogue 3210, art. III);

75. *Lü lyü sin chon*, nouveau traité des lyü (Catalogue 3210, art. IV);

76. *Häng yüên chi yü phon*, mélodies des odes chantées aux banquets de district (Catalogue 3210, art. V);

77. *Yü hui sin chon*, nouveau traité sur la musique (Catalogue 3211, art. VI);

78. *Suan hui sin chon*, nouveau traité sur le calcul des lyü (Catalogue 3211, art. VIII);

79. *Tshou mau kou yü phon*, mélodies antiques avec accompagnement (catalogue 3211, art. IX);

80. *Saüên käng hö yo phon*, mélodies à transposition (Catalogue 3211, art. X);

81. *Süo wou häng yü phon*, mélodies des petites danses (Catalogue 3211, art. XI);

82. a) *Sou yü tchou hi hwen wou ta lyü*, — b) *Eül yü tchweü tchou thöu*; résumé de la dissertation de Tchou Hï sur la danse; figures des poses des danseurs (Catalogue 3211, art. XII);

83. *Lüon tai süo wou phon*, danses des six âges antiques (Catalogue 3211, art. XIII);

84. *Ling süo süo wou phon*, danses rustiques (Catalogue 3211, art. XIV). Ces onze ouvrages (depuis 74) sont dus à Tchou Tsäi-yü, prince héritier de Tchong, qui les présenta à l'Empereur en 1595; ils résultent des recherches personnelles de Tsäi-yü et de celles de son père, prince Künz de Tchong, qui était en relations avec Ho Thang; ils témoignent d'une connaissance approfondie de l'archéologie et de la musique, aussi bien que d'une ingéniosité excessive. La Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire qui forme deux magnifiques volumes grand in-folio.

85. *Lü lyü t'ing yü*, traité des lyü, du même auteur (Cat. Imp., liv. 38, f. 20, compris dans le *Yü lyü tshyüên chon*). Cet ouvrage est cité partiellement dans le *Yü lyü t'ien*.

86. *Lü lyü tcheng yü*, traité des lyü; ouvrage officiel de 1713, comprenant une partie générale et des études sur les principaux instruments, flûte de Pan, flûte droite, flûte traversière *tsi*, orgue à bouche, chalumeau, flûte traversière *tchhi*, ocarina, *khin*, se, cloches, lithophone, tambour, auge, tigre. Un supplément expose les principes de la musique européenne. Il est dû aux PP. Thomaz Pereira (1645-1708), Jésuite, et (?) Teodorico Pedrini (1670-1746), Lazariste (Catalogue 3221-3225).



87. *Chêng lÿn syào ki*, mémoire sur la musique, par Tchhêng Yáo-thyên, licencié en 1770 (Catalogue 3139, article LXXII).

88. Le P. Amiot, *De la Musique des Chinois tant anciens que modernes. Mémoires concernant les Chinois*, vol. VI, 1780, p. 1 et sq.). Cet ouvrage remarquable, fait d'après les documents chinois, traite surtout des lÿn et de quelques points de la théorie chinoise; les instruments et l'histoire de la musique sont laissés de côté. A comparer un important manuscrit du même auteur, 1 vol. in-folio, Bibl. Nationale, fonds Bréguigny 13.

89. J. A. van Aalst, *Chinoise Music (Imperial Maritime Customs, special series, n° 6)*, 1 vol. in-4°, Chang-hái, 1884. Ce volume montre des connaissances acquises par l'observation directe; il donne des notions sur les principaux instruments; la partie historique et théorique n'est qu'effleurée et renferme quelques graves erreurs.

90. J. Grossot, *Contribution à l'étude de la musique hindoue (Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon, VI)*; 1 vol. gr. in-8°, Paris, 1888.

## II. — TRAITÉS SUR LES CHŒURS, CHANTS, AIRS, ETC.

91. *Khin tsháo*, liste d'une cinquantaine de chansons pour le khin avec quelques indications historiques, par Tshai Yông (133-192), lettré et musicien renommé; dans la collection *Tshai huà tshüi tshing chüi*, section VI (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 1305).

92. *Yó fou kóu thï yün kyüi*, liste de chants anciens avec bref historique, par Woü King, haut fonctionnaire mort en 742, à environ quatre-vingts ans (Cat. Imp., liv. 197, f. 1); dans le *Tsin tai pi chüi*, 14<sup>e</sup> recueil (Bibl. Nat., fonds Fourmont 304, tome 22) et dans Y. l. t., liv. 74.

93. *Kyô kou loü*, traité sur le tambour kyo, renfermant description de l'instrument, historique, anecdotes, liste de 130 airs; par Nán Tchó, fonctionnaire, qui a achevé son ouvrage en 850 (Cat. Imp., liv. 113, f. 39); dans Y. l. t., liv. 129.

94. *Yó fou tsü loü*, notices sur divers instruments, chœurs, etc., par Twan Ngán-tsyé, fonctionnaire en 894-897 (Cat. Imp., liv. 113, f. 41); dans *Chwé fou*, liv. 100 (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 159, tome 21) et dans Y. l. t., liv. 37.

95. *Pi ki máu tchi*, traité sur les chants et mélodies, par Wáng Tchó, fonctionnaire en 1131-1162 (Cat. Imp., liv. 199, f. 31) et dans Y. l. t., liv. 75.

96. *Thang yó khÿn phou*, traité sur les chants de la dynastie des Thang, par Káo Séü-swên, de l'époque des Sóng; dans *Chwé fou*, liv. 100 (voir n° 94).

## I. — TRAITÉS SUR LES INSTRUMENTS, ACCOMPAGNÉS DE RECUEILS D'AIRS.

97. *Hwü yün pi tchi*, traité de khin avec des mélodies, par Yin Ye, publié en 1587; la date est douteuse, étant exprimée seulement en caractères cycliques; l'exemplaire paraît ancien et peut dater du xvi<sup>e</sup> siècle, grand in-8°.

98. *Khin phon tá tshyüên*, traité de khin avec des mélodies; l'ouvrage original (Cat. Imp., liv. 114, f. 27), par Yang Pÿáo-tchéng, a été gravé en 1573, mais l'édition in-8° que j'ai en mains, a été refondue par Tchhêng Yün-kí en 1705 (Catalogue 5562).

99. *Khin thün*, notice sur le khin (théorie, historique, lecture des caractères, etc.), par Tchhêng Yün-kí (Catalogue 5562). Edition in-8°.

100. *Sông fäng kü khin phon. Chou huái tsháo*; deux recueils de mélodies et de poésies pour le khin, composés par divers auteurs et réunies par Tchhêng Hyông; notice des caractères spéciaux par l'éditeur, qui est accusé d'avoir compliqué l'exécution des morceaux (Cat. Imp., liv. 113, f. 35). Ouvrage du xvii<sup>e</sup> ou du xviii<sup>e</sup> siècle; j'ai sous les yeux une réédition in-8°, assez mauvaise et sans date.

101. *Wou tchi tshü khin phon tá tshéng*, traité de khin avec des mélodies, par Syü Khi (1721); réédition récente, grand in-8°, non datée.

102. *Hwáng tsháo li khi thün chï*, modèles des instruments rituels de la dynastie régnante, planches et légendes; fort belle publication officielle de 1759, in-4° (Catalogue 2289-2304).

103. *Thÿn wên kü khin phon tsü tshéng*, traité de khin avec des mélodies; la théorie musicale en général, la théorie du khin rapproché du so et de la flûte de Pan, la partie historique et bibliographique sont très développées; le nombre des morceaux est considérable; à ma connaissance, c'est de beaucoup l'ouvrage le plus complet en ce genre. Par Thang Yi-ming (1876); gravé à Tchhêng-tou en 1876, grand in-8°.

104. *Phï phä phou*, traité de phi-phü avec mélodies; gravé en 1876-1878, édition in-18.

105. *Tshéng wái hi fá tá kwán thün chwé*, traité général des amusements, figures et légendes, par Thang Tsüi-fung; gravé à Chang-hái, 1893-1894, in-32. Le livre 12 est consacré aux instruments usuels, flûtes, violons, guitares de divers genres, orgue à bouche, tympanon, hautbois, carillon de gongs; figures et tablatures, mélodies notées.

106. *Köng tchhi phou*, alias *Chéng syáo phou*, un petit cahier in-16,

renfermant quelques mélodies et les tablatures de quelques instruments.

107. P. Warrington Eastlake, *The <sup>2</sup> Chinese Reed Organ (China Review, 1882-1883, XI, pp. 33-41)*.

108. M<sup>me</sup> G. Doyéna, *Essai nouveau sur la musique chez les Chinois (Museum pictoresque, 1885, pp. 231, etc.)*. Description précise des orchestres du Palais, d'après les documents officiels.

109. V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, n°s 1-576, 1 vol. in-18, 2<sup>e</sup> éd., Gand, 1893. Cet ouvrage est précieux par la précision des descriptions et les explications acoustiques.

110. *Annuaire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, in-18; 10<sup>e</sup> année, 1886; 11<sup>e</sup> année, 1890; contient la suite du Catalogue précédent.

## SECOND APPENDICE

### LA MUSIQUE EN CORÉE

La théorie musicale a été empruntée à la Chine avec une partie de la civilisation. A côté d'instruments indigènes on trouve un grand nombre d'instruments chinois; pour ces derniers on renverra simplement aux chap. VII à X et l'on ne marquera que les différences importantes.

#### INSTRUMENTS AUTOPHONES.

*Theuk tchong*, cloche isolée. *Phÿen tchong*, carillon de cloches<sup>1</sup>. Voir chap. VII, *pò tchöng 1*, *pyên tchöng 2*; le carillon s'étend de *mï* à *sol*.

*Soun*<sup>2</sup>, employé pour introduire les danseurs militaires et pour marquer le troisième mot des vers. Voir chap. VII, *chwen 3*.

*Thük*<sup>3</sup>, sonnette employée dans la danse militaire. Voir chap. VII, *tö 4*.

*Thük* ou *tchük*<sup>4</sup>, même usage; identifié au tchéng, sorte de sonnette. Voir chap. VII, *tchöng 5*, *tchö 6*.

*Nyo*<sup>5</sup>, même usage; comparé à un grand tchéng. Voir chap. VII, *nio 16*.

*Tong päl, hyäng päl*<sup>6</sup>, cymbales de moyen et de petit modèle, appartenant à la musique non rituelle ou orchestre vulgaire. Voir chap. VII, *pò 17*.

*Theuk kyeng*, lithophone isolé. *Phÿen kyeng*, carillon de lithophones<sup>7</sup>. Voir chap. VII, *thö khing 23*, *pyên khing 24*.

*Päng hying*, carillon de lames d'acier<sup>8</sup> appartenant à la musique non rituelle. Voir chap. VII, *fäng hyang 25*; un rapport présenté au Roi en 1431 affirme que cet instrument est usité en Chine depuis l'époque des Liang (502-537); il était connu d'abord sous le nom de *tong kyeng*.

*Hyäng ryeng*, grelots<sup>9</sup> faits d'un métal appelé tou

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 1 à 5. — *O rÿei eui se rÿei*, liv. 1, ff. 74 à 76. — *Tchin tchhün eui koui* (Bibl. cor., n° 1305), liv. préliminaire, f. 33 v°.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 5 et 6. — *O rÿei eui se rÿei*, liv. 1, f. 87.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 v°. — *O rÿei eui se rÿei*, liv. 1, ff. 87 et 88.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 v°. — *O rÿei eui se rÿei*, liv. 1, f. 87.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 r°. — *O rÿei eui se rÿei*, liv. 1, ff. 87 et 88.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 8 et 9. — *Tchin tchhün eui koui*, liv. préliminaire, f. 35 v°.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 9 et 11. — *O rÿei eui se rÿei*, liv. 1, ff. 74 à 76. — *Tchin tchhün eui koui*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 7 et 8. — *Tchin tchhün eui koui*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

9. *Tchin tchhün eui koui*, liv. préliminaire, f. 36 r°; liv. 3, f. 22 v°.

sek, employés dans diverses danses. Voir chap. XIII, *ling* 172.

*E*, tigre<sup>1</sup>. Voir chap. VII, *yù* 29.

À *paik*, claquettes d'ivoire<sup>2</sup>, formées de 6 lames; il en existe aussi en bois, *paik*. Voir chap. VII, *phò pin* 31.

*Tok*<sup>3</sup>, tige de bambou de 3 à 7 pieds de long sur 5 pouces de diamètre, ouverte à l'extrémité inférieure et percée en outre de deux trous vers le bas; cet instrument et les deux suivants marquent le rythme de la danse militaire. Voir chap. VII, *toi* 33.

À 484<sup>4</sup>, tige creuse longue de 3<sup>p</sup>,6; à section circulaire; renflée au milieu et s'amincissant aux bouts, couverte de cuir de mouton; la description n'indique pas si les bouts sont libres ou fermés de cuir; deux anneaux latéraux permettent de tenir l'instrument verticalement pour en frapper la terre. Comparer chap. VII *yà* 50; chap. XIII *yà* 50 (p. 188).

*Emg* 185<sup>5</sup>, tige creuse de 6<sup>p</sup>,5 de long; à section carrée; on frappe les côtés de la tige avec un marteau, *tehou*, relié à l'extrémité inférieure interne.

*Tehouk*, auge<sup>6</sup>. Voir chap. VII, *tehoï* 34.

*Sing*<sup>7</sup>, sac cylindrique en cuir, rempli de bale de riz. Voir chap. VIII, *pò foï* 49; chap. XIII, *syang* 164 (p. 188).

*Pou*<sup>8</sup>, jarres de terre cuite sur lesquelles on frappe avec des marteaux; le *Ák hik kouei pem* en indique, dans l'orchestre, dix donnant dix notes différentes. Voir chap. VII, *foï* 35.

## INSTRUMENTS A MEMBRANES

*Ken ko*, tambour dressé<sup>9</sup>, al. *tehin ko*, portant deux petits tambours *pi* et *cung*; le *tehin ko* du *Ák hik kouei pem* est posé sur un cadre porté par quatre colonnes. Voir chap. VIII, *hyén kou* 44, *phi* et *ying* 45, 46, *tsin kou* 47.

*Sik ko*, *cung ko*<sup>10</sup>: à la différence des indications du prince Tsü-yü, les Coréens suspendent ces deux petits tambours dans deux cadres séparés, placés l'un à l'ouest, l'autre à l'est du tambour dressé. Voir chap. VIII, *sò kou* 45, *ying kou* 46.

*Kyo ping ko* 186, *tai ko* 187, *so ko* 188<sup>11</sup>: ces trois tambours appartiennent à la musique vulgaire; le premier est suspendu ayant son axe horizontal comme les précédents; la suspension des deux autres n'est pas indiquée.

*Reü ko*, formé de six tambours en forme de tronc de cône, réunis autour d'un centre et suspendus dans un cadre. *Ryeng ko*, formé de huit tambours réunis et suspendus de même. *Ro ko*, formé de deux tam-

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 47 et 48. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 80 et 81. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

2. *Tchin tchhán eui kouei*, livre préliminaire, f. 36; liv. 3, f. 22 r°.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 49. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 89.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 48 et 49. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 88 et 89.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 48. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 88 et 89.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 46 et 47. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 79 et 80. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 36. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 89.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 36 à 38. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 82 et 83.

9. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 39, 40, 42 à 44. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 79, 80. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 32 v°.

10. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 34. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°.

11. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 45, 46. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°.

12. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 40 à 42. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 76 à 78.

13. N° 69.

bours attachés l'un au-dessus de l'autre: le premier de ces tambours a donc 6 faces, le second 8 et le dernier 4. Les auteurs coréens<sup>12</sup> suivent ici le *Yü choü*<sup>13</sup> et s'écartent du commentaire du *Tcheou li* appelé p. 184, note 14; pour l'usage de ces tambours ils sont d'accord avec le *Tcheou li*. Voir chap. XI, *léi kou* 157, *ling kou* 158, *loü kou* 159 (p. 184).

*Reü to* 189, *ryeng to* 190, *ro to* 191, tambourins<sup>14</sup> associés par 3, par 4 et par 2, de manière à présenter 6, 8 et 4 faces; chaque agrégat d'instruments est porté sur un manche et muni de 6, 8 ou 4 pendants qui frappent les faces; ces tambourins sont employés avec les tambours précédents. Voir chap. VIII, *táo* 62; chap. XI, *léi kou* 157. *ling kou* 158, *loü kou* 159.

*Mou ko* 192<sup>15</sup>, grosse caisse posée verticalement sur quatre pieds, employée dans le chœur *Mou ko*, orchestre vulgaire.

*Tching ko*, tambour en forme de sablier<sup>16</sup>; le *kál ko* coréen est à peu près semblable; employés par l'orchestre vulgaire. Voir chap. VIII, *tchang kou* 59, *kyé kou* 63.

*Tchel ko*<sup>17</sup>, tambour posé obliquement sur une tablette horizontale où est ménagée une entaille de dimension appropriée; appartient à la musique vulgaire. Cet instrument, d'après Mä Twán-lin cité par l'auteur coréen, est originaire de la Chine orientale et a été employé depuis les Thang. Voir chap. XII et XIII, *tsyè kou* 162 (pp. 185 et 192).

*Tho ko*, tambour de terre<sup>18</sup>. Voir chap. VI, *thou kou* 193 (p. 140).

## INSTRUMENTS A VENT

*Yák*, flûte à bouche transversale<sup>19</sup>, à 3 trous; semblable employée surtout comme insigne des danseurs civils. Voir chap. IX, *yò* 74.

*Sò*, flûte de Pan<sup>20</sup>. Voir chap. IX, *phái syáo* 75.

*Tong so*, flûte droite<sup>21</sup> employée par l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *syáo* 77.

*Tyek* 194, flûte droite<sup>22</sup> semblable à la précédente, mais avec un trou postérieur et 7 trous antérieurs.

*Tchi*, flûte traversière<sup>23</sup> ayant un trou externe de moins que la flûte de même nom employée en Chine; bec, *tchhu*, formé d'un bambou inséré dans le tuyau, latéralement (?), et maintenu au moyen de cire. Voir chap. IX, *tchhi* 80.

*Ting tyek*, flûte chinoise<sup>24</sup> employée par l'orchestre vulgaire: c'est la flûte traversière li décrite sous le n° 81; elle a 7 ou 8 trous et une longueur de 1<sup>p</sup>,4.

*Sím tchouk*, les trois flûtes, savoir: *tái tcham* 195, grande flûte, *tschoung tcham* 196, flûte moyenne, *sò tcham* 197, petite flûte<sup>25</sup>; employées par l'orchestre

14. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 42 v°. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 76 à 78.

15. *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 35 r°.

16. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 45, 46. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, ff. 33 r°, 35 r°.

17. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 44, 45. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 78.

18. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 38, 39. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 78, 79.

19. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 27, 28. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 81 et 90.

20. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 27. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 82, 83.

21. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 34 v°. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

22. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 29. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 82 v°.

23. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 29, 30. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 83.

24. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 30. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

25. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 30, 31. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°. — *Sím kouk sa keui*, liv. 32, ff. 8, 9. Les diction-

vulgaire; elles sont faites en bambou comme toutes les précédentes. La plus grande a environ 1 fois et demie la longueur de la flûte chinoise, les dimensions exactes ne sont pas données; les trous sont disposés comme dans la flûte chinoise: la bouche, un trou, *tekhong kong*, fermé par une pellicule, six trous pour les notes, enfin cinq trous muets dits *he kong*. Cet instrument, peut-être imité de la flûte chinoise, existait au Silla<sup>1</sup>, où on lui attribuait une origine miraculeuse et où on le nommait *mân-phû-sik*; on jouait alors 324 airs sur la grande flûte, 245 sur la flûte moyenne, 298 sur la petite flûte; on employait 7 systèmes ou modes: 1° *phyeny tyo*, système égal; 2° *hoing tehong tyo*, système de hwang-tchong; 3° *ii tyo*, système rituel; 4° *ouel tyo*, système de yu; 5° *pân-sep tyo*, système de pan-che; 6° *tehoul tyo*, système tchoul; 7° *soun tyo*, système éminent<sup>2</sup>.

*Koïn 198*, chalumeau double<sup>3</sup>; chaque tuyau est analogue au kwân chinois, avec 5 trous seulement. Voir chap. IX, *kwân 89*; chap. VI, *chwang kwân 198* (p. 140, note 14).

*Ting phil-ryoul*, chalumeau chinois<sup>4</sup> de l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *kwân 89*.

*Kâ 199*, cornet de l'orchestre vulgaire; la figure sans texte montre 8 trous latéraux au lieu des 3 du cornet tartare<sup>5</sup>. Voir chap. IX, *hou kyâ 90*.

*Thâi phyeng so*, hautbois<sup>6</sup> à 7 trous antérieurs et 1 trou postérieur; appartient à l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *kîn kheou kyô 94*.

*Houen*, ocarina<sup>7</sup> à 6 trous. Voir chap. IX, *hyuên 101*.

*Saing*, ou, *hoi*, orgues à bouche<sup>8</sup> ayant respectivement 19, 36 et 13 tuyaux; d'après les figures du *Oryei eui*, les instruments coréens sont semblables à ceux de l'orchestre officiel de Péking; le *Tchin tchân eui kouei* représente au contraire la forme vulgaire à embouchure courte; la fabrication des anches d'orgue n'aurait été connue en Corée qu'en 1743; jusque-là les anches étaient achetées à Péking lors de la mission annuelle. Voir chap. IX, *chêng 103*, *yû 104*, *hwô 105*.

INSTRUMENTS A CORDES

*Keum*, *tang keum*, khin chinois<sup>9</sup>. Voir chap. X, *khin 112*.

*Seul*, *sê* chinois<sup>10</sup>. Voir chap. X, *sê 116*.

*Tâi tchaing*, grand tchêng<sup>11</sup> à 15 cordes au lieu de 14. Voir chap. X, *tchêng 117*.

*Kâyâ keum 200*, keum du Kâyâ<sup>12</sup>.

Cet instrument, en bois d'éléococca, ressemble au précédent; mais la queue est terminée par un manche très court en forme de T, auquel sont nouées les 12 cordes de soie; la 1<sup>re</sup> corde est la plus grosse, les suivantes sont de plus en plus fines; les chevalets

mobiles, *tchou*, sont de hauteur décroissante. Les doigts de la main gauche appuient sur les cordes pour les raccourcir pendant qu'elles sont pincées par les doigts de la main droite; les cordes 8 et 3, 9 et 4, 3 et 1 sont pincées ensemble, les cordes 5, 7, 12 résonnent seules. La notation suit les principes généraux de celle du khin 112.

Le keum du Kâyâ tire son nom du royaume de Kâyâ ou Kârâ, situé à l'extrême sud de la Corée, à l'ouest du fleuve Kâk-tong et soumis définitivement au Silla en 532; un roi de Kâyâ fit fabriquer le nouveau keum en modifiant la construction d'un instrument chinois et chargea un homme appelé Oureuk de composer 12 mélodies; plus tard Oureuk se réfugia au Silla, où il est mentionné sous le roi Tchîn-heng en 550 et 552 et où il eut des élèves. On cite les titres des 12 chants de Oureuk et de 3 chants dus à Nimonn: cinq de ces titres, paraissant inexplicables en chinois, semblent donc transcrits du coréen. Il y avait deux modes d'accord du kâyâ keum, pour lequel il existait en tout 185 airs. Entre ces origines anciennes et l'époque moderne toute indication manque; ce keum est attribué à l'orchestre vulgaire.

*Hyen keum 201*, keum noir<sup>13</sup>.

Cet instrument ressemble un peu au khin 112 chinois; la table d'harmonie, légèrement bombée, est en bois d'éléococca, le fond plat en châtaignier; les cordes de soie sont montées et nouées à peu près comme sur le tchêng 117. Les cordes, de la 1<sup>re</sup> en avant à la 6<sup>e</sup>, portent les noms suivants:

	Nos par épaisseur.	en <i>phyeny tyo</i>	en <i>ou tyo</i> .
6 <i>mou hyen</i> .....	2	<i>mi<sub>3</sub></i>	<i>mi<sub>3</sub></i>
5 <i>hoan eui tchheng ou ki hoân tchheng</i> .....	4	<i>mi<sub>3</sub></i>	<i>si<sub>3</sub></i>
4 <i>hoan saing tchheng</i> .....	3	<i>mi<sub>3</sub></i>	<i>si<sub>3</sub></i>
3 <i>tâi hyen</i> (grosse corde) .....	1	<i>fu<sub>2</sub></i>	<i>ut<sub>2</sub></i>
2 <i>you hyen</i> .....	5	<i>ut<sub>3</sub></i>	<i>sol<sub>3</sub></i>
1 <i>moun hyen</i> .....	2	<i>si<sub>3</sub></i>	<i>mi<sub>3</sub></i>

Les notes fournies par les diverses cordes dans la partie qu'il est habituel de faire vibrer, seraient dans le rapport des notes indiquées, si mon interprétation des deux tablatures du *Ryông keum sin po* est exacte: ces tablatures ne fixent pas la hauteur absolue des notes<sup>14</sup>. Toutes les cordes sont accordées au moyen de chevalets mobiles, *tchou*, en bois de poirier. Les cordes 2, 3, 4 passent sur une série de 16 ou de 13 tons arrondis et saillants, *hoân*, en bois de poirier, analogues aux 4 grosses marques ou tons, *syang*, du phi-phâ 123; de ces tons le premier à gauche semble faire l'office de chevalet, les autres indiquent les points de pression des cordes en question. Les notes du tableau précédent répondent donc pour les cordes 1, 5, 6 à la section limitée par le chevalet mobile, pour les cordes 2, 3, 4 à la section limitée par

naires chinois, coréens, japonais, indiquent plusieurs sons pour 琴 et ne le donnent pas dans le sens de flûte; la prononciation, coréen *tcham*, chinois *tshên*, reste donc douteuse.

1. Etat du sud-est de la péninsule (37 A. C.-685 P. C.), réunit ensuite toute la presqu'île jusqu'à l'hyang-yông.

2. Correspondance aux systèmes chinois, chap. IV, p. 117, etc.: 1° avec XL, 2° avec LXXV, 4° avec XXXVIII et LXXII, 5° avec V; le *phyeny tyo*, *phing tyô*, est aussi mentionné pp. 110 et 194, note 13 (33), où il est peut-être différent de XL. Les systèmes 3°, 6°, 7° ne sont pas reconnaissables sous les présentes désignations.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 28, 29. — *Oryei eui se ryei*, liv. 4, ff. 80, 81.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 31, 32. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

5. *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 32.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 35, 36. — *Oryei eui se ryei*, liv. 4, ff. 84, 85.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 32 à 35. — *Oryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 81, 82. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

9. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 11, 12. — *Oryei eui se ryei*, liv. 4, ff. 85, 86. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

10. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 12, 13. — *Oryei eui se ryei*, liv. 4, ff. 84, 85.

11. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 26.

12. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 19, 20. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

13. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 13 à 19. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

14. Les tablatures du *Ryông keum sin po* présentent plusieurs points douteux et coïncident imparfaitement avec les explications qui y sont annexés.

291. Hyen keum (Tchin tchhan cui kouéi, liv. préliminaire, f. 34). — Echelles, cordes 2 et 3.

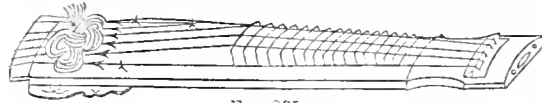


FIG. 235.

1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9° 10° 11° 12° 13°

2<sup>e</sup> corde  
en *phyeng*

3<sup>e</sup> corde  
8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

2<sup>e</sup> corde  
en *ou*

3<sup>e</sup> corde

Màn t'ai yep<sup>2</sup>, début. — Musique de hyen keum.

le 1<sup>er</sup> ton. Les cordes 1, 4, 5, 6 ne sont employées que pour leur section la plus longue et ne donnent qu'une seule note chacune. Les cordes 2 et 3 sont, au contraire, pressées sur les sillets par les doigts de la main gauche, qui doit aussi arrêter, quand il y a lieu, les vibrations des autres cordes; on entend donc tantôt une seule note, tantôt plusieurs notes simultanées. Les tons se comptent du grave à l'aigu en sens contraire de ceux du khin.

La main droite attaque les cordes au moyen d'un plectre, si. Il existe dix ou douze systèmes d'accord qu'il est impossible de préciser faute de renseignements.

Le keum noir est une modification du khin chinois, qui prit naissance au Kokourye<sup>1</sup> à l'époque des Tsün (265-420) : des bandes de cigognes noires vinrent danser autour de l'inventeur, et l'instrument fut appelé keum des

1. Royaume (37 A. C.-668 P. C.) comprenant le nord-ouest de la Corée et le sud-est de la Mantchourie.

2. *Hyiny keum sin po*, 1<sup>er</sup> morceau. Il me reste des doutes sur la transcription de quelques passages de ce morceau, peut-être faute de renseignements suffisants, à moins que la notation soit en effet moins précise que celle du khin chinois.

音 一

<p>角 大</p> <p>商 大</p> <p>宮 大</p> <p>角 大</p> <p>商 大</p> <p>宮 大</p> <p>角 大</p> <p>商 大</p> <p>宮 大</p> <p>角 大</p> <p>商 大</p> <p>宮 大</p>	<p>宮 大</p> <p>商 大</p> <p>宮 大</p> <p>羽 大</p> <p>徵 大</p> <p>徵 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>角 大</p> <p>角 大</p> <p>宮 大</p> <p>宮 大</p>	<p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p> <p>商 大</p>	<p style="text-align: center; font-size: 2em;">慢大葉</p> <p>樂時調○調音及慢大葉畫之時 先點文絃舞出然後仍畫所按之 絃舞可緩也</p>
---	---	--	---

Màn tái yep, 1<sup>er</sup> morceau. — Transcription réduite.

cigognes noires, puis keum noir. La connaissance du keum fut transmise à un artiste du Sillà, Okpoko, qui composa 3 chansons et fonda une école; les noms de plusieurs de ces mélodies sont cités par le *Sím kouk sa keui*, quelques-uns sont chinois, d'autres sont transcrits du coréen; l'école de Okpoko se perpétua pendant plusieurs générations; elle distingua les deux modes principaux *phyeng* et *ou* et laissa 187 airs. Les auteurs coréens ne donnent aucun autre renseignement sur ces musiciens du Sillà et ne précisent pas l'époque où ils vécurent. Dès lors et jusqu'à l'époque moderne il n'est plus question du *hyen keum*, qui fait partie actuellement de l'orchestre vulgaire.

La notation est du même genre que celle du *khin* 112; les signes principaux, par exemple 大五, ou 清, indiquent soit la corde seule, soit la corde et le

ton; les signes placés à droite et à gauche sont pour le doigté; ainsi  $\searrow$  signifie soulever la corde avec les doigts de la main droite,  $\lrcorner$  veut dire presser la corde du pouce gauche, etc. L'exemple ci-joint montre que dans chaque rectangle représentant la mesure, les signes de droite sont les noms chinois des degrés, ceux de gauche sont des syllabes coréennes écrivant une harmonie imitative, *ting. seureing. ting. sarling. ting. tá*, etc.; il est reproduit d'après le calque exact que je possède et qui est beaucoup plus net que l'original.

*Ting pi-phi*, guitare chinoise<sup>1</sup> semblable à l'instrument chinois, mais jouée avec un plectre, *mok pâl*, comme dans l'antiquité; elle appartient à l'orchestre

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 21 à 26. — *Tchin tehlin euï koue*, liv. préliminaire, f. 34 r<sup>o</sup>.

vulgaire et sert pour la musique chinoise comme pour la musique indigène. Voir chap. X, *phi-phi* 123, *wô hyên* 128.

	N <sup>os</sup> par épaisseur	en <i>phyeng tyo</i>	en <i>suny tyo</i>	en <i>hâ tyo</i>
1 <i>muu hyên</i> grosse corde . . . . .	1	<i>si<sub>2</sub></i>	<i>re<sub>3</sub></i>	<i>ut<sub>2</sub></i>
2 <i>U<sup>o</sup> hyên</i> . . . . .	2	<i>mi<sub>3</sub></i>	<i>sol<sub>3</sub></i>	<i>fa<sub>3</sub></i>
3 <i>tehoung hyên</i> . . . . .	2	<i>mi<sub>3</sub></i>	<i>si<sub>2</sub></i>	<i>si<sub>2</sub></i>
4 <i>tehu hyên</i> . . . . .	3	<i>si<sub>3</sub></i>	<i>si<sub>2</sub></i>	<i>si<sub>3</sub></i>

musique coréenne      musique chinoise

*Hyông pi-phi* 202, guitare coréenne<sup>1</sup>, analogue à la précédente, jouée avec des ongles et ayant 5 cordes énumérées dans l'ordre d'épaisseur : 1 *tii hyên*, 2 *mou hyên* et *tehoung hyên*, 3 *tehheng hyên*, 4 *you hyên*. Cette nomenclature indique l'influence du *hyên keum* qui se fait sentir aussi dans les modes d'accord.

Les deux formes de guitares existaient déjà au Silla; il y avait alors pour la guitare coréenne trois modes d'accord (*koung tyo*, *tehhil hyên tyo*, *pony hoâng tyo*, avec 212 mélodies) qui diffèrent de nom des systèmes modernes.

*Quel keum*<sup>2</sup>, cet instrument de l'orchestre vulgaire doit être analogue au *yué khin* chinois plutôt qu'au *yué khin* de l'orchestre mongol; mais je n'en ai pas de figure ni de description suffisante. Voir chap. X, *yué khin* 134.

*Hyên tehu*<sup>3</sup>, même instrument que le *sân hyên*. Voir chap. X, *sân hyên* 137.

*Yâng keum*<sup>4</sup>, semblable à l'instrument chinois du même nom. Voir chap. X, *yâng khin* 144.

*Â tchaing*<sup>5</sup>, *tehêng* à archet de l'orchestre vulgaire. Voir chap. X, *yué tchêng* 145.

*Hai* (v. *hyei*) *keum*<sup>6</sup>, diffèrent du *hi khin* des orchestres officiels chinois, presque semblable au *hoû khin* de l'orchestre mongol; appartient en Corée à l'orchestre vulgaire. Voir chap. X, *hi khin* 146, *hoû khin* 148.

Les historiens ne donnent sur la musique et la danse chez les anciennes tribus coréennes que des indications vagues, suffisantes toutefois pour montrer la grande place des chœurs dans la vie ordinaire et dans le culte; pour le Silla seulement on trouve quelques détails. « La 9<sup>e</sup> année<sup>7</sup> du roi *Tcheng-myêng* (689), *Sin Sin-tchâi*, offrant un sacrifice à des esprits

malfaisants, fit exécuter des chœurs : *Ki mou*, danse des cornets, 6 *kâm* (chefs), 2 joueurs de cornet, 1 danseur; *Hâ sin yel mou*, petite danse *Sin-yel*, 4 *kâm*, 1 joueur de *keum*, 2 danseurs, 3 chanteurs; *Sa nai mou*, danse *Sa-nai*, 3 *kâm*, 1 joueur de *keum*, 2 danseurs, 2 chanteurs; *Hân ki mou*, danse de *Hân Ki*, 3 *kâm*, 1 joueur de *keum*, 2 danseurs; *Sâny sin yel mou*, grande danse *Sin-yel*, 3 *kâm*, 1 joueur de *keum*, 2 danseurs, 2 chanteurs; *So kyeng mou*, danse de la petite Capitale, 3 *kâm*, 1 joueur de *keum*, 1 danseur, 3 chanteurs; *Mi tchi mou*, danse *Mi-tchi*, 4 *kâm*, 1 joueur de *keum*, 2 danseurs<sup>8</sup>. La 8<sup>e</sup> année du roi *Ai-tchâng* (807), quand on exécuta des chœurs, on commença par le *Sa-nai*: joueur de *keum* et danseurs 4 hommes, joueur de *keum* en costume vert 1 homme, chanteurs en costumes rouges 3 hommes; vêtements multicolores, éventails brodés, ceintures à ciselures d'or; ensuite on exécuta la danse *Tai-keum*, danse du pilon : les danseurs sont vêtus de rouge, les joueurs de *keum* sont en costume vert. [Les choses<sup>9</sup> étant ainsi, on n'en peut dire le détail.] Kim Pou-sik cite ensuite et semble rattacher à ces chœurs cinq poésies chinoises dues à *Tchheû Tchhi-ouen*<sup>10</sup>. Le *Korye sa*<sup>10</sup> rappelle le chœur de *Tchheuyong* tel qu'il était chanté et dansé au *Korye*: mais cette danse portait le nom de son auteur, un homme étrange, peut-être un esprit, qui l'exécuta devant le roi *Hên-kâng* (875-886).

De ces maigres indications il résulte que le Silla a eu un art musical et orchestral de même nature que celui de la Chine, réunissant la danse, le chant accompagné et la poésie, mais incomparablement plus pauvre que l'art contemporain de *Thâng*, primitif même en face des chœurs des *Techeou*. La tradition coréenne fait naître ces ballets au Silla, quelques-uns à une époque reculée; leurs titres sont pour la plupart inexplicables en chinois; mais ils ne sont mentionnés que tard dans le vi<sup>e</sup> siècle, à l'époque où l'alliance des *Thâng* a permis au Silla de dominer les trois quarts de la péninsule. D'ailleurs les rapports avec la Chine remontent à huit ou neuf siècles plus haut; au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle, le bouddhisme, l'écriture, la littérature, la philosophie, les institutions de la Chine ont été apportés en Corée; il est probable que les coutumes du « grand pays » ont fortement modifié aussi les vieilles danses indigènes.

A une quinzaine de ballets qui restaient des anciens royaumes, le *Korye* joignit une trentaine de chœurs nouveaux<sup>11</sup>; les uns commémoraient des faits

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 21 à 26. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, 8.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 20, 21.

3. *Tchân tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v<sup>o</sup>.

4. *Tchân tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v<sup>o</sup>.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 26. — *Tchân tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v<sup>o</sup>.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 21. — *Tchân tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r<sup>o</sup>.

7. *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, ff. 9, 10. *Tcheng-myêng* est le nom personnel du roi, qui est plus connu sous son nom dynastique de *Sin-moun*, *Sin Sin-tchâi*, inconnu d'autre part.

8. Au liv. 32, f. 9, le *Sâm kouk sa keui* note brièvement l'origine de plusieurs chœurs qu'il appelle ici *âk*, chœur, musique, et non pas *mou*, danse. Le *Sin-yel* remonte au roi *You-ri* (24-57); le *Sa-nai*, aussi nommé *Sa-no*, remonte au roi *Nâi-hai* (196-230); la danse des cornets vient du roi *Nâi-mil* (*Nâi-moul*, *Nâ-mil*, 356-492); le *Tai* ou *Tai-keum* est dû au musicien *Paikkyel*, de l'époque de *Tcha-pi* (458-479); le *Mi-tchi* est de l'époque de *Pej-beung* (514-540). *Hân Ki*, désignation d'un des chœurs, peut être un nom d'homme. L'expression *so kyeng* s'applique aux cinq capitales secondaires du Silla. Sur *Paikkyel*, voir *Sâm kouk sa keui*, liv. 48, ff. 3, 4.

9. Né vers 85; à douze ans il fut envoyé pour étudier en Chine; il y devint docteur et mandarin vers 880; rentré au Silla, il occupa des fonctions importantes et mourut avant 897; il a laissé des œuvres chi-

noises (*Bibliographie coréenne*, n<sup>o</sup> 494. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 46, ff. 3 à 6; voir aussi n<sup>o</sup> 46, liv. 60, f. 20 r<sup>o</sup>). Outre les pièces de *Tchheû Tchhi-ouen*, on cite quelques chants plus anciens qui étaient conservés au temps du *Korye* (918-1392). Le *Se kyeng kok*, chant de *Phyeng-yâng*, et le *Tai tong kyeng kok*, chant du *Tai-tong kang* (fleuve de *Phyeng-yâng*) se rapporteraient au règne de *Keui tcha* (*Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 1.

— *Korye sa*, liv. 74, f. 33); mais tout ce qu'on rencontre en Corée relativement à ce personnage paraît apocryphe et ne semble pas antérieur au *Korye*. C'est aussi à l'époque du *Korye* qu'on trouve le *Rai onen kâ*, chant de *Rai-ouen*, et le *Myeng tchou*, chant de *Myeng-tchou*, deux pièces qui viendraient du royaume de *Kokourye* et remonteraient peut-être à la domination des *Hân* (après 108 A. C.); je n'ai pu identifier *Myeng-tchou*; *Rai-ouen*, ou *Lâ-yuên* est mentionné sous les *Lyâo* et *Kim* vers la frontière sino-coréenne actuelle; — le *Pâng teung sin* et 4 autres pièces dites originaires du *Paikchei* (S.-O. de la Corée, 18 A. C. - 660); — le *Tong kyeng kok*, chant de la Capitale orientale, le *Tchâng hân song*, avec 4 autres, provenant du vieux Silla antérieur à la réunion. De toutes ces dernières pièces aucun texte n'est donné. Voir *Kô rye sa*, liv. 71, ff. 43 à 47. — *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 2 v<sup>o</sup>, 5 r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup>. On trouve aussi deux mentions de *sân âk* et de *paik heui* (pp. 184, note 12, 198, etc.), l'une au Silla sous *Tchân-beung* (540-576) pour une fête bouddhique, *phul kôan heû*, l'autre (1170) à propos d'un sacrifice à l'etoule de la longévité (*Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 40).

10. Liv. 71, f. 36.

11. *Kô rye sa*, liv. 71, ff. 30 à 43. — *Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 10 à 12

militaires, d'autres rappelaient des actes de vertu, d'autres offraient un caractère mi-poétique, mi-religieux; l'un de ces derniers, le *Mou ai*, venait, dit-on, de l'Asie centrale, et le texte en était rédigé en langue « bouddhique » mêlée de coréen, *p'ing en*. Presque tous les autres chants de ce groupe étaient en langue vulgaire, *rie*, ou coréen; ils furent composés selon les occasions pendant toute la dynastie. C'étaient là les chœurs dits *sok ak*, musique vulgaire, ou *hyang ak*, musique du pays; ils avaient place dans les sacrifices officiels, dans les grandes fêtes bouddhiques, dans les cérémonies du Palais<sup>1</sup>.

En 1114 et 1116<sup>2</sup>, l'empereur Hwéi tsong, de la dynastie des Sung, envoya par l'ambassadeur coréen au roi Yei tchong un orchestre complet et un recueil musical en 10 volumes, conforme aux chants de l'orchestre réformé dit *Tà chéng yò*; la nouvelle musique fut introduite au temple des Ancêtres dès les derniers mois de 1114 et une audition eut lieu au Palais vers la fin de 1116. Ce n'étaient peut-être pas les débuts de la musique purement chinoise en Corée; un document officiel de 1411 rappelle, en effet, que le roi Koàng tchong (949-975) obtint de l'Empereur des ins-

truments et des musiciens dont les descendants pratiquèrent la musique chinoise jusque vers le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle. En 1370, Thai tsoù, des Ming, fit don au roi de Corée des instruments rituels usités à sa Cour et, l'année suivante, autorisa des musiciens officiels coréens à venir étudier à Nanking; en 1405 de nouveaux instruments furent envoyés de Chine au roi Thài tchong; ils furent employés au temple des Ancêtres en 1406. C'est en conformité de la musique des Ming que fut réformée la musique coréenne<sup>3</sup> sous Sei tchong de 1425 à 1430, que furent rédigés (1430) divers recueils musicaux et (1493) un ouvrage général sur la musique, le *Àk hák kowé pem*<sup>4</sup>; les problèmes traités et les solutions données ne diffèrent pas de ce qui a été expliqué pour la Chine. Deux formules musicales se rapportant au début du sacrifice, introduction des esprits, sont citées par le *Moun hen pi ko* sous forme primitive et sous formes transposées<sup>5</sup>; elles sont tirées du *Àk hák kowé pem* et proviennent du *Tà tchéng yò phou* de Lin Yü<sup>6</sup>, époque des Yuèn; à la différence de l'exemple cité p. 134, note 1, elles ne sont pas chromatiques.

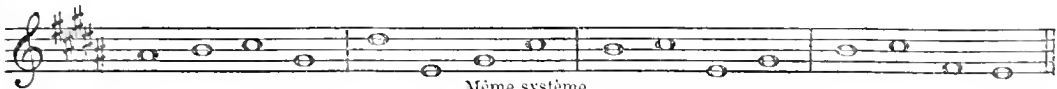
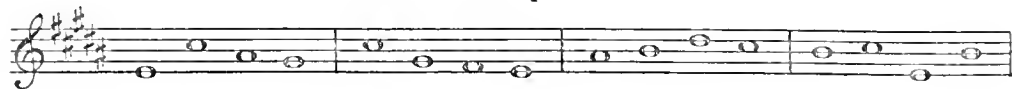
Mélodies pour l'introduction des esprits, fragments.

Très lent

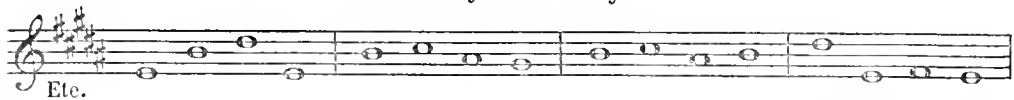


Gamme de hwàng-tchong, système de 1<sup>me</sup> (1, p. 98) sans exclusion des degrés secondaires.

Mélodie du Sou po rok<sup>7</sup>.



Mélodie de l'hymne Mou rye<sup>8</sup>.



1. *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 47, 48.  
 2. *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 1 à 3, 4, 8, 9. — *Ko rye sa*, liv. 70, ff. 5 et 25.  
 3. *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 2, 3, 43.  
 4. Rédigé sur ordre officiel par Seng Kyen, mandarin du ministère des Rites; traite des lyü, fabrication et emploi, des instruments de musique et des accessoires pour les chœurs, du rythme et des mouvements de la danse.  
 5. Ces airs sont écrits au moyen des premiers caractères du nom des

lyü; l'8<sup>me</sup> supérieure est indiquée par la clef  $\dot{y}$ , par exemple  $\dot{y}k = 8^{me}$  supérieure de  $\dot{y}$ . Voir *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 12, etc., 34, etc.; liv. 40, f. 24, etc.  
 6. Je n'ai pas trouvé d'indications sur l'ouvrage ni sur l'auteur; voir *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 34 r<sup>o</sup>, 36 v<sup>o</sup>.  
 7. Sur ce chœur, voir p. 218, note 5, et p. 219. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, f. 24 v<sup>o</sup>.  
 8. Voir p. 219. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 24, 25.



Même système que plus haut. Ces trois dernières mélodies sont peut-être coréennes d'origine.

Du jour où la musique chinoise fut introduite, l'orchestre officiel, outre la section indigène dont l'origine a été rappelée, compta deux autres sections. *à àk*, orchestre rituel, *tàng àk*, orchestre chinois, sans que toutefois la distinction des trois styles musicaux fût toujours très nette<sup>1</sup>. Le premier orchestre<sup>2</sup> servait surtout dans les rites religieux du temple des Ancêtres, à l'autel des Dieux protecteurs du sol, à l'autel de l'Agriculture, au temple de Confucius, etc.; il figurait aussi dans les assemblées plénières et les cérémonies de la Cour. A l'imitation de la coutume chinoise, il exécutait des hymnes portant des titres de même forme (terminés en *àn*, paix) et deux danses, l'une civile, l'autre militaire, qui, modifiées par la suite, reçurent des noms spéciaux, *Ryel moun* et *So mou*, en 1431, *Tyeng tui ep* et *Pothai phyeng*<sup>3</sup> en 1433. A ce répertoire s'ajoutaient des hymnes spéciaux pour les divers Ancêtres royaux. Le roi Sei tchong, qui réorganisa l'orchestre rituel (1431), admit encore, comme cela se faisait avant lui, que l'orchestre indigène fût entendu alternativement avec l'orchestre rituel vers la fin des sacrifices, à la dernière offrande et à la dessertie; dans les banquets et les assemblées de la Cour, l'orchestre rituel jouait le 1<sup>er</sup> et le 16 de la lune, l'orchestre indigène jouait les autres jours du mois; le bureau des règlements rituels demandait alors une répartition différente. Mais bientôt le confucianisme intransigeant des lettrés blâma et interdit définitivement ce mélange, qui a déjà disparu du grand rituel *O ryei eui*, rédigé de 1430 à 1474: tout y est réglé à la chinoise.

Pour le règne de Tchong tchong<sup>4</sup>, à la date de 1511, il existe une liste officielle des poésies et des chœurs de *tàng àk* qui étaient exécutés dans les banquets, depuis ceux qui étaient présidés par le Roi

jusqu'à ceux qui réunissaient de simples lettrés<sup>5</sup>. Un très grand nombre de pièces sont tirées du *Chī kīng* et pour la plupart figurent dans les recueils chinois du prince Tsai-yü<sup>6</sup>; celles dont l'air est indiqué, sont en majorité. Les airs sont marqués par des titres de poésie, ainsi « l'hymne *Sin kong* sur l'air du *Sou ryong eum*, chant du dragon aquatique »; à l'exception d'un seul qui est douteux, ces airs proviennent du Korye, soit de l'orchestre *tàng àk*, soit de l'orchestre *sok àk*. Plusieurs chants de la même époque se retrouvent dans les programmes de 1511, et parmi eux quelques-uns qui, d'autre part, prêtent leur musique à des poésies chinoises: ainsi<sup>7</sup> *Ek tchhū so*, se souvenir et jouer de la flûte; *Sou ryong eum*; *Thai phyeng nyen*, années de grande paix; *Song sin tcho*, chant du Song sán. Pour d'autres chants du Korye, par exemple *Tchen hoí tchi*, transmettre la branche fleurie; *Rák yáng tchhoum*, le printemps à la Capitale, de la section *tàng àk*; *O koín sán*, la montagne O-koán, de la section *sok àk*, l'air seul est encore employé au xvi<sup>e</sup> siècle, mais le poème primitif reste enfoui dans les histoires dynastiques; le *Páng teung sán*, la montagne Páng-teung, dont l'air était conservé, remonterait même au Paiktchei. On rencontre donc un procédé identique à celui qui a été signalé pour la Chine, et l'on en peut suivre la trace dans les documents différents conservés par le *Moun hen pi ko*: une chanson, une pantomime, souvent d'origine populaire<sup>8</sup>, est adoptée, arrangée par les orchestres officiels; les paroles primitives sont remplacées par une poésie lettrée, cette poésie est à son tour accommodée à un autre air; de telles substitutions se succèdent à plusieurs reprises, suivant le caprice des musiciens, l'inspiration originale se mélange et s'efface: et c'est ainsi qu'il est impossible de savoir s'il ne se trouve pas quelque mélodie ancienne parmi les airs coréens très peu nombreux qui sont écrits dans les recueils.

1. Composition des trois orchestres d'après le *Ko rye sa*. — Orchestre rituel, liv. 70, ff. 1 à 5: cloches isolées et en carillons (p. 211), lithophones isolés et en carillons (p. 211), auge (p. 212), tigre (p. 212), cloquettes (p. 212); keum à 4, à 3, à 5, à 7, à 9 cordes (p. 213, etc.), seul (p. 213); flûte *tyek* (p. 212), flûte *tchi* (p. 212), orgues saing, ou, hoí (p. 213), ocarina (p. 213), flûte de Pan (p. 212); tambours de divers genres (p. 212); soum (p. 211), thák, tchong, nyo (p. 211), à (p. 212), saing (p. 212). Les nombres et la disposition varient selon les cérémonies.

Orchestre chinois, liv. 71, f. 4:

páng hyáng à 16 plaques (p. 211).	à tchéang à 7 cordes (p. 216).
tong so à 8 trous (p. 212).	tai tchéang à 5 cordes (p. 213).
tyek à 8 trous (p. 212).	tchéang ko (p. 212).
phil-ryoul à 9 trous (p. 213).	kyo páng ko (p. 212).
pi-phá à 4 cordes (p. 215).	paik à 16 feuilles (p. 212).

Remarquer les différences avec quelques instruments décrits d'autre part.

Orchestre vulgaire, ou indigène, liv. 71, ff. 30, 31:

hyen keum à 6 cordes (p. 213).	mou ko (p. 212).
pi-phá à 5 cordes (p. 216).	hyei keum à 2 cordes (p. 216, hai keum).
káya keum à 12 cordes (p. 213).	phil-ryoul à 7 trous (p. 213).
hoá keum à 12 trous (?).	tchoung tcham à 12 trous (p. 212).
tchéang ko (p. 212).	so tcham à 7 trous (p. 212).
à paik à 6 feuilles (p. 212).	paik à 6 feuilles (p. 212).
mou tchen (?).	

2. *Ko rye sa*, liv. 70. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 5, etc., 10, 11, 21, etc., 24, etc., 33, 34, 35; liv. 41, ff. 2, 3, 4, etc., description des sacrifices et cérémonies en 1372, 1431, 1433, 1465, 1491.

3. Les deux dernières danses se rattachent au *Ryong pi e thyen ká* dont il sera question plus loin (*Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 33, 34).

4. *Moun hen pi ko*, liv. 41, ff. 8 à 12.

5. Ces programmes de fêtes ressemblent assez à ceux de la cour de Chine (pp. 197, 198). Voir, par exemple, *Moun hen pi ko*, liv. 41, f. 10 r

« [Programme] musical du banquet offert par le Roi à ses agnats et alliés. [1] Quand le Roi s'assied dans la salle, on exécute le *Há seng tcho tjo*, air de félicitation à la Cour; [2] quand on présente les plateaux, on joue le *Thai phyeng nyen*, les années de grande paix; [3] quand on présente les fleurs, on chante le *Hing oui* (*Hing wéi*) sur l'air *Keum kang song*, la citadelle de Keum-kang, ou de diamant; [4] au premier service du bouillon, on chante le *Koín tche* (*Kwan tshyú*); [5] à la première coupe, [on exécute] la pantomime *Sou po rok*, offrande de la corbeille précieuse; [6] au second service, on chante le *Rin tchi* (*Lin tchi*); [7] à la seconde coupe, [on exécute] la pantomime *Mony keum tchhek*, rêve du pied (mesure) d'or; [8] au troisième service, on chante le *Kál tám* (*Kó thán*) sur l'air *Tcha há tong*, grotte des nuages pourprés; [9] à la troisième coupe [on exécute] la pantomime *O yang sen*, les cinq immortels montés sur des liériers; [10] au quatrième service et à la quatrième coupe, [on exécute] la pantomime *Pho kou ák*, musique du jeu de paume; [11] au cinquième service, on chante le *Sin kong* (*Tchhén kóng*); [12] à la cinquième coupe, [on exécute] le ballet *Mou ko*, danse et tambour; [13] au sixième service et à la sixième coupe, on chante le *Moun tek kok*, chaos de la vertu civile; [14] au septième service et à la septième coupe, on chante le *Nám sán you tai* (*Nám chán yeou thá*). » Les n<sup>os</sup> 3, 4, 6, 8, 11, 14 sont des pièces du *Chí king*; les autres numéros sont coréens.

6. Comparer p. 123, note 8. Titres des poésies chantées à Seoul: *Syáo yá*, 1, 1 *Lou ming*; 2 *Seá meoi*; 3 *Hwáng hwáng tché kwá*; 7 *Tshái wéi*; — II, 3 *Yá lí*; 5 *Nám yeou kyá yá*; 7 *Nám chán yeou thá*; — *Tá yá*, II, 2 *Hing wéi*; — III, 2 *Yá*; — *Tchéou sóng*, II, 1 *Tchhén kóng*; — *Kwé fong*, I, 1 *Kwan tshyú*; 2 *Kó thán*; 11 *Lin tchi*; — X, 6 (ou *Syáo yá*, I, 9) *Ti tcho*.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 9 à 11; liv. 50, ff. 8 à 12; — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 4, etc. (*táng ák*, f. 30, etc. (*sok ák*)).

8. La pantomime avec accompagnement musical est encore très populaire en Corée; en 1890 il m'a été donné d'assister à une représentation de ce genre à Seoul: j'en ai rendu compte dans le *Journal asiatique*, juillet-août 1897, p. 74 (*La complainte mûmée et le ballet en Corée*), et j'ai noté la simplicité du sujet, mésaventures d'un vieillard qui a une jeune femme, aussi bien que la variété et la vivacité des rythmes.



Les programmes de 1511 ne mentionnent à part qu'un hymne d'origine coréenne moderne, le *Moun tek kok*, pour lequel il existe quatre poésies différentes<sup>1</sup> datant du règne de Thài tcho (1392-1398) ou de celui de Thài tchong (1400-1418); mais il y en avait d'autres, tels que le *Ryouny an*, paix éminente, et le *Hyou an*, paix favorable, le *Moun myeng*, éclat civil, le *Mou ryel*, gloire militaire<sup>2</sup>, qui dataient de Sei tchong (1418-1450), sans parler des chants accompagnant les danses anciennes ou récentes qui seront étudiées plus loin, ni de ceux que l'on composa pour des rites moyens célébrés par le Roi ou la Reine, tir à l'arc, banquet des vieillards, labourage, cueillette des feuilles de mûrier<sup>3</sup>. Après deux siècles d'assoupissement, l'activité poétique reprit sous le roi Yeng tcho (1724-1776), un souverain énergique et instruit qui fit beaucoup pour les lois et pour les arts: des chants nouveaux remplacèrent ceux du xv<sup>e</sup> siècle, quelques-uns sortaient du pinceau royal<sup>4</sup>. Parmi toutes ces poésies une mention spéciale est due au *Ryong pi e thyen kâ*, chant des dragons qui s'élève au ciel, qui fut composé par trois dignitaires, Kouen Tyei, Tchong Rin-tchi, An Tchi, à la suite d'un décret de 1445: ce long poème en 124 strophes glorifie sous forme poétique et allégorique les origines miraculeuses et les mérites de la dynastie régnante; mis en musique et exécuté par fragments dans les sacrifices, au Palais, dans les banquets et réunions des lettrés, on en voulut faire pour le Tchosen c'est-à-dire pour la Corée moderne, ce que les diverses parties du *Chik'ing* auraient été pour les Tcheou, une collection de chants officiels et domestiques, un recueil national et loyaliste<sup>5</sup>.

Plusieurs danses pantomimes, *tcheng tchai*, sont portées aux programmes de 1511, mais il en existe un grand nombre d'autres; la plupart ont un poème ou plusieurs poèmes d'accompagnement, un petit nombre seulement est privé de chant. Le *Mong keum tchhek*, rêve du pied d'or, et le *Sou po rok*, offrande de la corbeille précieuse, appartiennent à la même inspiration que le *Ryong pi e thyen kâ*: le premier de ces chants date de la période 1392-1418, le second du règne de Sei tchong (1418-1450); de nouveaux textes sont donnés par le *Åk hâk kouei pem*<sup>6</sup>. Thài tcho, avant son avènement, vit en songe un esprit qui lui remit un pied (mesure) en or, symbole de vertu et signe d'élévation; à la même époque, des paysans qui avaient

trouvé dans un rocher un écrit merveilleux, vinrent le lui offrir. Les deux danses commémorèrent ces événements par des évolutions lentes et par l'offrande du pied d'or et de la corbeille précieuse. Le *Keun thyen tyeng*, audience dans la salle impériale; le *Sou myeng myeng*, réception des ordres brillants; le *Hà hoduy eun*, réception des bienfaits augustes; le *Hà seng myeng* (ou *tcho*), félicitations de Cour; le *Song thaik*, bienfaits souverains; le *Ryok hoâ tai*, six troupes fleuries, rappellent divers incidents de la vie de Thài tchong et de son séjour en Chine<sup>7</sup>. Quelques pantomimes datent du xviii<sup>e</sup> siècle: ainsi le *Pong rai eui*, cérémonie de la venue du phénix; le *Å paik*, les claquettes d'ivoire; à cette danse un chant a été ajouté

Danse *Kâi in tchen mou tan* (*Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 18).



FIG. 236.

en 1829 (?). A cette dernière date semblent se rapporter plusieurs danses inspirées des auteurs chinois: le *Hyang pâl* et le *Hyang ryeng*, imités des Thang; le *Mou ko*, rappelant une danse du Korye et une des Han (le *Pi wou*, p. 190); le *Kem keui mou*, danse des sabres, sans paroles, imitée du *Kin wou* chinois (pp. 190, 197); le *Po sang mou*, danse des signes précieux, exprimant une idée bouddhique; le *Kâi in tchen mou tin*, pivoines cueillies par de jolies femmes (p. 197), et le *Tchhoun aing tchen*, chant du loriot au printemps, où l'on a tenté de restituer un chœur des Thang et un chœur des Song<sup>8</sup>. Peut-être récentes seraient aussi deux danses privées de chœur, *Koân tong mou*, danse du Koân-tong, et *Tchen you*

1. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 4, 5.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 5, 6.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 23, 24.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 24 à 27.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 7 à 23.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 3 v<sup>o</sup>, 6 r<sup>o</sup>; liv. 48, f. 13; liv. 50, ff. 23 à

25. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 15 v<sup>o</sup>; liv. 1, f. 18.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 2, 4 r<sup>o</sup>, 6 v<sup>o</sup>, 7 v<sup>o</sup>; liv. 48, ff. 14 et 15.

— *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 22 v<sup>o</sup>; liv. 1, f. 18 v<sup>o</sup>.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 35 à 37. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. 1,

ff. 21, 22; liv. préliminaire, ff. 17, 18 r<sup>o</sup>, 19 r<sup>o</sup>, 20 v<sup>o</sup>, 22, 23 r<sup>o</sup>. — *Ko*

*rye sa*, liv. 71, f. 32.

ak<sup>1</sup>; l'une est une danse provinciale; dans l'autre, qu'une tradition assez vague fait venir du Sillâ, un bateau brillamment orné est disposé au milieu de la salle, et les danseuses forment des rondes tout autour. Dans le *Tchhoum aing tchen*, une seule danseuse prend des poses et exécute des pas au milieu d'une natte; dans le *Mou ko*, huit danseuses tournent et frappent tour à tour ou ensemble sur une grosse caisse placée au milieu; dans le *Kâi in tchen mou tân*, une gerbe de pivoines sert de motif central aux évolutions; dans le *Kem kouï mou*, les danseuses jonglent avec des sabres de manière très gracieuse. Le *Tchin tchân eui kouei* que j'ai cité en note, donne des figures de ces pantomimes; mais ce que les dessins ne rendent pas, c'est le rythme très vif et varié des différents chœurs.

Nées en Corée, ces danses sont en partie imitées ouvertement de danses chinoises. Plusieurs autres pantomimes exécutées encore récemment viennent en droite ligne de la Chine des Sông ou des Thâng à travers le Korye. Le *Hensên to*, introduit sous les Thâng, est un ballet rappelant la pêche de longévité offerte à l'Empereur par Si-wang-mou, selon la vieille légende chinoise<sup>2</sup>. Le *Sou yn tchâng*<sup>3</sup> aurait paru sous Seng tchong (981-997) et proviendrait de la cour de Tê tsông (779-804). Le *Pho kou ak*<sup>4</sup>, dansé à la cour des Sông, est mentionné par Chên Kwô (n° 24), qui en conte l'origine : un lettré nommé Li Chên-yên vit en songe un palais aquatique où des femmes jouaient à la paume; une poésie décrivant ce rêve donna naissance à la pantomime. Le *Ryen hoï tai*<sup>5</sup>, terrasse des lotus, vient des Wêi du nord : deux enfants se cachent dans des fleurs de lotus qui s'ouvrent ensuite et les laissent reparaitre; plus tard, au Korye, on ajouta deux danseuses déguisées en cigognes<sup>6</sup>; sous le règne de Seï tchong, le ballet des cigognes et des fleurs de lotus a été joué à la fin de l'année à l'occasion des exorcismes *ni*, il s'entremêlait avec le *Tchhe yang*<sup>7</sup>; cette dernière danse, née au Sillâ, dansée au Korye, était encore en usage au siècle dernier : les cinq danseuses portaient des masques grotesques de vieillard.

On voit la similitude de ces divertissements avec ceux de l'époque des Thâng et des Sông. « Les ballets et les cérémonies de l'orchestre tâng ak sont tous des chœurs du Conservatoire et du Jardin des Poiriers des Thâng, lesquels ont été transmis au Korye. La dynastie régnante les a imités, augmentés, modifiés. » Ainsi s'exprime le *Âk hâk kouei pem*<sup>8</sup>, reconnaissant l'observance en Corée de la tradition chinoise brisée par les Mongols; aux yeux des Coréens, le théâtre chinois moderne n'a donc rien de commun avec le Jardin des Poiriers : c'est la conclusion déjà tirée de l'examen des documents chinois<sup>9</sup>.

Le *Tai tyen heï thong*<sup>10</sup>, à la date de 1469, fait connaître l'organisation des corps de musique et des orchestres; les éditions suivantes du même ouvrage, non plus que le *Ryouk tyen tyo ryei*<sup>11</sup>, n'indiquent aucun changement essentiel : l'orchestre rituel, 297 musiciens et 2 chefs, est dirigé par le bureau dit Tchâ pâng et formé d'hommes libres; l'orchestre vulgaire, 2 chefs, 518 musiciens et 10 chanteurs, est dirigé par le Ou pâng et recruté parmi les esclaves publics; cette différence semble effacée par les nouvelles lois de 1801 au sujet de l'esclavage public<sup>12</sup>. Les danses étaient, en 1469, exécutées par les *nye ki* ou *ki saing*, choisis pour le Palais au nombre de 160 parmi les esclaves des districts et tenues de remplir leur office, chacune sous responsabilité de son mari. Déjà les danseuses officielles existaient en 1073 et 1077<sup>13</sup>; elles donnaient des représentations à l'occasion des grandes fêtes bouddhiques. Les lettrés du xv<sup>e</sup> siècle jugèrent cette coutume « digne des barbares »; malgré la vivacité de leurs attaques, ils n'eurent pas gain de cause<sup>14</sup>; leurs descendants voyaient encore il y a peu d'années les *ki saing* figurer aux fêtes du Palais<sup>15</sup> et ils ne dédaignaient pas de les appeler pour leur amusement privé. Le décret de 1801 n'ayant pas supprimé la servitude publique des femmes, le Palais et tous les yamens importants de province continuèrent d'entretenir des troupes de danseuses pour le service du roi, des mandarins et de leurs hôtes; les femmes et filles des condamnés pour crimes graves, les femmes coupables aussi, étaient réduites en servitude; parmi elles et surtout parmi leurs filles, se recrutaient les *ki saing*, dont le métier était presque héréditaire.

## BIBLIOGRAPHIE DU SECOND APPENDICE

Maurice Courant, *Bibliographie Coréenne*, 3 vol. grand in-8° et supplément, Paris, 1894-1896 et 1901.

*Sim kouk sa keui*, mémoires historiques des Trois Royaumes (Sillâ, Kokourye, Paikcheï), par Kim Pou-sik, présentés en 1145 au roi In tchong. 10 vol. in-4°, 1394 ou 1451 (*Bibl. cor.*, n° 1835).

*Ko rye sa* ou *Ko rye pon sa*, histoire du Korye, par Tchong Rintchi (1451). 70 vol. in-4°, manuscrits (*Bibl. cor.*, n° 1850).

*Moun hen pi ko* (*Tong kouk*), histoire méthodique de la Corée, composée par ordre royal et publiée en 1770. 40 vol. in-4° (*Bibl. cor.*, n° 2112).

*Tai tyen heï thong*, collection des statuts fondamentaux, édition de 1865. 5 vol. in-4° (*Bibl. cor.*, n° 1461). De nombreuses éditions de ce recueil ont paru à partir de 1394 (*Bibl. cor.*, n°s 1451 à 1461).

*Ryouk tyen tyo ryei*, règlements annexes aux six statuts (1866). 10 vol. grand in-8° (*Bibl. cor.*, n° 1462).

*Âk hâk kouei pem*, voir p. 217, note 4 (*Bibl. cor.*, n° 2570).

*Ryâng keun sin po*, méthode de hyen keun, par Ryâng. 4 plaquette grand in-8°, 27 feuillets manuscrits (*Bibl. cor.*, n° 2573).

*O ryei eui se ryei*, les cinq rites avec règlements annexes, ouvrage préparé par ordre du roi Seï tchong à partir de 1430, achevé en 1474. 8 vol. in-folio (*Bibl. cor.*, n° 1047).

*Tchin tchân eui kouei*, cérémonies du banquet royal. 4 vol. in-4°, 1818 (*Bibl. cor.*, n° 1305). Plusieurs ouvrages du même genre ont été publiés dans des circonstances semblables; est cité aussi celui de 1887 (n° 1307).

1. *Tchin tchân eui kouei*, liv. 1, f. 22; liv. préliminaire, ff. 19 v°, 20 r°. Le Koân-long est la province du Kâng-ouen sur la mer du Japon.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 2 à 4, 11 v°; liv. 50, ff. 15, 16. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 1 à 4. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 16 v°; liv. 1, ff. 19, 20. A cette danse se rattacherait le système syên lyn.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 4, 12; liv. 50, ff. 16, 17. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 1 à 3.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 5, 6, 12, 13; liv. 50, ff. 19 à 22. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 8 à 12. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 18 v°; liv. 1, f. 20.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 6, 13; liv. 50, ff. 22, 23.

6. *Hok rye ahoue tui*; *Moun hen pi ko*, liv. 48, f. 16; liv. 50, f. 42, etc. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 12, 13. — *Bibliographie coréenne*, n° 1307.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 48, f. 16; liv. 50, f. 42, etc. — *Tchin tchân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 21 r°; liv. 1, f. 22. — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 36. — Sur les exorcismes *ni* (*ni*), voir pp. 183, 201; *Tchhe yang*, voir p. 216.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 15 r°.

9. On a signalé (p. 199) que les Kin avaient une sorte de théâtre. Le *Moun hen pi ko* (liv. 50, f. 7 v°) parle des chants, des chœurs et des *tchép heui* (*tsû hïj*) des Kî-tân, imités en Corée en 1117.

10. Liv. 3, ff. 53, 54.

11. Liv. 5, ff. 74 à 78.

12. *Tai tyen heï thong*, liv. 5, ff. 32, 33. — *Ryouk tyen tyo ryei*, liv. 9, ff. 13, 14.

13. *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 7. En 1073, on venait d'introduire le *Pho kou ak*: en 1077 on cite une danse qui se terminait par la représentation figurée de quatre caractères *thyen hâ thâi phyen*, l'Empire est en paix. Voir pp. 141 et 195 la description de figures analogues. Les danseuses sont mentionnées sous les Thâng (p. 193), sous les Sông (p. 197).

14. *Moun hen pi ko*, liv. 40, f. 36; liv. 41, ff. 3, 4, 8, 12, pour les dates de 1170, 1177, 1494, 1510, 1512.

15. *Tchin tchân eui kouei*, liv. 3, ff. 6 à 11. — Voir aussi William H. Wilkinson, *The Korean Government*, p. 27 (*Bibliographie coréenne*, n° 3402).

INDEX DES MOTS CHINOIS ET CORÉENS

A) MORCEAUX CHINOIS (VERS OU PROSE) DONT LA PARTIE MUSICALE EST TRANSCRITE DANS L'OUVRAGE.

a) voir p. 103, note 2. 大哉宣聖道德尊崇。維持王化斯民是宗。典祀有常精純竝隆。神其來格於昭聖容。

b) voir p. 111, note 1. 大哉孔子先覺先知。與天地參萬世之師。祥徵麟綬韻答金絲。日月既揭乾坤清夷。

c) voir p. 114, note 6. 慶源發祥世德惟崇。致我祖宗開基建功。京都之內親廟在東。惟我子孫永懷祖宗。氣體則同呼吸相通。來格來從皇靈顯融。

d) voir p. 123, note 12. 得道仙翁自在輕閒。月朗風清流水高山。.....知音雖少琴能解憂。風清月朗山高水流。

e) voir p. 124, note 1. 非禮勿視非禮勿聽。非禮勿言非禮勿動。.....敖不可長欲不可從。志不可滿樂不可極。

f) voir p. 124, note 3. 詩言志歌永言。聲依永律和聲。.....毋不敬儼若思。安定辭安民哉。

g) voir p. 125, note 1. 滄浪之水清兮。之水清兮。可以濯我纓兮。

h) voir p. 125, note 3. 關關雎鳩在河之洲。窈窕淑女君子好逑。參差荇菜左右流之。窈窕淑女寤寐求之。求之不得寤寐思服。悠哉悠哉輾轉反側。參差荇菜左右采之。窈窕淑女琴瑟友之。參差荇菜左右芣之。窈窕淑女鐘鼓樂之。

i) voir p. 129, note 2. 彼茁者葭壹發五豝。

于嗟乎騶虞。彼茁者蓬壹發五豮。于嗟乎騶虞。

j) voir p. 129, note 3. 既醉以酒既飽以德。君子萬年介爾景福。既醉以酒爾殺既將。君子萬年介爾昭明。.....其僕維何釐爾女士。釐爾女士從以孫子。

k) voir p. 130, note 1. 思皇先祖耀靈于天。源衍慶流絳高逮玄。玄孫受命追遠其先。明禋是崇億萬斯年。對越至親儼然如生。其氣昭明感格在庭。如見其形如聞其聲。愛而敬之發乎中情。惟前人功德肇膺天曆。延及予小子爰受方國。欲報其德昊天罔極。慇懃三獻我心悅懌。

l) voir p. 131, note 3. 鬱鬯兮三申。羅籩蠶兮畢陳。儀卒虞兮肅明禋。神降福兮宜民宜人。

m) voir p. 135, note 1. 思文后稷克配彼天。立我烝民莫匪爾極。貽我來牟帝命率育。無此疆爾界陳常于時夏。

n) voir p. 136, note 1. 水火金木土穀惟修。正德利用厚生惟和。九功惟敘九敘惟歌。戒之用休董之用威勸之以九歌俾勿壞。

o) voir p. 136, note 2. 立我烝民莫匪爾極。不識不知順帝之則。日出而作日入而息。鑿井而飲耕田而食。何有帝力哉。

p) voir p. 135, note 7. 湘江郎調。一更裏月照湘江。俏佳人進我的般般。快樂非常。同年的小妹忙把水呀水呀水烟裝。

B) INDEX ALPHABÉTIQUE.

Nota. — Les mots coréens sont en italiques. Les chiffres placés après les caractères chinois renvoient aux pages du texte.

1 <i>Ai-tchang oang</i>	7 <i>ák</i>	13 <i>chā-tchi</i>	19 <i>Chān-tōng</i>
2 <i>á</i>	8 <i>Ák hák kouei pem</i>	14 <i>chā-thò</i>	20 <i>Chāng</i>
3 <i>á ák</i>	9 <i>án</i>	15 <i>chā-thò tyáo</i>	21 <i>chāng kyò tyáo</i>
4 <i>Á paik</i>	10 <i>Án Tchi</i>	16 <i>chái</i>	22 <i>Chāng-ling Móu tseú</i>
5 <i>á tchaing</i>	11 <i>chā-heò-kyā-lán</i>	17 <i>chān kheòú</i>	23 <i>Chāng lyú hing</i>
6 <i>á tyo</i>	12 <i>chā-lǎ</i>	18 <i>Chān-sí</i>	24 <i>Chāng sōng</i>

1. 哀莊王 216. — 2. (voir 3) 212. — 3. 雅樂 218. — 4. 牙拍 212, 219. — 5. 牙箏 216. — 6. 雅調 213. — 7. (voir 8) 216. — 8. 樂學軌範 212. — 9. (voir 10) 218. — 10. 安止 219. — 11. 沙侯加濫 96. — 12. 沙臘 96. — 13. 沙識 96. — 14. (voir 15)

119. — 15. 沙陶調 117, I. — 16. 殺 107. — 17. 山口 79, 174, 176. — 18. 山西 82. — 19. 山東 83. — 20. (voir 21) 84, 92, 93, 112. — 21. 商角調 117, XXIV, LIX. — 22. 商陵穆子 165. — 23. 商旅行 191. — 24. 商頌 209. — 25. 商調 117, XXX, LVIII;

25 chāng tyáo	37 Chèn Kwó	92 Chí tsōng	127 chwāng tyáo kyō tyáo
26 chāng yin	38 Chèn Tchéng	93 Chí tsoù	128 Chwé fou
27 chāng	39 Chen Yeou-tchéi	94 Chí yuèn	129 Chwé yuèn
28 Chāng-hài	60 Chèn Yi-fou	95 Chi	130 chwéi
29 chāng kōng	61 Chèn Yō	96 Chi-fāng	131 Chwéi hwò
30 Chāng lin	62 chēng	97 Chi hōu	132 Chwéi syen
31 Chāng-tàng	63 chēng 103 à 111	98 chí kyū kō	133 chwéi tchhu
32 Chāng tchí hwéi	64 chēng	99 Chi Lē	134 chwéi tyáo
33 chāng tchwan	65 chēng chí	100 Chi ming	135 chwèn 3
34 Chāng tí	66 Chēng lyū syào kí	101 Chi pāng tchhou	136 chwèn-yū 3
35 Chāng yuèn yō	67 Chēng syào pou	102 Chi-tchéng	137 Chwén
36 Chāo	68 chēng	103 Chí thàn	138 Chwén hwò
37 Chāo wou kyeou	69 Chēng cheou yō	104 choū	139 Chwén tyèn
tchhēng yō pou	70 Chēng ming yō	105 Choū hwò	140 e
38 chāo	71 chēng-pyén	106 Choū kīng	141 Ek tchhū so
39 chāo	72 Chēng tē	107 Choū-nàn-thò	142 eung
40 chāo chāng	73 Chēng wou kwāng tchāo	108 choū	143 eung ko
41 Chāo kōng	74 cheou	109 Choū hwai tsháo	144 eul 44
42 Chāo nán	75 cheou kou 39	110 Choū chāng lāng	145 Eul yá
43 Ché	76 Cheou hwò	111 choū jèn	146 eul hyèn 138, 133
44 ché jén	77 Cheou-yāng	112 choū khōng-heou 121	147 Eul yi tchweí tcháo thou
45 ché-li	78 chí	113 Choū	148 fa khyū
46 ché-li cheou	79 chí	114 Choū choū	149 Fā thàn
47 ché tsi	80 chí	115 Choū cùl	150 fa yì sán
48 Ché tyáo hwéi hou	81 Chí-hwéi	116 choū kyén	151 Fā yō thōng tseú kí
twéi	82 Chí kīng	117 Choū-pào	152 Fān póu hō tseou
49 Ché yi	83 chí-si	118 Choū-swén Thōng	153 Fān tseú yō
50 Cheán-si	84 chí	119 chwāng	154 Fān
51 cheán	85 Chí Chēng	120 chwāng hwāng	155 fān
52 cheán fou	86 Chí hwāng-tí	121 chwāng kwán 198	156 fān
53 chēn	87 Chí kí	122 chwāng kyáng	157 fān chēng
54 Chēn kōng phó tchén	88 Chí kí phing lin	123 chwāng kyō 179	158 Fān Tchéh
yō	89 chí	124 chwāng kyō tyáo	159 Fān Yē
55 Chēn tsōng	90 chí ning	125 chwāng tshing 136	
56 Chēn yō kwán	91 Chí tē	126 chwāng tyáo	

169. — 26. 商音 168 — 27. (voir 28) 113, 156, 157.  
 — 28. 上海 211. — 29. 上宮 120. — 30. 上林 192.  
 — 31. 上黨 82. — 32. 上之回 200. — 33. 上轉  
 138. — 34. 上帝 110. — 35. 上元樂 188. — 36. 韶  
 (招) 187. — 37. 韶舞九成樂補 78. — 38. 哨 158.  
 — 39. (voir 40) 93. — 40. 少商 120. — 41. 召公 143.  
 — 42. 召南 101. — 43. 社 110. — 44. 射人 184. —  
 45. (voir 46) 198. — 46. 舍利獸 198. — 47. 社稷  
 201. — 48. 射雕回鶻隊 197. — 49. 射義 101. —  
 50. 陝西 82. — 51. 禪 100. — 52. 膳夫 184. — 53.  
 申 79. — 54. 神功破陣樂 188. — 55. 神宗 84. —  
 56. 神樂觀 202. — 57. 沈括 209. — 58. 沈琬 194.  
 — 59. 沈攸之 191. — 60. 沈義父 78. — 61. 沈約  
 189. — 62. 升 81. — 63. (voir 65) 114, 161, 164,  
 207, 211. — 64. (voir 66) 96, 102. — 65. 笙師 147.  
 — 66. 聲律小記 211. — 67. 笙簫譜 211. — 68.  
 (voir 69) 194. — 69. 聖壽樂 195. — 70. 聖明樂  
 194. — 71. 盛變 88. — 72. 盛德 187. — 73. 聖武  
 光昭 202. — 74. 首 176. — 75. 手鼓 148. — 76. 壽  
 和 100. — 77. 壽陽 82. — 78. 尸 184. — 79. 師  
 112. — 80. (voir 82) 123. — 81. 施惠 208. — 82. 詩  
 經 209. — 83. 時息 88. — 84. 弛 139. — 85. 史盛  
 178. — 86. 始皇帝 80. — 87. (voir 88) 209. — 88.  
 史記評林 209. — 89. 士 139. — 90. 世寧 191. —  
 91. 世德 202. — 92. 世宗 83, 187. — 93. 世祖 194.  
 — 94. 事原 209. — 95. 爽 143. — 96. 什邡 185. —

97. 石虎 82. — 98. 食舉歌 186. — 99. 石勒 82. —  
 100. 釋名 209. — 101. 什榜處 202. — 102. 石城  
 191. — 103. 釋談 170. — 104. (voir 105) 140. — 105.  
 舒和 100. — 106. 書經 209. — 107. 舒難陀 194. —  
 108. 銖 81. — 109. 抒懷操 211. — 110. 樹上郎  
 200. — 111. 庶人 139. — 112. 豎箜篌 176. — 113.  
 (voir 114) 81. — 114. 蜀書 180. — 115. 述而 142.  
 — 116. 熟建 143. — 117. 叔寶 191. — 118. 叔孫通  
 189. — 119. (voir 120) 119. — 120. 雙簧 161. — 121.  
 雙管 110. — 122. 霜降 110. — 123. (voir 124) 200.  
 — 124. 雙角調 117, XXIV; 118, LXXIII, LXXX. — 125.  
 雙清 178. — 126. (voir 127) 117, XXIII, XXX. — 127.  
 雙調角調 117, XXIV. — 128. 說郛 211. — 129. 說苑  
 174. — 130. (voir 131) 119. — 131. 水火 140. — 132.  
 水仙 165. — 133. 水尺 84. — 134. 水調 117, LI. —  
 135. (voir 136) 144. — 136. 罇子 144. — 137. (voir  
 139) 79. — 138. 順和 100. — 139. 舜典 209. — 140.  
 鼓 212. — 141. 憶吹簫 218. — 142. (voir 143) 212. —  
 143. 應鼓 212. — 144. 耳 149. — 145. 爾雅 209. —  
 146. 二絃 179, 182. — 147. 二佾綴兆圖 210. —  
 148. 法曲 196. — 149. 伐檀 189. — 150. 發以散  
 207. — 151. 法樂童子伎 196. — 152. 番部合奏  
 204. — 153. 番子樂 204. — 154. (voir 1375) 82. —  
 155. 凡 113, 156, 157. — 156. (voir 157) 123. — 157.  
 繁聲 123. — 158. 范鎮 84. — 159. 范曄 210. —

160 Fàn Yin	193 fǎng tēhhi
161 fān	194 Fǎng tēhhoū
162 fān	195 Fǎng tsyang tēhhoū
163 fān chēng	196 Fǎng-yǎng
164 Fān lǎng tēheōū	197 Fǎu
165 fāng hyáng 23	198 fǎu chí
166 fāng syáng chí	199 Fǎu Hǒng
167 fāng wòu	200 Fǎu Kyèn
168 Fāng Chóu	201 Fǎu-leōū
169 Fāng tēhōng yò	202 Fǎu-nàn
170 fāng ho	203 fǎu tēhāng
171 fēn	204 fǎu 35, 49
172 fēn-phī	205 fǎu
173 fēn-tóng	206 Fǎu ngán séu yì
174 fēn kǒu 48	207 fǎu pǒ 35, 49
175 fēu kǒu 174	208 Fǎu Hlyuén
176 Fēu yì	209 Fǎu-leōū
177 fēu 36	210 fǎu cheōū
178 fōng	211 Fǎu-hī
179 fōng	212 Fǎu Khyèn
180 fōng	213 fǎu toū chí
181 Fōng lēi yin	214 Fǎu wòu
182 fōng nǎng	215 Fǎu wòu
183 Fōng soū thōng yì	216 Fǎu Yǎng-byào
184 Fōng Hǒng	217 Fǎu yì chāng twéi
185 Fōng Pa	218 <i>hai (hwei) keum</i>
186 Fōng Sou	219 <i>Há hoūng eun</i>
187 Fōng chéng yò	220 <i>Há seuy myeny (tchó)</i>
188 Fōng thyeñ mèn	221 <i>Há seuy tcho tyo</i>
189 fōng chēng	222 <i>Há sin yel mou</i>
190 fōng cheōū khōng-heōū 156	223 <i>há tyo</i>
191 fōng ngǒ	224 <i>Hák ryen hoá tai</i>
192 fōng syāo 73	225 <i>Hán Kì</i>

226 <i>Hán kì mou</i>	260 Heou-tháng
227 Hai ngoū wǎng kī	261 heou-thi kou 166
228 hai t 95	262 Heou-tsu
229 hai	263 Heou yen
230 Hǎn chí wai tēhwan	264 <i>Hing ouí</i>
231 hǎn loū	265 hī
232 Hǎn Pang-khi	266 Hī
233 Hǎn-tan	267 hī khin 116
234 hǎn-tēhōng	268 Hī khī
235 Hǎn Ying	269 hī
236 Hǎn	270 hī khyū
237 Hǎn choū	271 hī kī
238 Hǎn choū piūng lin	272 Hing líng yo
239 Hǎn kōng tēhheōū	273 líng kou 60
240 Hǎn kwáng	274 líng loū
241 Hǎn loū	275 líng wéi
242 Hǎn tēhī	276 líng
243 Hǎng-tēheōū	277 <i>hoí</i>
244 háo thōng 87	278 <i>hoó keum</i>
245 <i>he kony</i>	279 <i>hoón</i>
246 <i>Hen-kíng óung</i>	280 <i>hoón cū tēhheuy</i>
247 <i>Hen sen to</i>	281 <i>hoón sǎng tēhheuy</i>
248 Hē-lyén Poū-poū	282 <i>hoūng tēhōng tyo</i>
249 Hē-lyén Tēhāng	283 <i>houen</i>
250 hēng	284 Hó-liwáng
251 hēng tēhweí 85	285 Hó jēn séu
252 hēng t 81, 83	286 Hó-kyén
253 heou-li-chā	287 Hó-nàn
254 heouí	288 Hó-nàn foū
255 Heouí hán choū	289 Hó pí nōng yì
256 heouí khī	290 Hó-si
257 Heouí-lyáng	291 Hó Tēhēng-thyeñ
258 Heouí-tchào	292 Hó Tháng
259 Heouí-tcheōū	293 Hó Thwò

160. 范因 187. — 161. 梵 203. — 162. (voir 163) 167, 207. — 163. 泛聲 167. — 164. 泛龍舟 191. — 165. 方響 146. — 166. 方相氏 185. — 167. 方舞 192. — 168. 房庶 84. — 169. 房中樂 187. — 170. 放合 168. — 171. (voir 172) 112. — 172. 分否 88. — 173. 分動 89. — 174. 甕(賁)鼓 149. — 175. 桴鼓 196. — 176. 茱萸 123. — 177. 岳 148. — 178. 封 100. — 179. 豐 110, 202. — 180. (voir 181) 181. — 181. 風雷引 170. — 182. 風囊 161. — 183. 風俗通義 209. — 184. 馮弘 193. — 185. 馮跋 193. — 186. 馮肅 81. — 187. (voir 950) 194. — 188. 奉天門 204. — 189. 鳳笙 162. — 190. 鳳首箜篌 183. — 191. 鳳頰 164. — 192. 鳳簫 152. — 193. 鳳池 164. — 194. 鳳雛 192. — 195. 鳳將雛 191. — 196. 鳳陽 123. — 197. 苻(符) 82. — 198. 免氏 144. — 199. 苻洪 82. — 200. 苻堅 82. — 201. 扶耄 183. — 202. 扶南 146. — 203. 覺掌 164. — 204. 拊 122, 148, 149. — 205. 賦 184, 189, 191. — 206. 撫安四夷 202. — 207. 拊(撫)搏 148, 149. — 208. 傅玄 189. — 209. 富樓 183. — 210. 覆手 176. — 211. 伏羲 161. — 212. 服虔 80. — 213. 伏觀勢 139. — 214. 幘舞 140, 141, 185. — 215. 拂舞 190. — 216. 服養曉 81. — 217. 拂霓裳隊 197. — 218. 奚琴 216. — 219. 荷皇恩 219. — 220. 賀聖明(朝) 219. — 221. 賀聖朝調 218. — 222. 下辛熱舞 216. — 223. 下調 216. — 224. 鶴蓮花臺 220. — 225. (voir

226) 216. — 226. 韓岐舞 216. — 227. 海區臆機 169. — 228. 海笛 160. — 229. 亥 79. — 230. 韓詩外傳 97. — 231. 寒露 110. — 232. 韓邦奇 210. — 233. 邯鄲 185. — 234. 函鐘 79. — 235. 韓嬰 97. — 236. (voir 238) 209. — 237. (voir 238) 209. — 238. 漢書評林 209. — 239. 漢宮愁 190. — 240. 漢廣 123. — 241. 旱麓 184. — 242. 漢志 79. — 243. 杭州 84. — 244. 號筒 157. — 245. 虛孔 213. — 246. 憲康王 216. — 247. 獻仙桃 220. — 248. 赫連勃勃 194. — 249. 赫連昌 194. — 250. 莖 182. — 251. 橫吹 153. — 252. 橫笛 153. — 253. 侯利建 96. — 254. (voir 255) 187. — 255. 後漢書 210. — 256. 候氣 206. — 257. 後涼 82. — 258. 後趙 82. — 259. 後周 186. — 260. 後唐 163. — 261. 候提鼓 193. — 262. 后稷 102. — 263. 後燕 82. — 264. 行葦 218. — 265. 曠 110. — 266. (voir 267) 194. — 267. 奚琴 181. — 268. 喜起 202. — 269. (voir 270) 199. — 270. 戲曲 199. — 271. 戲劇 199. — 272. 行幸樂 204. — 273. 行鼓 150. — 274. 行露 123. — 275. 行葦 184. — 276. 興 184. — 277. 和 213. — 278. 火琴 218. — 279. (voir 280) 213. — 280. 標外清 213. — 281. 標上清 213. — 282. 黃鐘調 213. — 283. 損 213. — 284. 河隍 197. — 285. 何人斯 154. — 286. 河間 101. — 287. (voir 288) 82. — 288. 河南府 83. — 289. 何彼穠矣 123. — 290. 河西 197. — 291. 何承天 90. — 292. 何瑋 210. — 293. 何妥

294 Hò-tông	326 Hwàng hò	350 hwéi	381 hyá tí
295 Hó-loù	327 Hwàng hòu	351 Hwéi tsông	382 hyá yó
296 hó	328 Hwàng hwàng tché hwà	352 Hwéi yèn pí tchi	383 Hyài
297 Hoù	329 Hwàng Khàn	353 hwéi kou chi	384 Hyāng ché
298 hoù khin 137, 148, 152	330 hwàng kheou	354 Hwéi pou yó	385 hyāng lá fou
299 Hoù-kwàng	331 hwàng mèn	355 Hwéi	386 Hyāng yin chi yó phou
300 hoù kyá 90	332 Hwàng mèn kou tchhwéi yó	356 Hwéi Chi-khi	387 Hyāng yin tsyeou
301 Hoù kyá chi pa phó	333 Hwàng Tchhao	357 Hwéi ngān syen cheng tchoù wén kōng wén tsi	388 Hyāng yin tsyeou li
302 hoù kyo 178	334 Hwàng tchhao li khi thou chi	358 Hwéi tyèn	389 Hyāng yin tsyeou yi
303 hoù loù cheng 110	335 Hwàng tchhao tsi khi yó wou loù. Tchōng seù hō pyèn	359 Hwéi tyèn thoù	390 Hyāng Pó
304 Hoù-pí	336 Hwàng-tchhou	360 hwèn-pou-seù 139	391 Hyāng Tchwāng
305 hoù-po-seù 139	337 hwàng-tchōng	361 Hwén tchhén wán swéi yó twéi	392 hyāng thōng
306 hoù tí 82	338 hwàng-tchōng kōng tyáo	362 hwò 103	393 Hyāng Tsi
307 Hoù Vuèn	339 hwàng-tchōng tchhi 203	363 hwò cheng 103	394 Hyāng yén
308 Hoù lyú	340 hwàng-tchōng tchi tyáo	364 Hwò cheng choù	395 Hyáo-hwéi tí
309 hoù	341 hwàng-tchōng yú tyáo	365 Hwò hyèn fa	396 Hyáo-king tí
310 hoù lyú	342 Hwàng-thán tseù	366 Hwò Hyèn	397 Hyáo-ming tí
311 hoù nyeou	343 Hwàng tí	367 hwò khin 153	398 Hyáo-swèn
312 hoù syèn	344 Hwàng tshing king kyài	368 hwò kou 69	399 Hyáo-syuen tí
313 hwá khýang kou	345 Hwàng tshōng tyé khyú	369 hwò-pou-seù 139	400 Hyáo-wén tí
314 Hwá chou	346 Hwàng wou	370 Hwò Khyú-ping	401 Hyáo-wou tí
315 hwá kyó 92	347 Hwàng wou	371 hyāng ak	402 hyei keum
316 Hwái	348 Hwàng yá	372 Hyāng pát	403 hyen keum 201
317 Hwái-nán	349 Hwàng	373 hyāng pí phá 202	404 hyen tcha
318 Hwái-nán tseù		374 Hyāng ryeng	405 Hye syèn yeou
319 Hwán Hyuèn		375 hyá	406 hye tchi
320 Hwán king yo		376 Hyá	407 hye tchi kyó tyáo
321 hwán thýèn		377 hyá kōng	408 hye tchi tyáo
322 hwán		378 hyá tchi	409 hyèn hyuèn
323 hwán choù		379 hyá tchi	410 Hyèn hi
324 hwàng		380 hyá tchwán	411 Hyèn-hwò
325 Hwàng heou fang néi			412 Hyèn tchhi
			413 hyèn thào 124

97. — 294. 河東 165. — 295. 賀魯 201. — 296. 合  
81, 102, 117, 133, 156, 157, 158, 168. — 297. (voir  
298) 82. — 298. 胡琴 181, 182. — 299. 湖廣 146. —  
300. (voir 301) 159. — 301. 胡笳十八拍 163, 171.  
— 302. 胡角 200. — 303. 胡蘆笙 161. — 304.  
湖北 185. — 305. 胡撥思 179. — 305 bis. 胡旋樂  
193. — 306. 胡笛 153. — 307. 胡琰 79. — 308. 戶  
律 201. — 309. (voir 310) 96. — 310. 斛律 96. —  
311. 斛牛 96. — 312. 斛先 96. — 313. 花腔鼓  
150. — 314. 華黍 123. — 315. 畫角 159. — 316.  
(voir 318) 188. — 317. (voir 318) 210. — 318. 淮南子  
87. — 319. 桓玄 190. — 320. 還京樂 196. — 321.  
環田 91. — 322. 緩 166. — 323. 幻術 198. — 324.  
簧(黃) 116, 161. — 325. 皇后房內 186. — 326.  
黃河 82. — 327. 黃鵠 200. — 328. 皇皇者華 123.  
— 329. 皇儲 95. — 330. 簧口 162. — 331. (voir  
332) 185. — 332. 黃門鼓吹樂 185. — 333. 黃巢  
83. — 334. 皇朝禮器圖式 211. — 335. 皇朝祭  
器樂舞錄。中祀合編 209. — 336. 黃初 81. —  
337. (voir 338) 79. — 338. 黃鐘宮調 118, LXXI,  
LXXVIII, VI, LXXXIII. — 339. 黃鐘蕤 86. — 340.  
黃鐘徵調 117, IV; 118, XIV. — 341. 黃鐘羽調  
118, LXXV, LXXXII. — 342. 黃覃子 200. — 343. 黃  
帝 80. — 344. 皇清經解 120. — 345. 黃驄疊曲  
192. — 346. 凰舞 110, 141. — 347. 皇舞 202. —  
348. 皇雅 189. — 349. (voir 919) 82. — 350. (voir

351) 161. — 351. 徽宗 217. — 352. 徽言秘旨 211.  
— 353. 回願勢 139. — 354. 回部樂 204. — 355.  
(voir 920) 82. — 356. 惠士奇 120. — 357. 晦庵先  
生朱文公文集 209. — 358. (voir 1432) 210. — 359.  
(voir 1434) 216. — 360. 潭不似 179. — 361. 譚臣  
萬歲樂隊 197. — 362. (voir 363) 93, 108, 121, 161.  
— 363. 和笙 161. — 364. 和聲署 202. — 365. 和  
弦法 166. — 366. 和峴 84. — 367. 和琴 182. —  
368. 和鼓 151. — 369. 火不思 179. — 370. 霍去  
病 165. — 371. 鄉樂 217. — 372. 響鈸 211, 219. —  
373. 鄉琵琶 216. — 374. 響鈴 211, 219. — 375. (voir  
377) 93, 156. — 376. (voir 379) 84, 181, 194. — 377.  
下宮 120. — 378. 下徵 120. — 379. 夏至 110. —  
380. 下轉 158. — 381. 夏翟 141. — 382. 夏籥 141.  
— 383. 嶰 88. — 384. 鄉射 183. — 385. 鄉大夫  
186. — 386. 鄉飲詩樂譜 210. — 387. (voir 388)  
184. — 388. 鄉飲酒禮 186. — 389. 鄉飲酒義 186.  
— 390. 項伯 190. — 391. 項莊 190. — 392. 響銅  
143. — 393. 項籍 190. — 394. 饗宴 186. — 395.  
孝惠帝 187. — 396. 孝景帝 187. — 397. 孝明帝  
81. — 398. (voir 1971) 97. — 399. 孝宣帝 187. —  
400. 孝文帝 83, 101. — 401. 孝武帝 83, 101, 189.  
— 402. 鬚琴 216. — 403. 玄琴 213. — 404. 弦  
子 216. — 405. 挾仙遊 171. — 406. (voir 407) 119.  
— 407. 歇指角調 117, XVII, LI. — 408. 歇指調  
117, LI. — 409. 軒縣 183. — 410. 咸熙 187. — 411.  
咸和 82. — 412. 咸池 141. — 413. 絃鼓 177. —

414 Hyèn-thông  
415 hyèn tseù 137  
416 Hyèn wàng  
417 Hyeoù hwò  
418 Hyeoù Ichhèng  
419 Hyou du  
420 Hyô ki  
421 Hyông Phèng-lái  
422 hyông phi 182  
423 Hyông phi pou  
424 Hyù Cheân-sin  
425 Hyù Hèng  
426 hyuèn 101  
427 hyuèn kou 45, 51  
428 Hynèn tsông  
429 In tchong  
430 Jeân Min  
431 jèn  
432 jèn  
433 jèn hoù yì tsì wèi tìng  
434 Jèn tsông  
435 Jèn wou  
436 Jèn Yèn  
437 Jông  
438 Joù fèn  
439 joù yì  
440 Joù-Ichèn  
441 joù  
442 Joù kwân  
443 Joù sài  
444 jwèi-pin  
445 jwèi-pin tchi tyáo  
446 Jwéi tsông  
447 jwén yá phào 107

448 ká 199  
449 Ká mou  
450 Kái in tchen mou tân  
451 kái lo  
452 Kái tám  
453 kám  
454 Káng-ouen  
455 Kárá  
456 Kárá  
457 kárá keum 200  
458 kái  
459 Kái hyá  
460 kái cháo  
461 kái kou  
462 kái pho  
463 kái san yin lò  
464 kái thân chwàng yún  
465 kái thân hoù khin  
466 kái thân hyèn tseù  
467 kái thân phi phá  
468 Kán-soù  
469 Kán-tcheoù  
470 Kán thàng  
471 Kán wou  
472 Kán hwàng ngên  
473 kang kou 180  
474 káo  
475 Káo chân  
476 Káo Hwân  
477 Káo-keoù-li  
478 káo kông tyáo  
479 káo kou 160  
480 Káo-li  
481 Káo-li ki

482 Kao lyù  
483 Káo Seù-swèn  
484 Kao tsông  
485 Káo tsou  
486 Kao yàng  
487 Kem keù mou  
488 ken lo  
489 Keù tchu  
490 keum  
491 Keum káng seng  
492 Keun thyen tyeng  
493 ké  
494 keng syang wéi kông  
495 keou  
496 khái-chi  
497 Khái-fong  
498 Khái-hwàng  
499 Khái-pào  
500 Khái-yuèn  
501 Khài kô  
502 Khái kô  
503 Khài ngân  
504 khài syuèn  
505 Khài syuèn yô  
506 Khài yô  
507 Khài yong  
508 khàn-heoù 114  
509 Khàng-hi  
510 Khàng hi tseù tyèn  
511 Khàng khyà yáo  
512 Khàng kwé  
513 Khàng-kyù  
514 kheoù khin 26

515 khì cheng  
516 khì kông  
517 khì lyáo  
518 khì không  
519 Khí-tan  
520 khin 112  
521 Khin chu  
522 Khin chu  
523 Khin khyù phou<sup>2</sup>lou  
524 Khin lyù chwe  
525 Khin phou tá tshyuèn  
526 Khin tchi  
527 Khin thân  
528 Khin tìng khyù phou  
529 Khin tìng tshéu phou  
530 Khin tshao  
531 Khin yuèn  
532 khing 23  
533 Khing cheân  
534 Khing cheân yo  
535 Khing chèn hwân yo  
536 khing chi  
537 Khing lóng  
538 Khing yún  
539 khò-eùl-nái 143  
540 không-heoù 114  
541 Khong tseù tou yì  
542 Khou-mo-hi  
543 Khoù lèi tseù  
544 Khwáng (chi Khwáng)  
545 Khwéi  
546 khwéi lèi  
547 Khwò-eùl-khá

444. 咸通 197. — 445. 弦子 178. — 446. 獻王 101. — 447. 休和 101. — 448. 休成 189. — 449. 休安 219. — 420. 學記 122. — 421. 熊朋來 78. — 422. (voir 423) 201. — 423. 熊罷部 199. — 424. 許善心 95. — 425. 許衡 210. — 426. 塤(堦) 161. — 427. 縣鼓 149. — 428. 玄宗 210. — 429. 仁宗 220. — 430. 冉閔 82. — 431. 任 79. — 432. 儿 113. — 433. 人戶以籍爲定 201. — 434. 仁宗 84. — 435. 人舞 140, 141. — 436. 任偃 176. — 437. 戎 82. — 438. 汝墳 123. — 439. 如一 168. — 440. 女真 84. — 441. (voir 442) 168. — 442. 入關 200. — 443. 入塞 200. — 444. 蕤賓(妥[綏]賓) 79, 108. — 445. 蕤賓徵調 117, XLVI; 118, LVI. — 446. 睿宗 198. — 447. 閏餘飽 161. — 448. (voir 449) 213. — 449. 笳舞 216. — 450. 佳人剪牡丹 219. — 451. 羯鼓 212. — 452. 葛覃 218. — 453. 監 216. — 454. 江原 220. — 455. 加羅 213. — 456. (voir 457) 213. — 457. 加耶(伽伽)琴 213. — 458. 咳 184. — 459. 祇夏 184. — 460. 丐哨 204. — 461. 丐鼓 204. — 462. 丐拍 204. — 463. 丐三音鑼 204. — 464. 丐彈雙韻 204. — 465. 丐彈胡琴 204. — 466. 丐彈絃子 204. — 467. 丐彈琵琶 204. — 468. 甘肅 82. — 469. 甘州 196. — 470. 甘棠 123. — 471. 干舞 141. — 472. 感皇恩 202. — 473. 桐鼓 200. — 474. (voir 475) 93, 156. — 475. 高山 172. — 476. 高歡 83. — 477. (voir 600) 193. — 478. 高宮調 117, VIII, XV; 118, XX, XXVII. — 479. 磬鼓 184. — 480. (voir 481) 192.

— 481. 高麗伎 192. — 482. 高闕 81. — 483. 高似孫 211. — 484. 高宗 119, 203. — 485. 高祖 97, 114, 193. — 486. 羔羊 123. — 487. 劍器舞 219. — 488. 建鼓 212. — 489. 箕子 216. — 490. 琴 213. — 491. 金剛城 218. — 492. 觀天庭 219. — 493. 隔 178. — 494. 更相爲宮 93. — 495. 勾 113, 156, 157. — 496. 開時 88. — 497. 開封 185. — 498. 開皇 83. — 499. 開寶 197. — 500. 開元 86. — 501. 凱歌 203. — 502. 愷歌 185. — 503. 凱安 186. — 504. (voir 505) 201. — 505. 凱旋樂 204. — 506. 凱樂 185. — 507. 凱容 187. — 508. 坎侯 174. — 509. (voir 510) 110. — 510. 康熙字典 96. — 511. 康衢謠 136. — 512. 康國 192. — 513. 康居 194. — 514. 口琴 146. — 515. 起聲 120. — 516. 起宮 120. — 517. 起調 115, 120. — 518. 氣孔 162. — 519. 契丹 84. — 520. (voir 521) 163. — 521. 琴史 78. — 522. 琴式 163. — 523. 琴曲譜錄 165. — 524. 琴律說 209. — 525. 琴譜大全 211. — 526. 琴制 163. — 527. 琴談 211. — 528. 欽定曲譜 78. — 529. 欽定詞譜 78. — 530. 琴操 211. — 531. 琴原 166. — 532. (voir 536) 146. — 533. (voir 534) 188. — 534. 慶善樂 195. — 535. 慶神歡樂 203. — 536. 磬氏 146. — 537. 慶隆 147. — 538. 慶雲 188. — 539. 喀爾奈 180. — 540. 空侯(空侯) 174. — 541. 孔子讀易 169. — 542. 庫莫奚 194. — 543. (voir 633) 199. — 544. 曠(師曠) 208. — 545. (voir 1294) 81, 97, 205. — 546. 傀儡 197. — 547. 廓爾喀 204. —

548 khyái koué 64	582 Kin-ling	615 kōng	647 Kwàng chéng yō
549 Khyang	583 Kin mèn chi leou	616 Kōng	648 Kwàng-phing
550 Khyén-lōng	584 kin tchēng	617 kōng hyuèn	649 Kwé fōng
551 Khyén nīng	585 Kin-tchihwān	618 kōng-koué-lì 28	650 Kwé ki
552 Khyeou Tchéng	586 Kin wou	619 Kōng mō wou	651 Kwé tseu kyén
553 khyū nô	587 kin	620 Kōng-swèn Tchhōng	652 Kwé yū
554 khyū-myé	588 kīng	621 Kōng tchhēng kīng	653 Kwèi lèi tseu
555 khyū	589 Kīng Fāng	cheán yō	654 kyā 90
556 Khyū-feou	590 Kīng hyā	622 Kōng tchhi phou	655 Kyā jèn tsyén meou
557 Khyū li	591 Kīngtchihwānpaipyén	623 kōng yin	tān twéi
558 khyū tseou	592 kīng telu	624 kou	656 kyā koué 167
559 khyue	593 kīng	625 kou-syèn	657 kyā kwān 89
560 <i>ki hoán tchheng</i>	594 Kīng tí	626 kou-syèn tchi tyáo	658 Kyā lō
561 <i>ki saung</i>	595 Kīng wāng	627 kou	659 Kyā tchhwei
562 <i>Kim Pou-sik</i>	596 Kīng-yeou	628 kou	660 Kyā tchi
563 ki-leou koué 70	597 Kīng yeou yō swèi sin	629 kou jèn	661 Kyā-tē mèn
564 ki-tchí	kīng	630 Kou khō yō	662 Kyā-tsing
565 kī-wān-syē-khoué 15	598 Kīng Yūn	631 Kou kin tchi phinglyō	663 kyā-tchōng
566 Kí	599 Kīng yūn yō	632 Kou kin thoú choú tsí	664 kyā-tchōng tchi tyáo
567 Kí-houé	600 <i>Kokourye</i>	tchhēng	665 kyái
568 Kí khi	601 <i>Korye</i>	633 Kou tchhwei	666 kyái-hing
569 Kí tsweí	602 <i>Ko rye [pon] sa</i>	634 Kou tchhwei choú	667 Kyái yá
570 kī	603 <i>koín</i>	635 Kou yō	668 Kyāng
571 Kí	604 <i>Koín tche</i>	636 kou yū	669 Kyāng-nān
572 kī	605 <i>Koín-tong</i>	637 kwá	670 Kyāng Pō-chí
573 Kí jäng kō	606 <i>Koín tong mou</i>	638 kwai ying	671 Kyāng-sou
574 ki khin 113	607 <i>Koínng tchōng</i>	639 kwai yuē	672 Kyāng-toú
575 ki-lyáo (lyáo)	608 <i>Kouen Tjei</i>	640 kwān	673 Kyāng yeou seú
576 kin	609 <i>koung tyo</i>	641 Kwān-tchōng	674 Kyāng-yuèn
577 Kín 8	610 kō	642 Kwān tshyn	675 Kyāng
578 kin chēng	611 Kō Wèi-khi	643 kwān 89	676 kyāng
579 Kín chi	612 kō	644 kwān sé	677 kyao
580 kin kheou kyō 94	613 Kō thán	645 kwān tseu 89	678 Kyāo houé
581 Kín koué náo kō	614 kōng	646 kwāng	679 Kyāo thē chēng

548. 拊鼓 151. — 549. 羌 82. — 550. 乾隆 174. — 551. 乾寧 140. — 552. 丘仲 132. — 553. 驅儻 201. — 554. 去滅 88. — 555. (voir 556) 78, 114, 115. — 556. 曲阜 84. — 557. 曲禮 209. — 558. 曲奏 103. — 559. 嬰 107. — 560. 歧樛清 213. — 561. 妓生 220. — 562. 金富軾 220. — 563. 雞婁鼓 151. — 564. 雞(稽)識 96. — 565. 稽灣斜枯 113. — 566. 季 112. — 567. 稽胡 194. — 568. 驥氣 163, 171. — 569. 既醉 123, 129. — 570. (voir 574) 122. — 571. 汲 79. — 572. (voir 271) 199. — 573. 擊壤歌 136. — 574. 擊琴 174. — 575. 吉了(料) 196. — 576. 斤 81. — 577. (voir 578) 84, 144, 210. — 578. 金聲 122. — 579. 金史 210. — 580. 金口角 159. — 581. 金鼓鏡歌 204. — 582. 金陵 192. — 583. 金門侍漏 163. — 584. 金鉦 195. — 585. 金川 203. — 586. 巾舞 190. — 587. 緊 156, 166. — 588. 經 92. — 589. 京房 80. — 590. 驚夏 184. — 591. 荊川稗編 209. — 592. 驚蟄 110. — 593. 頸 176. — 594. 景帝 101. — 595. 景王 92. — 596. (voir 597) 161. — 597. 景祐樂髓新經 84. — 598. (voir 599) 195. — 599. 景雲樂 193. — 600. 高句麗 193. — 601. (voir 602) 192. — 602. 高麗木史 220. — 603. 管 213. — 604. 關雎 218. — 605. (voir 606) 219. — 606. 關東舞 219. — 607. 光宗 247. — 608. 權躄 219. — 609. 宮調 216. — 610. 歌 102, 121. — 611. 柯維騏 210. — 612. 格 93. — 613. 葛覃 123. — 614. (voir 617) 92, 93, 112. —

615. (voir 622) 113, 117, 153, 156, 157. — 616: 恭 211. — 617. 宮縣 183. — 618. 公古哩 147. — 619. 公莫舞 190. — 620. 公孫崇 83. — 621. 功成慶善樂 188. — 622. 工尺譜 211. — 623. 宮音 169. — 624. 箛 159. — 625. 姑(沽)洗 79. — 626. 姑洗徵調 117, XXXII; 118, XLII. — 627. 股 140. — 628. (voir 629) 146. — 629. 鼓人 144. — 630. 估客樂 194. — 631. 古今治平略 209. — 632. 古今圖書集成 210. — 633. (voir 634) 200. — 634. 鼓吹署 200. — 635. 古樂 87. — 636. 穀雨 110. — 637. 卦 122. — 638. 乖應 93. — 639. 乖越 93. — 640. 觀 201. — 641. 關中 188. — 642. 關雎 123, 125. — 643. (voir 644) 158. — 644. 管色 157. — 645. 管子 158. — 646. (voir 647) 110. — 647. 光聖樂 195. — 648. 廣平 185. — 649. 國風 209. — 650. 國伎 192. — 651. 國子監 210. — 652. 國語 209. — 653. 魁礮子 199. — 654. 筳(簞) 159. — 655. 佳人剪牡丹隊 197. — 656. 加鼓 193. — 657. 筳管 159. — 658. 假樂 184. — 659. 筳吹 203. — 660. 嘉至 189. — 661. 嘉德門 101. — 662. 嘉靖 123. — 663. (voir 664) 79. — 664. 夾鐘徵調 117, XXV; 118, XXXV. — 665. (voir 666) 200. — 666. 解形 88. — 667. 介雅 198. — 668. (voir 669) 209. — 669. 江南 146. — 670. 姜白石 166. — 671. 江蘇 210. — 672. 江都 177. — 673. 江有汜 123. — 674. 姜嫄 102. — 675. 絳 208. — 676. 降 108. — 677. (voir 679) 186. — 678. 驍壺 192. — 679.



680 kyáo 102  
 681 Kyáo fang  
 682 Kyáo fang seũ  
 683 Kyáo fang seũ nyũ yo  
 684 Kyé-clu  
 685 Kyé-hoù  
 686 kyé-kông  
 687 kyé kou 63  
 688 Kyé kou loũ  
 689 kyé-màng-nyé-teou-pou 20  
 690 Kyên  
 691 Kyên  
 692 kyên  
 693 kyên  
 694 kyên  
 695 Kyên-không  
 696 Kyên khi twéi  
 697 kyên kou 44  
 698 Kyên-kwé mên  
 699 Kyên nân si tehwhân  
 700 Kyên wou  
 701 Kyeou moũ  
 702 Kyeou-tseũ kí  
 703 Kyeou kông  
 704 Kyeou kông wou  
 705 kyeou yáo pháo 108  
 706 kyeou thung  
 707 Kyeou thung chou  
 708 Kyeou wou tái chi  
 709 kyo ping ko 186  
 710 Kyô  
 711 kyô  
 712 kyô cháo

713 kyo ti  
 714 kyo tyao  
 715 Kyn-yue  
 716 kyú  
 717 kyú  
 718 Kyné-teleh téhi  
 719 Kynen-ehi Kynên  
 720 Kynen eũl  
 721 kyn 205  
 722 kyn li  
 723 Kyn mà hwang  
 724 Kyn tseũ yang yang  
 725 Kyn yong teh  
 726 la-pa-pou 111  
 727 la-pa 88  
 728 Lái-nyên  
 729 Lân-tcheou  
 730 Làng-tchông  
 731 Láo tseũ  
 732 lèi kou 157  
 733 lèi ta kou 157  
 734 Lèng Khyên  
 735 Li  
 736 Li cheou  
 737 Li leou  
 738 Li  
 739 li  
 740 Li Chén-yên  
 741 Li Kào  
 742 Li kí  
 743 Li Lin-foũ  
 744 Li Lông-kí  
 745 Li pi  
 746 Li Po-yo

747 La Tsi  
 748 Li Yén-cheou  
 749 Li Yén-nyên  
 750 Li yong  
 751 Li yún  
 752 li  
 753 li hyá  
 754 la pou  
 755 li tehwhên  
 756 li tông  
 757 li tshyeou  
 758 la wó  
 759 Lin-hwái  
 760 Lin-tchông  
 761 Lin téhi téhi  
 762 Lin téhi  
 763 lin-tchông  
 764 lin-tchông châng tyáo  
 765 lin-tchông kyó tyáo  
 766 lin-tchông téhi tyáo  
 767 Lin-té tyên  
 768 Lin Yú  
 769 ling 172  
 770 Ling kông  
 771 ling kou 158  
 772 Ling lwên  
 773 Ling sing syáo wou phou  
 774 Ling sing tshên  
 775 Ling tí  
 776 Ling Yi-tóng  
 777 Ling-nân  
 778 Ling-hoù Té-fên  
 779 ló 7

780 Lô Kông-mun  
 781 Lo-sang  
 782 Loug  
 783 Loug cheou phi-pa 126  
 784 lóng kheou  
 785 lóng kou 56, 57  
 786 lóng ming 176  
 787 Loug-seũ-má-ou 11  
 788 lóng tchhi  
 789 Lóng tchhi yo  
 790 lóng theou ti 81  
 791 lóng ti 81  
 792 lóng yin  
 793 Lông  
 794 Lông theou  
 795 Lou  
 796 Lou Pan  
 797 Lou pou yo  
 798 Lou song  
 799 Lou kou 159  
 800 Lou ming  
 801 Lwán yi wéi  
 802 lwên  
 803 Lwén yú  
 804 Lyàng  
 805 Lyàng choũ  
 806 Lyàng hwéi wáng  
 807 Lyàng-tcheou  
 808 Lyàng-tcheou  
 809 lyàng  
 810 lyàng theou ti 81  
 811 Lyáo

郊特牲 184. — 680. 訓詁 161. — 681. (voir 683) 86, 198. — 682. (voir 683) 202, 205. — 683. 教坊司女樂 203. — 684. 羯室 82. — 685. 羯胡 82. — 686. 結躬 88. — 687. (voir 688) 151. — 688. 羯鼓錄 211. — 689. 結莽聶兜布 146. — 690. (voir 200) 82. — 691. (voir 2112) 83. — 692. 肩 152. — 693. 間 78. — 694. 薊 164. — 695. 建康 82. — 696. 劍器隊 197. — 697. 建鼓 149. — 698. 建國門 198. — 699. 劍南西川 194. — 700. 劍舞 190. — 701. 樛木 123. — 702. 龜茲伎 192. — 703. (voir 704) 186. — 704. 九功舞 188. — 705. 九曜袍 161. — 706. 救護 144. — 707. 舊唐書 210. — 708. 舊五代史 210. — 709. 教坊鼓 212. — 710. (voir 2271) 83. — 711. (voir 712) 92, 93, 112. — 712. 角招 121. — 713. (voir 2088) 198. — 714. 角調 121. — 715. 居月 165. — 716. 虞 111. — 717. 巨 201. — 718. 掘柘枝 197. — 719. 涓師涓] 208. — 720. 卷耳 123. — 721. 均 80, 95. — 722. 軍禮 201. — 723. 君馬黃 200. — 724. 君子陽陽 161. — 725. 鈞容直 197. — 726. 喇巴卜 179. — 727. 喇叭 158. — 728. 來遠 216. — 729. 蘭州 197. — 730. 闕中 187. — 731. 老子 119. — 732. 雷鼓 184. — 733. 雷大鼓 195. — 734. 冷謙 85. — 735. 黎 205. — 736. 狸首 101. — 737. 離婁 125. — 738. (voir 740) 80, 84, 192. — 739. 里 94. — 740. 李慎言 220. — 741. 李嵩 83. — 742. 禮記 209. — 743. 李林甫 210. — 744. 李隆基 196. — 745. 禮畢 194.

— 746. 李百藥 188. — 747. 李勣 192. — 748. 李延壽 210. — 749. 李延年 80. — 750. 禮容 187. — 751. 禮運 209. — 752. 歷 168. — 753. 立夏 110. — 754. 立部 195. — 755. 立春 110. — 756. 立冬 110. — 757. 立秋 110. — 758. 立我 136. — 759. 臨淮 185. — 760. 臨漳 82. — 761. 麟之趾 123. — 762. 麟趾 218. — 763. 林(禁)鐘 79, 108. — 764. 林鐘商調 117, LVIII; 118, LXV. — 765. 林鐘角調 117, XXIV, XXXI, LIX. — 766. 林鐘徵調 117, LIII; 118, LXIII. — 767. 麟德殿 194. — 768. 林宇 217. — 769. 鈴 194. — 770. 靈公 208. — 771. 靈鼓 184. — 772. 伶倫 87. — 773. 靈星小舞譜 210. — 774. 靈星司 144. — 775. 靈帝 81. — 776. 凌以棟 209. — 777. 嶺南 196. — 778. 令狐德棻 83. — 779. 纓 114. — 780. 羅公遠 197. — 781. 洛陽 83. — 782. 隆 109. — 783. 龍首琵琶 177. — 784. 龍日 161. — 785. 龍鼓 150. — 786. 龍鳴 209. — 787. 龍思馬爾得勒窩 11. — 788. (voir 789) 101. — 789. 龍池樂 196. — 790. 龍頭笛 154. — 791. 龍笛 154. — 792. 龍韻 164. — 793. (voir 794) 209. — 794. 龔(龔)頭 200. — 795. (voir 796) 209. — 796. 魯班鼓 85. — 797. 鹵簿樂 204. — 798. 魯頌 112. — 799. 路鼓 184. — 800. 鹿鳴 123. — 801. 鑾儀衛 204. — 802. 綸 164. — 803. 論語 209. — 804. (voir 805) 84, 173, 192. — 805. 梁書 95. — 806. 梁惠王 121. — 807. 梁州 119. — 808. 涼州 82, 192, 193, 194, 195. — 809. (voir 810) 81. — 810. 兩頭笛 155. — 811. (voir 812) 84.

812 Lyào chi  
 813 Lyào hò  
 814 Lyào-tông  
 815 Lyé flwò  
 816 Lyé tseù  
 817 Lyèn hwà wou  
 818 lyèn kou 175  
 819 lyèn kyú  
 820 Lyeoù  
 821 Lyeoù Fa  
 822 Lyeoù Fàng  
 823 Lyeoù Hí  
 824 Lyeoù Hín  
 825 Lyeoù Hyáng  
 826 Lyeoù Hyáo-swén  
 827 Lyeoù Hyù  
 828 Lyeoù Ngán  
 829 Lyeoù Péi  
 830 Lyeoù Tchén  
 831 Lyeoù Tchò  
 832 Lyeoù Tè  
 833 Lyeoù Tshóng  
 834 lyeoù  
 835 Lyeoù Chi-lóng  
 836 Lyeoù Tseù-heoù  
 837 Lyeoù Yùn  
 838 lyeoù  
 839 lyeoù hyèn 129  
 840 Lyeoù tái syào wou  
 phoù  
 841 Lyù 163  
 842 lyù  
 843 Lyù Cháng  
 844 Lyù chí tchhwèn  
 tshyeoù

845 Lyù hìng  
 846 Lyù Kwáng  
 847 Lyù Nán  
 848 Lyù Poù-wèi  
 849 Lyù Tshái  
 850 lyù 163  
 851 Lyù hyò sìn chwé  
 852 Lyù lí yóng thóng  
 853 Lyù lyù sìn chou  
 854 Lyù lyù tchéng yí  
 855 Lyù lyù tseù phoù  
 856 Lyù lyù tsing yí  
 857 Lyù thóng  
 858 *mán-phá-sik*  
 859 *Mán tái yep*  
 860 Mả Fàng  
 861 Mả Twán-lín  
 862 Mả Yóng  
 863 Mả Yuèn  
 864 mán  
 865 mán  
 866 mán kyó  
 867 mán yó  
 868 mǎng tchóng  
 869 Mào  
 870 Mào Chwàng  
 871 Mào Hèng  
 872 mào jèn  
 873 Mào Tchhàng  
 874 Mào wou  
 875 mào-yuèn kou 67  
 876 mào  
 877 Mc-toù  
 878 méi chí  
 879 Méng Khàng

880 Méng-tchhàng  
 881 Méng tseù  
 882 Méng Yuèn-lào  
 883 *Mi tchi mou*  
 884 Mi-tchhén  
 885 mi-khyóng-tsòng 115  
 886 Min ló chéng  
 887 min  
 888 Ming  
 889 Ming chí  
 890 Ming hwàng  
 891 Ming kyó  
 892 Ming kyün  
 893 Ming kyün tá yá  
 894 Ming tchéng  
 895 Ming tchi kyün  
 896 Ming thàng  
 897 Ming thàng wéi  
 898 Ming tí  
 899 Ming syáo  
 900 *Mong keum tchhek*  
 901 mou  
 902 *Mou-ai*  
 903 *mou hyen*  
 904 *Mou ko 192*  
 905 *Mou ryel*  
 906 *mou-tchen*  
 907 *Moun hen pi ko*  
 908 *moun hyen*  
 909 *Moun myeng*  
 910 *Moun tek kok*  
 911 Mó-hò-teoù-lé  
 912 Mò tchheoù

913 mông-kou kyó 93  
 914 Mông-kou yó  
 915 Mông-swén  
 916 Mông Thyèn  
 917 Móng khi pí thân  
 918 Mou-yóng  
 919 Mou-yóng Hwàng  
 920 Mou-yóng Hwèi  
 921 Mou-yóng Pào  
 922 Mou-yóng Tchhwéi  
 923 Mou-yóng Tsyün  
 924 Mou-hán kahan Seú-  
 kin  
 925 Mou-toù tseù  
 926 Myáo  
 927 myáo thing  
 928 *Myeng-tchou*  
 929 Myèn  
 930 Myèn-tyén kwé yó  
 931 myén  
 932 myeoù  
 933 ná  
 934 *Ná-mil óang*  
 935 *Nài-hai óang*  
 936 *Nài-mil óang*  
 937 *Nài-moul óang*  
 938 *Nám sán you tai*  
 939 ná-kò-lá 41  
 940 Nà hyá  
 941 Nài-mán  
 942 Nàn chàn yeoù thài  
 943 Nàn chí  
 944 Nàn kái

— 812. 遼史 210. — 813. 遼河 200. — 814. 遼東  
 83. — 815. 列和 81. — 816. 列子 136. — 817. 蓮  
 花舞 197. — 818. 連鼓 196. — 819. 連句 124. —  
 820. (voir 821) 82. — 821. 劉發 140. — 822. 劉芳  
 83. — 823. 劉熙 209. — 824. 劉歆 81. — 825. 劉向  
 101. — 826. 劉孝孫 209. — 827. 劉昫 210. — 828.  
 劉安 87. — 829. 劉備 180. — 830. 劉臻 95. — 831.  
 劉焯 90. — 832. 劉德 101. — 833. 劉聰 82. — 834.  
 (voir 835) 92. — 835. 柳世隆 174. — 836. 柳子厚  
 163. — 837. 柳惲 174. — 838. (voir 839) 156, 157. —  
 839. 六絃 177. — 840. 六代小舞譜 210. — 841.  
 (voir 843) 78, 183, 193. — 842. 縷 182. — 843. 呂尙  
 143. — 844. 呂氏春秋 209. — 845. 呂刑 209. —  
 846. 呂光 82. — 847. 呂柟 123. — 848. 呂不韋  
 209. — 849. 呂才 188. — 850. (voir 851) 78, 183. —  
 851. 律學新說 210. — 852. 律曆融通 210. — 853.  
 律呂新書 210. — 854. 律呂正義 210. — 855. 律  
 呂字譜 113. — 856. 律呂精義 210. — 857. 律通  
 90. — 858. 萬波息 213. — 859. 慢大葉 214. —  
 860. 馬防 94. — 861. 馬端臨 210. — 862. 馬融  
 209. — 863. 馬援 94. — 864. (voir 866) 166. — 865.  
 (voir 867) 95, 122. — 866. 慢角 120. — 867. 縵樂  
 122. — 868. 芒種 110. — 869. (voir 870) 101. — 870.  
 毛爽 83. — 871. 毛亨 101. — 872. 旄人 184. —  
 873. 毛萇 101. — 874. 旄舞 141. — 875. 毛員鼓

151. — 876. 卯 79. — 877. 冒頓 82. — 878. 韎師  
 184. — 879. 孟康 79. — 880. 孟嘗 174. — 881. 孟  
 子 209. — 882. 孟元老 209. — 883. 美知舞 216.  
 — 884. 彌臣 194. — 885. 密穹總 174. — 886. 民  
 樂生 202. — 887. 敏 92. — 888. (voir 889) 210. —  
 889. 明史 210. — 890. 明皇 199. — 891. 鳴角 204.  
 — 892. (voir 893) 190. — 893. 明君大雅 190. — 894.  
 明成 140. — 895. 明之君 190. — 896. (voir 897) 209.  
 — 897. 明堂位 209. — 898. 明帝 190, 190, 198. —  
 899. 命嘯 192. — 900. 夢金尺 219. — 901. (voir 904)  
 216. — 902. 無尋 217. — 903. 武絃 213, 216. — 904.  
 舞鼓 212, 218, 219. — 905. 武烈 217, 219. — 906.  
 無專 218. — 907. (voir 1850) 211. — 908. 文絃 213.  
 — 909. 文明 219. — 910. 文德曲 219. — 911. 摩  
 訶兜勒 200. — 912. 莫愁 192. — 913. 蒙古角 159.  
 — 914. 蒙古樂 203. — 915. (voir 1993) 82. — 916.  
 蒙恬 176. — 917. 夢溪筆談 209. — 918. (voir 919)  
 82. — 919. 慕容皝 82. — 920. 慕容廆 82. — 921.  
 慕容寶 82. — 922. 慕容垂 82. — 923. 慕容儁 82.  
 — 924. 木扞可汗俟斤 96. — 925. 牧犢子 163.  
 — 926. 苗 142. — 927. 廟庭 186. — 928. 溟州 216.  
 — 929. 緜 184. — 930. 緬甸國樂 204. — 931. 面  
 148. — 932. 繆(謬) 93. — 933. 儺 220. — 934. 那  
 密王 216. — 935. 奈解王 216. — 936. 奈密王 216.  
 — 937. 奈勿王 216. — 938. 南山有臺 218. — 939.  
 那嚳喇 148. — 940. 納夏 184. — 941. 乃蠻 201.  
 — 942. 南山有臺 123. — 943. 南史 210. — 944.

945 nân-lyú	977 Ngan ti
946 nân-lyú kông tyáo	978 Ngan yo
947 nân-lyú tchü tyáo	979 Ngan yo wó
948 nân-lyú tyáo	980 ngan
949 Nân-tcháo	981 ngan chông
950 Nân-tcháo fông chêng yó	982 Ngáo hyá
951 Nân-tchó	983 Ngáo nào
952 nân-tchông	984 Ngeou-yáng Syeou
953 nân wou	985 Ngeou-yáng Tchí-syeou
954 Nân yeou kyá yú	986 Ngô-chí-ná
955 Nân-yue	987 Ngô tseú ki hwán wén
956 nào	988 ngô không-heou 114
957 nào 16	989 ngô
958 Nào kô	990 ngo-cül-tchá-khe 154
959 Nào kô kou tchhwéi	991 Nimoum
960 Nào kô lá yó	992 ning
961 Nào kô tshing yó	993 Ning wáng
962 nào kou 16	994 nõ
963 Néi kyáo fang	995 nóng
964 Néi phing wáit chhêng tchü wou	996 Nyáo kô wán swéi yó
965 néi tchwán	997 nye ki
966 Néi tsé	998 nye-nyé-teou-kyang 99
967 Néi wou fou	999 nye-teou-kyang 98
968 ngái kyá 93	1000 Nyeou llông
969 ngán	1001 nyo
970 Ngán chí	1002 Nyú-kwá
971 Ngán-hwéi	1003 nyú wou
972 Ngán kwé ki	1004 O kouán sán
973 Ngán kwé seú	1005 O ryei cüi
974 Ngán Lou-chán	1006 O ryei cüi se ryei
975 Ngán-nán kwé yó	1007 O ying sen
976 Ngán-si	1008 Okpoko

1009 ou	1010 pán yéu
1010 Ou páng	1041 pau fon
1011 Oureuk	1042 Pán lyú khyü hing loú
1012 ou tyo	1043 pang kou 40
1013 ouel keum	1044 páng-tcha 73
1014 ouel tyo	1045 Páo
1015 paik	1046 pào chí
1016 paik heui	1047 Páo-ning
1017 Paikkyol	1048 Páo-tchhang
1018 Paiktchei	1049 Páo Ye
1019 pán-sep tyo	1050 Pep-heung oing
1020 páng en	1051 pe không-heou 121
1021 páng hying	1052 péi-li 89
1022 Páng teung sán	1053 Péi phân wou
1023 Pá	1054 péi 86
1024 pá-la-mán 100	1055 péi seú
1025 pá-tá-la 27	1056 Péi chán, tchhou tsheú
1026 Pa-tcheou	1057 Péi chí
1027 pá-wang 142	1058 Péi-lyang
1028 Pá yú	1059 Péi tshí chou
1029 Pá hong thông kwéi yó	1060 Péi-yén
1030 Pá pán	1061 phúl kouán heú
1031 pa yi	1062 phái ki
1032 Pái hai	1063 phái kou 58
1033 pán-ché	1064 phái syáo 75
1034 pán-ché tyáo	1065 Phán wou
1035 pán-cheán	1066 phán hyuén
1036 Pán Kou	1067 Pháo khyeou twéi
1037 Pán-tchheán	1068 pháo
1038 Pán-tchheán erdeni lama	1069 Phéi
1039 pán 31	1070 Phéi

南陔 123. — 945. (voir 946) 79. — 946. 南呂宮調 117, L; 118, LXII. — 947. 南呂徵調 118, LXVII, LXXVII. — 948. 南呂調 117, LIV. — 949. (voir 950) 194. — 950. 南詔奉聖樂 194. — 951. 南卓 211. — 952. 南中 88. — 953. 男巫 205. — 954. 南有嘉魚 123. — 955. 南越 174. — 956. 獠 168. — 957. (voir 959) 145. — 958. (voir 959) 204. — 959. 鏡歌鼓吹 204. — 960. 鏡歌大樂 204. — 961. 鏡歌清樂 204. — 962. 鏡鼓 200. — 963. 內教坊 196. — 964. 內平外成之舞 201. — 965. 內轉 138. — 966. 內則 209. — 967. 內務府 202. — 968. 哀笛 159. — 969. (voir 970) 189. — 970. 安世 187. — 971. 安徽 123. — 972. 安國伎 192. — 973. 安國寺 197. — 974. 安祿山 83. — 975. 安南國樂 204. — 976. 安西 192. — 977. 安帝 198. — 978. (voir 979) 195. — 979. 安樂窩 173. — 980. (voir 981) 207. — 981. 按聲 167. — 982. 驚夏 184. — 983. 懊悵 191. — 984. 歐陽修 210. — 985. 歐陽之秀 84. — 986. 阿史那 96. — 987. 阿子及歡聞 191. — 988. 臥筌篋 174. — 989. 額 175. — 990. 哈爾扎克 182. — 991. 泥文 213. — 992. (voir 993) 202. — 993. 寧王 199. — 994. 難(難) 183, 201. — 995. 弄 123. — 996. 鳥歌萬歲樂 196. — 997. 女妓 220. — 998. 轟轟兜姜 160. — 999. (voir 998) 160. — 1000. 牛弘 83. — 1001. 鏡 211. — 1002. 女媧 161. — 1003. 女巫 205. — 1004. 五冠山 218. — 1005. (voir 1006) 213. —

1006. 五禮儀序例 220. — 1007. 五羊仙 218. — 1008. 玉寶高 215. — 1009. 筇 213. — 1010. 右坊 220. — 1011. 于勒 213. — 1012. 羽調 213. — 1013. 月琴 216. — 1014. 越調 213. — 1015. 拍 212. — 1016. 百戲 216. — 1017. 百結 216. — 1018. 百濟 192, 216. — 1019. 般涉調 213. — 1020. 方言 217. — 1021. 方響 211. — 1022. 方等山 216. — 1023. (voir 1024) 183. — 1024. 巴拉滿 160. — 1025. 巴拉拉 147. — 1026. 巴州 183. — 1027. 巴汪 179. — 1028. 巴渝 187. — 1029. 八絃同軌樂 193. — 1030. 八板 163. — 1031. 八佾 142, 187. — 1032. 稗海 209. — 1033. (voir 1034) 120. — 1034. 般涉調 117, V, XII, XIX. — 1035. 般瞻 96. — 1036. 班固 209. — 1037. (voir 1038) 204. — 1038. 班禪額爾德尼喇嘛 203. — 1039. (voir 1040) 122, 147. — 1040. 板眼 122. — 1041. 半分 142. — 1042. 伴侶曲行路 208. — 1043. 榔鼓 148. — 1044. 蚌乳 151. — 1045. (voir 921) 82. — 1046. 保氏 184. — 1047. 保寧 183. — 1048. (voir 2014) 97. — 1049. 鮑鄴 94. — 1050. 法興王 216. — 1051. 擘筌篋 176. — 1052. 悲葉 159. — 1053. 杯柝舞 191. — 1054. 貝 137. — 1055. 倍四 191. — 1056. 北山楚茨 101. — 1057. 北史 210. — 1058. 北涼 82. — 1059. 北齊書 192. — 1060. 北燕 193. — 1061. 八關會 216. — 1062. 俳伎 198. — 1063. 俳鼓 150. — 1064. 排簫 152. — 1065. (voir 1053) 191. — 1066. 判縣 183. — 1067. 拋毬隊 197. — 1068. 鮑 161. — 1069. 邳 97. — 1070. 沛 93, 157.

1071 phông-tseù 183	1103 pí-yèn	1133 Po Ming-tá	1167 pyén-yù
1072 phil-ryoul	1104 pí khyù	1136 Po syù	1168 Rai-ouen
1073 phī pà	1105 Pí kī mán tehí	1137 Pó syn <sup>2</sup>	1169 Rai ouen ká
1074 phi 44, 62	1106 pí-lí 89, 91	1138 pò tehōng 1	1170 Rák-tong káng
1075 phi kou	1107 Pí thyeñ tshyeou seù	1139 Po tehoù khyù	1171 Rák yáng tchhoun
1076 phi-phà 123	1108 Pín	1140 Po tchoù wòu	1172 reù ko
1077 Phi phá phou	1109 pín	1141 Po theoù	1173 reù to 189
1078 phin	1110 Pín-meou Kyà	1142 pò-tshyè-cùl 18	1174 ri e
1079 phing	1111 Pín-tcheou	1143 Pò-tsi	1175 Rìn tchì
1080 Phing chā	1112 pín yò 208	1144 Pò-wáng heou	1176 ro ko
1081 Phing chā lo yén	1113 Ping wòu	1145 Pò wòu	1177 ro to 191
1082 Phing kōng	1114 ping-chéng	1146 Pò-yà	1178 Ryàng
1083 Phing tchò	1115 ping	1147 pò yì	1179 Ryàng keum sin po
1084 phing ti 81	1116 Ping-tcheon	1148 Poù pi thân	1180 Ryel moun
1085 phing tyáo	1117 Po sùng mou	1149 pou	1181 Ryen hoá tai
1086 Phing wáng	1118 Po thòi phengy	1150 Poù-ló-ki	1182 ryeng ko
1087 Pho kou ak	1119 pong hoàng tyo	1151 Poù	1183 ryeng to 190
1088 Phò-lò-mèn twéi	1120 Pong rai cùi	1152 Poù Chāng	1184 Ryong pi e thyen ká
1089 phò-thò-lí	1121 pou	1153 poù-lèi 79	1185 Ryouk hoá tai
1090 Phó tchéñ yò	1122 pò-ló-hwèi	1154 Pyào tchéng wán	1186 Ryouk tyen tyo ryei.
1091 phò 31	1123 pò	pāng	1187 Ryoung án
1092 phò pán 31	1124 pò	1155 Pyào yeou mèi	1188 Sa nai mou
1093 Phou-sá mán twéi	1125 pò	1156 Pyáo	1189 saing
1094 phyen kyeng	1126 pò 47	1157 pyèn khing 24	1190 sák ko
1095 phyen tchong	1127 Pò foù kyeou wòu	1158 pyèn tchōng 2	1191 Sám kouk sa keui
1096 phyeng tyo	1128 Pò foù wòu	1159 pyén	1192 sām tchouk
1097 Phyeng-yáng	1129 pò foù 33, 49	1160 Pyén	1193 sán ak
1098 pi	1130 pò lí	1161 Pyén-king	1194 sàng
1099 pi-phú	1131 Pò hwá	1162 pyén kōng	1195 Sàng sin yel mou
1100 pí	1132 Pò kou thòu loù	1163 pyén kyò tyáo	1196 sàng tyo
1101 Pí cheán wòu	1133 Pò kyeou	1164 pyén lyù	1197 sã-làng-tsi 153
1102 Pí wòu	1134 pò loù	1165 pyén tchì	1198 sai-thò-cùl 140
		1166 Pyén tyáo	1199 sãn hyèn 137

— 1071. 鋒子 203. — 1072. (voir 1388) 213. — 1073. 批把 177. — 1074. 鼙(鞀) 149, 151. — 1075. 鼙鼓 185. — 1076. (voir 1077) 177. — 1077. 琵琶譜 211. — 1078. 品 176. — 1079. (voir 1081) 110. — 1080. (voir 1081) 172. — 1081. 平沙落雁 163, 172. — 1082. 平公 208. — 1083. 平折 192. — 1084. 平笛 154. — 1085. 平調 117, XL, XLVII, LIV; 192. — 1086. 平王 199. — 1087. 拋毬樂 220. — 1088. 婆羅門隊 197. — 1089. 婆陁力 96. — 1090. (voir 1933) 188. — 1091. (voir 1092) 147. — 1092. 拍版 147. — 1093. 菩薩蠻隊 197. — 1094. 編磬 211. — 1095. 編鐘 211. — 1096. 平調 213. — 1097. 平壤 213. — 1098. 鼙 212. — 1099. (voir 373) 213. — 1100. 比 184. — 1101. 鞀扇舞 190. — 1102. 鞀舞 190. — 1103. 閉掩 88. — 1104. 畢曲 120. — 1105. 碧雞漫志 211. — 1106. 箏(篳)箏 158, 159. — 1107. 碧天秋思 163. — 1108. (voir 1142) 140. — 1109. (voir 1110) 183. — 1110. 賓牟賈 142. — 1111. 邠州 140. — 1112. 園籥 140. — 1113. 兵舞 187. — 1114. 丙盛 88. — 1115. 柄 176. — 1116. 并州 163. — 1117. 寶相舞 219. — 1118. 保太平 218. — 1119. 鳳凰調 216. — 1120. 鳳來儀 219. — 1121. 缶 212. — 1122. 篋選廻 194. — 1123. 搏 122, col. 2. — 1124. 搏 122. — 1125. 撥 177. — 1126. 鈸(拔) 143, 193, 204, 205. — 1127. 白鳧鳩舞 190. — 1128. 白符舞 190. — 1129. 搏拊 148, 149. — 1130. 百戲 199. — 1131. 白華 123. — 1132. (voir 1363) 144. — 1133. 白鳩 191. — 1134. 白露 110. — 1135. 白明達 193.

— 1136. 白緒 191. — 1137. 白雲 163, 191. — 1138. 搏鐘 144. — 1139. 白紵曲 191. — 1140. 白紵舞 191. — 1141. 撥頭 198. — 1142. 柏且爾 146. — 1143. (voir 1018) 192. — 1144. 博望侯 200. — 1145. 白舞 192. — 1146. (voir 2258) 163. — 1147. 博依 123. — 1148. 補筆談 209. — 1149. 步 139. — 1150. 部(步)落稽 194. — 1151. 濮 208. — 1152. 卜商 143. — 1153. 不壘 153. — 1154. 表正萬邦 202. — 1155. 標有梅 123. — 1156. 驃 194. — 1157. 編磬 146. — 1158. 編鐘 144. — 1159. 徧(變) 89, 90, 107, 123, 139. — 1160. (voir 1161) 84. — 1161. 汴京 84. — 1162. 變宮 93, 112. — 1163. 變角調 118, LXXIII. — 1164. 變律 89. — 1165. 變徵 93, 112. — 1166. 辨調 117. — 1167. 變虞 88. — 1168. (voir 1169) 216. — 1169. 來遠歌 216. — 1170. 洛東江 213. — 1171. 洛陽春 218. — 1172. 雷鼓 212. — 1173. 雷鼗 212. — 1174. 俚語 217. — 1175. 麟趾 218. — 1176. 路鼓 212. — 1177. 路鼗 212. — 1178. (voir 1179) 220. — 1179. 梁琴新譜 220. — 1180. 烈文 218. — 1181. 蓮花臺 220. — 1182. 靈鼓 212. — 1183. 靈鼗 212. — 1184. 龍飛御天歌 219. — 1185. 六花隊 219. — 1186. 六典條例 220. — 1187. 隆安 219. — 1188. 思內舞 216. — 1189. 笙 213. — 1190. 朔鼓 212. — 1191. 三國史記 220. — 1192. 三竹 212. — 1193. 散樂 216. — 1194. 相 212. — 1195. 上辛熱舞 216. — 1196. 上調 216. — 1197. 薩期濟 182. — 1198. 塞他爾 179. — 1199.

1200 Sãn kwé tchi  
 1201 sãn léi  
 1202 sãn myén koué 61  
 1203 Sãn tcheôn  
 1204 sãn tshái  
 1205 sãn chéng  
 1206 sãn yo  
 1207 *Se kyeny kok*  
 1208 *Sei tehony*  
 1209 *Seny Kyen*  
 1210 *Seny tehony*  
 1211 *Seng thaik*  
 1212 *seul*  
 1213 *sé 116*  
 1214 *Sé lyú*  
 1215 *Sé phoué*  
 1216 *Sé tyáo*  
 1217 *sé-yú*  
 1218 *seú*  
 1219 *seú kãn*  
 1220 *Seú-má Pyeôn*  
 1221 *Seú-má Syáng-joué*  
 1222 *Seú-má Tchéng*  
 1223 *Seú-má Tháo*  
 1224 *Seú-má Tshyén*  
 1225 *Seú péi wóng*  
 1226 *Seú tchái*  
 1227 *Seú wén*  
 1228 *seú woué*  
 1229 *seú*  
 1230 *seú*  
 1231 *Seú*  
 1232 *Seú chi*

1233 *Seú chi ko*  
 1234 *seú hwó 152*  
 1235 *Seú hyá*  
 1236 *Seú khoué tshyüén*  
     *choü tsóng moué*  
 1237 *seú-li-cha*  
 1238 *seú ling*  
 1239 *Seú meoué*  
 1240 *Seú-tcheôn*  
 1241 *Seú-tchhwán*  
 1242 *seú wáng*  
 1243 *sí*  
 1244 *Sí-no*  
 1245 *Sillá*  
 1246 *Sin kong*  
 1247 *Sin-moun oány*  
 1248 *Sin Sin-tchái*  
 1249 *Sí-hyá*  
 1250 *sí kyái*  
 1251 *Sí-ling chí*  
 1252 *Sí-lyáng*  
 1253 *Sí-lyáo*  
 1254 *Sí-ngán*  
 1255 *Sí-ning*  
 1256 *Sí syáng kí*  
 1257 *Sí wáng moué*  
 1258 *Sí woué yé féi*  
 1259 *Sí yú*  
 1260 *sí*  
 1261 *Sí-li-yí*  
 1262 *Sin-ló*  
 1263 *sing 21*  
 1264 *so*

1265 *so ko 188*  
 1266 *Só kyeny moué*  
 1267 *So moué*  
 1268 *so tcham 197*  
 1269 *sok ák*  
 1270 *Sony sin tcho*  
 1271 *Sou myeny myeny*  
 1272 *Sou yo rok*  
 1273 *Sou ryony eum*  
 1274 *Sou yen tchóng*  
 1275 *soun*  
 1276 *soun tyo*  
 1277 *só-thó-li*  
 1278 *so koué 15*  
 1279 *So yin*  
 1280 *Sóng fong kó khin*  
     *phoué*  
 1281 *Sóng*  
 1282 *sóng*  
 1283 *Sóng*  
 1284 *Sóng chí*  
 1285 *Sóng chí sin pyén*  
 1286 *Sóng choué*  
 1287 *Sóng joué tchoü lí*  
     *lwén woué lá lyó*  
 1288 *Sóng Khí*  
 1289 *Sóng Kin-káng*  
 1290 *Sóng Lyén*  
 1291 *Sóng Ying-sing*  
 1292 *Sóng Yü*  
 1293 *sou-eül-nái 96*  
 1294 *Sou Khwéi*  
 1295 *Sou-lé*

1296 *Sou Lye*  
 1297 *Sou Tchho*  
 1298 *Sou-tchi-phó*  
 1299 *Sou Ting-fang*  
 1300 *Sou Wéi*  
 1301 *Sou hwó*  
 1302 *Sou-tcheoué*  
 1303 *Sou tsóng*  
 1304 *soú yo*  
 1305 *Swán hyo sin chwé*  
 1306 *Swéi*  
 1307 *Swéi choué*  
 1308 *Swén Háo*  
 1309 *Swén tseú swán choué*  
 1310 *swó-ná 96*  
 1311 *Syáng kyáng*  
 1312 *Syáng-ling Moué tseú*  
 1313 *Syáng-yáng*  
 1314 *Syáng yáng wáng*  
     *yó*  
 1315 *syáng 167*  
 1316 *syáng*  
 1317 *syáo 77*  
 1318 *Syáo cháo*  
 1319 *Syáo cháo poué*  
 1320 *syáo sé*  
 1321 *syáo*  
 1322 *syáo chí*  
 1323 *syáo chi*  
 1324 *syáo chi kyó tyáo*  
 1325 *syáo chi lyáo*  
 1326 *syáo choué*  
 1327 *syáo hàn*

三絃 178. — 1200. 三國志 209. — 1201. 三類  
 184. — 1202. 三面鼓 150. — 1203. 三州 192. —  
 1204. 三才 188. — 1205. 散聲 167, 207. — 1206.  
 散樂 184. — 1207. 西京曲 216. — 1208. 世宗  
 217. — 1209. 成規 217. — 1210. 成宗 220. — 1211.  
 聖澤 219. — 1212. 瑟 213. — 1213. (voir 1214) 174.  
 — 1214. 瑟律 174. — 1215. 瑟譜 78. — 1216. 瑟調  
 192. — 1217. 色育 88. — 1218. 絲 112. — 1219. 司  
 干 184. — 1220. 司馬彪 210. — 1221. 司馬相如  
 80. — 1222. 司馬貞 87. — 1223. 司馬綰 178. —  
 1224. 司馬遷 209. — 1225. 思悲翁 200. — 1226.  
 思齊 184. — 1227. 思文 123, 135. — 1228. 司巫  
 205. — 1229. (voir 1233) 117, 133, 156, 157. — 1230.  
 巳 79. — 1231. (voir 1240) 84. — 1232. (voir 1233)  
 187. — 1233. 四時歌 197. — 1234. 四和 182. —  
 1235. 肆夏 184. — 1236. 四庫全書總目 210. —  
 1237. 俟利蓬 96. — 1238. 四靈 106. — 1239. 四牡  
 123. — 1240. 泗州 183. — 1241. 四川 83. — 1242.  
 四望 102. — 1243. 匙 214. — 1244. 詩惱 216. —  
 1245. 新羅 192, 213. — 1246. 臣工 218. — 1247.  
 神文王 216. — 1248. 辛新材 216. — 1249. 西夏  
 84. — 1250. 西階 183. — 1251. 西陵氏 203. —  
 1252. 西涼 83. — 1253. 西遼 84. — 1254. 西安  
 82. — 1255. 西寧 197. — 1256. 西廂記 199. —  
 1257. 西王母 220. — 1258. 棲鳥夜飛 192 — 1259.  
 西域 195. — 1260. 細 204. — 1261. 悉利移 194.  
 — 1262. (voir 1245) 192. — 1263. 星 146. — 1264.

簫 212. — 1265. 小鼓 212. — 1266. 小京舞 216. —  
 1267. 昭武 218. — 1268. 小琴 212. — 1269. 俗樂  
 217. — 1270. 松山操 218. — 1271. 受明命 219. —  
 1272. 受寶籙 219. — 1273. 水龍吟 218. — 1274.  
 壽延長 220. — 1275. 鏗 211. — 1276. 俊調 21  
 — 1277. 娑陁力 96. — 1278. 朔鼓 149. — 1279.  
 索隱 87. — 1280. 松風閣琴譜 211. — 1281. (voir  
 1285) 210, 210. — 1282. 送 139. — 1283. 頌 123, n.  
 2; 138, 184, 207, 209. — 1284. (voir 1285) 210. —  
 1285. 宋史新編 210. — 1286. 宋書 210. — 1287.  
 宋儒朱熹論舞大略 210. — 1288. 宋祁 84. —  
 1289. 宋金剛 201. — 1290. 宋濂 210. — 1291. 宋  
 應星 143. — 1292. 宋玉 191. — 1293. 蘇爾奈  
 160. — 1294. 蘇夔 97. — 1295. 疎勒 192. — 1296.  
 蘇烈 201. — 1297. 蘇綽 83. — 1298. 蘇祇婆 96.  
 — 1299. 蘇定方 201. — 1300. 蘇威 97. — 1301.  
 肅和 100. — 1302. 肅州 83. — 1303. 肅宗 83. —  
 1304. 俗樂 192. — 1305. 算學新說 210. — 1306.  
 (voir 1307) 210. — 1307. 隋書 210. — 1308. 孫皓  
 191. — 1309. 孫子算術 81. — 1310. 瑣琮 160. —  
 1311. 湘江 153. — 1312. 襄陵穆子 163. — 1313.  
 (voir 1314) 192. — 1314. 襄陽王樂 191. — 1315. 相  
 143, 188. — 1316. 象 122, 176, 213. — 1317. (voir  
 1319) 152. — 1318. (voir 1319) 144. — 1319. 簫韶部  
 197. — 1320. 簫色 157. — 1321. (voir 1322) 149. —  
 1322. 小師 149. — 1323. 小食 119. — 1324. 小食  
 (石)角調 117, III, XXXVIII. — 1325. 小食(石調  
 117, X, XXXVII, XLIV. — 1326. 小暑 110. — 1327.

1328 syào hwò pó 17	1360 syū	1388 <i>tàng phil-ryoul</i>	1421 tá syū
1329 syào kou 90	1361 Syū hán choū [pa tchi]	1389 <i>tàng pi-phá</i>	1422 tá syuē
1330 syào-lyū	1362 Syuēn-hwá	1390 <i>tàng tyek</i>	1423 tá tchhēn
1331 syào màn	1363 Syuēn hwò pǒ kou thou lou	1391 Tà khyeou twéi	1424 Tà tchihēng yō phou
1332 syào sēu thōu	1364 Syuēn-hwò tyén	1392 tá	1425 Tà tchōng séu
1333 Syào sing	1365 Syuēn lí	1393 Tà chàu	1426 tá tchoū
1334 syào syū	1366 Syuēn tsōng	1394 Tá ché	1427 Tà tchwáng
1335 syào syuē	1367 Syuēn wáng	1395 tá cheán-yū	1428 tá thō kwàn
1336 syào tchi tyáo	1368 Syuēn wòu	1396 Tà chéng yō	1429 Tà-thōng
1337 syào thōng kyō 88	1369 Synēn-wòu lí	1397 Tà chéng yō fou	1430 tá thōng kyō 87
1338 syào wòu	1370 Syuēn kōng hō yō phou	1398 tá chū	1431 Tà tīng yō
1339 Syào wòu hyāng yō phou	1371 Syuēn kōng pèn yī	1399 tá-chi	1432 Tà tshing hwéi tyén
1340 Syào yá	1372 syuēn syang wèi kōng	1400 tá-chi kyō tyáo	1433 Tà tshing hwéi tyén chī lí
1341 Syé Cháng	1373 syuēn tchwán syāng kyáo	1401 tá-chi tyáo	1434 Tà tshing hwéi tyén thou
1342 Syé Tchwáng	1374 syuēn tyé wéi yán	1402 tá choū	1435 Tà tshing lyū lí
1343 Syé Kyū-tchéng	1375 Syūn Fán	1403 tá hàn	1436 Tà tshing lyū lí hwéi tsi pyén lán
1344 Syé Yōng	1376 Syūn Hyū	1404 Tá hán pō	1437 tá tsōng pō
1345 Syēn cháu yuén	1377 syūn	1405 tá hwò pó 17	1438 tá tyáo
1346 syēn jēn kyēn	1378 <i>Tai [keum] ák</i>	1406 tá kou 90	1439 Tá wou
1347 syēn-lyū	1379 <i>tai hien</i>	1407 tá kou 52	1440 Tá yá
1348 syēn-lyū kōng tyáo	1380 <i>tai ko 187</i>	1408 Tá-kwán	1441 Tá-yē
1349 syēn-lyū kwán	1381 <i>tai tchāng</i>	1409 Tá-li	1442 Tá yō
1350 syēn-lyū tyáo	1382 <i>tai tcham 193</i>	1410 tá-lin	1443 Tá yū mou
1351 Syēn-pi	1383 <i>Tai-tong kōng</i>	1411 tá-lyū	1444 Tá yú
1352 syēn pī	1384 <i>Tai tōng hōng kok</i>	1412 tá-lyū tchū tyáo	1445 tá yūn kwán
1353 Syēn tshán	1385 <i>Tai tyen heu thong</i>	1413 Tá ming	1446 tá-lá 19
1354 syēn wōng	1386 <i>tàng ák</i>	1414 Tá-ming fou	1447 tá-lá kou 64
1355 Syū-mi	1387 <i>tàng keum</i>	1415 Tá ming hwéi tyén	1448 ta-poū-lá 43
1356 Syū yá		1416 tá nó	1449 ta-poū 37
1357 Syū Chí-tsi		1417 tá phou	1450 Tai
1358 Syū Khī		1418 tá sēu mà	
1359 Syū-theou		1419 tá sēu thou	
		1420 tá sēu yō	

小寒 110. — 1328. 小和鈸 113. — 1329. 小箏 139. — 1330. 小呂 79. — 1331. 小滿 110. — 1332. 小司徒 114. — 1333. 小星 123. — 1334. 小霄 116. — 1335. 小雲 110. — 1336. 小植調 194. — 1337. 小銅角 138. — 1338. (voir 1339) 139. — 1339. 小舞鄉樂譜 210. — 1340. 小雅 209. — 1341. 謝尙 82. — 1342. 謝莊 189. — 1343. 薛居正 210. — 1344. 薛瑩 94. — 1345. 仙韶院 196. — 1346. 仙人肩 164. — 1347. (voir 1348) 119. — 1348. 仙呂宮調 117, LVII; 118, LXIV, LXIX, LXXVI. — 1349. 仙呂管 119. — 1350. 仙呂調 117, LXI; 118, LXVIII. — 1351. 鮮卑 194. — 1352. 先妣 102. — 1353. 先蠶 203. — 1354. 仙翁 123. — 1355. 須彌 198. — 1356. 需雅 198. — 1357. 徐世勣 192. — 1358. 徐禛 211. — 1359. 徐州 116. — 1360. 戎 79. — 1361. 續漢書[八志] 210. — 1362. 宣化 189. — 1363. 宣和博古圖錄 210. — 1364. 宣和殿 210. — 1365. 宣帝 198. — 1366. 宣宗 196. — 1367. 宣王 163. — 1368. 宣武 187. — 1369. 宣武帝 191. — 1370. 旋宮合樂譜 210. — 1371. 旋宮本義 117. — 1372. 旋相爲宮 93. — 1373. 旋轉相交 93. — 1374. 旋迭爲均 93. — 1375. 荀藩 82. — 1376. 荀勗 82. — 1377. 巽 144. — 1378. 確(琴)樂 216. — 1379. 大絃 213. — 1380. 大鼓 212. — 1381. 大箏 213. — 1382. 大琴 212. — 1383. (voir 1384) 216. — 1384. 大同江曲 216. — 1385. 大典會通 220. — 1386. 唐樂 218. — 1387. 唐琴 213. — 1388. 唐箏樂 213. — 1389.

唐琵琶 213. — 1390. 唐笛 212. — 1391. 打毬隊 197. — 1392. (voir 1393) 119. — 1393. 大韶 187. — 1394. 大射 183. — 1395. 大單于 82. — 1396. (voir 1397) 197. — 1397. 大晟樂府 197. — 1398. 大師 184. — 1399. (voir 1400) 119. — 1400. 大食角調 117, III, X, XVII, LI, LIX; 118, LXVI. — 1401. 大食(石)調 117, II, IX, XVI, LI, LIX. — 1402. 大暑 110. — 1403. 大寒 110. — 1404. 大罕波 204. — 1405. 大和鈸 113. — 1406. 大箏 139. — 1407. 大鼓 119. — 1408. 大觀 198. — 1409. 大理 194. — 1410. 大林 108. — 1411. (voir 1412) 79. — 1412. 大呂徵調 117, XI; 118, XXI. — 1413. (voir 1414) 184, 190. — 1414. 大明府 208. — 1415. 大明會典 210. — 1416. 大儼 201. — 1417. 大僕 183. — 1418. 大司馬 114. — 1419. 大司徒 106. — 1420. 大司樂 184. — 1421. 大霄 184. — 1422. 大雲 110. — 1423. 大臣 202. — 1424. 大成樂譜 217. — 1425. 大鐘寺 144. — 1426. 大祝 206. — 1427. 大壯 187. — 1428. 大托管 119. — 1429. 大同 82. — 1430. 大銅角 137. — 1431. (voir 2185) 193. — 1432. (voir 1433) 210. — 1433. 大清會典事例 210. — 1434. 大清會典圖 210. — 1435. (voir 1436) 210. — 1436. 大清律例彙輯便覽 210. — 1437. 大宗伯 101. — 1438. 大調 113. — 1439. 大武 187. — 1440. 大雅 209. — 1441. 大業 192. — 1442. 大樂 205. — 1443. 大禹謨 209. — 1444. 大豫 187. — 1445. 大韻管 119. — 1446. 達拉 146. — 1447. 答臘鼓 151. — 1448. 達布拉 149. — 1449. 達卜 148. — 1450.

1431 Tái myén	1484 Tehang Khyèn	1515 Tchao Yè-li	1546 Tehéng Hyèn
1432 Tái tsóng	1485 Tehang Khyèn-kwéi	1516 <i>tehel ko</i>	1547 tehéng kong tyáo
1433 tân pí	1486 Tehang Ngo	1517 <i>Tchen hoè tchi</i>	1548 tehéng kou 68
1434 Tân pí lá yǒ	1487 Tehang pin	1518 <i>Tchen you ah</i>	1549 tehéng lyú
1435 Tân pí yo	1488 Tehang Tehông-	1519 <i>teheng</i>	1550 tehéng phing tyáo
1436 tân-pou-la 133	hwà	1520 <i>Tcheng-myeng</i>	1551 tehéng tchi
1437 Tân	1489 Tehang Thing-yü	1521 <i>Tcheng Rin-tchi</i>	1552 Tehéng tó
1438 Tân	1490 Tehang tí	1522 <i>teheng tchai</i>	1553 Tehéng Tshyáo
1439 Tân kō	1491 Tehang Tsái	1523 Tché tchi twéi	1554 Tehéng Vt
1460 tân kou 165	1492 Tehang Tshang	1524 Tche-kyang	1555 Teheou
1461 Tàng-hyang	1493 Tehang Wèn-cheou	1525 tche syuén wou	1556 Teheou chou
1462 tàng tehéng	1494 Tehang Yèn	1526 Tche yang tyeou	1557 Teheou kong
1463 lão	1495 tehàng chú	1527 tcheán tchéu tchi	1558 Teheou kwán
1464 lão	1496 Tehang chú pyén	khyü	1559 Teheou Kyeou
1465 lão chí	1497 Tehang-swèn Ki-	1528 Teheou tehéng nán	1560 Teheou lí
1466 lão tyáo	kwéi	1529 tchén 117	1561 Teheou Mí
1467 lão tyáo fá khyü	1498 Tehang-swèn Tchi	1530 tchén	1562 Teheou sòng
1468 lão tyáo kóng tyáo	1499 Tehang yi seu	1531 Tchéu Tě-syeou	1563 tcheou syuén wou
1469 Táo-wou tí	1500 tehàng kou 59	1532 tchén tseu	1564 Teheou yú
1470 táo ying kou 55	1501 tcháo	1533 tchén	1565 Teheou yú
1471 Táo ying yó	1502 Tchao hwò	1534 tchén tchhi	1566 Teheou
1472 tchái	1503 Tchao hyá	1535 tchén kou 59	1567 <i>tehhák</i>
1473 <i>Tcha há tong</i>	1504 Tchao kyün	1536 tehéng 117, 118	1568 tchhá cheou tí 89
1474 <i>tcha hien</i>	1505 Tchao phing	1537 tehéng 5, 11	1569 Tehhá-há-eul
1475 <i>Tcha-pi óang</i>	1506 Tchao te	1538 Tehéng-kwán	1570 tchháng yeou
1476 <i>Tchá phing</i>	1507 Tchao tsóng	1539 Tehéng-yuén	1571 tchháng
1477 <i>Tcháng hán seng</i>	1508 Tchao wou	1540 tehéng	1572 Tehháng-chá
1478 <i>tcháng ko</i>	1509 Tchao yi kyün	1541 Tehéng	1573 Tehháng-cheou
1479 <i>tcháp heui</i>	1510 Tchao yóng	1542 Tehéng Cheán-tseu	1574 Tehháng cheou yó
1480 tcháng	1511 Tchào	1543 Tehéng-chí	1575 Tehháng lin hwán
1481 Tehang Chí	1512 Tchào Chén-yèn	1544 Tehéng chí tseu chu	1576 Tehháng-ngán
1482 Tehang Hwà	1513 Tchào Chí-li	eul tyáo	1577 Tehháng ngán khó
1483 Tehang hyá	1514 Tchào Tseu-ngáng	1545 Tehéng hwò	hwá

(voir 1431) 82. — 1431. 代面 198. — 1432. 代宗 196. — 1433. (voir 1434) 203. — 1434. 丹陛大樂 203. — 1435. 丹陛樂 203. — 1436. 丹布拉 178. — 1437. 旦 96, 102. — 1438. 誕 191. — 1439. 但歌 191. — 1460. 擔鼓 193. — 1461. 党項 84. — 1462. 黨正 186. — 1463. 蹈 139. — 1464. (voir 1465) 119. — 1465. 道士 201. — 1466. (voir 1467) 117, L. — 1467. 道調法曲 196. — 1468. 道調宮調 117, XXXVI, XLIII; 118, XLVIII, LV. — 1469. 道武帝 82. — 1470. 導迎鼓 150. — 1471. 導迎樂 205. — 1472. 齋 184. — 1473. 紫霞洞 218. — 1474. 子絃 216. — 1475. 慈悲王 216. — 1476. 左坊 220. — 1477. 長漢城 216. — 1478. 杖鼓 212. — 1479. 雜戲 220. — 1480. (voir 1481) 139. — 1481. 張寔 193. — 1482. 張華 189. — 1483. 章夏 184. — 1484. 張鷟 155. — 1485. 張乾龜 95. — 1486. 張鷟 110. — 1487. 章斌 187. — 1488. 張重華 193. — 1489. 張廷玉 210. — 1490. 章帝 79. — 1491. 張載 123. — 1492. 張蒼 80. — 1493. 張文收 100. — 1494. 張炎 210. — 1495. (voir 1496) 191. — 1496. 長史變 191. — 1497. 長孫冀歸 83. — 1498. 長孫稚 83. — 1499. 掌儀司 202. — 1500. 杖鼓 150. — 1501. 招 139. — 1502. 昭和 101. — 1503. 昭夏 184. — 1504. 昭君 190. — 1505. 昭平 111. — 1506. 昭德 187. — 1507. 昭宗 186. — 1508. 昭武 187. — 1509. 昭義軍 197. — 1510. 昭容 187. — 1511. (voir 1512) 185. — 1512. 趙慎言 101. — 1513. 趙師利 171. — 1514.

趙子昂 166. — 1515. 趙耶利 171. — 1516. 節鼓 212. — 1517. 轉花枝 218. — 1518. 船遊樂 219. — 1519. 鉦 211. — 1520. 政明 216. — 1521. 鄭麟趾 219. — 1522. 呈才 219. — 1523. 柘枝隊 197. — 1524. 浙江 210. — 1525. 折旋舞 136. — 1526. 折楊柳 200. — 1527. 戰陣之曲 200. — 1528. 戰城南 200. — 1529. 纂 176, 203, 204. — 1530. 籟 147. — 1531. 真德秀 84. — 1532. 振子 201. — 1533. (voir 1534) 164. — 1534. 軫池 164. — 1535. 震鼓 150. — 1536. 擘 176. — 1537. 鉦 144, 145, 193, 204. — 1538. 貞觀 174. — 1539. 貞元 191. — 1540. (voir 1543) 93, 93, 121, 123. — 1541. (voir 1542) 210. — 1542. 鄭善子 178. — 1543. 正始 94. — 1544. 鄭世子十二調 166. — 1545. 正和 101. — 1546. 鄭玄 79. — 1547. 正宮調 117, I; 118, XIII. — 1548. 正鼓 151. — 1549. 正律 89. — 1550. 正平調 117, XL. — 1551. 正徵 97. — 1552. 正德 187. — 1553. 鄭樵 210. — 1554. 鄭譯 95. — 1555. (voir 1556) 83, 84, 209. — 1556. 周書 83. — 1557. 周公 102. — 1558. 周官 101. — 1559. 州鳩 92. — 1560. 周禮 209. — 1561. 周密 197. — 1562. 周頌 123. — 1563. 周旋舞 136. — 1564. 騶虞 123, 129. — 1565. 周語 108. — 1566. 紂 187. — 1567. 鐻 211. — 1568. 叉手笛 158. — 1569. 察哈爾 203. — 1570. 倡優 184. — 1571. (voir 1572) 138. — 1572. 長沙 140. — 1573. (voir 1574) 196. — 1574. 長壽樂 196. — 1575. 常林歡 192. — 1576. (voir 1577) 82. — 1577. 長安

1378 tchháng tí 77	1611 tchheou phi-phá 128	1644 Tchhwên chàn thing	1673 tchông
1379 tchháng	1612 tchheou	lou kyuên	1674 tchông /
1380 tchháng	1613 tchhîl hyen tyo	1645 tchhwên fên	1675 Tchông-chân
1381 tchhào 106	1614 Tchhî-yeou	1646 tchhwên kwân	1676 tchông chî
1382 tchhào chêng 106	1615 tchhî 80	1647 Tchhwên kyang hwá	1677 Tchông-hwá mên
1383 Tchhào-syên pháì	1616 tchhî-néi	yué yé	1678 Tchông hwó
1384 Tchheyong	1617 tchhî	1648 Tchhwên tshyeou	1679 Tchông-hwó chao yó
1385 tchheng hyen	1618 tchhî pá 77	1649 tchî	1680 Tchông-hwó tyén
1386 tchheng kong	1619 Tchhî tchî yáng	1650 Tchîn-heung óang	1681 Tchông hwó wou
1387 Tchheù Tchhî-ouen	1620 tchhou	1651 tchîn ko	1682 tchông kwán 78
1388 Tchhê kyá	1621 tchhouk	1652 Tchîn tchhân eui	1683 tchông ming 177
1389 tchhên	1622 tchhoul tyo	kouei	1684 Tchông seù
1390 Tchhên	1623 Tchhoum aing tchen	1653 tchî	1685 Tchông seù hô pyên
1391 Tchhên Cheou	1624 tchhông	1654 tchî	1686 Tchông Tseù-khî
1392 Tchhên Chî-sî	1625 Tchhông	1655 tchî	1687 Tchông wai hí fá tá
1393 Tchhên chou	1626 Tchhông-khing	1656 tchî chao	kwán thòu chwé
1394 Tchhên fong	1627 Tchhông khyeou	1657 Tchî kyue	1688 tchông
1395 Tchhên Jèn-sî	1628 Tchhông-tchéng tyén	1658 tchî tyáo	1689 tchông-lyú
1396 Tchhên kông	1629 tchhông toú 32, 33	1659 tchî yin	1690 tchông-lyú kông tyáo
1397 Tchhên Tchong-jou	1630 Tchhou	1660 Tchî	1691 tchông-lyú tchî tyáo
1398 Tchhên Tseù-ngang	1631 tchhou chou	1661 Tchî khâng	1692 tchông-lyú tyáo
1399 Tchhên Yang	1632 Tchhou Lyang	1662 Tchî tchao fêi	1693 tchông-lyú yú tyáo
1600 tchhêng	1633 Tchhou-nân	1663 tchî-chî	1694 Tchoù Hî
1601 Tchhêng	1634 Tchhou tshéu	1664 Tchî-lî	1695 Tchoù Kyên
1602 Tchhêng hwó	1635 tchhou	1665 tchî-mô	1696 Tchoù Kyên
1603 Tchhêng Hyoung	1636 Tchhou kwân	1666 Tcho-sen	1697 tchoù-kô khin 144
1604 Tchhêng-kông Swêi	1637 Tchhou sai	1667 tchoù	1698 Tchoù-kô Lyang
1605 Tchhêng thyen yó	1638 tchhou yin khong	1668 tchoung hyen	1699 Tchoù Tchhang-wên
1606 Tchhêng tí	1639 tchhou	1669 tchoung tcham 196	1700 Tchoù Tsai-yü
1607 Tchhêng-toù	1640 tchhwân khi	1670 Tchoung tchong	1701 tchoù
1608 Tchhêng wou	1641 tchhwang syáo 207	1671 tchô 6	1702 tchoù tyáo
1609 Tchhêng Yáo-thyen	1642 tchhwei pyên 90	1672 tchông	1703 tchoù
1610 Tchhêng Yün-kî	1643 tchhwei yé 173		

容話 209. — 1578. 長笛 152. — 1579. 倡 138. — 1580. 暢 123. — 1381. (voir 1382) 161. — 1582. 巢笙 161. — 1583. 朝鮮俳 204. — 1584. 處容 216. — 1585. 清絃 216. — 1586. 清孔 213. — 1587. 崔致遠 216. — 1588. 車駕 202. — 1589. 辰 79. — 1590. (voir 1591) 83, 93, 191, 192, 194, 208. — 1591. 陳壽 210. — 1592. 陳師錫 81. — 1593. 陳書 93. — 1594. 陳風 148. — 1595. 陳仁錫 210. — 1596. 臣工 218. — 1597. 陳仲儒 81. — 1598. 陳子昂 163. — 1599. 陳陽 210. — 1600. (voir 1604) 100, 107, 139, 140, 202. — 1601. (voir 1603) 123. — 1602. 承和 101. — 1603. 程雄 211. — 1604. 成公綏 189. — 1605. 承天樂 196. — 1606. 成帝 82. — 1607. 成都 211. — 1608. 城舞 193. — 1609. 程瑤田 211. — 1610. 程允基 211. — 1611. 擱琵琶 177. — 1612. 丑 79. — 1613. 七賢調 216. — 1614. 蚩尤 200. — 1615. 箎 (箎) 153. — 1616. 遲內 88. — 1617 (voir 1618) 113, 136, 157. — 1618. 尺八 153. — 1619. 赤之陽(楊) 200. — 1620. 椎 212. — 1621. 祝 212. — 1622. 出調 213. — 1623. 春鶯囀 219. — 1624. (voir 1627) 106. — 1625. (voir 1626) 205. — 1626. 重慶 185. — 1627. 崇丘 123. — 1628. 崇政殿 197. — 1629. 春犢 147. — 1630. (voir 1633) 185. — 1631. 處暑 110. — 1632. 褚亮 188. — 1633. 楚南 165. — 1634. 楚辭 191. — 1635. (voir 1636) 168. — 1636. 出關 200. — 1637. 出塞 200. — 1638. 出音孔 152. — 1639. 觥 212. — 1640. 傳奇 199. — 1641. 幢簫 196. — 1642.

吹鞭 159. — 1643. 吹葉 196. — 1644. 春山聽杜鵑 171. — 1645. 春分 110. — 1646. 春官 184. — 1647. 春江花月夜 192. — 1648. 春秋 209. — 1649. 箎(箎) 212. — 1650. 真興王 216. — 1651. 晉鼓 212. — 1652. 進饌儀軌 220. — 1653. 知 112. — 1654. (voir 1656) 92, 93, 112. — 1655. 止 148. — 1656. 徵招 121. — 1657. 指訣 168. — 1658. 徵調 121. — 1659. 徵音 169. — 1660. 制 80. — 1661. 治康 188. — 1662. 雉朝飛 163. — 1663. 執始 88. — 1664. 直隸 82. — 1665. 質末 89. — 1666. 朝鮮 219. — 1667. 柱 213. — 1668. 中絃 216. — 1669. 中琴 212. — 1670. 中宗 218. — 1671. 鐺 144. — 1672. (voir 1675) 78, 93. — 1673. 終 107. — 1674. 鐘(鐘) 79, 108, 128, 144. — 1675. 中山 82. — 1676. 鍾師 122. — 1677. 中華門 198. — 1678. (voir 1679) 202. — 1679. 中和韶樂 202. — 1680. 中和殿 202. — 1681. 中和舞 197. — 1682. 中管 119, 153. — 1683. 中鳴 200. — 1684. 蠡斯 123. — 1685. 中祀合編 209. — 1686. 鍾子期 165. — 1687. 中外戲法大觀圖說 211. — 1688. 重 92. — 1689. 仲(中) 呂 79. — 1690. 仲呂宮調 117, XXII, XXIX; 118, XXXIV, XLI. — 1691. 仲呂徵調 117, XXXIX; 118, XLIX. — 1692. 仲呂調 117, XXVI, XXXIII. — 1693. 仲呂羽調 117, XXVI. — 1694. 朱熹 209. — 1695. 朱健 209. — 1696. 朱健 209. — 1697. 諸葛琴 180. — 1698. 諸葛亮 180. — 1699. 朱長文 78. — 1700. 朱載堉 211. — 1701. (voir 1702) 114, 183. — 1702. 主調 113. — 1703. 柱 175, 178, 179, 180, 181, 182.



1704 tchou  
1705 tchou cheng kwàn  
1706 tchou 34  
1707 tchou 119  
1708 Tchou chou ki nyen  
1709 tchou tsyè 30  
1710 Tchwân-hyü  
1711 tchwân  
1712 tchwân kwó chí  
1713 tchwân lyeou chí  
1714 tchwân pán chí  
1715 tchwân tcheou chí  
1716 tchwân tchhou chí  
1717 tchwân tchong chí  
1718 tchwân ting chí  
1719 tchwäng  
1720 tchwéi tcháo  
1721 tchwén 204  
1722 Tè chéng  
1723 té chéng kou 34  
1724 té-lé-wó 38  
1725 té-li 97  
1726 Té tsong  
1727 Té-yang tyén  
1728 té-yó-tsong 150  
1729 téng kó  
1730 Téng Tsing  
1731 Téng Yén-hái  
1732 Téng Yuén  
1733 Teou  
1734 teou  
1735 Teou Hyén  
1736 Teou Yén

1737 *Thái pheng nyen*  
1738 *thái pheng so*  
1739 *Thái tcho*  
1740 *Thái tchong*  
1741 *thái*  
1742 *thái (tchhák)*  
1743 tha  
1744 Tha yáo nyang  
1745 Thái chào  
1746 Thái ché  
1747 Thái-chí  
1748 Thái hóu  
1749 Thái hwò  
1750 Thái hyá  
1751 Thái hyén  
1752 Thái-khang  
1753 Thái-ki mèn  
1754 Thái-kong-wáng  
1755 Thái phing yó  
1756 Thái swéi  
1757 thài-tsheou  
1758 thài-tsheou tchí tyáo  
1759 Thái tsí  
1760 Thái tsong  
1761 Thái tsoü  
1762 thái wéi  
1763 Thái wou  
1764 Thái-wou lí  
1765 Thái yí 130  
1766 Thái yü yó  
1767 Thái-yuén  
1768 Thán tseü  
1769 thán

1770 Thang  
1771 Thang  
1772 thang  
1773 Thang chan fou jén  
1774 Thang chou  
1775 Thang Chwén-tchu  
1776 Thang hwéi yáo  
1777 Thang hyá yó  
1778 Thang lyeou tyén  
1779 Thang thang  
1780 Thang Tsái-fong  
1781 Thang Yi-ming  
1782 Thang yó khyü  
phou  
1783 tháo  
1784 tháo hō  
1785 tháo 44, 62  
1786 Tháo Khyén  
1787 tháo phi pi-li 170  
1788 Tháo yáo  
1789 *théuk kyeng*  
1790 *théuk tchong*  
1791 thé hyuén  
1792 thé khing 23  
1793 Theou hóu  
1794 theou kwàn 89  
1795 thi khin 149, 151  
1796 thi kou 161  
1797 thing  
1798 *tho ko* 193  
1799 thò-lò kou 60  
1800 Thó  
1801 Thó-pó

1802 Tho-tho  
1803 thong 206  
1804 Thong tchí  
1805 Thong tyén  
1806 thong  
1807 thong chéng  
1808 Thong hwó  
1809 thong kou 9  
1810 thong phán 17  
1811 thong po 17  
1812 Thong-tcheou fou  
1813 thong tsáo phán 17  
1814 thong tyén 10  
1815 thou kou 193  
1816 Thou-yü-hwén  
1817 Thou tsyè  
1818 Thwán cheán kó  
1819 thwéi  
1820 Thwén-hwäng  
1821 *thyen hi thúi pheng*  
1822 thyáo fa  
1823 thye  
1824 Thyen-cheou  
1825 Thyen-cheou yó  
1826 Thyen-hing  
1827 thyen hyá thái phing  
1828 Thyen kong khai  
wou  
1829 thyen kyü  
1830 Thyen-páo 120  
1831 Thyen-tchou ki  
1832 Thyen wén ko khin  
phou

— 1704. 注 168. — 1705. 著聲管 119. — 1706. 祝 148. — 1707. 筑 176. — 1708. 竹書紀年 81. — 1709. 竹節 147. — 1710. 顛頂 205. — 1711. (voir 1712) 138. — 1712. 轉過勢 139. — 1713. 轉留勢 139. — 1714. 轉半勢 139. — 1715. 轉周勢 139. — 1716. 轉初勢 139. — 1717. 轉終勢 138. — 1718. 轉定勢 138. — 1719. 撞 168. — 1720. 綴兆 139. — 1721. 準 80. — 1722. 德勝 202. — 1723. 得勝鼓 150. — 1724. 得勒富 148. — 1725. 得利 160. — 1726. 德宗 196. — 1727. 德陽殿 198. — 1728. 得約總 181. — 1729. 登歌 189. — 1730. 鄧靜 81. — 1731. 鄧彥海 82. — 1732. 鄧淵 82. — 1733. (voir 1735) 83, 101. — 1734. 逗 168. — 1735. 竇憲 194. — 1736. 竇儼 83. — 1737. 太平年 218. — 1738. 太平簫 213. — 1739. 太祖 219. — 1740. 太宗 219. — 1741. 鐸 211. — 1742. 鐻 211. — 1743. (voir 1744) 139. — 1744. 踏搖娘 198. — 1745. 大韶 141, 184. — 1746. 太社 110. — 1747. 泰始 190. — 1748. 大濩 141, 184. — 1749. 太和 83, 100, 189. — 1750. 大夏 141, 184. — 1751. 大咸 184. — 1752. 泰康 191. — 1753. 太極門 101. — 1754. 太公望 143. — 1755. 太平樂 195. — 1756. 太歲 110. — 1757. (voir 1758) 79. — 1758. 太簇徵調 117, XVIII; 118, XXVIII. — 1759. 太稷 110. — 1760. 太宗 97, 187, 197, 203. — 1761. 太祖 203, 217. — 1762. 太尉 194. — 1763. 大武 141, 184. — 1764. 太武帝 82. — 1765. 太一 177, 189. — 1766. 大予樂 183. — 1767. 太元 82. — 1768. 覃

子 200. — 1769. 歎 138. — 1770. 湯 141. — 1771. voir 1773) 210. — 1772. (voir 1779) 183. — 1773. 唐山夫人 187. — 1774. 唐書 210. — 1775. 唐順之 209. — 1776. 唐會要 210. — 1777. 堂下樂 204. — 1778. 唐六典 210. — 1779. 堂堂 192. — 1780. 唐再豐 211. — 1781. 唐葬銘 211. — 1782. 唐樂曲譜 211. — 1783. (voir 1784) 168. — 1784. 摺合 168. — 1785. 叢(鞞) 149, 151. — 1786. 陶謙 140. — 1787. 桃皮膚篋 158. — 1788. 桃夭 123. — 1789. 特磬 211. — 1790. 特鐘 211. — 1791. 特縣 183. — 1792. 特磬 146. — 1793. 投壺 192. — 1794. 頭管 158. — 1795. 提琴 181, 182. — 1796. 提鼓 184. — 1797. 庭 183. — 1798. 土鼓 212. — 1799. 陀羅鼓 150. — 1800. (voir 1801) 197. — 1801. 拓跋 82. — 1802. 脫脫 210. — 1803. (voir 1804) 94. — 1804. 通志 210. — 1805. 通典 210. — 1806. (voir 1807) 78, 121. — 1807. 同聲 168. — 1808. 同和 197. — 1809. 銅鼓 144. — 1810. 銅盤 146. — 1811. 銅鈸 145. — 1812. 同州府 196. — 1813. 銅藻盤 146. — 1814. 銅點 145. — 1815. 土鼓 140. — 1816. 吐谷渾 194. — 1817. 兔置 123. — 1818. 團扇哥 191. — 1819. 退 139. — 1820. 敦煌 192. — 1821. 天下太平 220. — 1822. 調法 121. — 1823. 迭 92. — 1824. (voir 1825) 196. — 1825. 天授樂 196. — 1826. 天興 82. — 1827. 天下太平 141. — 1828. 天工開物 143. — 1829. 添句 125. — 1830. 天寶 176. — 1831. 天竺伎 192. — 1832. (voir 1833) 163. —

1833 Thyên wên kô khin phoù tsi tchhông	1864 tóng syào 76, 77	1896 Tshài lyên twéi	1928 tshī sing phào 109
1834 thyên kou 43	1865 Tóng thyên tchhwên hyào	1897 Tshài phin	1929 Tshī tē
1835 tī-kyū chí	1866 toū-thàn kou 66	1898 Tshài sāng	1930 Tshin
1836 tī	1867 Toū Khwèi	1899 Tshài tshéu	1931 tshin hán tseu 124
1837 tī toū	1868 Toū Yeou	1900 Tshài wéi	1932 Tshin hán yō
1838 Tī wàng chí kí	1869 toū	1901 Tshài yün syên twéi	1933 Tshin wàng phó tshén yō
1839 Tī	1870 toū 33	1902 Tshái	1934 Tshing
1840 tī 77, 81	1871 Toū hóu kō	1903 Tshái Yèn	1935 tshing chāng
1841 tī	1872 Toū hwá tchái tshông chou	1904 Tshái Yông	1936 Tshing chāng chòu
1842 Tī Lyàng-kông	1873 Toū khyū kō	1905 Tshái Yuèn-ling	1937 Tshing chāng kí
1843 tī sē	1874 Toū-kyuē	1906 Tshāng-làng	1938 tshing chēng
1844 Ting Toū	1875 tsa hí	1907 tshāng-tshing 14	1939 tshing kōng
1845 Ting hwéi lwén	1876 tsá kí	1908 tshāo	1940 tshing kyō
1846 Ting kōng	1877 tsá kí tshéu	1909 Tsháo Jeou	1941 tshing kyō chwāng tyào
1847 Ting-tcheou	1878 tsá yō	1910 Tsháo Jwéi	1942 tshing ming
1848 Ting wàng	1879 Tsái-yū	1911 Tsháo Myáo-tā	1943 tshing tyào
1849 tok	1880 Tsāng Tchi	1912 Tsháo Phéi	1944 Tshing yō
1850 Tong kouk moum hen pí kō	1881 Tsāng Tsín-chou	1913 Tsháo Phi	1945 Tshóng ling sí khyū
1851 tong kyeng	1882 Tsāng tseu	1914 Tsháo-tcheou fòu	1946 tshou
1852 Tong kyeng kok	1883 tseou	1915 Tsháo Tsháo	1947 tshwō
1853 tong pāl	1884 Tseu-fāng	1916 Tsháo tchhông	1948 Tshyang
1854 tong so	1885 Tseu hyá	1917 tsháo	1949 Tshyên khi
1855 tou sek	1886 tseu	1918 tsháo mán	1950 Tshyên Lō-tchi
1856 tó 4	1887 Tseu-hyá	1919 Tsháo mán kou yō phou	1951 Tshyên-lyàng
1857 To wou	1888 Tseu-kí tyén	1920 tshéu	1952 Tshyên pou tá yō
1858 Tóng hóu	1889 Tseu-tchhén tyén	1921 Tshéu lyū	1953 Tshyên-tchào
1859 Tóng hwá loū	1890 Tseu-yé	1922 Tshéu yuèn	1954 tshyeou fén
1860 Tóng kīng mông hwá loū	1891 tseu yé kō	1923 Tshi	1955 Tshyeou fong
1861 tóng tchi	1892 Tseu-yeou	1924 tshí kou 71	1956 Tshyō tchhào
1862 Tóng Tcho	1893 Tseu mou lwén	1925 tshí chí	1957 Tsi thong
1863 Tóng Thing-lán	1894 Tshài fán	1926 tshí hyén 132	1958 Tsi
	1895 Tshài khi	1927 Tshí hyén khin thou	

1833. 天間閣琴譜集成 211. — 1834. 田鼓 149. — 1835. 鞞鞞氏 184. — 1836. 底 148. — 1837. 杖杜 218. — 1838. 帝王世紀 136. — 1839. (voir 1842) 194. — 1840. (voir 1813) 134. — 1841. 翟 188. — 1842. 狄梁公 165. — 1843. 笛色 137. — 1844. 丁度 84. — 1845. 定徽論 164. — 1846. 定功 197. — 1847. 定州 82. — 1848. 定王 140. — 1849. 牘 212. — 1850. 東國文獻備考 220. — 1851. 銅磬 211. — 1852. 東京曲 216. — 1853. 銅鈸 211. — 1854. 洞簫 212. — 1855. 豆錫 211. — 1856. (voir 1837) 144. — 1857. 鐸舞 191. — 1858. 東胡 82. — 1859. 東華錄 203. — 1860. 東京夢華錄 209. — 1861. 冬至 110. — 1862. 董卓 81. — 1863. 董庭蘭 165. — 1864. 洞簫 152, 152. — 1865. 洞天春曉 169. — 1866. 都曇鼓 131. — 1867. 杜夔 81. — 1868. 杜佑 210. — 1869. 楨 152. — 1870. 牘 147. — 1871. 督護哥 194. — 1872. 讀書齋叢書 211. — 1873. 讀曲哥 191. — 1874. 突厥 192. — 1875. 雜戲 199. — 1876. (voir 1877) 199. — 1877. 雜劇詞 200. — 1878. 雜樂 192. — 1879. (voir 1700) 210. — 1880. 臧質 191. — 1881. 臧晉叔 190. — 1882. 曾子 165. — 1883. 奏 100, 102. — 1884. 茲邠 185. — 1885. 齊夏 184. — 1886. (voir 1887) 79. — 1887. 子夏 123. — 1888. 紫極殿 198. — 1889. 紫宸殿 201. — 1890. (voir 1891) 191. — 1891. 子夜哥 191. — 1892. 子游 209. — 1893. 字母論 174. — 1894.

采蔡 123. — 1895. 采芑 144. — 1896. 採蓮隊 197. — 1897. 采蘋 123. — 1898. 采桑 192. — 1899. 采茨 101. — 1900. 采薇 218. — 1901. 彩雲仙隊 197. — 1902. (voir 1905) 84. — 1903. 蔡琰 165. — 1904. 蔡邕 211. — 1905. 蔡元定 210. — 1906. 滄浪 123. — 1907. 蒼清 145. — 1908. 槽 147. — 1909. 曹柔 174. — 1910. 曹睿 190. — 1911. 曹妙達 193. — 1912. 曹丕 190. — 1913. 曹毗 189. — 1914. 曹州府 83. — 1915. 曹操 190. — 1916. 草蟲 123. — 1917. (voir 1919) 123. — 1918. (voir 1919) 122. — 1919. 操縵古樂譜 210. — 1920. (voir 1921) 78. — 1921. 詞律 78. — 1922. 詞源 210. — 1923. (voir 1924) 83, 207. — 1924. 齊鼓 151. — 1925. 七始 92. — 1926. 七絃 178. — 1927. 七弦琴圖 166. — 1928. 七星匏 164. — 1929. 七德 188. — 1930. (voir 1931) 82, 189. — 1931. 秦漢子 177. — 1932. 秦漢樂 192. — 1933. 秦王破陣樂 188. — 1934. (voir 1936) 89, 210. — 1935. (voir 1936) 120. — 1936. 清商署 192. — 1937. 清商伎 192. — 1938. 清聲 89. — 1939. 清宮 97. — 1940. (voir 1941) 120. — 1941. 清角雙調 120. — 1942. 清明 110. — 1943. 清調 110, 192. — 1944. 清樂 203. — 1945. 葱嶺西曲 197. — 1946. 粗 204. — 1947. 撮 168. — 1948. (voir 2029) 190. — 1949. 前溪 191. — 1950. 錢樂之 89. — 1951. 前涼 193. — 1952. 前部大樂 204. — 1953. 前趙 82. — 1954. 秋分 110. — 1955. 秋風 169. — 1956. 鵲巢 123. — 1957. 祭統 209. — 1958.

1959 tsi ling	1992 Tsyu-khyù	2024 Wáng Ngáo	2056 Wèn kháng kí
1960 Tsin tái pí chou	1993 Tsyü-khyü Mông-swén	2025 Wáng Pho	2057 Wèn kháng yo
1961 Tsin		2026 Wáng Phoü	2058 Wèn myao lí yo tshí
1962 tsin	1994 Tsyün	2027 Wáng Syan	2059 Wèn tshèng khyü
1963 Tsin choü	1995 Tsyün yá	2028 Wáng Tsho	2060 Wèn tí
1964 tsin kou 47	1996 Twán mèn	2029 Wáng Tshyang	2061 Wèn tsóng
1965 Tsò	1997 Twán syáo nào kô yó	2030 Wáng Tsin-choü	2062 Wèn wáng
1966 Tsò tchwán		2031 Wáng Yi-khing	2063 Wèn wáng chí tsèu
1967 Tsò Yèn-nyèn	1998 twán kyü	2032 wáng-lyàng	2064 Wèn wou
1968 tsóng	1999 Twán Ngán-tsyé	2033 Wáng ling jèn	2065 Wü kwe
1969 tsóng-káo-kí 122	2000 Twán Yé	2034 Wáng yün séu tshin	2066 wü-thí kou 168
1970 tsóng lwén	2001 twéi	2035 wéi chang	2067 Wou-hwáu
1971 Tsoü Hlyáo-swén	2002 Twéi wou	2036 Wéi heou	2068 Wou-swén
1972 Tsoü Hlyáo-tchëng	2003 twên	2037 Wéi Kao	2069 Wou yé thí
1973 Tsoü Võng	2004 tyáo	2038 Wéi Tchao	2070 Wou
1974 tsoü kyái	2005 tyáo	2039 Wéi Wán-chí	2071 Wou choü
1975 tsoü	2006 Tyáo kán	2040 wéi	2072 Wou King
1976 tsoü chí	2007 <i>tyek 194</i>	2041 wéi mào	2073 wou tshí tshwo
1977 Tsoü hyá	2008 <i>Tyeng tái ep</i>	2042 wéi yo 208	2074 wou twan kyü
1978 tsoü kou 48	2009 lyc mà	2043 wéi	2075 wou-yí
1979 tswéi	2010 Wá-eül-khó	2044 Wéi	2076 wou-yí tchí tyao
1980 Tswéihoü thëng twéi	2011 Wá-eül-khó yó	2045 Wéi	2077 wou
1981 Tswó pou	2012 wái tchwán	2046 Wéi	2078 wou
1982 Tsyáng Lyáng-khi	2013 Wán Choü	2047 Wéi Cheou	2079 wou
1983 Tsyáng Yi-khwéi	2014 Wán Páo-tchháng	2048 Wéi choü	2080 wou chëng
1984 tsyáo wéi	2015 wán swéi	2049 Wéi fong	2081 wou chí
1985 Tsyáo Yèn-cheou	2016 Wáng Cháo-tchü	2050 Wéi Tchëng	2082 Wou chí
1986 tsyë 30	2017 Wáng fong	2051 wéi tchwán chí	2083 Wou fang chí tséu wou
1987 tsyë kou 162	2018 Wáng Fou	2052 wèn	2084 Wou heou
1988 tsyë-néi-thá-teou-hou 72	2019 Wáng Hin	2053 Wèn chí	2085 Wou ling
1989 tsyë lseou	2020 Wáng hyá	2054 Wèn heou	2086 wou hyèn 128
1990 tsyë-tsoü 22	2021 wáng kou 169	2055 Wèn hyèn thōng khào	
1991 tsyë tyáo	2022 Wáng Máng		
	2023 Wáng Mèng		

稷 110. — 1959. 脊稜 181. — 1960. 津逮秘書 211. — 1961. (voir 1963) 84, 210. — 1962. 進 139. — 1963. 晉書 210. — 1964. 晉鼓 149. — 1965. (voir 1966) 190, 209. — 1966. 左傳 209. — 1967. 左延年 190. — 1968. 宗 106. — 1969. 總稿機 176. — 1970. 總論 123. — 1971. 祖孝孫 83. — 1972. 祖孝徵 97. — 1973. 祖瑩 83. — 1974. 阼階 183. — 1975. 足 175. — 1976. 族師 483. — 1977. 族夏 184. — 1978. 足鼓 149. — 1979. 嘴 154, 158. — 1980. 醉胡騰隊 197. — 1981. 坐部 195. — 1982. 蔣良騏 203. — 1983. 蔣一葵 209. — 1984. 焦尾 164. — 1985. 焦延壽 80. — 1986. (voir 1987) 108, 147. — 1987. 節鼓 192. — 1988. 接內塔與呼 131. — 1989. 節奏 122. — 1990. 接足 146. — 1991. 接調 120. — 1992. (voir 1993) 192. — 1993. 沮渠蒙遜 82. — 1994. (voir 923) 82. — 1995. 俊雅 198. — 1996. 端門 198. — 1997. 短簫鏡歌樂 185. — 1998. 斷句 124. — 1999. 段安節 211. — 2000. 段業 82. — 2001. (voir 2002) 197. — 2002. 隊舞 203. — 2003. 錠 144. — 2004. 掉 168. — 2005. 調 96, 114, 117. — 2006. 鈞竿 200. — 2007. 壘(笛) 212. — 2008. 定大業 218. — 2009. 蝶馬 196. — 2010. (voir 2011) 203. — 2011. 瓦爾喀樂 204. — 2012. 外轉 139. — 2013. 萬樹 78. — 2014. 萬寶常 97. — 2015. 萬歲 196. — 2016. 王韶之 189. — 2017. 王風 161. — 2018. 王黼 210. — 2019. 王廡 191. — 2020. 王夏 184. — 2021. 王鼓 193. — 2022. 王莽 81. — 2023.

王猛 82. — 2024. 王荃 210. — 2025. 王朴 81. — 2026. 王溥 210. — 2027. 王珣 189. — 2028. 王灼 211. — 2029. 王嬙 190. — 2030. 王晉叔 165. — 2031. 王義慶 165. — 2032. 岡兩, al. 方良, al. 蝸蝓, al. 魍魎 185. — 2033. 望行人 200. — 2034. 望雲思親 165. — 2035. 口上 157. — 2036. 韋后 196. — 2037. 韋阜 194. — 2038. 韋昭 200. — 2039. 韋萬石 188. — 2040. 尾 175. — 2041. 委貌 188. — 2042. 韋籥 140. — 2043. (voir 2031) 79. — 2044. 渭 82. — 2045. 衛 207, 208. — 2046. (voir 2047) 82, 210. — 2047. 魏收 210. — 2048. 魏書 210. — 2049. 魏風 165. — 2050. 魏徵 188. — 2051. 未轉勢 138. — 2052. (voir 2053) 102. — 2053. 文始 187. — 2054. 文侯 101. — 2055. 文獻通考 210. — 2056. 文康伎 192. — 2057. 文康樂 194. — 2058. 文廟禮樂志 209. — 2059. 文成曲 197. — 2060. 文帝 165, 187, 190. — 2061. 文宗 196. — 2062. (voir 2063) 165, 184. — 2063. 文王世子 209. — 2064. 文舞 188. — 2065. 倭國 192. — 2066. 倭提鼓 193. — 2067. 烏丸 200. — 2068. 烏孫 177. — 2069. 烏夜啼 165, 191. — 2070. (voir 2071) 190. — 2071. 吳書 94. — 2072. 吳兢 211. — 2073. 無齊撮 124. — 2074. 無斷句 124. — 2075. 無(匹)射 79. — 2076. 無射徵調 118, LXXIV, LXXXIV. — 2077. (voir 2080) 133, 156, 157, 158. — 2078. 午 79. — 2079. (voir 2081) 102, 192. — 2080. 五聲 92. — 2081. 舞師 206. — 2082. 武始 187. — 2083. 五方師子舞 195. — 2084. 武后 195. — 2085. 五行 187. — 2086. 五絃 177.

2087 wòu kyào  
 2088 wòu píng kyǒ lí  
 2089 Wòu tái  
 2090 Wòu tái chí  
 2091 Wòu tái huéi yáo  
 2092 Wòu tēhī tēhái khin phòu tá tēhèng  
 2093 Wòu tē  
 2094 Wòu tí  
 2095 Wòu tsōng  
 2096 Wòu wàng  
 2097 Wòu wòu  
 2098 wòu yin  
 2099 Y. l. t.  
 2100 yák  
 2101 yǎng keum  
 2102 yá  
 2103 Yá 49, 50, 184  
 2104 yá kòu 50  
 2105 Yá sōng yǒ  
 2106 Yá-ló-chān  
 2107 yá tēhēng 145  
 2108 yàng 12  
 2109 yàng  
 2110 yàng khin 144  
 2111 Yàng khin-choũ  
 2112 Yàng Kyēn  
 2113 Yàng lý  
 2114 Yàng pán  
 2115 Yàng Pyào-tchéng  
 2116 Yàng-tcheoù  
 2117 yàng tcheàn chí  
 2118 Yàng lí  
 2119 yāo

2120 yāo  
 2121 yāo kòu 59, 63  
 2122 Yào  
 2123 yào  
 2124 Yào Hing  
 2125 Yào Sēu-lyēn  
 2126 Yào Tchhǎ  
 2127 Yào Tchhàng  
 2128 Yei tchong  
 2129 Yeng tcho  
 2130 Yē yeoù sēu kyūn  
 2131 Yē pán yǒ  
 2132 Yē  
 2133 Yēn  
 2134 Yēn-king  
 2135 yēn  
 2136 Yēn [chī Yēn]  
 2137 Yēn Chī-kòu  
 2138 Yēn Hing-pāng  
 2139 Yēn-hwǒ tyēn  
 2140 Yēn Tcheoù  
 2141 Yēn Tēhī-thwēi  
 2142 Yēn Yēn-tchī  
 2143 Yēn Yēn  
 2144 Yēn yēn yǒ  
 2145 Yēn yuēn  
 2146 yēn  
 2147 Yēn-tcheoù  
 2148 Yēn  
 2149 yēn tchén  
 2150 Yēn tseù  
 2151 yēn tsou  
 2152 Yēn Ying  
 2153 Yēn yǒ

2154 Yeoù làn  
 2155 Yeoù keng  
 2156 Yeoù yi  
 2157 yeoù  
 2158 yeoù tshī tshwǒ  
 2159 Yeoù chū  
 2160 Yeoù chū yǒ  
 2161 yī-hing  
 2162 Yī hyūn  
 2163 Yī làn  
 2164 Yī-tcheoù  
 2165 yī yuē tyáo  
 2166 yī  
 2167 yī  
 2168 Yī chāng yú yi khyū  
 2169 yī-hào  
 2170 Yī lài pín tchī khyū  
 2171 Yī lí  
 2172 yī phòu  
 2173 Yī-tchhwēn yuēn  
 2174 yī-tsé  
 2175 yī-tsé tchī tyáo  
 2176 yī  
 2177 yī  
 2178 Yī-meoù-syūn  
 2179 yī tswéi tī 171  
 2180 Yī yǒ tchhào thyen twéi  
 2181 Yī  
 2182 yī  
 2183 yī  
 2184 Yī  
 2185 Yī jōng tá ting yǒ

2186 Yī king  
 2187 Yī tsī  
 2188 yin  
 2189 Yin  
 2190 yin  
 2191 yin  
 2192 Yin khi lèi  
 2193 yin yǒ 210  
 2194 yin  
 2195 yin tseù  
 2196 yin 45  
 yin (doit être luyin p. 123, col. 1 et note 2).  
 2197 Yin Hoù  
 2198 Yin lōng tchī  
 2199 Yin Tshī  
 2200 Yin Yē  
 2201 yin  
 2202 Yin yá  
 2203 Ying Chāo  
 2204 Ying-tcheoù  
 2205 ying tsáo tchhī  
 2206 ying 46, 185  
 2207 ying hō  
 2208 ying hwǒ  
 2209 ying kòu 46  
 2210 ying phi 46  
 2211 ying-tchōng  
 2212 ying-tchōng tchī tyáo  
 2213 ying tyáo  
 2214 yin hien

— 2087. 五郊 186. — 2088. 五兵角氈 198. — 2089. (voir 2090) 210. — 2090. 五代史 81. — 2091. 五代會要 210. — 2092. 五知齋琴譜大成 211. — 2093. 武德 187. — 2094. 武帝 79, 94, 96, 101, 190, 191. — 2095. 武宗 196. — 2096. 武王 92. — 2097. 武舞 187. — 2098. 五音 92. — 2099. (voir 2233) 79. — 2100. 簫 212. — 2101. 洋琴 216. — 2102. 牙 173. — 2103. (voir 2104) 138, 143, 149, 189. — 2104. 雅鼓 149. — 2105. 雅頌樂 183. — 2106. 軋樂山 83. — 2107. 軋箏 181. — 2108. 錫 113. — 2109. 陽 78. — 2110. 洋琴 180. — 2111. 楊欽述 197. — 2112. 楊堅 83. — 2113. 揚烈 202. — 2114. 楊伴 192. — 2115. 楊表正 211. — 2116. 揚州 177. — 2117. 仰瞻勢 139. — 2118. 煬帝 95. — 2119. (voir 2121) 149, 150, 164. — 2120. 邀 139. — 2121. 腰鼓 150. — 2122. 堯 141. — 2123. 搖 139. — 2124. 姚興 191. — 2125. 姚思廉 95. — 2126. 姚察 95. — 2127. 姚萇 82. — 2128. 睿宗 217. — 2129. 英祖 219. — 2130. 野有死麇 123. — 2131. 夜半樂 196. — 2132. 鄴 82. — 2133. (voir 2134) 83, 84, 143, 194. — 2134. 燕京 84. — 2135. 嚴 185. — 2136. 延[師延] 208. — 2137. 顏師古 189. — 2138. 閻興邦 209. — 2139. 延和殿 197. — 2140. 顏籀 189. — 2141. 顏之推 192. — 2142. 顏延之 189. — 2143. 言偃 209. — 2144. 筵燕樂 203. — 2145. 顏淵 124. — 2146. 眼 122. — 2147. 兗州 84. — 2148. 燕 183. — 2149. 雁陣 175. — 2150. 晏子 92. — 2151. 雁足 164. —

2152. 晏嬰 92. — 2153. 燕(讎)樂 192. — 2154. 幽蘭 165. — 2155. 由庚 123. — 2156. 由儀 123. — 2157. 酉 79. — 2158. 有齊撮 124. — 2159. (voir 2160) 203. — 2160. 侑食樂 203. — 2161. 依行 88. — 2162. 伊訓 209. — 2163. 猗蘭 165, 170. — 2164. 伊州 196. — 2165. 伊越調 194. — 2166. 儀 122. — 2167. (voir 2169) 112. — 2168. 霓裳羽衣曲 197. — 2169. 夷汗 88. — 2170. 夷來賓之曲 192. — 2171. 儀禮 209. — 2172. 遺譜 78. — 2173. 宜春院 199. — 2174. (voir 2175) 79. — 2175. 夷則徵調 117, LX; 118, LXX. — 2176. 依 123. — 2177. 倚 123. — 2178. 異牟尋 194. — 2179. 義背笛 193. — 2180. 異域朝天隊 197. — 2181. (voir 1534) 96, 97. — 2182. 乙(一) 117, 153, 156, 157. — 2183. 佾 139, 202. — 2184. 抑 218. — 2185. 一戎大定樂 195. — 2186. 易經 80. — 2187. 益稷 209. — 2188. 吟 168. — 2189. (voir 2192) 92, 97. — 2190. 陰 78. — 2191. (voir 2193) 93, 95, 96, 102, 114. — 2192. 殷其雷 123. — 2193. 音樂 204. — 2194. 寅 79. — 2195. 銀字 191. — 2196. 嶺 149. — 2197. 尹胡 81. — 2198. 引龍直 197. — 2199. 尹齊 81. — 2200. 尹擘 211. — 2201. 引 95, 123. — 2202. 胤雅 198. — 2203. 應劭 209. — 2204. 營州 83. — 2205. 營造尺 83. — 2206. (voir 2207) 121, 149, 212. — 2207. 應合 168. — 2208. 應和 96. — 2209. 應鼓 149. — 2210. 應鞞 149. — 2211. (voir 2212) 79. — 2212. 應鐘徵調 118, LXXXI, VII. — 2213. 應調 121. — 2214. 遊絃 213.

2215 You-ri odng  
 2216 yō  
 2217 yo 74  
 2218 yo  
 2219 yō chān  
 2220 Yō chān yin  
 2221 yō chí  
 2222 yō chí  
 2223 Yō choñ  
 2224 yo fōu  
 2225 Yō fōu kou thī yāo kyāi  
 2226 Yō fōu tchi mi  
 2227 Yō fōu tsa lon  
 2228 Yō hyo sin chwě  
 2229 Yō khī tsaō fa  
 2230 Yō ki  
 2231 Yō lyū kwān kyén  
 2232 Yō lyū tshyuén choñ  
 2233 Yō lyū tyén  
 2234 yō phōu  
 2235 Yō pou  
 2236 yō tchāng  
 2237 yō tchāng  
 2238 Yōng hwō  
 2239 Yōng-khyāng  
 2240 Yōng-mèn Tcheoñ  
 2241 Yōng yā

2242 yōng  
 2243 yōng 1  
 2244 yōng  
 2245 Yōng hwō  
 2246 Yōng-kya  
 2247 Yōng-ngān  
 2248 Yōng-phūng  
 2249 Yōng tchi  
 2250 yōng  
 2251 Yū  
 2252 yū 104  
 2253 Yū Chī-kī  
 2254 Yū Chī-nān  
 2255 Yū Hwō  
 2256 Yū kō  
 2257 Yū li  
 2258 Yū Pō-yā  
 2259 Yū-tcheoñ  
 2260 Yū-thyén fō woñ  
 2261 Yū Tsāi  
 2262 yū 29  
 2263 Yū  
 2264 yū  
 2265 yū chwēi  
 2266 Yū kōng  
 2267 Yū Lyāng  
 2268 yū pào kou 181  
 2269 yū tyāo

2270 Yū-wén  
 2271 Yū-wén Kyo  
 2272 Yū-wén Thāi  
 2273 Yū woñ  
 2274 yū yin  
 2275 Yū hwō  
 2276 Yū-tcheoñ  
 2277 Yū yén yo  
 2278 Yū choñ heoñ thing hwa  
 2279 Yū pou  
 2280 yū tchén  
 2281 yue  
 2282 yue khin 134, 135  
 2283 yue kyo tyāo  
 2284 yue lāng fong tshing  
 2285 Yue ling  
 2286 Yue-pān  
 2287 Yue-tchi  
 2288 yue tyāo  
 2289 Yuén  
 2290 Yuén khyeoñ  
 2291 Yuén kyén tchāi yū tswān tchoñ tseñ tshyuén choñ  
 2292 Yuén  
 2293 Yuén chi

2294 Yuén-hwō  
 2295 Yuén jén tsa ki po tchōng  
 2296 yuén khī  
 2297 Yuén khyn syuén  
 2298 Yuén-kya  
 2299 yuén-tchōng  
 2300 Yuén ti  
 2301 Yuén Hyeñ 134  
 2302 Yuén lo tchi yo  
 2303 Yuén (Jwān) Yuén  
 2304 yuén pèn  
 2305 Yūn chāo fōu  
 2306 Yūn chāo pou  
 2307 yūn hwō phi-phā 125  
 2308 yūn lō 13  
 2309 Yūn-mèn thai-khyuén  
 2310 Yūn-nān  
 2311 yūn ngāo 13  
 2312 yūn syāo 75  
 2313 Yūn tchoñ thā  
 2314 yūn tchoñ phi-phā 127  
 2315 yūn  
 2316 yūn jèn

— 2215. 儒理王 216. — 2216. (voir 2221) 138, 142, 209. — 2217. (voir 2222) 152. — 2218. 俞 81. — 2219. 岳山 164. — 2220. 樂山隱 173. — 2221. 樂師 141, 142, 184, 185. — 2222. 箏師 142, 152. — 2223. 樂書 210. — 2224. (voir 2225) 78. — 2225. 樂府古題要解 211. — 2226. 樂府指迷 78, 210. — 2227. 樂府雜錄 211. — 2228. 樂學新說 210. — 2229. 樂器造法 152. — 2230. 樂記 209. — 2231. 樂律管見 210. — 2232. 樂律全書 210. — 2233. 樂律典 210. — 2234. 樂譜 157. — 2235. 樂部 202. — 2236. 樂章 123. — 2237. 箏章 141, 152. — 2238. 雍和 100. — 2239. 雍莠 194. — 2240. 雍門周 174. — 2241. 雍雅 198. — 2242. 容 106. — 2243. 鐘 128. — 2244. (voir 2245) 138. — 2245. 永和 100. — 2246. 永嘉 82. — 2247. 永安 189. — 2248. 永平 83, 185. — 2249. 永至 189. — 2250. 詠 138. — 2251. 俞 (渝) 185, 187. — 2252. 竽 161, 207. — 2253. 虞世基 95. — 2254. 虞世南 188. — 2255. 虞龢 190. — 2256. 漁歌 165. — 2257. 魚麗 123. — 2258. 俞伯牙 164. — 2259. 渝州 185. — 2260. 于闐佛舞 192. — 2261. 余載 78. — 2262. 致 147. — 2263. (voir 2266) 144. — 2264. (voir 2268) 92, 93, 112. — 2265. 雨水 110. — 2266. 禹貢 209. — 2267. 庾亮

194. — 2268. 羽葆鼓 209. — 2269. 羽調 118, LXXV. — 2270. (voir 2271) 83. — 2271. 宇文覺 83. — 2272. 宇文泰 83. — 2273. 羽舞 141. — 2274. 羽音 168. — 2275. 豫和 100. — 2276. 豫州 146. — 2277. 御筵樂 203. — 2278. 玉樹後庭花 191. — 2279. 械僕 181. — 2280. 玉振 122. — 2281. (voir 2283) 149, 175. — 2282. 月琴 178, 178. — 2283. 越角調 117, XXXVIII; 118, LXXIII. — 2284. 月朗風清 123. — 2285. 月令 209. — 2286. 悅般 194. — 2287. 月支 183. — 2288. 越調 117, XXXVIII, XLV; 118, LXXII, LXXIX. — 2289. (voir 1732) 82. — 2290. 宛丘 148. — 2291. 淵鑒齋御纂朱子全書 209. — 2292. (voir 2293) 210. — 2293. 元史 210. — 2294. 元和 94. — 2295. 元人雜劇百種 190. — 2296. 元氣 188. — 2297. 元曲選 209. — 2298. 元嘉 89. — 2299. 圓(員)鐘 79. — 2300. 元帝 80. — 2301. 阮咸 82, 178. — 2302. 苑洛志樂 210. — 2303. 阮元 109. — 2304. 院本 199. — 2305. 雲韶府 196. — 2306. 雲韶部 197. — 2307. 雲和琵琶 177. — 2308. 雲鑼 145. — 2309. 雲門 大卷 141, 184. — 2310. 雲南 180. — 2311. 雲璈 145. — 2312. 雲箏 152. — 2313. 雲竹榻 165. — 2314. 雲頭琵琶 177. — 2315. 均(韻) 95, 114. — 2316. 韞人 149.

## TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX ET DES FIGURES

Fig. 151 et 152. <b>204.</b> Tchwen du prince Tsai-yü.....	81	Echelle du pou-lèi <b>79</b> .....	153
— 153. <b>203.</b> Hwàng-tchông tchhi.....	86	Fig. 193. <b>80.</b> Tchhi. Echelle.....	153
— 154. Sections des hwàng-tchông successifs.....	91	id. Echelle.....	154
— 155. Succession harmonique des lyü et des lyü.....	102	— 191. <b>81.</b> Lông theou ti.....	154
— 156. Succession cosmographique des lyü.....	102	— 195. <b>81 a).</b> Ti. Echelles.....	154 et 155
Hymne pour le sacrifice à Confucius (dynastie des Ming).....	103	Syäng kyäng lûng tyáo, accompagnement de flûte.....	155
Hymne pour le sacrifice à Confucius (dynastie des Tshing).....	111	— 196. <b>87.</b> Tá thong kyô.....	157
Hymne au dieu de la Littérature, début.....	113	— 197. <b>88.</b> Syáo thong kyô.....	158
Hymne aux Ancêtres impériaux (dynastie des Ming).....	114	— 198. <b>89.</b> Kwán. Echelles.....	158
Formules d'accompagnement.....	124 et 125	— 199. <b>90.</b> Hou kyü. Echelle.....	159
Ode Kwán tshyü, transcriptions partielles.....	125 et 128	— 200. <b>91.</b> Pi-lí. Echelle.....	159
Ode Kwán tshyü, partitions.....	126 et 127	— 201. <b>92.</b> Hwa kyô.....	159
Ode Kwán tshyü, transcription réduite.....	128	— 202. <b>93.</b> Mông-kou kyô.....	159
Ode Tcheou yü, transcription réduite.....	129	— 203. <b>94.</b> Kín kheou kyô. Echelle.....	159 et 160
Hymne Ki tswéi, transcription réduite.....	130	Echelles du sou-eül-nai <b>96</b> .....	160
Hymne du temple des Ancêtres (dynastie des Ming), transcription réduite.....	130	Echelle du pá-lá-mán <b>100</b> .....	160
Hymne du temple des Ancêtres, partition.....	132	— 204. <b>101.</b> Hyuên. Echelles.....	161
Hymne Seü wên, partition.....	133	— 205. <b>103.</b> Chêng de l'orchestre impérial.....	162
Hymne au dieu de la Guerre, début.....	134	— 206. <b>103 a).</b> Tuyau du chêng.....	162
Hymne à Confucius (dynastie des Yuên), début.....	134	— 207. <b>103 b).</b> Chêng vulgaire.....	162
Hymne Seü wên, transcription réduite.....	135	Echelle du chêng.....	163
Hymne Chwéi hwô, fin.....	136	Pá pán, air pour le chêng.....	163
Hymne Li wô, transcription réduite.....	136	— 208. <b>112.</b> Khin.....	163
Fig. 157. Position du danseur.....	138	Echelles officielles du khin.....	164
— 158. Danseur civil.....	139	Accords classiques du khin.....	166
— 159. Danseur militaire.....	139	Tablature du système de prime.....	167
— 160. Tchwei tchao.....	139	Prélude en prime dominante.....	167
— 161. Tchwei tchao de la danse rurale.....	141	Prélude en seconde dominante.....	168
— 162. Caractère tháí figuré par les danseurs.....	142	Prélude en sixte dominante.....	168
— 163. <b>2.</b> Pyên tchông.....	144	L'aurore printanière, etc., fragment.....	169
— 164. <b>3.</b> Chwên.....	144	La mouette, etc., fragment.....	169
— 165. <b>11.</b> Tchông.....	145	Confucius lisant, etc., fragment.....	169
— 166. <b>13.</b> Yün ló. Echelle.....	145	Vent d'automne, fragment.....	169
— 167. <b>16.</b> Náo.....	145	Conversation bouddhique, fragment.....	170
— 168. <b>21.</b> Sing.....	146	Lamentation du vent, etc., fragment.....	170
— 169. <b>23.</b> The khing.....	146	Ah! les iris, fragment.....	170
— 170. <b>25.</b> Fäng hyäng.....	146	Promenade du génie, etc., fragment.....	171
— 171. <b>26.</b> Kheou khin.....	147	Au printemps, etc., fragment.....	171
— 172. <b>27.</b> Pá-tá-lá.....	147	La vigueur du coursier, fragment.....	171
— 173. <b>29.</b> Yü.....	147	Cornet tartare, fragment.....	171
— 174. <b>31.</b> Pho pán.....	147	Phing chá, fragments.....	172
— 175. <b>32.</b> Tchông tou.....	147	Phing chá ló yén, fragments.....	172
— 176. <b>34.</b> Tchon.....	148	Káo chän, fragments.....	172 et 173
— 177. <b>35.</b> Pó fou.....	148	Musique de khin.....	173
— 178. <b>37.</b> Tá-pou.....	148	— 209. <b>115.</b> Mi-khyông-tsông.....	174
— 179. <b>39.</b> Cheou kou.....	148	— 210. <b>116.</b> Profil du sé.....	174
— 180. <b>41.</b> Ná-kó-lá.....	149	— 211. <b>116 a).</b> Chevalet mobile.....	175
— 181. <b>43.</b> Tá-pou-lá.....	149	Echelle du sé.....	175
— 182. <b>44.</b> Kyón kou.....	149	— 212. <b>116 b).</b> Table du sé et disposition des chevalets. Echelle officielle.....	175
— 183. <b>49.</b> Pó fou.....	149	— 213. <b>117.</b> Tchông.....	176
— 184. <b>51.</b> Hyuên kou.....	150	— 214. <b>122.</b> Tsông-kóo-kí.....	176
— 185. <b>53.</b> Yáo kou.....	150	— 215. <b>123.</b> Phi-phá. Accords et échelle.....	177
— 186. <b>56.</b> Lông kou.....	150	Phing chá ló yén, air pour phi-phá, début.....	177
— 187. <b>59.</b> Tchang kou.....	150	— 216. <b>133.</b> Tân-pou-lá.....	178
— 188. <b>60.</b> Hing kou.....	151	— 217. <b>134.</b> Yue khin. Echelle.....	178
— 189. <b>62.</b> Tháo.....	151	— 218. <b>135.</b> Yue khin.....	178
— 190. <b>73.</b> Pang-tchü.....	151	Echelle du sän hyên <b>137</b> .....	178
— 191. <b>75.</b> Phái syáo. Echelle.....	152	— 219. <b>137.</b> Sän hyên.....	179
— 192. <b>77.</b> Syáo. Echelles.....	153	— 220. <b>138.</b> Eül hýên.....	179
		— 221. <b>139.</b> Hwô-pou-seü.....	179
		— 222. <b>140.</b> Sái-thó-eül.....	179

Fig. 223. 141. Lá-pě-pòu .....	179	Fig. 232. 154. Ngô-éul-tchà-khe .....	182
— 224. 143. Khô-éul-nái. Echelle .....	180	— 233. 155. Ss-làng-tsi .....	183
— 225. 144. Yáng khún. Echelle .....	180	— 234. Disposition de l'orchestre hyên hyên .....	183
— 226. 146. Hí khún .....	181	— 235. 201. Hyên keum. Echelles .....	214
— 227. 147. Hoú khún .....	181	Musique de hyên keum, Mán tsi yep .....	214
— 228. 148. Hoú khún .....	181	Mán tsi yep, 1 <sup>er</sup> morceau, transcription réduite .....	215
Echelle du thì khún 149 .....	181	Mélodies pour l'introduction des esprits, frag-	
— 229. 150. Tè-yó-tsóng .....	182	ments .....	217
— 230. 151. Thì khún .....	182	Mélodie du Sou po rok, fragment .....	217
— 231. 152. Seú hwô. Echelles .....	182	Mélodie de l'hymne Mou tyei, fragment .....	217
Echelle du cút hyên 153 .....	182	— 236. Danse Kái in tchen mou t'ün .....	217

MAURICE COURANT, 1912.

# JAPON

## NOTICE HISTORIQUE

Par Maurice COURANT

Quand le Japon, aux v<sup>e</sup>, vi<sup>e</sup>, vii<sup>e</sup> siècles, importa en bloc une grande partie des mœurs et des arts chinois, les prenant d'abord en Corée, puis en Chine, il accorda à la musique des Thang une large place qui lui a été presque totalement conservée; quelques instruments indigènes subsistèrent toutefois avec des mélodies et des danses traditionnelles, et par la suite le tempérament japonais, dégageant son originalité, fondit et transforma les données précédentes. Quant à la théorie, elle est restée purement chinoise, elle sera donc ici supposée connue. Dans l'étude des instruments, on se rapportera à la monographie Chine et Corée, en n'insistant que sur les instruments japonais et sur les modifications subies par les instruments étrangers; on laissera même de côté les instruments chinois qui, imités peut-être au Japon, ne se sont pas répandus ou sont tombés en désuétude. La musique japonaise a fait l'objet de travaux consciencieux en langue allemande et anglaise: c'est sur eux que l'on s'appuiera, le temps ayant manqué à l'auteur lors d'un précédent séjour au Japon pour consulter les ouvrages originaux.

### PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

*Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*. Yokohama, in 4° :

Band I, Heft 3. V. Holtz, *Zwei japanische Lieder*, pp. 13, 14.

— Heft 4. V. Holtz, *Japanische Lieder*, pp. 45 à 47.

— Heft 6, 8, 9. Dr Müller, *Einige Notizen über die japanische Musik. mit Tafeln*, pp. 13 à 31; 41 à 48; 19 à 35.

— Heft 9. F. Stein, *Zur Vergleichung japanischer und chinesischer Musik*, pp. 60 à 62.

Band II, pp. 42 à 61. Dr G. Wagener, *Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik und ihren Zusammenhang mit der Philosophie*.

— pp. 423 à 428. Franz Eckert, *Japanische Lieder*.

Band III, p. 131. F. Eckert, *Die japanische Nationalhymne*.

Band IV, pp. 107; 129 à 143. Freiherr von Zedtwitz, *Japanische Musikstücke*.

Band VI, pp. 376 à 391. R. Dittrich, *Beiträge zur Kenntniss der japanischen Musik*.

*Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Yokohama et Tôkyô, in-8° :

Vol. V, part I, pp. 170 à 179. Rev. Dr Syle, *On primitive Music, especially that of Japan*.

Vol. VII, pp. 76 à 86. Rev. P. V. Veeder, *Some Japanese musical Intervals*.

Vol. XIX, pp. 271 à 367. F. T. Piggott, *The Music of the Japanese, with plates and specimens of melodies*.

— pp. 369 à 371. F. Du Bois, *The Gekkin musical Scale with specimens of melodies*.

— pp. 373 à 391. C. G. Knott, *Remarks on Japanese musical Scales*.

F. T. Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan* (with notes by T. L. Southgate). 1 vol. grand in-8° avec de nombreuses gravures et des exemples musicaux, Londres, 1893. Dans ce superbe volume l'auteur a répété et complété ce qu'il avait déjà exposé dans son article cité plus haut; cet ouvrage avec celui du Dr Müller forme la base indispensable de nos connaissances en musique japonaise.

Dans les renvois que l'on trouvera plus bas, le chiffre I désigne les articles du Dr Müller et le chiffre II l'ouvrage de M. Piggott.

### INSTRUMENTS AUTOPHONES.

*Tsouri-gané*, grande cloche des bonzeries; diamètre, 1,64; hauteur, 2,56<sup>1</sup>.

*Hanchô*, petite cloche des bonzeries; diamètre, 0,408; hauteur, 0,720. Ces deux cloches sont usitées

1. Les dimensions sont indiquées soit en mètres, d'après le docteur Müller, soit en pieds et pouces, d'après M. Piggott; ces dimensions ne

sont pas strictement imposées; elles répondent seulement aux exemplaires vus par les deux auteurs cités.



pour des cérémonies diverses; elles sont semblables aux cloches chinoises 1 et 2<sup>1</sup>.

*Béi*, sonnette à battant de métal, avec une poignée; employée par les pèlerins; hauteur sans la poignée, 0,07; diamètre, 0,07<sup>2</sup>.

*Hoürin*, sonnette munie d'un large battant aplati et dépassant en bas; ces sonnettes sont pendues au bord des toits et le vent les fait tinter<sup>3</sup>.

*Dô-batsi*, sorte de bol fait d'un alliage de cuivre et d'argent, posé sur un support et résonnant sous le coup d'un maillet revêtu de cuir; employé dans les temples; appelé aussi *nyô-batsi*; diamètre à l'ouverture, 0,42; profondeur, 0,30<sup>4</sup>.

*Rin*, semblable, mais plus petit; servant dans les maisons; diamètre à l'ouverture, 0,28; profondeur, 0,13<sup>5</sup>.

*Chôko*, gong de métal, suspendu verticalement dans un cadre orné, frappé au moyen de deux maillets en bois dur. Cet instrument des orchestres rituels apparaît en deux tailles: a) grand gong fixe, *dai-chôko*, un exemplaire a 14 pouces de diamètre; b) gong mobile, *ni-chôko*, un exemplaire a 8 pouces de diamètre; autre exemplaire, diamètre, 0,252<sup>6</sup>. Cf. *teïnyô* 11.

Un gong analogue, *chôko*, est usité dans les bonzeries; il repose à plat sur trois pieds qui l'isolent de son support; diamètre, 0,25; hauteur, 0,077. De plus petits gongs servent dans les maisons.

*Dora*, gong chinois ordinaire, employé dans les bonzeries. Cf. *lô* 7. Diamètre, 0,283; hauteur, 0,04<sup>8</sup>.

*Dzin-gané*, gong militaire, analogue; diamètre, 0,333; hauteur, 0,025<sup>9</sup>.

*Wani-goutsî*, queue de requin, sorte de double gong suspendu à l'entrée des temples et frappé au

Wani-goutsî (I, h. IX, p. 26, pl. XIII).

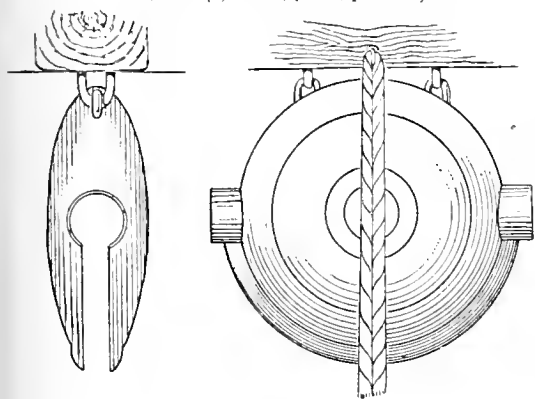


Fig. 237.

moyen d'une corde tressée qui est attachée auprès; les deux faces concaves sont opposées et réunies par la moitié supérieure de leur circonférence, la moitié inférieure restant libre; diamètre, 0,64; distance maxima des deux faces, 0,21<sup>10</sup>.

*Dô-byôsi*, cymbales, analogues de forme aux *stng*

chinois 21, employées dans les bonzeries; diamètre, 0,36; hauteur au centre, 0,066<sup>11</sup>.

*Dô-byôsi*, petites cymbales semblables aux *stng* chinois 21; employées dans les bonzeries; diamètre, 0,173; hauteur au centre, 0,11<sup>12</sup>.

*Kéi*, suspendu près de l'autel; c'est le lithophone isolé 23 de l'orchestre chinois, mais il est souvent fait de métal et s'écarte de la forme classique. Longueur maxima, 0,37; largeur, 0,11<sup>13</sup>.

*Mokkin*, xylophone, voir *pâ-tâ-lâ* 27; formé de 13 tablettes de bois sur lesquelles on frappe avec deux baguettes; longueur totale, 22 pouces; largeur et hauteur, 9 pouces<sup>14</sup>.

*Souzou*, grelot unique ou multiple, monté sur un manche, manié par les danseuses dans les cérémonies sintoïstes<sup>15</sup>.

*Chukou-djô*, bâton orné d'anneaux de métal qui tintent, tenu par les bonzes dans quelques cérémonies<sup>16</sup>.

*Ban-gi*, plaque rectangulaire de bois, suspendue par deux anneaux; on la frappe avec un marteau pour rassembler les bonzes<sup>17</sup>.

*Gyo*, *mokou-gyo*, poisson creux de bois ou de métal; frappé d'un maillet, il remplace le *ban-gi* ou résonne à quelques moments des cérémonies<sup>18</sup>.

*Chakou-byôsi*, claquettes: deux planchettes allongées, indépendantes l'une de l'autre, en bois d'*erio-botrya japonica*, ou de *sophora japonica*; l'origine en remonte aux *chakou*, planchettes, que les seigneurs tenaient à la main dans les circonstances rituelles; frappées l'une contre l'autre un peu comme des castagnettes, les planchettes donnent le signal, marquent la mesure, *hyôsi*. Les *hyôsi-gi* sont analogues<sup>19</sup>.

INSTRUMENTS A MEMBRANES

Petit tambour de basque, à manche, avec une seule baguette, servant aux pèlerins, aux mendiants; diamètre, 0,23. Voir *cheou kou* 39. Le nom japonais de l'instrument n'est pas donné par le Dr Müller, et je ne l'ai trouvé mentionné nulle part<sup>20</sup>.

*Daïko*, tambours à caisse sensiblement cylindrique; les deux membranes sont fixées par des clous; il en existe de nombreuses variétés. Le coup de la baguette gauche ou coup femelle, *mé-batsi*, est donné faiblement; tantôt il précède le coup de la baguette droite, tantôt plusieurs coups femelles se suivent avec une rapidité croissante; le coup de la baguette droite, *o-batsi*, coup mâle, est vigoureux et détaché. Ces deux battements se combinent avec ceux du *kakko*. On appelle *katarahi* un roulement rapide de coups femelles, *mororahi* une série de coups femelles et mâles alternant; le *mororahi* et le *katarahi* répondent exactement à un temps, *ko-byôsi*, de la mesure, *hyôsi*; celle-ci finit toujours sur un temps fort, *séi*, coup vigoureux et isolé de la baguette droite du

1. I, h. IX, p. 26.  
2. I, h. IX, p. 26.  
3. II, p. 211.  
4. I, h. IX, p. 26. — II, p. 206.  
5. I, h. IX, p. 26.  
6. I, h. VIII, p. 48. — II, p. 205.  
7. I, h. IX, p. 26.  
8. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.  
9. I, h. IX, p. 26.  
10. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.

11. I, h. IX, p. 26.  
12. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.  
13. I, h. IX, p. 27. — II, p. 206.  
14. II, p. 212.  
15. I, h. IX, p. 27. — II, p. 211.  
16. I, h. IX, p. 27.  
17. I, h. IX, p. 26.  
18. I, h. IX, p. 27. — II, p. 209.  
19. I, h. VIII, p. 47; h. IX, pp. 21, 26. — II, p. 210.  
20. I, h. IX, p. 26.

kakko, précédé d'un temps auxiliaire, très bref dit *layé* et accompagné d'un coup mâle du daiko. Des *séi* sans *layé* se trouvent sur d'autres temps. On a donc des schèmes de mesure analogues aux suivants et qui se rapprochent de ceux de la musique chinoise (voir p. 133, etc.); ces rythmes gouvernent même la musique dépourvue de partie de tambour. Le daiko est habituellement d'une quinte au-dessous du kakko, dont le son peut être haussé pendant l'exécution<sup>1</sup>.

Mesure à 4 temps, *yo-hyôsi*.

1	2	3	4
kakko :	mororahi   séi	katarahi (kage)   séi	me-batsi   a-batsi
daiko :	mororahi   séi	me-batsi   a-batsi	

Mesure à 8 temps, *yo-hyôsi*.

1	2	3	4	5	6	7	8
kakko :	mor.	mor.	mor.	séi (kat.)   séi	séi (kat.)   séi	layé   séi	me-batsi   a-batsi
daiko :	mor.	mor.	mor.	séi (kat.)   séi	séi (kat.)   séi	layé   séi	me-batsi   a-batsi

Mesure à 6 temps, *mou-hyôsi*.

1	2	3	4	5	6
kakko :	mororahi   mororahi	mor. (kat.)   séi	séi (kat.)   séi	layé   séi	me-batsi   a-batsi
daiko :	mororahi   mororahi	mor. (kat.)   séi	séi (kat.)   séi	layé   séi	me-batsi   a-batsi

*ô-daiko*, placé près de l'autel dans les temples, faisant aussi partie de l'orchestre dai-dai kagoura : c'est un grand tambour dressé *kyên kou* 44, posé sur un pied et dans un cadre très orné. Dimensions : diamètre des faces, 0,522; autre exemplaire : diamètre des faces, 2 pieds 3 pouces; diamètre à la taille, 2 pieds 10 pouces; longueur, 2 pieds 9 pouces<sup>2</sup>.

*ko-daiko*, usité dans les processions et dans quelques kagoura; il est suspendu horizontalement dans un cadre muni d'une barre à porter; c'est une réduction du précédent. Dimensions : diamètre des faces, 1 pied 10 pouces; diamètre à la taille, 2 pieds 4 pouces; longueur, 2 pieds 2 pouces<sup>3</sup>.

*Tsouri-daiko*, tambour du même genre, moins allongé, suspendu horizontalement dans un cadre analogue à celui du *hyûn kou* 51; il appartient à l'orchestre bou-gakou. Dimensions : diamètre des faces, 20 pouces; diamètre du cercle de suspension, 32 pouces; longueur, 8 pouces<sup>4</sup>.

*Daiko* à main, muni d'un anneau latéral, frappé d'une seule baguette, servant dans les offices bouddhiques. Dimensions : diamètre, 0,32; épaisseur, 0,09<sup>5</sup>.

*Dzin-daiko*, tambours militaires, les plus petits portés à la main par une poignée en cordes, les plus grands portés sur le dos. Dimensions : a) diamètre, 0,375; épaisseur, 0,07; b) diamètre, 0,33; hauteur, 0,40<sup>6</sup>.

*Houri-toudzoumi*, employé dans les processions; comparable au *thio* 62; il est formé de deux petits tambours munis de pendants et montés sur un manche; on y ajoute souvent des grelots. Dimensions des tambours : diamètre, 3 pouces; longueur, 4 pouces<sup>7</sup>.

On appelle *kakko* un tambour à caisse cylindrique dont les membranes, tendues par des cordes de soie, sont beaucoup plus larges que la section de la caisse : c'est le *kyô kou* 63 des Thang (voir *chiny kou* 59). Le kakko appartient d'abord à l'orchestre bou-gakou; pour jouer il est couché sur un pied spécial; en pressant sur les cordes, on augmente la tension des peaux

et on hausse le son. Pour l'usage, voir plus haut, *daiko*. Dimensions : diamètre des faces, 10 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, 6 pouces; longueur de la caisse, 1 pied. Autre exemplaire : diamètre des faces, 0,405; longueur de la caisse, 0,468<sup>8</sup>. Cet instrument présente de nombreuses variétés.

*Dai-byôsi* ou *ô-kakko*, de l'orchestre des kagoura; semblable au précédent. Dimensions : diamètre des faces, 1 pied 6 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, 11 pouces; longueur, 1 pied 6 pouces<sup>9</sup>.

*Outa-daiko* ou *simé-daiko*, le plus usuel des tambours japonais, employé pour diverses danses, au théâtre, etc.; c'est un kakko élargi et raccourci qui aurait été employé pour la première fois vers 1540 à l'orchestre de la Cour; il est posé devant l'exécutant sur un pied spécial, les faces à peu près horizontales. Les cordes sont habituellement rouge orangé; les cordes bleu pâle et lilas sont décernées à titre de distinction à des exécutants de mérite. Dimensions : diamètre des faces, 14 pouces; diamètre de la caisse, 10 pouces; hauteur de la caisse, 6 pouces 1/2. Autre exemplaire : diamètre des faces, 0,3; hauteur de la caisse, 0,1; diamètre de la caisse, 0,224<sup>10</sup>.

*Da-daiko*, grand tambour du même système, qui remplace dans les grandes solennités le *tsouri-daiko* de l'orchestre bou-gakou; il est placé dans un cadre orné sur une plate-forme élevée de trois degrés. Dimensions : diamètre des faces, 6 pieds 3 pouces; diamètre de la caisse, 4 pieds 2 pouces; longueur, 5 pieds<sup>11</sup>.

*Ni-daiko*, petite variété du précédent; porté sur une barre. Dimensions : diamètre des faces, 2 pieds 7 pouces; diamètre de la caisse, 1 pied 8 pouces; longueur, 1 pied 3 pouces<sup>12</sup>.

*Tsoudzoumi* ou *yôko*, tambours en sablier, ou *houré-toudzoumi*, tambours de Woû, ressemblant au *chiny kou* 59, introduits de Chine au vi<sup>e</sup> siècle et peu modifiés. Diverses variétés, dont la plus grande sert pour la musique dite de Koma (Kokourye). Dimensions : diamètre des faces, de 8 à 12 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, de 3 pouces 1/2 à 9 pouces; longueur, de 10 pouces à 18 pouces<sup>13</sup>.

#### INSTRUMENTS A VENT

A cette classe appartiennent les trois principales formes de diapason employées pour l'ancienne musique<sup>14</sup>.

a) Une série de 12 tubes de bambou ouverts aux deux extrémités et attachés à la façon des tuyaux de la flûte de Pan 75; les dimensions sont telles que chacun donne le son d'un lyü, quand on y souffle en fermant l'ouverture inférieure avec le bout du doigt; ces 12 tubes ne sont qu'une réduction des 12 lyü (japonais, *ritsou*); ils portent donc le nom de *ritsou-kwan* (prononcé *rikkwan*). Le rikkwan normal de l'Empire est déposé dans une bonzerie de Kyôto depuis plus de mille ans. Le bureau de la Musique impériale conserve avec grand soin un rikkwan encore plus ancien, qui est en excellent état : le plus

1. I, h. IX, p. 21. — II, p. 198, etc.

2. I, h. VIII, p. 38; h. IX, p. 21. — II, p. 191.

3. I, h. IX, p. 21. — II, p. 191.

4. II, p. 192.

5. I, h. IX, p. 26.

6. I, h. IX, p. 26.

7. II, p. 211.

8. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 198.

9. II, p. 209.

10. I, h. IX, p. 26. — II, p. 201.

11. II, p. 195.

12. II, p. 196.

13. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 202.

14. I, h. VI, p. 16; h. VIII, p. 42.

long des tuyaux donne *ré*. Diamètre externe, 0,016; diamètre interne, 0,011; longueurs, de 0,118 à 0,07.

b) Une série de 12 languettes de métal disposées dans des tuyaux de bambou, ou en cercle autour d'un petit réservoir d'air voir *chōng* 103.

c) Un petit tube de bambou ou d'ivoire fermé par un bout et percé de trois trous d'un côté, d'un seul de l'autre; le son est produit en grattant de l'ongle la paroi mince qui bouche le cylindre; on ferme ou tels des trous. Diamètre externe, 0,013; diamètre interne, 0,0103; longueur, 0,069. Distance des trous à l'extrémité ouverte : 1, 0,016; 2, 0,020; 3, 0,033; 4, 0,050.

Diapason et échelle (I, h. VI, p. 21, pl. VII et VIII).

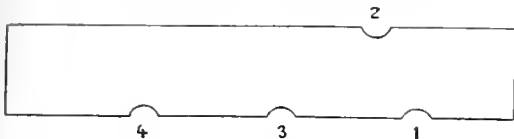


FIG. 238.

Trous ouverts.

0	1	2	1,2	3	1,3	2,3	1,2	3	4	1,4	2,4	1,2	3,4	1,3	2,5	1,2	3,4
---	---	---	-----	---	-----	-----	-----	---	---	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Les instruments les plus usités sont les flûtes, dont une est d'origine japonaise.

*Chakou-hatsi*, c'est le *syāo* chinois 77, avec un trou inférieur et 4 trous supérieurs seulement; il mesure 1 pied 8 pouces, d'où son nom. Longueur, 0,42. Cette flûte droite n'est guère employée qu'en solo, quelquefois avec le *samisen*; elle a été introduite en 1335<sup>1</sup>.

*Hito-yo-giri*, flûte analogue, mais plus courte, comprenant un seul entre-nœud de bambou<sup>2</sup>.

*Teki, ô-téki, yoko-boué*, flûte traversière à sept trous

*kourye*, à 6 trous, très mince, plus courte que la précédente. Longueur, 14 pouces 1 2. Autre exemplaire : longueur, 0,45.

*Dzin-guthi*, conque militaire, faite d'un coquillage avec embouchure en métal. Longueur, 0,50<sup>3</sup>. Voir *péi* 86.

*Hitsi-riki*, chalumeau, *brun-tsou* chinois 89; sept trous antérieurs, deux trous postérieurs, échelle et notation analogues à celle du *téki*. Longueur, 7 pouces; diamètre interne, de 1 2 à 1 3 de pouce<sup>4</sup>.

Échelle (I, h. IX, p. 22).

*Tcharouméra*, hautbois, *swò-nā* chinois 96; le Dr Müller appelle *rapa-rappa*, chinois *lâ-pô* 88; cet instrument existe aussi au Japon, le hautbois, qui est réel-

lement le *tcharouméra*. Deux formats : longueur 0,51 et 0,31<sup>5</sup>.

*Chô*, *chōng* ou orgue à bouche 103, à 17 tuyaux, dont deux seulement, le second et le neuvième, sont muets (dans l'ordre chinois ces deux tuyaux répondent aux nos XVI et IX). Le Dr Müller indique une échelle presque semblable à celle de M. Piggoft (voir ci-dessous) et ajoute que, pour les morceaux japonais, à la différence des morceaux chinois, on n'em-

Échelle du *chô* (II, p. 185).

qui n'est autre que la flûte chinoise *ti* 81; la notation est tout à fait analogue. Longueur, 0,455. Autre exemplaire : longueur, 15 pouces 1 2<sup>3</sup>.

Échelle (I, h. VIII, p. 47; h. IX, p. 22<sup>1</sup>).

*Yamato-boué*, flûte traversière japonaise, présentant deux variétés, *adzouma-boué*, plus mince, aujourd'hui inusitée, et *kagoura-boué*; cette dernière est laquée et renforcée par des ligatures; elle a 6 trous. Distances de l'extrémité de la flûte jusqu'à la bouche, 12 pouces 6 : au premier trou, 7 pouces 5; au dernier trou, 2 pouces 6; longueur totale, 17 pouces 3/4; diamètre, un peu moins de 1/2 pouce. Autre exemplaire : longueur, 0,48<sup>4</sup>.

*Koma-boué*, flûte traversière coréenne ou du Ko-

loie pas d'accords. La notation ressemble à celle de la flûte avec quelques signes accessoires. Longueur des tuyaux, de 0,16 à 0,45; longueur jusqu'aux trous d'émission, de 0,05 à 0,26<sup>5</sup>.

INSTRUMENTS A CORDES

*Kin no koto*, *sitsi-gen-kin*, *khin* chinois à 7 cordes 112, très rare au Japon<sup>10</sup>. Dans les instruments suivants, modifications du *khin*, les cordes sont tendues par des chevilles; le bois le plus employé est le *kiri*, *paulownia imperialis*.

*Htsi-gen-kin*, *kin* à 1 corde, ou *souma-goto*, du nom de la localité voisine de Kôbé où il aurait été inventé en 901 par un noble exilé de la Cour; des *khin* à 1 corde sont d'ailleurs mentionnés en Chine. La table d'harmonie est une simple planche convexe de *kiri*; la cheville, très grosse, est placée au-dessus; l'index de la main gauche porte un doigtier d'ivoire pour

1. I, h. IX, p. 26. — II, pp. 43, 153.

2. I, h. IX, p. 26. — II, p. 184.

3. I, h. VIII, p. 47; h. IX, p. 22. — II, p. 150.

4. I, h. VIII, p. 47. — II, p. 150.

5. I, h. VIII, p. 47. — II, p. 181.

6. I, h. IX, p. 26.

7. I, h. IX, p. 22. — II, p. 182.

8. I, h. IX, p. 27. — II, p. 213.

9. I, h. VIII, p. 49; h. IX, p. 22. — II, p. 155.

10. I, h. VIII, p. 43. — II, p. 146.

appuyer sur la corde aux places indiquées par des marques peintes ou incrustées sur la table; on attache la corde (à vide *fa*<sub>2</sub>) avec un ongle, *tsoumé*, en ivoire; l'instrument est posé sur un pied spécial. Longueur de la corde, 0,875; longueur de la table, 1,08. Autre exemplaire: longueur de la corde, 2 pieds 9 pouces 1/2; longueur de la table, 3 pieds 7 pouces; largeur, 4 pouces et demi<sup>1</sup>.

*Ni-gen-kin*, kin à 2 cordes, ou *idzoumo-goto*, du nom d'une province; peu répandu, ainsi que le précédent. La table d'harmonie est creusée; les cordes (toutes deux à vide *fa*<sub>2</sub>) passent sur un chevalet où elles sont séparées; sur un second chevalet à l'autre bout de la table et dans un anneau de laiton elles sont réunies, mais se séparent pour arriver aux chevilles. Pour le reste, ce kin est semblable au précédent. On trouve aussi des *ni-gen-kin* en bambou<sup>2</sup>.

*Ya-koumo-goto*, koto des 8 nuages, pareil au dernier, mais ayant une vraie table d'harmonie avec fond<sup>3</sup>.

*San-gen-kin*, kin à 3 cordes (cordes extrêmes *ut*<sub>3</sub>, corde médiane *fa*<sub>2</sub>); semblable aux précédents, ayant comme le dernier une vraie table d'harmonie<sup>4</sup>.

*Adzouma-goto*, kin oriental, à 3 cordes; 3 fils de laiton tendus légèrement dans l'intérieur jouent probablement le rôle de cordes sympathiques. L'extrémité de la table d'harmonie porte trois saillies avec encoches semblables à celle d'un arc, en vue d'y attacher les cordes; trois ligatures transversales en osier partagent la longueur de la table: par là ce kin se rapproche du *yamato-goto*<sup>5</sup>.

*Ya-goto*: ce kin à 8 cordes se rapproche d'une part du *yamato-goto*, d'un autre côté du kin *no koto* par ses deux longs chevalets bas et par ses chevilles placées sous le fond. Longueur, 3 pieds 7 pouces; hauteur de la table, très convexe, 5 pouces<sup>6</sup>.

Les *kin* ou *koto* qui suivent sont de la famille du *sô* chinois 116; les cordes sont accordées à demeure, des chevalets mobiles régularisent l'accord, il n'y a pas de chevilles. Le *sô* (*sit-sou no koto*), le *tehou* 119 (*tsikou no koto*), sont mentionnés au Japon, mais sans précision, ils ne sont plus guère connus que de nom. Le *tehêng* 117 (*sô no koto*), a pris au contraire beaucoup d'extension; le *go-kin*, kin à 5 cordes, le *rokkin*, kin à 6 cordes, et plusieurs autres formes encore moins usitées se rattachent à cette série<sup>7</sup>, qui comprend surtout les dérivés du *sô*: *ikouta-goto*, *yamada-koto* et le koto indigène *yamato-goto*.

Le *yamato-goto* ou *wa-gon* provient, d'après la tradition, de six arcs liés côte à côte: l'instrument moderne garde au bout de la table d'harmonie les encoches des arcs; des cordes grossières attachent les cordes de soie dans les encoches; les chevalets mobiles, la table elle-même doivent avoir une apparence rude qui rappelle cette origine. La main droite tenant un plectre en corne brossée les six cordes soit d'avant en arrière, soit d'arrière en avant, ce qui donne une sorte d'arpège marquant le rythme. La main gauche étouffe alors la vibration de toutes les cordes, ou de cinq seulement, et le petit doigt exécute une courte mélodie accompagnant la

voix. On remarquera les ressemblances fondamentales de cette méthode avec celle du *hyen keum 201*; mais le *yamato-goto* n'a pas de tons et l'accord diffère; les cordes sont numérotées à partir de l'exécutant. Cet instrument n'est employé que pour l'ancienne musique des *kagoura* et autres pièces indigènes<sup>8</sup>.

Longueur de la table	6 pieds 3 pouces.
Largeur	de 5 pouces 3 à 9 pouces 1/2.
Épaisseur	2 pouces.
Hauteur des extrémités	4 pouces 1/4. — 3 pouces.
Hauteur des chevalets	2 pouces 1/2.

Echelle II, p. 139).



Le Dr Müller indique des dimensions analogues, mais donne deux accords tout à fait différents du précédent; la 3<sup>e</sup> corde est accordée en premier.

Echelle I, b. VIII, p. 42).



La notation marque le doigté comme pour le *khin* 112 et le *sô* 116<sup>9</sup>.

*Sô no koto*, *tchêng* chinois 117 à 13 cordes. Une femme de la Cour, la dame *Isikawa*, se trouvant momentanément en *Kyou-chou* en 673, reçut un *tchêng* d'un esprit de la montagne qui lui montra à en jouer; telle est l'origine de la musique dite *tsoukousi gakou*, musique du *Tsoukousi* (*Kyou-chou*), qui resta longtemps l'héritage des descendants de la dame *Isikawa*. Cette légende est placée à peu près à l'époque où l'histoire rapporte la fondation du bureau de la Musique chinoise, *ga-gakou ryô*. Le *sô* reste en conséquence employé pour l'exécution de la vieille musique chinoise; le doigté et la notation ressemblent à ceux du *khin*; les ongles sont en carton muni d'une petite pointe de bambou, les cordes sont relativement grosses et lâches, les chevalets peu élevés, d'où résulte un son adouci et moelleux.

Longueur de la table	6 pieds 4 pouces 1 2.
Largeur	de 9 pouces 1 2 à 10 pouces.
Épaisseur	1 pouce 3 4.
Hauteur des extrémités	4 pouces 1/2. — 3 pouces 1/2.
Hauteur des chevalets	2 pouces.

Les 13 cordes de soie désignées par les chiffres de 1 à 10, puis par les mots *to*, *i*, *kin*, toutes de même longueur et de même grosseur, sont accordées uniquement au moyen des chevalets mobiles<sup>10</sup>. Dans la musique rituelle l'accord variait avec les mois à la façon chinoise. Le Dr Müller, parlant de la pratique privée, indique que le chanteur règle la 2<sup>e</sup> corde à l'unisson de la note fondamentale de sa voix et met les suivantes à distance de 2<sup>de</sup>, 3<sup>de</sup> mineure, 5<sup>de</sup>, 6<sup>de</sup> mineure de la deuxième corde. La 1<sup>re</sup> corde est ensuite mise à l'unisson de la 3<sup>e</sup>, ou à l'octave infé-

1. I, h. VI, p. 16. — II, p. 143.

2. I, h. VI, p. 16. — II, p. 144.

3. II, p. 145.

4. II, p. 145.

5. II, p. 145.

6. II, p. 149.

7. II, pp. 137, 146, 147, 150.

8. II, p. 139, etc.

9. I, h. VI, pp. 16, 47; h. VIII, p. 42; h. IX, p. 49.

10. I, h. VI, p. 16; h. VIII, p. 42. — II, pp. 48, 138, 142.

rieure, si l'exécutant a droit à cette distinction<sup>1</sup>. En supposant *ut*<sub>3</sub> comme note fondamentale, on a donc l'accord suivant :



M. Piggott indique cinq accords différents, chacun subdivisé en deux variétés<sup>2</sup> :

Les accords 2 et 6 appartiennent au mode de 1<sup>me</sup>, les accords 3 et 7 sont du mode de 6<sup>te</sup>, les six autres dépendent du mode de 5<sup>te</sup> (voir p. 117, etc.); le rapport entre les deux termes de chaque couple n'est pas constant. Il y a là des traces de la théorie chinoise des systèmes, mais ces traces sont défigurées. Les noms employés permettent les rapprochements suivants :

1. *hyô-djô* = *pêng tyáo XL*.

2. *tai-siki* = *tá chî II*.

3. *ban-siki* = *pân-chê V*.

5. *wô-siki* = *hwáng-tchông LXXV*.

6. *souï-djô*(?) = *chwéi tyáo LI*.

7. *itsi-otsou* (*itsi-kotsou*) = *què tyáo LXXII*.

9. *sô-djô* = *chwáng tyáo XXXIII*.

Mais il n'y a pas identité entre les systèmes ainsi rapprochés et les initiales, données par la 2<sup>e</sup> ou la 3<sup>e</sup> corde, différent dans trois cas sur sept de celles que l'on attend<sup>3</sup>. Des recherches approfondies seraient

1. I, h. VI, pp. 16, 17.

2. II, pp. 93, 108.

3. Plusieurs des noms qui sont étudiés ici se retrouvent dans une série de douze désignations que les Japonais posent comme synonymes des noms des douze lyú (p. 79).

Chinois.

Japonais.

1. *hwáng-tchông*.....

*itsi-kotsou*.

Chinois.

Japonais.

2. *tí-lyú*.....

*dan-km*.

3. *thái-tsheá*.....

*hyô-djô*.

4. *kyá-tchông*.....

*chô-zetsou*.

5. *kou-syên*.....

*simo-ou*.

nécessaires, si l'on voulait relier cet ensemble, tenu au Japon pour chinois, avec ce qui est connu de la musique chinoise.

*Ikouta-goto* et *yamada-koto*. Ces deux koto, instruments par excellence du Japon moderne, sont presque semblables au précédent : même nombre de cordes, même emploi des chevalets mobiles ; mais, dans le second surtout, les chevalets sont plus élevés, les cordes plus résistantes et plus tendues, les ongles en ivoire sont plus durs ; la note a donc une netteté et une vigueur inconnues au *sô no koto*<sup>1</sup>.

	<i>Ikouta-goto.</i>	<i>Yamada-koto.</i>
Longueur de la table.....	6 pieds 3 pouces.	6 pieds.
Largeur.....	9 pouces 3/4.	9 pouces 1/2.
Épaisseur.....	3 pouces.	3 pouces.
Hauteur des extrémités.....	5 p. — 2 p. 1/2.	5 p. 1/4. — 3 p. 1/2.
Hauteur des chevalets.....	2 pouces.	2 pouces 1/4.

Ces différences de construction peu considérables ont changé le caractère de l'instrument et permis la naissance de la musique japonaise moderne, très distincte de l'ancienne et de la musique chinoise.

Au *xvii*<sup>e</sup> siècle, le *tsoukousi-gakou* était encore en grand honneur en *Kyou-chou*, surtout parmi les bonzes ; et c'est ainsi qu'un aveugle, musicien déjà consommé, *Yamazoumi*, vint du nord étudier et prendre ses degrés vers 1612 ; il choisit alors le nom de *Yatsouhasi* et s'établit à *Édo*. C'est lui qui perfectionna le *sô* et qui créa les formes de la musique moderne, le *koumi* et le *dammono*, sans rejeter les courtes chansons, *outa*, usitées de tout temps ; il choisit ses sujets surtout dans les romans célèbres de l'époque. Le *dammono* se compose d'un nombre variable de morceaux ou *dan*<sup>2</sup> et est souvent nommé d'après le nombre de ces morceaux ; chaque *dan* compte 52 *hyôsi* ou mesures ; le premier morceau peut avoir 54 mesures, et le dernier 50. Le *dammono* est purement instrumental et est conçu dans un style sévère. Le *koumi*, plus orné, est toujours accompagné de chant ; les différentes parties répondent aux vers, *outa*, et sont nommés premier vers, second vers, etc. ; un *outa* comprend 8 sections, et une section 8 *hyôsi*. Le principe le plus

Exemples de *kaké* (II, pp. 115, 156).



saillant du développement est le retour fréquent d'une courte phrase, *kaké*, ou formée des mêmes notes diversement disposées, ou transposée sur d'autres cordes<sup>3</sup>.

Yatsouhasi fut aidé dans ses travaux par ses élèves ; c'est de son école que sortirent *Ikouta* et *Yamada* (xviii<sup>e</sup> siècle), qui portèrent le koto japonais à la perfection. L'enthousiasme fut grand ; toute une symbolique naquit à propos de l'instrument : le koto est un dragon, ses parties sont le rivage, la mer, la corne du dragon, etc.<sup>4</sup>.

De l'accord normal du koto<sup>5</sup> résulte l'échelle pentatonique *a*), si l'on admet à la japonaise que la 2<sup>e</sup> corde donne la note fondamentale : M. Piggott déduit de là assez naturellement une tendance au mode mineur, pour lequel il faudrait une 4<sup>e</sup> (*si*) et une 7<sup>e</sup> (*mi*). L'échelle japonaise retournée *b*), différente de la gamme classique chinoise *c*), se rapproche au contraire de la gamme *d*) admise pour la flûte, p. 113 ; mais il n'y a sans doute pas lieu d'insister sur de telles ressemblances, les échelles prenant leurs vraies valeurs par les relations perçues entre les degrés et qui échappent à l'étranger.

Chinois.	Japonais.
6. <i>tehông-lyô</i> .....	<i>sô-djô</i> .
7. <i>jrê-pou</i> .....	<i>hou-chô</i> .
8. <i>lin-tehoung</i> .....	<i>wo-siki</i> .
9. <i>yi-to</i> .....	<i>ran-kéi</i> .
10. <i>nan-pé</i> .....	<i>ban-siki</i> .
11. <i>wo-yi</i> .....	<i>sin-sen</i> .
12. <i>yiag-tehoung</i> .....	<i>kami-mou</i> .

Voir le dictionnaire *Gen ka*, Tôkyô, 1891, au mot *djô ni ritou* (*zihu ni ritou*, p. 465).

1. II, pp. 138, 142. Le *ikouta-goto*, joué surtout dans l'ouest et par les femmes, est plus orné ; le *yamada-koto*, répandu dans l'est du Japon, est d'aspect plus sévère, tout y est sacrifié à la perfection de la construction, d'où résulte la qualité du son.

2. Dans la musique de *khin*, p. 167, etc., les morceaux qui forment une suite s'appellent *tran* = *dan*.

3. II, pp. 112, 153.

4. II, p. 59 et suiv.

5. II, p. 89.

Les cordes sont nommées comme celles du sô no koto.

1, accord normal; 2, la 13<sup>e</sup> corde, *kin*, est à l'8<sup>e</sup> de la 10<sup>e</sup>, *djoui*; 3, les principales cordes sont haussées d'une 5<sup>e</sup>; 4, échelle hexatonique; 5, transposition de 4; 6, comparez à 2; 7, transposition de 4. On emploie

Accords du koto (II, p. 92, etc.).

Cordes 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13  
1 fond 3 4 5 6 7 8 9 10 to kin

*Saita sakoura* (en koumo-i) Les cerisiers en fleurs (II, p. 107).

*Oumé-gaé*, La branche de prunier (koumi) (II, p. 116).

Andante.

I OUTA

3<sup>o</sup>  
4<sup>o</sup>  
5<sup>o</sup>  
6<sup>o</sup>  
8<sup>o</sup> *Rall.*

This system contains six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a slur over measures 3 and 4, and a fermata over measure 5. The second staff continues the melody with a slur over measures 6 and 7. The third staff contains three slurs, each covering a group of notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes in measure 6 and a slur over measures 7 and 8. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff concludes the system with a slur over measures 7 and 8, and the tempo marking *Rall.* is placed above the staff.

II. OUTA.

1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>  
3<sup>o</sup>  
4<sup>o</sup>  
5<sup>o</sup>  
6<sup>o</sup>  
7<sup>o</sup>  
8<sup>o</sup> *Rall.*

This system contains ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a fermata over measure 3. The second staff continues the melody with a slur over measures 4 and 5. The third staff has a slur over measures 6 and 7, and a fermata over measure 8. The fourth staff continues the melodic line with a slur over measures 9 and 10. The fifth staff has a slur over measures 11 and 12, and a fermata over measure 13. The sixth staff continues the melody with a slur over measures 14 and 15. The seventh staff has a triplet of eighth notes in measure 16 and a slur over measures 17 and 18. The eighth staff continues the melodic line with a slur over measures 19 and 20. The ninth staff has a slur over measures 21 and 22, and a fermata over measure 23. The tenth staff concludes the system with a slur over measures 24 and 25, and the tempo marking *Rall.* is placed above the staff.



Kasouga môdô, Sur le chemin du temple de Kasouga (II, p. 125).

Allegretto. Accel.

a Tempo.

Rall. a Tempo.

etc.

aussi des accords mixtes pour faciliter le passage d'un accord à l'autre dans l'exécution d'un morceau. Les trois principaux accords (1, 5, 7) sont employés comme tons différents pour la transposition.

Le doigté ressemble à celui du khin 112, avec des arpèges, des glissés très variés, des assemblages convenus de 4 ou 5 notes, des accords plaqués, surtout 6<sup>te</sup> et 8<sup>ve</sup>, moins souvent 5<sup>te</sup>. Le principe de la notation est le même que pour le khin : on écrit la corde et le doigté. Le rythme est marqué nettement par des points de formes diverses placés au milieu de la colonne et représentant le *hyôsi* et ses divisions. D'autres indications sont données pour les pauses, pour accélérer ou ralentir, etc.<sup>1</sup>

*Biwa*, phi-phà ou guitare chinoise 123, introduite vers 935 au retour de musiciens qui avaient été envoyés en Chine. Cet instrument se répandit rapidement; il a surtout servi à accompagner les danses bou-gakou, et d'autre part les récitations du Héiké monogatari ainsi que d'autres romans ou poèmes, récitations en grande faveur dans l'ancien Japon<sup>2</sup>. On trouve deux formes du biwa différant légèrement toutes deux du phi-phà moderne; toutes deux se jouent avec un plectre, *batsi*.

*Bougakou-biwa*, plus massif, avec 3, 4 ou 5 marques anguleuses plus hautes que les tons semi-cylindriques du phi-phà, sans autres marques.

*Satsouma-biwa*, employé pour les récitations épiques, plus léger; ayant en tout 4 tons anguleux encore plus élevés que ceux du précédent<sup>3</sup>.

*Bougakou-biwa.*      *Satsouma-biwa.*

Longueur totale . . . . .	3 pieds 3 pouces.	3 pieds.
Long. du manche . . . . .	8 pouces 5.	1 pied 1 pouce.
Long. de la table . . . . .	1 pied 4 pouces.	1 pied 1 pouce.
Épais. de la table . . . . .	2 pouces 5.	2 pouces.
Distance du chevalet		
au 1 <sup>er</sup> ton . . . . .	2 pieds 1 pouce.	1 pied 5 pouces 5.
Haut. des tons . . . . .	pouce 3/10 à 4/10	de 1 pouce à 1 pouce 5.

Les accords varient avec les mois comme ceux du *sô no koto* auxquels ils correspondent (voir plus haut,

*sô no koto*). On joue toujours en arpèges par le choc du plectre sur plusieurs cordes voisines; seule la première note de l'arpège est écrite.

*Gekkin*, semblable au *yué khin* vulgaire 134; deux des cordes sont en *ut*<sub>3</sub>, les deux autres en *sol*<sub>3</sub>. Un fil de laiton placé dans le corps ajoute sa vibration au tremblement des cordes frappées successivement par le plectre. Les chansons exécutées avec *gekkin* sont toutes chinoises et modernes<sup>4</sup>.

Le *gen-kan* paraît différer des anciens instruments chinois de même nom (*yuén hyên* 131) qui sont à présent mal connus; il est semblable au *yué khin* de l'orchestre mongol 135; même échelle que le précédent<sup>5</sup>.

*Samisen*, *sân hyên* chinois 137; introduit des Ryoukyou vers 1560, cet instrument est devenu le plus populaire au Japon et a partiellement remplacé le *biwa*<sup>6</sup>. Dimensions, voir *kokyôu*.

Accords (II, p. 173).

Gordes.

a

b

c

*Kokyôu*, sorte de violon que les uns disent originaire de l'Inde, les autres de la Chine; cet instrument paraît usité depuis deux cents ans au plus; il ressemble beaucoup au *samisen*; les seules différences sont les dimensions moindres, la présence d'une

5. II, p. 171.

6. I. h. VI, p. 18. — II, p. 173, etc. En raison de la similitude du *samisen* et du *sân hyên*, il semble improbable que le *samisen* soit d'origine portugaise, quoi qu'on en ait pensé.

1. II, p. 153, etc.

2. II, pp. 19, 22.

3. I, h. VI, p. 17; h. VIII, p. 44; h. IX, p. 23. — II, pp. 93, 164, etc.

4. II, p. 169.

quatrième corde, qui double la troisième, et l'usage de l'archet, *kyōhō* : le nom indique peut-être une imitation du kokin. Cet instrument est peu employé<sup>1</sup>.

Accords (II, p. 176).



	<i>Samisen.</i>	<i>Kokyōhō.</i>
Longueur de la caisse...	7 pouces $\frac{3}{4}$ .	5 pouces 1 2.
Largeur .....	7 pouces.	4 pouces 9.
Épaisseur de la caisse...	3 pouces 1 2.	2 pouces 3.
Longueur du manche...	2 pieds 5 pouces $\frac{1}{4}$ .	18 pouces.

*Kéikin* : c'est le hoū khin vulgaire 152 ou thi khin 151<sup>2</sup>.

*Kokin* : voir eūl hyèn 153<sup>3</sup>.

*Téikin* : voir hoū khin 148, cf. 149<sup>4</sup>.

#### ORCHESTRES ET CHŒURS

Le *yamato-goto*<sup>5</sup> et le *yamato-boné* sont les seuls instruments indigènes du Japon ; l'invention en remonte au jour où la déesse Amé no ouzoumé vint danser devant la caverne qui servait de refuge à la grande déesse du soleil offensée par son frère. Le *yamato-goto* a place aussi dans la légende de l'impératrice conquérante Zin-gō, mais la même légende parle déjà de musiciens coréens. A l'époque historique, à partir de 334, des Japonais vont apprendre la musique en Corée, puis en Chine ; des Coréens viennent exercer leur art au Japon sous la protection

du prince héritier Chō-tokou (372-621). En 673 on trouve des musiciens coréens et chinois attachés à la Cour ; au début du siècle suivant, l'empereur Mom-mou établit un bureau de la Musique chinoise classique, *ga-gakou ryō*, qui (724) comptait 39 musiciens chinois, 26 du Koudara Paikchei, 4 du Siragi (Sillâ), 62 et 8 d'autres régions de la Corée difficiles à préciser ; les musiciens chinois avaient pour principal office l'exécution des danses chinoises rituelles, bou-gakou, et des divertissements musicaux, san-gakou.

Le *Ga-gakou ryō*, transporté à Tôkyō, a encore une existence officielle ; les musiciens sont les descendants de leurs prédécesseurs antiques dont ils perpétuent les noms. Ces maîtres, en vieux costumes chinois, exécutent leurs airs et leurs danses au Palais dans quelques fêtes. Plusieurs morceaux sont conservés intacts depuis l'origine, affirme-t-on ; d'autres s'y sont peu à peu ajoutés, dont le plus récent n'a pas moins de cinq cents ans. Mais depuis la Restauration (1868), les musiciens ont été obligés d'apprendre, outre les instruments indigènes, chacun un instrument européen, et autorisés à former avec des artistes libres une société, *méi-dzi on gakou kwai*, qui donne des concerts publics : innovation dangereuse pour l'art traditionnel. En 1875, les musiciens impériaux avaient plus de 40 élèves ; je ne sais combien il y en a à présent. L'enseignement était organisé de la manière suivante : chaque partie instrumentale de toute mélodie est représentée par une harmonie imitative écrite en caractères syllabiques (partie de hi-tsi-ri-ki : *té-é-rou ré-é ta-a ré-é, ta-a wa-a*, etc. ; partie de té-ki : *to-wo-ro-ho rou-ou-i, to-wo-rou-ri-ro-wo-i*, etc.), que l'élève apprend d'abord par cœur ; l'instrument n'est touché que quand ce texte est su, il s'agit alors seulement de copier les doigts, le jeu du maître<sup>6</sup>.

L'orchestre de *ga-gakou* comprend les voix seulement pour les morceaux japonais, la musique coréenne et chinoise au Japon étant instrumentale ; la voix n'est jamais posée nettement, la note est introduite par un chevrottement, de même que la note du koto est si souvent encadrée de glissés ; la partie vocale est à l'unisson de la partie de chō. Le princi-

1. I, h. VI, p. 15. — II, p. 176.

2. II, p. 177.

3. II, p. 178.

4. II, p. 178.

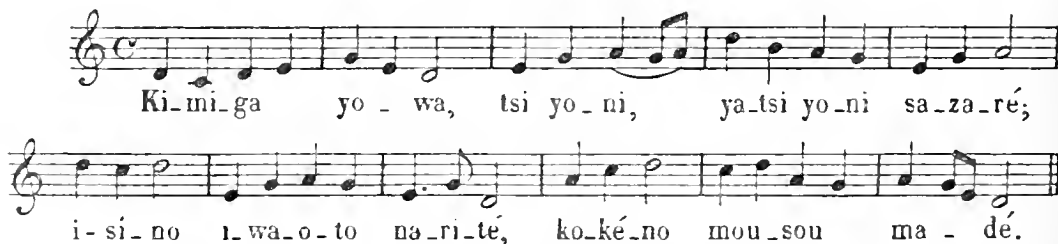
5. Un *yamato-goto* qui date de 738, existe à Nara ; il ne diffère pas des instruments modernes, sinon par une largeur moindre.

6. Le premier orchestre de musique européenne qui ait existé au Japon, est celui de la garde impériale, à Tôkyō ; il a été formé par M. Leroux, chef de musique de l'armée française, qui faisait partie de

et probablement plusieurs corps de musique sur le théâtre de la guerre avec la Russie : tous ces orchestres ont été organisés par les élèves japonais de M. Leroux.

En 1879, un recueil de chants européens et japonais fut distribué dans les écoles ; l'année suivante fut formée à l'École normale supérieure une section musicale, qui bientôt envoya ses élèves comme professeurs dans les principaux centres universitaires. C'est de là qu'est sortie l'école de musique actuelle installée au parc de Oubéno et devenue indépendante

#### Hymne national.



l'ancienne mission militaire. D'après des renseignements fournis il y a quelques années à M. Lavignac par la Légation de France au Japon, M. Leroux aurait choisi et harmonisé une vieille mélodie pour en faire l'hymne national *Kim-ya yo-wa* ; d'autre part, M. F. Eckert (Mittheilungen, etc., Bd. III, p. 131 revendique aussi l'honneur d'avoir choisi et harmonisé l'hymne.

Récemment (1904-1905), il existait en outre la musique de la division d'Osaka, la musique des équipages de la flotte à l'arsenal de Yokosouka,

en 1899. Cette école a trois séries de cours : a) cours normaux d'une durée de 3 ans, dont les élèves, presque tous-hoursiers, s'engagent à enseigner pendant 5 ou 7 ans dans les écoles publiques ; b) cours réguliers d'une durée de 4 ans ; c) cours libres. Le nombre des élèves est en progression constante. Quelques-uns, après leur sortie de l'école, sont allés étudier en Allemagne, attirés vers le pays de leurs professeurs : en effet, deux professeurs sont Allemands, un est Autrichien, les autres sont Japonais ainsi que le directeur.

pal chanteur marque la mesure avec les claquettes. Instruments : *chô*, qui expose la mélodie ; *hûtsi-riki* ; *ô-tôki* ; ces trois instruments en nombre égal ; de plus, occasionnellement et diversement combinés, *biwa*, *sô no koto*, *yamotto-goto*, *halko*, *daïko*, *chôko*, *yôko* ou *tsoudzoumi*.

La musique étrangère pénétra donc partout au VIII<sup>e</sup> siècle, même dans le culte national ; la toutefois il subsiste des traces des chœurs indigènes. Pendant longtemps l'orchestre de Nara, l'ancienne Capitale, était appelé chaque année à Kyôto au Palais impérial pour quelques cérémonies ; ses chants, accompagnés avec le koto et la flûte, se maintinrent sous le nom de *ô-outa* et *tatsi-outa* et furent la base des *ka-goura*, pantomimes rituelles célébrées au Palais et dans quelques temples, ainsi au Kasouga de Nara, au Daïzin-gou en Isé ; de bonne heure une estrade, une sorte de scène fut dressée pour ces ballets. Dès le début, au Japon comme en Chine, l'union est étroite entre le chant, la musique instrumentale et la danse. Ces pantomimes, mentionnées dans les vieilles annales, sont en partie d'origine populaire ; arrangées en suites de scènes, elles rappelaient les légendes mythologiques et autres, par exemple la retraite de la déesse du soleil dans la caverne, la désolation des dieux, le moyen qui l'avait décidée à rendre la lumière au monde. A travers beaucoup de changements ces danses subsistent auprès des grands temples sintoïstes ; elles sont tenues pour actes religieux, et le pèlerin peut, pour quelques rin, faire célébrer en trente secondes une réduction du *ka-goura* et attirer la bénédiction des dieux, tandis que d'autres *ka-goura* solennels sont chaque année représentés dans le sanctuaire du Palais. On possède le texte d'une cinquantaine de chants de cette espèce qui remontent aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles. C'est à cette époque, entre 901 et 922 (période En-gi) que fut formé un chœur de 140 musiciennes et danseuses à qui furent confiées les pièces purement nationales. Cet orchestre toutefois ne resta pas sans mélange, puisqu'on y trouve le *kakko*, le *chôko*, le *sô no koto* ; aujourd'hui près des temples le *ka-goura* comporte flûtes, *daïko* et *kakko* ; au Palais on joint le chalumeau à la flûte et au koto japonais. Un troisième orchestre de la Cour fut celui des aveugles joueurs de *biwa* ; on les fit venir du Satsouma, où a paru la forme nationale de cet instrument. Plus tard, hors du Palais, les aveugles musiciens se multiplièrent et se firent entendre dans tout le pays ; bientôt, au XII<sup>e</sup> siècle, ils se groupèrent autour des bonzeries et se rasèrent la tête comme les bonzes : d'où ils furent appelés *biwa-bôzou*, bonzes à *biwa*.

L'influence populaire s'exerçant de manière continue fit admettre de nouveaux divertissements à la Cour et chez les nobles : tels, les *saïbaru*, plus variés que les *ka-goura*, chansons des caravanes du tribut, dont il subsiste un recueil (texte seul) du IX<sup>e</sup> siècle (années Djô-kwan, 859-876) ; tels, les *ad-zouma-mahi* des provinces de l'est ; tels encore, les *rô-ei* et les *ima-yô outa* d'inspiration bouddhique (les premières remontent à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle) ; tels, des chœurs imitant les actes de la vie quotidienne, le *ta-mahi*, danse des rizières, mentionné en 671 et dont le nom rappelle le *dengakou*, chœur des rizières, cité en 1020<sup>1</sup>. Ce ballet, où dominaient les exercices d'acrobatie, était accom-

pagné par les flûtes, par le *daïko* et le *tsoudzoumi* ; il fut quelque temps exécuté par les bonzes, que l'on retrouve vers l'origine de presque tous les arts du Japon ; dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle il devint la propriété d'artistes spéciaux, qui eurent plusieurs scènes à Kyôto dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ; l'ancien chœur des rizières s'était développé, diversifié et portait le nom de *den-jakou no nô*, art du *dengakou*. D'autre part, depuis le milieu du IX<sup>e</sup> siècle, les grandes fêtes religieuses se terminaient par des pantomimes humoristiques auxquelles on avait donné le nom chinois de *san-gakou* ; des *san-gakou* venus de Chine appartenaient déjà au *Ga-gakou ryô* ; ils ne purent être étrangers à l'apparition de divertissements analogues ; les uns et les autres, comme ceux de la cour des Thung et des Ilu, comportaient des tours d'adresse, des exercices propres à exciter le rire, danse sur un pied, farces jouées par des nains, etc. ; à un moment qu'il est difficile de fixer, peut-être sous l'influence des récitations épiques des joueurs de *biwa* le *Heïkô monogatari*, leur thème favori, est du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle ; on trouve sous le même nom des pantomimes sérieuses et qui viennent puiser aux vieilles légendes nationales aussi bien qu'à l'histoire récente. Indépendamment de cette évolution, le nom a changé suivant les lois de la phonétique japonaise et est devenu *sarougakou*, écrit par un jeu de mots avec des signes qui veulent dire ballet ou pièce des singes.

Comme il était habituel au Japon, l'exécution de ces ballets fut la propriété de quelques familles ; quatre d'entre elles, à Nara, et avec elles plusieurs bonzes, firent des pantomimes le drame lyrique, *sarougakou no nô* ou simplement *nôgakou*, que l'on pourrait appeler opéra ; les idées souvent pessimistes et le style permettent de croire que l'action des religieux bouddhiques fut prépondérante. Ces œuvres consistent essentiellement en une action très simple, fabuleuse ou anecdotique, représentée sur une scène sans décors par plusieurs acteurs costumés, au moyen de gestes et de danses, de monologues et de dialogues partie déclamés, partie chantés ; à quoi s'ajoutent des chœurs et un accompagnement instrumental. Le caractère habituel des *nô* est tragique ; dans quelques-uns paraît un bouffon, *kyôgen* ; ou une pièce burlesque, *kyôgen*, est jouée entre deux pièces sérieuses ; reste des acrobaties et des farces qui remplissaient les vieux *dengakou* et *sarougakou*. La plus ancienne mention d'une représentation de *nô* est de 1446. Les 250 *nô* que l'on possède et qui sont encore joués aujourd'hui, ont tous été composés de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup>. Si l'on tient compte des relations du Japon, surtout des religieux, avec la Chine, et si l'on fait attention que la période de floraison du drame chinois est justement celle des Mongols, le XIV<sup>e</sup> siècle, on conclura qu'ici encore le modèle chinois a inspiré le Japon, a surtout donné l'idée de combiner tous les éléments dramatiques préexistants : les nouvelles œuvres japonaises diffèrent sensiblement du prototype étranger. Les musiciens en costume d'apparat sont rangés au fond de la scène ; l'orchestre, aujourd'hui comme jadis, comprend une flûte et trois tambours, *outa-daïko*, grand *tsoudzoumi* et petit *tsoudzoumi* ; dans une seule pièce on ajoute une paire de cymbales de cuivre ; les chants des solistes sont de nature très particulière : ce sont

1. Cette inspiration populaire n'est pas limitée au Japon antique : bien plus récemment et encore aujourd'hui on trouve : *tcha-dzoumi outa*, chanson de la cueillette du thé ; *mari outa*, chanson des jeunes filles

qui jouent à la balle ; *ousou-biki outa*, chant du mortier, qui imite le bruit régulier du pilon retombant sur le riz, etc.

plutôt des cris proférés en mesure et dans un certain ton; le chœur, plus doux et bien rythmé, reste dans les notes basses.

Comme la musique chinoise, gagakou, bougakou, et les vieux chœurs indigènes, kagoura, etc., étaient appréciés surtout à la Cour et autour d'elle, de même les nô se développèrent principalement chez les chōgoun Asikaga et chez les daimyō. Avec la paix des Tokougawa (1600) et la formation des classes moyennes, naquit sous plusieurs aspects une nouvelle forme d'art, dont l'origine est à chercher dans les récitations épiques accompagnées du biwa et du samisen. Un joueur de samisen, Sawazoumi, eut l'idée, vers 1600, de réciter de la sorte des scènes d'un roman alors célèbre, *Djō-rou-ri*, puis d'autres romans analogues; un peu plus tard des marionnettes représentèrent l'action à mesure qu'elle était chantée: cette combinaison, appelée aussi *djōrouri*, eut rapidement un très grand succès à Édo, puis à Ōsaka; elle rejeta dans l'ombre les nouvelles pantomimes dansées, les tentatives d'un théâtre nouveau, *kabouki*, qui apparaissaient à la même époque. Le *djōrouri* resta florissant jusqu'à la mort de son principal maître, Tsikamatou (1724; mais celui-ci déjà empruntait beaucoup au *kabouki*, continuant d'exister parallèlement: il écrivit lui-même pour les acteurs. Ainsi naquit la forme moderne du théâtre.

L'orchestre y a un rôle important; il comprend deux *samisen*, deux *outa-daiko*, deux *tsoudzoumi*, une flûte, deux *gonz*, auxquels on ajoute, suivant les be-

soins, *koto*, *kokyō*, *chalumeau*, etc. Les chanteurs se divisent en ténors, *ouwa-djōsi*, et basses, *sita-djōsi*; les femmes ne pouvaient, depuis le xvii<sup>e</sup> siècle jusqu'à une époque très récente, paraître sur la scène avec les hommes<sup>1</sup>.

Pour la musique moderne de *koto*, voir l'historique succinct, p. 248.

On a indiqué plus haut l'hérédité de la profession de musicien et le monopole de certaines familles pour telle ou telle forme artistique. Cette hérédité était facilitée par la coutume de l'adoption; souvent un maître, parmi ses élèves, choisissait le mieux doué, le prenait comme héritier et lui laissait son nom; il y avait donc à la fois des écoles et des familles, l'héritier du fondateur étant fréquemment aussi le chef de l'école. Les *biwa-bōzou* paraissent s'être organisés en corporation au xii<sup>e</sup> siècle; le chōgoun *Yosimasa* (1435-1490) divisa les acteurs des nô en quatre classes et leur imposa des règles: très peu de renseignements ont été recueillis sur ces divers points. Les musiciens étaient, d'autre part, dans la dépendance de quelques maisons de noblesse impériale, *kouyé*, qui présidaient à l'enseignement, faisaient passer des examens, organisaient des concours; les titres et distinctions obtenus de la sorte étaient très prisés<sup>2</sup> et procuraient un revenu aux maisons nobles dotées de ces privilèges. C'est ainsi que les *Housimi* patronnaient les joueurs de *biwa*, les *Yotsouzi* présidaient au *sō no koto*, les *Zimyō-in* au chant, les *Yosida* protégeaient les musiciens aveugles<sup>3</sup>.

1. I, h. IX, p. 21. — II, pp. 12, 24, etc. — Dr K. Florenz, *Geschichte der Japanischen Litteratur*, 2 vol. in-8°, Leipzig, 1904, 1905, pp. 246, 370, 571, etc. — Capt. F. Brinkley, *Japan, its history, arts and literature*, 12 vol. in-8°, Londres, 1903; voir tomes I, III, IV, VI. Plusieurs renseignements ont été tirés d'une note manuscrite émanant de la Légation de France au Japon (1904 ou 1905) et appartenant à M. Lavignac. — Le *Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, 1909, pp. 251 et

707, a publié une étude très poussée où l'auteur, M. N. Péri, insiste surtout sur le côté théâtral et rythmique des nô (*Études sur le drame lyrique japonais*).

2. On autorisait ainsi l'usage de cordes d'une couleur spéciale, le droit d'accorder d'une façon particulière, etc.

3. II, p. 52.

## INDEX ALPHABÉTIQUE DES MOTS JAPONAIS

1 adzouma-boué	11 biwa-bōzou
2 adzouma-goto	12 bougakou
3 adzouma-mahi	13 bougakou-biwa
4 akébono	14 chakou-byōsi
5 Amé no ouzoumé	15 chakou-djō
6 Asikaga	16 chakou-hatsi
7 han-gi	17 chō
8 han-siki	18 chōko
9 hatsi	19 Chō-tokou tai-si
10 biwa	20 chō-zetsou

21 da-daiko	30 dengakou
22 dai-byōsi	31 dengakou no nô
23 dai-chōko	31 bis Djō-kwan
24 dai-dai kagoura	32 Djō-rou-ri
25 daiko	33 djoû
26 Daizin-goû	34 djoû-ni ritsou
27 dammono	35 dora
28 dan	36 dô-hatsi
29 dan-km	37 dô-byōsi

1. 東笛 245. — 2. 東琴 246. — 3. 東舞 253. — 4. 曙 249. — 5. 天鈿女 252. — 6. 足利 254. — 7. 板木 243. — 8. 盤涉 247, 248. — 9. 撥 251. — 10 (voir 11) 251. — 11. 琵琶坊主 253. — 12 (voir 13) 252. — 13. 舞樂琵琶 251. — 14. 笏拍子 243. — 15. 錫杖 243. — 16. 尺八 245. — 17. 笙 245. — 18. 鈺鼓 243. — 19. 聖德太子 252. — 20. 勝

絶 247. — 21. 大大鼓 244. — 22. 大拍子 244. — 23. 大鈺鼓 243. — 24. 太々神樂 244. — 25. 大鼓 243, 244. — 26. 太神宮 253. — 27. 段物 248. — 28. 段 248. — 29. 斷金 247. — 30 (voir 31) 253. — 31. 田樂の能 253. — 31 bis. 貞觀 253. — 32. 淨琉璃 254. — 33 (voir 34) 249. — 34. 十二律 248. — 35. 銅鑼 243. — 36. 銅鉢 243. — 37. 銅

38 dzin-daïko	71 kabouki
39 dzin-gahi	72 kagé
40 dzin-gané	73 kagoura
41 Edo	74 kagoura-boué
42 En-gi	75 kaké
43 Gagakou ryô	76 kakko
44 gekkin	77 kami-mou
45 Gen kai	78 Kasouga
46 genkan	79 Kasouga môdê
46 bis gokin	80 katarahi
47 gyo	81 kôï
48 hanchô	82 kôïkin
49 Héiké monogatari	83 Kimi-ga yo-wa
50 hira-djôsi	84 kin
51 hito-yo-giri	85 kin
52 hitsi-riki	86 kin-djôû
53 hou-chô	87 kin no koto
54 houri-tsoudzoumi	88 ko-byôsi
55 Housimi	89 ko-daïko
56 houirin	90 kokin
57 hyô-djô	91 kokyou
58 hyôsi	92 Koma
59 hyôsi-gi	93 koma-boué
60 i	94 koto
61 idzoumo-goto	95 Kôlé
62 lkouta	96 Koudara
63 ikouta-goto	97 kougé
64 ima-yô outa	98 koumi
65 Isé	99 koumo-i
66 Isikawa	100 kouré-tsoudzoumi
67 itsi-gen-kin	101 kyôgen
68 itsi-kotsou	102 Kyou-chou
69 itsi-otsou	102 bis kyou
70 iwato	103 mari outa

104 mé-batsi	136 rô-ji
105 Méi-dzi on-gakou	137 saïbara
kwai	138 Saïta sakoura
106 mokkin	139 sakoura
107 mokou-gyo	140 samisen
108 Mommon temô	141 san-gakou
109 mororahi	142 san-gen-kin
110 mon-hyôsi	143 sarougakou
111 Nara	143 bis sarougakou no uô
112 ni-chôko	144 Satsouma
113 ni-daïko	145 satsouma-biwa
114 ni-gen-kin	146 Sawazoumi
115 nô	147 sôï
116 nógakou	148 simé-daïko
117 nyôbatsi	149 simo-mou
118 o-batsi	150 sin-zen
119 ô-daïko	151 Siragi
120 ô-kakko	152 sita-djôsi
121 ô-outa	153 sitsi-gen-kin
122 Ôsaka	154 sitsou no koto
123 ô-téki	155 sô
124 Ouhéno	156 sô-djô
125 Oumé-gaé	157 sô no koto
126 ousou-biki outa	158 soui-djô
127 outa	159 souma-goto
128 outa-daïko	160 souzou
129 ouwa-djôsi	161 tai-siki
130 ran-kéï	162 tamahi
131 rapa (rappa)	163 tatsi-outa
132 réï	164 tcha-dzoumi outa
133 rikwan	165 tcharouméra
134 rin	166 téïkin
135 ritsou	167 téki
135 bis rokkin	168 to

拍子 243. — 38. 陣大鼓 244. — 39. 陣貝 245. — 40. 陣鉦 243. — 41. 江戸 254. — 42. 延喜 253. — 43. 雅樂寮 246, 252. — 44. 月琴 251. — 45. 言海 248. — 46. 阮咸 251. — 46 bis 五琴 246. — 47. 魚 243. — 48. 半鐘 242. — 49. 平家物語 253. — 50. 平調子 249. — 51. 一節切 245. — 52. 篳篥 245. — 53. 鳧鐘 248. — 54. 搖鼓(鼗鼓) 244. — 55. 伏見 254. — 56. 風鈴 243. — 57. 平調 247. — 58 (voir 59) 243, 244. — 59. 拍子木 243. — 60. 爲 246, 249. — 61. 出雲琴 246. — 62 (voir 63) 248. — 63. 生田琴 246, 248. — 64. 今樣歌 253. — 65. 伊勢 253. — 66. 石川 246. — 67. 一絃琴 245. — 68. 一越 247. — 69. 一越 247. — 70. 磐戶 249. — 71. 歌舞伎 254. — 72. ㄎㄎ 244. — 73 (voir 74) 253. — 74. 神樂笛 245. — 75. ㄎㄎ 248. — 76. 羯鼓 244. — 77. 上無 248. — 78. 春日 253. — 79. 詣春日 251. — 80. ㄎㄎ 243. — 81. 磬 243. — 82. 奚琴 252. — 83. 君ㄎ世ㄎ 252. — 84. 巾 246, 249. — 85 (voir 87) 245, 246. — 86. 巾十 249. — 87. 琴ㄎ琴 245. — 88. 小拍子 243. — 89. 小大鼓 244. — 90. 胡琴 252. — 91. 胡弓 251. — 92 (voir 93) 244. — 93. 高麗笛 245. — 94. 琴 246. — 95. 神戸 245. — 96. 百濟 252. — 97. 公家 254. — 98. 組 248, 249. — 99. 雲居 249. — 100. 吳鼓 244. — 101. 狂言 253. — 102. 九州 246. — 102 bis. 弓 252. — 103. 鞠歌 253. — 104. 牝撥 243. — 105.

明治音學會 252. — 106. 木琴 243. — 107. 木魚 243. — 108. 文武天皇 252. — 109. ㄎㄎㄎㄎ 243. — 110. 六拍子 244. — 111. 奈真(寧樂) 253. — 112. 荷鉦鼓 243. — 113. 荷大鼓 244. — 114. 二絃琴 246. — 115 (voir 116) 253. — 116. 能樂 253. — 117. 饒鉢 243. — 118. 牡撥 243. — 119. 大大鼓 244. — 120. 大羯鼓 244. — 121. 大歌 253. — 122. 大坂 252. — 123. 大笛 245. — 124. 上野 252. — 125. 梅枝 249. — 126. 白挽歌 253. — 127 (voir 128) 248. — 128. 歌大鼓 244. — 129. 上調子 254. — 130. 鸞鏡 248. — 131. 喇叭 245. — 132. 鈴 243. — 133. 律管 244. — 134. 鈴 243. — 135. 律 244. — 135 bis. 六琴 246. — 136. 朗詠 253. — 137. 催馬樂 253. — 138. 開櫻 249. — 139. 櫻 249. — 140. 三味線(三線) 251. — 141. 散樂 253. — 142. 三絃琴 246. — 143 (voir 143 bis) 253. — 143 bis. 猿樂ㄎ能 253. — 144 voir 145) 253. — 145. 薩摩琵琶 251. — 146. 澤角 254. — 147. ㄎㄎ 243. — 148. 締大鼓 244. — 149. 下無 247. — 150. 神仙 248. — 151. 新羅 252. — 152. 下調子 254. — 153. 七絃琴 245. — 154. 瑟ㄎ琴 246. — 155 (voir 157) 246. — 156. 雙調 247, 248. — 157. 箏ㄎ琴 246. — 158. 水調 247. — 159. 須磨琴 245. — 160. 鈴 243. — 161. 大食 247. — 162. 田舞 253. — 163. 立歌 253. — 164. 茶摘歌 253. — 165. 哨哨 243. — 166. 提琴 252. — 167. 笛 245. — 168. 斗 246, 249. —

169 Tokougawa	176 tsouri-daiko	183 ya-koumo-goto	191 yoko-boué
170 Tsikamatou	177 tsouri-gané	184 Yamada	192 Yokosouka
171 tsikon no koto	178 wa-gon	185 yamada-koto	193 Yosida
172 tsoudzoumi	179 wani-goutsi	186 yamato-boué	194 Yosimasa
173 Tsoukousi	180 wô-siki	187 yamato-goto	195 Yotsouzi
174 tsoukousi-gakou	181 ya-goto	188 Yamazoumi	196 yôko
175 tsoumé	182 ya-hyôsi	189 Yatsoubasi	197 Zimyo-in
		190 yo-hyôsi	198 Zin-gô

169. 徳川 254. — 170. 近松 254. — 171. 筑<sup>〇</sup>琴 246. — 172. 腰鼓 244. — 173 (voir 174) 246. — 174. 筑紫樂 246. — 175. 爪 246. — 176. 鈞大鼓 244. — 177. 鈞鐘 242. — 178. 和琴 246. — 179. 鰐口 243. — 180. 黃鐘 247, 248. — 181. 八琴 246. — 182. 八拍子 244. — 183. 八雲琴 246. — 184 (voir 185) 248. — 185. 山田琴 246, 248. — 186. 大和笛 245. — 187. 大和琴 246. — 188. 山角 248. — 189. 八橋 248. — 190. 四拍子 244. — 191. 橫笛 245. — 192. 橫須賀 252. — 193. 吉田 254. — 194. 義政 254. — 195. 四辻 254. — 196. 腰鼓 244. — 197. 持明院 254. — 198. 神功 252.

MAURICE COURANT, 1912.

# INDE

## HISTOIRE DE LA MUSIQUE DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'À NOS JOURS

Par Joanny GROSSET

DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

### ABRÉVIATIONS ET SIGNES CONVENTIONNELS

ang.	= <i>angula</i> .
ap. J.-C.	= après Jésus-Christ.
art.	= article.
A. V.	= <i>Atharva Vêda</i> .
Br.	= <i>Brâhmana</i> .
cap.	= capitaine.
ch.	= chapitre.
C <sup>l</sup>	= colonel.
comment.	= commentaire.
comp.	= comparer.
cr.	= <i>cruti</i> .
éd.	= édition, édité.
ex.	= exemple.
fig.	= figure, es.
Hist. Gén. de la Mus.	= <i>Histoire Générale de la Musique</i> (Fétis).
id.	= <i>idem</i> .
Impr. Nat.	= Imprimerie Nationale.
Ind. Lit. Geschichte.	= <i>Indische Literatur Geschichte</i> (Weher).
in fine	= à la fin du livre, du chapitre ou de l'alinéa.
J. As.	= <i>Journal Asiatique</i> (Paris).
K.-M.	= <i>Kârya-mâli</i> (édition du <i>Nâtya-câstra</i> ).
l.	= ligne, lignes ou livre.
larg.	= largeur.
long.	= longueur.
M.	= Monsieur.
ms., mss.	= manuscrit, manuscrits.
N.-f.	= <i>Nâtya-câstra</i> .
ouvr. cit.	= ouvrage cité.
p.	= page.
passim	= çà et là, au travers du livre, etc.
préf.	= préfixe.
rac.	= racine.
Râga-rib.	= <i>Râga-ribodha</i> .
R. V.	= <i>Rig Vêda</i> .
S.	= <i>Samhitâ</i> .
Samg.-darp.	= <i>Samgita-darpana</i> .
Samg.-pârij.	= <i>Samgita-pârijata</i> .
Samg.-râta.	= <i>Samgita-râtanâkara</i> .
s. ap. J.-C.	= siècle après Jésus-Christ.
sc.	= sanscrit.
S.-S.-S.	= <i>Samgita-Sâra-Samgraha</i> (éd. S. M. Tagore).
suiv.	= suivants, suivantes.
l.	= tome.
trad.	= traduction, traduit.
v.	= voir, voyez.
vol.	= volume.

### NOTE PRÉLIMINAIRE

Dans la transcription des mots sanscrits, qu'on rencontre assez fréquemment dans cette Etude, nous avons suivi la méthode la plus simple et la plus usuelle.

Il suffira — pour obtenir une prononciation suffisante des vocables sanscrits — d'observer les conventions suivantes :

c = ç.  
u = ou.

ai et au sont diphtongues et se prononcent ai et au ;

l'accent circonflexe indique la voyelle longue.

c et ch = tch.

g est toujours dur.

j et jh = dj.

s sonne toujours dur.

sh = ch français ou sh anglais.

Les consonnes *linguales* (analogues aux dentales anglaises et qu'on prononce en relevant la langue vers le palais, les diverses *nasales* autres que m et n, l'r voyelle (qu'on prononce approximativement comme la consonne r en la faisant suivre d'un i très bref), l'*anusvâra* et le *visarga* ne sont pas marqués.

Il nous arrivera toutefois exceptionnellement — surtout dans la transcription de quelques noms modernes — de nous départir de ces règles : ce sera alors pour nous conformer à l'usage prédominant.

### INTRODUCTION

**Utilité de l'étude des manifestations artistiques du passé.** — « Il n'est pas possible, dit quelque part Richard Wagner, de réfléchir tant soit peu profondément sur notre art, sans découvrir ses rapports de solidarité avec celui des Grecs. En vérité, l'art moderne n'est qu'un anneau dans la chaîne du développement esthétique de l'Europe entière, développement qui a son point de départ chez les Hellènes. » Le hardi novateur aurait pu étendre la portée de ce jugement jusqu'aux anciennes civilisations de l'Orient, dont le contact a été, du reste, si habilement mis à profit par les artistes et les penseurs du peuple grec, aux divers moments de son histoire<sup>1</sup> ; il

1. Au jugement de MM. David et Lussy (*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris, Impr. Nat., 1882, p. 17, 36), « le système des Grecs n'est assurément pas originaire de leur pays ». « Il est permis de supposer, ajoutent-ils, que Pythagore a rapporté d'Orient le système musical qu'adoptèrent ses concitoyens de l'Hellade... Ce sont des étrangers venus de l'Inde, de la Perse et de l'Asie Mineure, ce sont les Phrygiens Ilyagnis, son fils Marsyas et Olympe, les Thraces Linos, Thamyras et Orphée, qui importèrent la musique en Grèce. Nous croyons donc, sauf meilleur avis, que le système tonal hellénique est originaire de l'Inde, et peut-être de la Chine; les instruments grecs étaient d'origine asiatique, et nous admettons, avec Fétis, qu'en musique rien ne leur appartient que l'on ne retrouve en Orient, et dans des conditions de supériorité qui les laissent bien loin en arrière... Examinons leurs instruments... ; comparons-les à l'opulente variété d'instruments que possédèrent les Orientaux, et nous reconnaitrons que les Grecs, si remarquables en d'autres genres artistiques, ont été, de tous les peuples de l'antiquité, les plus mal partagés en ressources propres à la culture de la musique. »

aurait pu, généralisant sa pensée, faire bénéficier jusqu'à l'Inde même de l'intérêt que présente pour le musicien moderne, comme pour tout esprit curieux des idées et des manifestations artistiques du passé, l'étude de l'art musical antique.

On ne peut avoir la véritable intelligence et la maîtrise d'une science ou d'un art, la pleine compréhension de son domaine ou la vision de ses formes les plus parfaites, qu'en embrassant les diverses phases de son développement dans le passé et dans le présent. Un rapide regard en arrière, en cours de route, au moment de la halte, permet de mieux mesurer le chemin qu'il reste à parcourir dans la marche vers l'avenir et le progrès.

Le passé a connu, l'avenir connaîtra, sans doute, des émotions musicales inconnues au présent. L'histoire est pleine de ces recommencements. La littérature de toutes les époques s'est enrichie d'emprunts; prenant son bien où elle le trouvait, elle a su profiter habilement de recherches patientes qui l'ont souvent conduite à une imitation en quelque sorte créatrice, à une adaptation intelligente des immortelles productions des civilisations éteintes. Les arts plastiques n'ont pas moins gagné à la soudaine résurrection d'un passé longtemps oublié. Pourquoi n'en serait-il pas de même, à certains égards, de la musique?

#### Etat de nos connaissances sur la musique de l'Inde.

— Mais l'Inde peut-elle nous révéler encore quelque chose de ce passé musical si peu connu, dont la prétendue splendeur, si elle a jamais existé, est depuis longtemps oubliée? — telle est la question que se sont posée les esprits les plus ouverts et les plus éclairés. Les civilisations antiques, il est vrai, diront-ils, nous apparaissent chaque jour de mieux en mieux, et brillent à nos yeux étonnés d'un plus vif éclat, au fur et à mesure que les fouilles gigantesques de nos savants, intelligemment poursuivies, mettent à la lumière les monuments, depuis si longtemps enfouis, de leur architecture, de leur statuaire et de leur peinture, sans parler des menus objets d'une fabrication souvent inimitable. Mais les productions musicales sont celles qui ont, toujours et partout, souffert le plus des injures du temps. Que nous importe de savoir que le chant et la danse, que le jeu des instruments, ont été en très grand honneur chez tel ou tel peuple de l'antiquité; que les sculptures de leurs temples en ruine nous ont gardé quelques reproductions de lyres, de trompettes ou de flûtes; que nos musées en possèdent de rares exemplaires en mauvais état, dont les étiquettes épellent les noms barbares, — si le principe et les théories de leur musique doivent nous échapper à jamais; si nul morceau de leurs compositeurs nommés ou anonymes ne nous permet de comprendre leurs formules, d'apprécier leurs mélodies, de faire revivre enfin la pratique d'un art prisé plus ou moins haut sans preuves?...

« Deux peuples, — écrivait, en 1875, M. Aug. Gevaert, au début de sa magistrale *Histoire... de la Musique de l'Antiquité*<sup>1</sup>, — deux autres peuples très anciennement civilisés, les Chinois et les Hindous,

ont aussi cultivé cette branche de la science, mais jusqu'à ce jour leurs écrits musicaux sont restés à peu près inconnus à l'Europe. Aussi longtemps qu'une critique sévère et approfondie ne nous aura pas fixés sur la valeur, sur l'âge et la provenance de cette littérature, — ce travail n'est pas même commencé, — le plus sûr sera de s'en tenir aux sources grecques et romaines, les seules qui nous soient immédiatement accessibles. » Et Fétis<sup>2</sup>, quelques années auparavant, en 1869, exprimait sincèrement le regret que la rareté des manuscrits et les obscurités de langage de leurs auteurs eussent découragé jusqu'alors les tentatives des sanscritistes, et que l'étude des ouvrages originaux n'ait pu encore être abordée.

Certes, ce que nous connaissons à l'heure actuelle de la littérature musicale de l'Inde est peu de chose au regard de ce que nous en ignorons encore; mais il serait inexact et injuste de soutenir aujourd'hui que le premier travail d'assemblage et de mise en valeur des nombreux et très importants documents que nous a légués l'Inde ancienne sur son art de prédilection, n'ait pas encore été commencé. La mine est inépuisable, mais les premiers coups de pioche ont été donnés, depuis l'époque où écrivait Fétis et M. Gevaert<sup>3</sup>.

Nous pouvons regretter avec eux que la musique de l'Inde n'ait pas eu déjà la bonne fortune de bénéficier de travaux analogues aux remarquables ouvrages des Westphal, des J.-H. Schmidt, des Vincent, des Beilermann et des Gevaert, par lesquels la théorie grecque a été en partie reconstituée; — car notre tâche en eût été considérablement simplifiée et facilitée. Nous exprimons, toutefois, l'espoir que nos efforts, pour suppléer aux œuvres de pareils maîtres, ne seront pas tout à fait impuissants à donner une idée suffisamment précise et exacte de ce que fut la musique dans l'Inde aux diverses époques de son histoire.

**Méthode à suivre pour la recherche et l'exposition de la théorie musicale hindoue.** — « L'histoire et la théorie d'un art disparu, déclare judicieusement M. Gevaert<sup>4</sup>, ne peuvent se reconstruire que de deux manières : par l'analyse des œuvres que cet art a laissées derrière lui, ou par l'étude des documents qui exposent ses principes didactiques. Ces deux sources d'information absentes, toute base fait défaut. » Nous acceptons, pour notre part, le programme qu'entraîne l'adoption de cette maxime du maître.

Il serait toutefois inexact, ou pour le moins exagéré, de soutenir que la connaissance de l'art musical des anciens Hindous se soit jamais complètement perdue dans l'Inde, comme ce fut réellement le cas pour la théorie et les œuvres musicales de la Grèce et de Rome. Malgré les vicissitudes qu'il a eu à subir, au cours des invasions, des déchirements intérieurs, des conquêtes successives qui ont ruiné ou bouleversé les diverses provinces de ce malheureux pays, la tradition s'en est perpétuée jusqu'à nos jours, entre les mains des savants paudits trop méconnus, qui se sont passé le flambeau à moitié éteint de la merveilleuse civilisation de leurs pères. On a trop

1. T. I, p. 5.

2. *Histoire de la Musique*, t. II, p. 199.

3. Plus récemment, dans sa thèse si remarquable à tous égards sur *Le Théâtre indien*, parue en 1890, le distingué professeur de sanscrit au Collège de France, M. Sylvain Lévi, pouvait écrire encore (p. 368) : « La riche littérature du *Samgita* (arts scéniques, musique, chant, danse, etc.) n'est pas même explorée. Les rares textes publiés jusqu'ici sont édités sans critique, sans méthode et presque sans profit. » Et dans l'article magistral consacré à l'Inde par le même indianiste, dans la

« Grande Encyclopédie », nous lisions déjà (p. 710) : « La musique, où les Hindous ont excellé, n'a pas encore été l'objet d'études spéciales. Les raffinements d'une théorie trop savante ont paralysé les recherches des Européens; pourtant c'est à la musique hindoue que l'Occident paraît devoir son système de notation par les lettres initiales du nom des notes; il l'aurait emprunté, comme il l'a fait pour les chiffres, aux Arabes, qui l'avaient appris des Hindous. »

4. *Histoire de la Musique de l'Antiquité*, t. I, p. 1.



la tendance de nier ce qu'on ignore, et nous connaissons trop peu l'Inde actuelle pour porter sur elle un jugement aussi sévère que celui qu'on s'est permis souvent bien légèrement.

Les écoles musicales ont brillé jusqu'à nos jours et brillent encore d'un assez vif éclat au Bengale, dans le centre, et surtout dans le sud de la péninsule, comme nous aurons l'occasion de le montrer au cours de notre travail. L'Hindou, éminemment conservateur en toutes choses, aime et cultive encore sa musique nationale, et n'a jamais cessé de lui faire une large place dans son existence journalière.

S'il existait un musicien européen, de grandes connaissances et d'idées larges, suffisamment initié aux mœurs et aux coutumes de ce peuple, sachant bien sa littérature et les nombreux idiomes qui se parlent à travers la vaste péninsule, qui puisse se consacrer à poursuivre sur place l'étude patiente des débris subsistant encore de l'art ancien et des productions de l'art moderne, on peut raisonnablement soutenir que la musique indienne lui livrerait assez complètement ses secrets, de façon à le dédommager de la peine qu'il aurait prise, pour le plus grand profit de la science.

**Caractère de notre travail.** — Pour nous, nous ne pouvons qu'essayer de réaliser une partie du programme tracé plus haut, par une étude rapide et bien incomplète de ceux des documents anciens et contemporains actuellement accessibles et utilisables<sup>1</sup>.

Les textes sanscrits sur la théorie musicale, les seuls dont nous puissions personnellement tirer parti, sont nombreux; plusieurs n'ont pas été publiés et restent à l'état de manuscrits dans les bibliothèques européennes ou indigènes. Ils sont, du reste, d'importance bien inégale et de dates différentes. Beaucoup d'ouvrages anciens, qui faisaient autorité dans la littérature, et dont l'existence nous est signalée par les écrits postérieurs, ont même échappé jusqu'ici aux recherches incessantes des nombreux missionnaires scientifiques, dont les catalogues ajoutent chaque année une trouvaille de plus aux dépôts des trésors bibliographiques du passé. Il y a donc forcément et il y aura pendant longtemps encore bien des coins ignorés dans le vaste domaine de cette littérature; mais les matériaux existants et abordables pour nous sont suffisants pour permettre d'ouvrir la voie à des travaux plus complets et moins imparfaits.

**Difficultés inhérentes à une pareille étude.** — Pour qui veut entreprendre, en effet, l'exposition claire et précise de la théorie musicale de l'Inde, les difficultés abondent. Elles tiennent, entre autres, à deux causes principales. D'abord, et en dehors de l'aridité du sujet, l'esprit de cette musique est à ce point différent de nos idées modernes, qu'il dérouté bien souvent nos habitudes occidentales. C'est avec peine qu'on trouve dans notre langue des à peu près, ou des périphrases assez claires, pour rendre les termes techniques dont les Hindous tirent toujours un si grand abus. On se perd dans les divisions, les subdivisions et les distinctions puériles dont ils surchargent comme à plaisir leurs minutieuses classifications.

Et cependant, si on ne commence pas par élucider patiemment la lettre et l'esprit de sa terminologie rebutante, il est impossible de pénétrer le caractère véritable de cette musique complexe et originale au

premier chef. Il nous faudra donc marcher pas à pas, et comme à la découverte, dans ce domaine peu exploré, et, dans la crainte que trop de précipitation ne nous égare, embarrasser notre exposé de détails peu attrayants, parfois de quelques discussions même, au risque d'être taxé de lenteur et d'inélégance. L'heure n'est pas venue de résumer sobrement et de vulgariser de façon nette et discrète, à l'usage des gens du monde, la théorie musicale hindoue; il faut d'abord reconstruire ou restaurer l'édifice, avant de vouloir en donner la reproduction réduite et imagée, ou de se permettre les vues d'ensemble.

Une seconde cause des difficultés inhérentes à l'étude de ce genre réside dans les variations bien compréhensibles qu'a subies la théorie musicale de l'Inde, depuis la période védique jusqu'aux temps actuels, en passant par l'époque qu'on peut appeler classique et celle du moyen âge hindou. On se trouve en présence de systèmes aussi nombreux que divergents, et l'on est souvent quelque peu embarrassé pour faire un choix entre les opinions des auteurs de traités musicaux, qui diffèrent suivant les périodes et même chez ceux paraissant appartenir à une même école. En l'absence de données chronologiques suffisamment certaines, dont l'histoire de l'Inde a manqué pour ainsi dire jusqu'à notre ère, on risque de confondre les époques, et par suite d'établir une théorie composite, partant inexacte, formée d'éléments disparates et contradictoires.

Pour ces raisons et pour d'autres encore qu'il est inutile d'indiquer, ce travail ne constitue à nos yeux qu'une première ébauche hâtive et très imparfaite, préliminaire obligé de la véritable *Histoire de la musique dans l'Inde depuis l'origine jusqu'à nos jours*, dont l'apparition est réservée sans doute aux générations futures.

## CHAPITRE PREMIER

### LA MUSIQUE DANS L'INDE D'APRÈS LA LITTÉRATURE ET L'HISTOIRE

**Prédilection constante des Hindous pour la musique.** — Les Hindous ont eu, de tout temps, une prédilection marquée pour la musique et les arts scéniques. Le grand nombre d'ouvrages qu'ils ont écrits sur le sujet, les nombreux systèmes musicaux qui se sont successivement développés dans l'Inde, les légendes merveilleuses, les allusions fréquentes, les renseignements positifs même dont toute leur littérature est pleine, depuis les temps védiques jusqu'à notre époque, le montrent clairement.

**Pouvoir attribué aux accents mélodieux.** — Nous retrouvons dans l'Inde ces légendes bien connues de la Grèce sur le pouvoir magique attribué aux accents mélodieux des premiers musiciens. Le dieu Krishna n'a rien à envier à ce sujet au divin Orphée ou à Apollon. Il charme comme eux tous les êtres, il anime tous les objets de la nature. « En l'entendant (jouer de la flûte), le lotus, le jamrose, le pandanus et le champâ en ont tressailli dans leur cœur... Les vaches qui entendaient résonner cette flûte demeuraient

1. Rédigée au cours de l'année 1906, cette étude était, — conformément aux engagements pris. — achevée et remise à l'éditeur dès les premiers jours du mois de janvier 1907.

2. *Bhāgavata-Purāna*, X<sup>e</sup> livre, trad. Th. Pavie, d'après un ms. hindou. XXVIII, p. 95.

toutes avec l'herbe entre les dents; — les petits veaux, bien heureux, restaient, la face réjouie, oubliant de boire le lait, immobiles auprès de l'étable; — les gazelles et les autres animaux de la forêt restaient le cou tendu, et ses douces mélodies troublaient les ascètes et les sages. — Ils étaient fascinés aussi, les démons dont les desseins sont pervers; les rivières se repliaient comme des serpents et suspendaient leur cours. — Détournés de leur vol, les oiseaux se penchaient près de lui, jaloux de ses accents, et, les yeux fermés, ils écoutaient les sons de la flûte. — Les êtres inanimés devenaient plus brillants sous le soleil en entendant ce son de la flûte; ils restaient immobiles, les êtres doués de mouvement, dont les allures sont si diverses<sup>1</sup>. »

On pourrait, il est vrai, faire uniquement honneur de ce ravissement de la nature entière à l'exécution parfaite du héros divin; mais non moins grand est le pouvoir de la musique considérée en elle-même, au dire des récits fabuleux qui se sont perpétués jusqu'à nos jours<sup>2</sup>.

Il est tel *rāga*, ou mélodie, qu'on ne pouvait chanter sous peine d'être environné de flammes. Au temps d'Akbar, on raconte que le chanteur Naik-Gobaul, ou Nayuk-Gopāl, à qui l'empereur avait ordonné d'interpréter le *dipaka*, fut consumé par le feu, bien qu'il se fût plongé jusqu'au cou dans la rivière Jumnā. Tel autre *rāga* possédait la propriété d'obscurcir le soleil et de répandre sur la terre des ténèbres épaisses. On cite encore ce fait qu'une jeune fille sauva le Bengale de la famine en faisant tomber par ses chants une pluie bienfaisante sur ce pays dévasté par la sécheresse<sup>3</sup>. Les *rāgas nīgavarāli* et *punīgatodi* passaient pour avoir le pouvoir d'attirer les serpents et de leur faire quitter leurs retraites secrètes. On raconte à ce sujet l'histoire d'un certain prince de Mysore, qui put s'assurer de la réalité du fait, en gravissant une colline réputée très riche en serpents venimeux. Aux premiers accords, les serpents accoururent de tous côtés et formèrent un cercle autour des exécutants, dressant la tête et se balançant de-ci, de-là, fascinés par la musique. Puis, dès que les chants eurent cessé, ils s'enfuirent rapidement, sans essayer de faire du mal au prince et à son musicien<sup>4</sup>. D'autres *rāgas* (*sāraṅga* et *kālīani*), au contraire, sont plus spécialement appréciés de la gent ailée, à l'exclusion des mélodies d'une nature différente; car si, après les avoir exécutés, on commence un autre chant, le charme cesse d'opérer<sup>5</sup>.

Ces histoires et ces fables ne méritent pas de nous arrêter plus longtemps; elles ne sont cependant pas tout à fait dépourvues d'intérêt, ne serait-ce que comme un indice de la puissance qu'exerça toujours la musique sur l'imagination des populations de l'Inde. L'Hindou va jusqu'à s'écrier dans son enthousiasme : « Il n'est rien de supérieur au chant; — on ne voit rien au monde et pour les dieux même de plus agréa-

ble que le chant<sup>6</sup> », — idée courante dans la littérature, et que le *Traité sur le Théâtre* de Bharata avait déjà exprimée ainsi : « J'ai entendu en propres termes cette parole de la bouche de Çiva, dieu des dieux : « Pour moi, je préfère le chant et la musique des « instruments à des milliers de prières et de bains. « Partout où porte le son pur des instruments et du « chant, il ne saurait y avoir jamais là rien d'impur<sup>7</sup>. »

**Témoignage des Grecs, etc.** — Les Grecs avaient, dès l'époque d'Alexandre, remarqué cette passion des Hindous pour le chant, la musique et la danse. Arrien<sup>8</sup> nous les représente se portant à la rencontre du roi de Macédoine, sur les rives de l'Hydaspe, et lui faisant cortège aux sons de leur musique barbare. « C'est que, dit-il, ils sont, comme pas un, amateurs de musique, et pratiquent avec amour la danse, depuis l'époque où Bacchus et ses compagnons menèrent leurs bacchantales sur la terre indienne. » Mégasthène raconte que le même Dionysos « apprit aux Indiens à honorer les autres dieux et lui-même en jouant des cymbales et des timbales; il leur apprit aussi la danse satirique appelée chez les Grecs kordax<sup>9</sup>. » Ailleurs, Arrien indique encore la musique parmi les procédés dont ils usent pour dompter les éléphants : « Formant le cercle autour d'eux, les Indiens emploient les chants et font retentir tambours et cymbales, pour chercher à les apprivoiser<sup>10</sup>. »

Au dire de Strabon (*Géographie*, X, III, 17), les Grecs regardaient la musique, « considérée au triple point de vue de la mélodie, du rythme et des instruments », comme originaire de la Thrace et de l'Asie... « D'autre part, les poètes, qui ont fait de l'Asie entière jusqu'à l'Inde le domaine ou territoire sacré de Dionysos, prétendent assigner à la musique une origine presque exclusivement asiatique. L'un d'eux, par exemple, en parlant de la lyre, dira : Il fait vibrer les cordes de la cithare asiatique<sup>11</sup>... ». Il nous apprend (XV, I, 55) que les cortèges des rois indiens étaient précédés de timbaliers et de joueurs de cymbales<sup>12</sup>. Nous lui devons encore ce renseignement (éd. Müller-Didot, 82, 18), que « les jeunes musiciens d'origine occidentale étaient... un article d'importation assuré de plaisir dans l'Inde<sup>13</sup>... ». Eudoxe de Cyzique, ce précurseur de Colomb, partant de Gadès pour aller dans l'Inde, embarque en guise de cargaison *μουσικὰ παιδιὰ κάρια*... D'après Pausanias (VIII, 23, 6) et Pline (*Hist. nat.*, IX, 13), les Indiens fabriquaient des lyres avec des écailles de tortues.

**Indications tirées de la littérature classique de l'Inde.** — Mais les ouvrages des Hindous eux-mêmes suffisent à montrer la place que tenaient la musique vocale et instrumentale, aussi bien que la danse, dans toutes les cérémonies du culte, dans toutes les occasions de fêtes, à tous les moments de leur vie, en un mot. Sans toucher à la période védique, qui fera l'objet d'un chapitre spécial<sup>14</sup>, nous pouvons enregistrer

1. *Ibid.*, XXI, p. 78.

2. Voir sir W. Jones, *ouvr. cité*, p. 128.

3. En exécutant la *megharavāṅī* ou *megh-mallār*. Comp. cap. Day, *ouvr. cité*, p. 9; W. Ouseley, *Anecdotes of Indian Music (Hindu Music)*, p. 106.

4. Le colonel Meadows Taylor raconte une scène semblable, dont il fut témoin dans son jardin à Ellichpur, au cours de la capture d'un très grand cobra par des charmeurs de serpents, requis à cet effet (*Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. IX, part I (*Hindu Music*), p. 212).

5. On trouve quelques légendes analogues dans l'ouvrage souvent cité de cap. Day, p. 7-11.

6. *Panastauton*, V, 7, 27-28.

7. *X-p.*, XXXVI, 27-28.

8. *Expéd. Alex.*, VI, 3, 10-61. Didot, p. 151).

9. Cette danse est sans doute le *tāṇḍava*, créé par Çiva (*N.-p.*, IV, 13, 252-263, etc.). Arrien, *Indica*, VII.

10. *Indica*, 14 (éd. Didot, p. 215). Comp. Strabon (XV, I, 42) : *μελίσματα τῶν καὶ τυμπανισμῶν*; et Martianus Capella, *De Nupt. Mercurii et philolog.*, IX : « Elephas Indico organica permulsos detineri voce comperunt. »

11. Ed. Tauchnitz, 1829, t. II, p. 363; trad. Tardieu.

12. *Προηγούμενα ἐπὶ τυμπανιστῶν καὶ κωδωνοφόρων*.

13. M. S. Lévi, auquel nous empruntons cette référence (*Note sur les Indo-Scythes*, J. As., 1897, janv.-févr., p. 33), ajoute : « elles ne s'y distinguaient pas professionnellement des « jeunes filles bien faites destinées à la débauche », que les trafiquants grecs offraient, avec des instruments de musique, aux rois des ports de Guzerate ». (*Perip. mar. Erythr.*, § 49.)

14. Voir ch. III, p. 274 et suiv.

rapidement quelques-uns des renseignements que fournit à ce sujet la littérature classique.

**Les épopées.** — Dès l'époque du *Mahābhārata*, antérieur, du moins pour les parties anciennes, à l'ère chrétienne, une importance considérable est attribuée, parmi les autres arts, à la musique. Les maîtres de musique et d'art scénique sont en honneur; nous les voyons, attachés à la personne des rois ou des femmes du palais, exercer leurs fonctions dans les principales cours. Et, coïncidence curieuse, nous sommes dès lors en présence d'un fait qui nous rapproche singulièrement des coutumes modernes. « Comme en Italie il y a deux siècles, remarque Rājendralāla Mitra<sup>1</sup>, dans l'Inde, bien des siècles auparavant, les eunuques étaient très estimés pour la douceur de leur voix et très recherchés comme maîtres de musique. » Dans le *Virāta-parvan* du *Mahābhārata*, Arjuna, — obligé, comme ses frères, par un serment, de vivre sous un nom et un costume d'emprunt, — se travestit en eunuque, pour pouvoir servir de maître à la fille du roi.

Ce roi, c'est Virāta; sa capitale est Matsya. C'est là que les cinq Pāndavas, exilés de leur royaume depuis douze ans, décident de passer avec Draupadi la dernière année de leur exil, cachés sous des noms et des métiers divers. Arjuna choisit la profession de maître de musique. « Je suis eunuque! dirai-je<sup>2</sup>; la grande flèche et la grande corde de l'arc ne conviennent pas à mes habitudes, sire. — Je parerai de bracelets ces deux bras à la peau rugueuse, et j'attacherai à mes oreilles des pendeloques à l'éclat flamboyant. — Je parerai d'anneaux mes deux mains, et, les cheveux nattés sur la tête, je passerai au troisième genre, sire, sous le nom de Vrihannalā. — Récitant mainte et mainte fois des légendes pleines de sentiments efféminés, j'amuserai le roi et les autres personnes dans le gynécée. — J'enseignerai, sire, aux femmes de la cité de Virāta le chant, une danse variée et les divers instruments de musique... Si le roi m'interroge, (sage) Pandouide, je lui dirai : « J'ai habité dans le palais d'Yuddhisthira, et j'ai été le serviteur attaché à la suite de Draupadi. »

Le roi l'interroge en effet, étonné de la vigueur qui perce sous le déguisement de ce faux eunuque, « paré de bouquets, orné de beaux cheveux... ». — « Je chante, je danse, je joue des instruments de musique, noble prince, lui répondit Arjuna; je suis habile dans la danse, je le suis dans le chant. Quitte cette pensée, donne-moi des ordres toi-même; je suis, roi des hommes, le danseur de la reine. Cette forme est la mienne; je te dirai avec elle une chose qui porte au plus haut point la douleur. Sache, roi des hommes, que je suis Vrihannalā, un fils ou une fille, abandonnée par son père et sa mère. » — « Il faut donc, reprit Virāta, que je t'accorde une grâce. Enseigne la danse à ma fille, Vrihannalā, et aux princesses de son rang... » — Après que le roi de Matsya se fut assuré que Vrihannalā était versé dans le chant, la danse et les instruments de musique, il en délibéra avec ses différents ministres et le vit bientôt au milieu de ses femmes. — Quand il eut observé la constance immuable de celui-ci dans son rôle d'eunuque, il abandonna l'appartement des jeunes princesses et laissa l'auguste Dhananjaya enseigner seul la danse et les ins-

truments de musique à la fille de Virāta, à ses amies, à ses suivantes; et le fils de Pāndu devint l'ami de ces femmes. »

Plus loin, dans le même livre, nous assistons à une sortie guerrière. « C'était un son confus de conques mêlées au bruit des tambours, du hennissement des chevaux et du cri des grands éléphants (2006); puis (2185-2188), le roi ordonne « que tous les instruments de musique aillent au-devant de son fils ». — « Aussitôt qu'ils eurent ouï cette parole du prince, tout ce qu'il y avait d'éminent, les tambours, les instruments de musique, les conques, les dames en leurs plus riches costumes, les beautés et les autres, chantant les louanges du roi, faisant résonner les *rādyas*, les *tiryas* et les *panaras*, sortirent avec les bardes et les ménestrels. »

Le *Harivamça*, « Généalogie de Vishnu », sorte de poème épique qui figure ordinairement en appendice au *Mahābhārata*, auquel il est postérieur (iv<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> s.), nous montre un travestissement quelque peu analogue à celui d'Arjuna, cité plus haut. Le fils de Krishna, Pradyumna, se cache sous un vêtement de comédien pour pénétrer auprès de la belle Prabhāvatī. Il est présenté comme tel au roi Vajranābha par un *lutmsa* ou flamant, messenger d'Indra<sup>3</sup> : « Prince, écoutez. J'ai vu un acteur nommé Bhadra, qui a reçu des *munis* (ascètes, sorte de saints) une singulière faveur : il peut prendre la forme qu'il veut; sûr d'être goûté dans les trois mondes pour son heureux talent, il parcourt tous les pays; il connaît les chants et les danses des Gandharvas<sup>4</sup>, et il s'attire l'admiration des dévas (dieux) eux-mêmes. » — « Il y a peu de temps, j'ai entendu les contes des *cāranas* (comédiens ambulants), j'ai vu les prestiges des *siddhas* (escamoteurs). Ce genre de spectacle me cause toujours un grand plaisir; mais je ne connais pas encore l'acteur surprenant dont tu viens de me parler. » — « Cet acteur parcourt tous les pays, et il se rend où il croit que son talent sera apprécié; et, en effet, il mérite qu'on le recherche. »

Pradyumna paraît alors avec quelques compagnons; il s'est adjoint un certain nombre de femmes distinguées par leurs grâces et leurs talents, et de plus un orchestre convenable. « Ces descendants de Bhīma ont bientôt revêtu leur costume, et, sous leur déguisement d'acteurs, ces héros, habitués à des exploits terribles, entrent pour donner la représentation. — Alors ils font retentir les cymbales *ghanas*, les instruments à vent (*pushiras*), accompagnés du bruit des tambours *muraja* et *anaka*, les divers instruments aux cordes sonores, aux notes harmonieuses. — Alors les femmes de la race de Bhīma chantent l'air appelé *chālīkya* sur le mode *gāndhīra* usité chez les dieux, véritable ambrosie de l'oreille, charme à la fois de l'esprit et des sens. — Elles chantent, dans l'échelle mélodique fondée sur le mode *gāndhīra*, la « Descente du Gange »; elles exécutent avec un ensemble parfait l'*āsārīta*, combinaison d'agréables mélodies. — Les Asuras subissent le charme de leur chant que cadencent les *layas* et les *tālas*; ils écoutent cette œuvre magnifique, la « Descente du Gange », ô descendant de Bharata, et, ravis, se lèvent à plusieurs reprises... »

3. *Harivamça* (152<sup>e</sup> *adhyaḡa* de l'édition de Calcutta, 1839), trad. Langlois (p. 61).

4. Au sujet des *gandharvas*, voir ch. II, p. 269 et ch. IV, p. 283.

1. *Indo-Aryans*, t. I, p. 430.  
2. Nous utilisons telle quelle, malgré ses imperfections, la traduction de Fauche (*Mahābhārata*, t. V, *Virāta-parvan*, 52-56, 305-310), relevée sur des notes anciennes, dans l'impossibilité où nous avons été, loin de toute bibliothèque, de nous procurer les textes mêmes. La même remarque s'applique à la plupart des citations qui suivent.

5. *Harivamça*, ch. 152, 8687-91. — Cité dans notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, 1888, p. 41. Pour les termes techniques relevés dans ce texte, voir le chap. IV, consacré à la *Théorie classique*, et le chap. VI (*Instruments de musique*).

C'est ainsi que la troupe du faux acteur Bhadra est accueillie avec transports par ces daityas, habitants de Svapura. « Leur joie se manifestait par de bruyantes acclamations; le visage enflammé, ils se levaient ravis de la beauté du drame, et ils ne se rasaient que pour se lever encore. Comme témoignage de leur satisfaction, ils donnaient aux acteurs des étoffes de prix, des colliers, des bracelets, des rivières de perles, dont la blancheur était relevée par l'éclat de l'or et par la teinte sombre des lapis-lazuli. »

Le pèlerinage à la mer (*samudra-yātrā*) est l'occasion de spectacles variés, décrits avec détails. « Les femmes de la ville, savantes dans l'art du chant et de la danse, ravissaient le cœur des Yādavas (sujets du divin Krishna). Leurs mélodies aimables, accompagnées de gestes gracieux et soutenues par les instruments de musique, les enivraient de plaisir. Krishna avait fait venir Pancacūdā et ses sœurs de la cour de Kuvera et du palais d'Indra, et il leur avait dit : « Montrez toute votre adresse dans l'art du chant, et la danse, et la pantomime, et la musique... » Et les nymphes, à la surface des eaux qui les soutenaient comme un terrain solide, chantèrent, jouèrent de la musique et donnèrent des représentations, comme elles font dans le paradis<sup>1</sup>.

Le même poème donne encore la description d'autres parties de plaisir que s'offrent, avec leurs familles et des milliers de courtisanes, les héros mythiques Baladeva<sup>2</sup>, Krishna et Arjuna<sup>3</sup>. « Cette fête maritime, donnée aux illustres Yādavas, était embellie de danses et de chants; les orchestres résonnaient sans interruption... Au son des instruments, les uns dansent, les autres chantent... Nārada, les cheveux relevés sur la tête en une seule touffe, son luth à la main, va se placer sur le devant du vaisseau, et c'est lui qui, par les sons de son instrument, conduit la danse... Krishna veut que les milliers de courtisanes présentes à la fête se joignent aux divines Apsaras, pour faire toutes entendre, sur les instruments qui leur sont familiers, des sons que répètent au loin les flots. Mais surtout les nymphes, toujours jeunes et folâtres, accoutumées à faire retentir de leurs accents les ondes du Gange céleste, charment les échos de l'Océan des éclats de leur voix harmonieuse et des accords qu'elles tirent de leurs flûtes ou de leurs autres instruments... Rassasiés et contents, ils mêlent leurs voix à celles des femmes et commencent des chants agréables ou des airs amoureux qu'ils accompagnent de gestes<sup>4</sup>... »

À la nuit, Krishna avertit l'assistance que l'on va chanter l'air *chālikya*, sorte de morceau de concert céleste<sup>5</sup>. Alors Nārada prend son luth (*vīṇā*) de six octaves (?), sur lequel peuvent s'exécuter les six *rāgas*

ou types de mélodies, et toute espèce d'airs; Krishna marque la mesure avec les cymbales; Arjuna saisit une flûte, tandis que les Apsaras habiles se mettent à frapper le tambour *mṛidanga* et à jouer d'autres instruments de musique.

Un autre spécimen de cette riche littérature épique, le *Rughu-vamça*, « Généalogie de Rāma », sorte de *Rāmāyana* abrégé dû au grand poète du vi<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, Kālidāsa, nous montre les deux fils de Rāma, Kuça et Lava, consolant leur mère dans son exil, en interprétant l'histoire de leur père Rāma, sous la direction de l'auteur lui-même, Vālmiki, leur maître spirituel<sup>6</sup>. « A peine furent-ils sortis de l'enfance que, leur ayant enseigné le Vēda et les Vēdāngas, il leur fit chanter son poème<sup>7</sup>, la première voie qui s'offre aux apprentis poètes... Toute au plaisir d'écouter leurs chants (*gītas*), les visages baignés de larmes, autour d'eux l'assistance était comme un bois au matin, à l'abri du vent, ruisselant de rosée... »

Les allusions, les comparaisons, les images, les descriptions éparses dans ce poème, montrent le rôle prépondérant qu'avait la musique dans les moindres manifestations de la vie hindoue<sup>8</sup>. Ici<sup>9</sup>, il est question d'un couple, qui entend « les cris, délicieux à l'âme, jetés par les beaux paons, à qui le bruit des roues du char faisait lever la tête, ces *kekās*<sup>9</sup> brisés en deux et qui ressemblent à la note *shadja*<sup>10</sup>. » Plus loin (II, 12), « les divinités des bois chantent... au son des roseaux qui, leurs fissures emplies de vent, font l'office de flûtes ». Là (IX, 45), « la liane des bocages, imitant avec ses fleurs la blancheur aimable des dents, murmure, par le bourdonnement des abeilles, un chant délicieux à l'oreille, et ses rameaux, agités par le vent, semblent des mains qui battent la cadence. » Ailleurs (VIII, 41), il est parlé d'une femme en peine, « dont l'état ressemble, par la fuite de son âme, à celui d'un luth aux fibres détendues ». Par une comparaison d'un ordre tout différent, nous voyons (XIX, 35) « les joueuses d'instruments aux lèvres déchirées par le chalumeau comme des morsures de dents, aux cuisses écorchées par le pied du luth (*vīṇā*) comme par des coups d'ongles ». Pour annoncer la naissance d'un fils (III, 19), « les sons joyeux et suaves à l'oreille des instruments de musique, avec les allégresses de la danse des plus nobles dames, se répandirent non seulement sous le toit du royal époux de la Maghadaine, mais encore dans les chemins éthérés des habitants du ciel ». De même (X, 77), « les instruments de musique, par lesquels cet heureux père devait proclamer la naissance de ses fils, reçurent des dieux le premier signal, donné par les tambours des dieux ». À l'occasion des cérémonies d'un sacre (XVIII, 5), « le roulement des tambours, le son mélodieux et profond des instruments

1. *Harivaṅça*, éd. Bombay, II, ch. 88, 37-46; cité dans S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 326.

2. *Id.*, ch. 145, 146, 147. — Comp. Rājendralāla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 430-443.

3. *Id.*, trad. Langlois, p. 95-107.

4. Cet air, réservé d'abord aux concerts du paradis d'Indra, aurait été importé sur terre par Baladeva, Krishna, Pradyumna, Anurūdha et Samba, qui excellaient dans son interprétation, et enseigna par eux aux autres Yādavas. Rājendralāla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 431.

5. *Rughu-vamça*, éd. Calcutta, 1832, XV, 33, 63-69.

6. Nous voyons par là que les grandes épopées de l'Inde elles-mêmes étaient non seulement débitées sur le ton monotone de la récitation orientale (*gāthā*), mais interprétées également sous la forme d'un chant véritable. Cette coutume s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Actuellement encore, il existe dans l'Inde des classes spéciales de *lecteurs* et de *chanteurs* de la prodigieuse épopée du *Mahābhārata*. Les derniers (*śathakas*) accompagnent leur débit de gestes élégants. Des danses et des intermèdes musicaux remplissent les intervalles des récitations. Un

bas-relief de Sanchi (reproduit dans l'ouvrage de M. E. Schlagintweit, *India in Wort und Bild*, I, 176), antérieure à l'ère chrétienne, figure une séance de *kathakas*; les récitants tiennent à la main des instruments de musique, dansent des pas et prennent des attitudes. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 309. Comp. notre *Contribution*..., p. 8-10.

7. « Des dés, du santal, un luth (*vīṇā*), un miroir, etc., dit quelque part le *Mahābhārata* (*Yudhyoga-parvan*, 1543), doivent être placés dans une maison, pour servir à honorer les dieux, les brāhmanes et les hôtes. »

8. *Rughu-vamça*, I, 40; trad. Fauche.

9. Onomatopée du cri du paon, comparée à la première note de l'octave hindoue. Voir ch. IV, p. 288.

10. Cet oiseau favori du fils de Īva, Kārtikeya, était communément dressé pour la danse. Le *Rughu-vamça* (XVI, 14) met en scène des paons « que l'exil des timbales a dégoûtés de leurs danses, [et qui] retombent dans la condition farouche de paons des bois ». Voir, plus loin, p. 263, une citation du *Megha-dūta* sur le même sujet.

de musique, donnaient à présager pour lui, sous d'heureux auspices, une descendance impérissable ». Pour un mariage (XVI, 87), « le son des instruments de musique rempli jusqu'aux extrémités des places célestes ». — Dans les palais, des fonctionnaires spéciaux (*vaidikas*) étaient chargés d'éveiller le roi au son de la musique et des chants, aussi bien que d'annoncer de même les différentes portions de la journée royale. « Au point du jour, les fils des bardes, ses égaux d'âge aux nobles voix, de réveiller à leurs chants ce [royal] adolescent au réveil illustre » (V, 65). — « Au matin, le prince, accoutumé (dans son palais) à sortir du sommeil aux sons perçants des *patahas*, au bruit de la paume des mains frappée sur l'oreille des troupes d'éléphants, se réjouit d'entendre (au milieu des bois) les doux compliments de ses bardes chantés par les gazouillements des oiseaux » (IX, 71). — Le *Sarga IX* décrit la vie de plaisirs d'un prince passionné pour la musique, Agnivarna, « dans les palais tout résonnants de tambourins, où ce voluptueux avait pour compagnie des femmes luxurieuses » (3). — « Deux choses, accoutumées à reposer sur le sein, ne laissent pas un moment le sien vide : c'était un luth aux sons enchanteurs et une belle à la voix douce, aux yeux charmants » (13). — « Frappant le tambourin de ses mains, agitant ses guirlandes et ses bracelets, musicien habile, ravissant l'âme, il faisait rougir les danseuses, qui oubliant entièrement leur pantomime sous les yeux mêmes de leurs maîtres » (14). — « Au milieu de femmes qu'il avait formées à l'art dramatique, il jouait des drames avec le sentiment, le geste et la voix, et rivalisait, en présence de ses amis, avec les plus fameux comédiens » (36).

Dans une autre épopée de Kālidāsa, le *Kumārasambhava*, « Naissance de l'enfant », Çiva et Parvati, après les cérémonies nuptiales, assistent à des fêtes que leur offrent les dieux. « Sarasvatī loua ce couple dans une déclamation en deux parties : l'époux dans une langue pure et correcte [le sanscrit], l'épouse dans un langage facile à saisir [le *prācrit*]. Ils regardèrent quelque temps une œuvre dramatique de premier ordre [un *nāṭaka*], où les diverses manières dramatiques se combinaient avec les jointures, où les modes de la musique correspondaient aux variétés du sentiment, et où les Apsaras montraient la grâce de leurs attitudes » (VII, 90-91). — Un chant d'authenticité douteuse mentionne encore, dans le même poème, une représentation par les Apsaras (XI, 36) : « Aux sons profonds des multiples instruments de l'orchestre, les Apsaras jouèrent une œuvre où les jointures étaient bien agencées, et où les vers et la musique exprimaient admirablement les sentiments des personnages<sup>1</sup>. »

**La poésie lyrique.** — Nous pourrions étendre ces citations par des emprunts tout aussi probants aux œuvres de littérature lyrique. Nous retrouverions, dans un autre ouvrage de Kālidāsa, le *Megha-dūta*, « Nuage messenger », la description des paons danseurs (77). « C'est là qu'après la fuite du jour habite le paon votre ami, que ma bien-aimée fait danser en lui battant la cadence avec sa paume, au gazouillement harmonieux de ses bracelets. » — Nous relè-

verions à chaque pas ces comparaisons poétiques empruntées à l'art de la musique : « Les vents leront parler en sons mélodieux les roseaux emplis de leur souffle; les Kinnaris, ses dévotes suivantes, chanteront les louanges du vainqueur de Tripura (Çiva); toi, si tu fais de ton côté résonner la foudre au sein des cavernes à l'instar du tambourin, le dieu aux trois yeux (Çiva) ne va-t-il pas trouver là réunis tous les instruments de sa musique? » (*Id.*, 57). — Voici (63) des femmes « battant les tambourins en des concerts sans fin... », et cette autre, qui exécute une de ses compositions (84) : « Ou bien elle voudrait chanter une cantate, dont la gloire de ma race a prêté le sujet au poète; et, posant la *vinī* sur sa cuisse revêtue d'une robe souillée, elle touche avec peine les cordes mouillées des larmes de ses yeux, oubliant à chaque moment le ton, quoiqu'elle ait elle-même composé la musique... »

De pareilles femmes, artistes et auteurs, ne devaient pas être rares dans l'Inde. Le chant, la danse et la musique y faisaient, en effet, partie intégrante de l'éducation des personnes de haute condition, hommes et femmes, aussi bien que des acteurs, des actrices et des courtisanes. Ils viennent en tête des 64 arts ou sciences énumérés dans le *Kāma-sūtra* de Vātsyāyana, l'*Āraṃśa* de l'Hude, livre certainement antérieur à l'ère chrétienne, et très intéressant en ce qu'il nous présente un tableau fidèle de la société mondaine et galante, à l'époque où la civilisation hindoue parvenait à son apogée<sup>2</sup>.

**La littérature dramatique.** — Les maîtres de musique y étaient, comme nous l'avons dit, très nombreux et très appréciés; la littérature dramatique les met fréquemment en scène. Dans sa première œuvre, *Mālavikā-gnimitra*, le grand auteur dramatique Kālidāsa met aux prises les deux maîtres des arts scéniques du sérail (*nāṭyā-cāryas*, *abhinayā-cāryas*), également épris de leur enseignement (*samgītako-pādya*) et jaloux de la faveur royale, Ganadāsa et Haradatta : ils ont recours au roi Agnimitra, pour qu'il décide de la supériorité de l'un d'eux dans la théorie (*ciśtra*) et la pratique (*prayoga*) de leur art. Il est entendu qu'ils produiront chacun leur meilleure élève, en costume de théâtre, dans une sorte de concours qui aura lieu dans la salle de concert (*samgīta-śālā*). « Ganadāsa fait paraître Mālavikā, dont le chant, la danse et la mimique emportent tous les suffrages, tandis que sa beauté ravit le cœur du roi<sup>3</sup>. »

L'héroïne d'une des œuvres dramatiques du poète royal Harsha, seigneur suzerain de l'Inde septentrionale au VII<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, est une jeune captive, Priyadarçikā, présumée orpheline, et que le vainqueur, Vatsa, fait entrer dans son harem comme fille d'honneur de la reine Vāsavadattā. On lui fait « enseigner le chant (*gīta*), la danse (*nṛitta*) et la musique (*vādyā*), ainsi que tous les arts qui conviennent à une jeune personne bien née<sup>4</sup> », sous le nom d'Āranyakā. La pièce renferme, comme la précédente, une représentation intercalaire, organisée à l'occasion de la grande fête de Kaumudī, pour laquelle Āranyakā se prépare, car elle doit y jouer un rôle. La vieille confidente de la reine est l'auteur de ce drame en plusieurs parties, dont le sujet a été emprunté à l'histoire des amours de Vatsa et de Vāsa-

1. Nous empruntons encore cette citation à l'excellent ouvrage de M. S. Lévi sur le *Théâtre indien*, p. 182, comme, du reste, la plupart des renseignements suivants relatifs à la scène.

2. Ce livre a été édité par la *Nirnaya-Sāgara Press* (for private circulation only), Bombay, 1891, et traduit en allemand par M. Richard Schmidt, Leipzig, W. Friedrich, 1897. — Comp. le *Daṅa-kumāra-ca-*

*rita* de Dandin (VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), édit. Bombay, 1853, II, p. 39 et suiv. et S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 383.

3. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 168.

4. *Priyadarçikā*, édit. Bombay, *Nirnaya-Sāgara Press*, 1884, p. 7 (trad. G. Strehly, 1885, p. 20.)

vadattâ eux-mêmes. Par un subterfuge fréquent dans cette littérature, le roi jouera lui-même, à l'insu de la reine, son propre personnage, ce qui lui permet d'exprimer ouvertement à la jeune captive la passion qu'elle lui inspire. Musicien habile, il est, du reste, très bien préparé à ce rôle d'acteur; car, détenu prisonnier chez son vainqueur et futur beau-père Candamahâsena, il avait reçu la promesse de sa liberté, à la condition d'enseigner la musique (*gandharvacidyâ*) à la princesse, et c'est en lui donnant des leçons de luth (*vinâ, ghoṣhavatî*) qu'il a conquis son cœur<sup>1</sup>. On se dirige vers le théâtre; la salle (*prekṣhî-grîha, gandharva-ṣilâ*) est magnifique. « Il resplendit, ce théâtre, que décorent des chapelets de grosses perles suspendus aux colonnes d'or enrichies de mille pierres; il est garni de jeunes filles plus belles que les nymphes célestes : on dirait le palais aérien des dieux<sup>2</sup>. » Aranyakâ a garni son luth de cordes neuves (*nâva-tantrî*), elle l'appuie sur son sein et l'accorde (*utsange vinâm kṛitvâ sârayatî*), puis chante en s'accompagnant (*gîyanti vâdayatî*), et reçoit les compliments de la reine (*aho gitam, aho vâditram*, bravo pour le chant et pour l'accompagnement!). « Ici même, vous venez d'appliquer les dix façons de toucher du luth dans le motif (*dhâtu*) appelé *ryanjana*<sup>3</sup>; vous avez joué dans les trois mouvements (*layas*), le rapide, le moyen et le lent; vous avez fait sentir dans l'ordre les trois allures du jeu (*yatis*), *gopuccha*, etc.; vous avez enfin pratiqué convenablement les trois modes successifs de l'exécution instrumentale (*vâdyavîdhî*), le *tattva*, l'*yojha* et l'*anugata*<sup>4</sup>. »

On voit que la plupart des pièces de théâtre sont remplies d'expressions empruntées à la technique musicale. Il n'y a là, du reste, rien qui puisse nous surprendre : les œuvres du théâtre, dans l'Inde, tiennent plus de notre drame lyrique que de la comédie, et leurs auteurs devaient être, par suite, aussi bons musiciens que poètes habiles. L'action était précédée d'un préambule (*pûrvaranga*)<sup>5</sup>, sorte de préliminaires du spectacle, comprenant une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles démoniaques, où la musique, le chant et la danse tenaient la première place. Dans le cours même de la représentation, l'orchestre, accompagnant des chants divers réglés par la technique, marquait l'entrée ou la sortie des personnages (*dhruvâs*). Des stances en musique coupaient fréquemment la prose du dialogue. Le IV<sup>e</sup> acte de la dernière pièce de Kâlidâsa, *Vikrama et Urvacî*, est presque tout entier composé de ces stances lyriques, « où une poésie éclatante se combine avec les modes variés de la musique », et qui « chantent une symphonie merveilleuse qui caresse les sens

et berce l'imagination ». Ces chants sont, dans la recension dravidiennne, accompagnés des expressions techniques de la danse et de la musique qui servaient à désigner chacun d'eux<sup>6</sup>. La théorie et la pratique de leur art devaient être également familières aux musiciens-poètes<sup>7</sup>.

La *Mricchakatikâ*, « Chariot de terre cuite », attribuée au roi Çûdraka (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> s. apr. J.-C.), dénote une compétence musicale aussi approfondie. Au troisième acte, le héros Cârudatta et le bouffon Maitreya, qui étaient allés entendre un concert (*gândharva*) où chantait le musicien habile Rebhila, reviennent au logis en devisant sur cette magnifique soirée. « Ah! Rebhila a parfaitement chanté! A bien dire, la *vinâ*, sans sortir du sein de la mer, n'en est pas moins une véritable perle. Car — cet instrument est un ami qui sympathise avec le cœur de celui qui est séparé de sa bien-aimée, un charmant passe-temps dans une réunion, la meilleure des distractions pour l'homme qu'afflige l'éloignement (de personnes chères), enfin un délicieux stimulant de la passion d'un amoureux<sup>8</sup>. — Il y a deux choses qui me font toujours rire, reportant le bouffon : c'est une femme qui parle sanscrit, et un homme qui vocalise le *kâkâlî*<sup>9</sup> (intervalle de ton minuscule)... un homme qui fait des roulades (*kîkâlîm gayatî*) me rappelle un vieux chapelain murmurant ses prières, avec des guirlandes de fleurs sèches autour de sa personne, et (tout) cela ne me plaît pas beaucoup<sup>10</sup>. » Mais Cârudatta, sans l'entendre, poursuit : « Sa voix était<sup>11</sup> remplie de passion et de douceur; elle était coulante et nette, voluptueuse, gracieuse et ravissante. Mais à quoi bon tant d'éloges? Il suffira de dire que je me suis demandé si ce n'était pas une femme que j'entendais sans la voir... Quoique le concert soit terminé, je crois toujours, chemin faisant, en saisir [les détails] : la douce voix [de Rebhila] parcourant toutes les intonations de la gamme; la *vinâ* y mariant ses accords, et [tantôt] embrassant la série complète des notes, [tantôt passant] aux tons élevés, [tantôt] s'adoucissant aux pauses; la mélodie fondant [harmonieusement] les nuances et, [enfin], la répétition des passages goûtés<sup>12</sup>. » — Puis, la tête encore bercée par la musique, ils se mettent au lit et s'endorment bientôt profondément. Un voleur profite de leur sommeil pour s'introduire dans la maison. « Tiens! s'exclame-t-il, [des tambours], un *mridanga*, un *dardura*, un *panava*, un luth (*vinâ*), des flûtes (*vamçâ*), des livres! Serais-je tombé [par hasard] chez un maître de musique (*udytâ-cârya*)<sup>13</sup>? »

A l'acte suivant, le bouffon Maitreya est allé porter un collier de la riche courtisane Vasantasenâ; il traverse les huit cours du palais, qu'il décrit lon-

1. Voir *Kathâsarit-sâgara*, XI et suiv.

2. *Priyadarçikâ* p. 27, et trad., p. 48.

3. Pour la règle des 4 *dhâtu*s de l'exécution instrumentale, voir *Nâtya-câstra*, XXIX, 84, 97-104; *Samy-râta*, VI, 122-162.

4. Ces 3 modes d'exécution, particuliers au jeu du luth, sont définis dans le *N.-c.*, XXIX, 109-113, et le *Samy-râta*, VI, 168-174. — Voir, plus loin, le chap. IV, pour le sens des autres termes techniques. La stance ci-dessus est reproduite mot pour mot dans une autre pièce attribuée au même auteur, le *Nâgânanda*, « la Joie des Serpents » (acte I, 14, p. 17 de l'éd. de Calcutta, 1886, et p. 48 de la trad. de liergaigne, 1879). Le *Nâgânanda* montre, à l'acte I, l'héroïne procédant à une courte exécution musicale.

5. Le livre V du *Nâtya-câstra* est tout entier consacré à une première exposition des règles du *pûrvaranga*, complétée dans la suite de l'ouvrage.

6. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 481. On peut voir dans le *Kuttanî-mata* « les Leçons de l'Entremetteuse », de Dâmodara-gupta (vins. ap. J.-C.), la description d'une représentation de la *Ratnavâlî* de Harsha (comp. S. Lévi, *ouvr. cit.*, p. 389).

7. Plusieurs des œuvres de la littérature lyrique semblent également avoir été composées pour être mimiquées et chantées. Le poème de

Jayadeva (XII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), *Gita-govinda*, « le Berger lyrique, ou le Chant de Govinda », se compose de 12 sections (*sargas*), divisées en 24 cantilènes (*prabandhas*) sur des airs ou *râgas* différents, dont le texte donne les noms, et dans des mètres variés. Ces cantilènes dépeignent les diverses émotions qui étreignent le cœur de l'amante, et emploient l'artifice du refrain, dont la poésie faisait rarement usage, bien qu'il ne fût pas inconnu du Vêda lui-même.

8. *Mricchakatikâ*, éd. Ad. Fr. Stenzler, Bonn, 1847, acte III, p. 43; — et trad. Paul Regnaud, Paris, 1877, t. II, p. 2.

9. Voir plus loin le ch. IV, p. 288. Comp. ch. VIII, p. 368, note 10. *Mricchakatikâ*, id., p. 44. Comp. *Nâgânanda*, acte I, p. 16 : « *kâkâlî-pradhânânam gîyatâ*. »

11. *Id.*, et trad. II, p. 3. Le sens donné dans cette traduction, excellent d'ailleurs, aux épithètes techniques appliquées au chant de Rebhila, est douteux.

12. *Id.*, *ibid.* Cette stance est également remplie de termes techniques (*varna, mûrçhanâ, anaragata, tara, virîma, râga*), que la traduction reproduite ici ne rend qu'imparfaitement. Voir, à leur sujet, le ch. IV.

13. *Id.*, p. 49; trad. II, p. 12. Voir, au sujet de ces instruments de musique, le ch. VI.

guement. Dans la quatrième cour, il rencontre des courtisanes occupées à jouer des cymbales, de la *vinâ*, à chanter... « Ah! ah! dans cette quatrième cour, des tambours (*muraja*), que frappe la main des jeunes filles, retentissent aussi bruyamment que [le tonnerre au sein] des nuages; les cymbales (*khineyatâlas*) retombent en traçant un sillon pareil à la traînée lumineuse] des étoiles qui descendent du ciel quand leurs mérites sont épuisés; la flûte (*vamça*) rend des accords aussi doux que le murmure agréable des abeilles. Ailleurs, une *vinâ*, pareille à une amante que la jalousie et la fureur ont exaspérée, résonne (*sâryate*) sous les doigts [d'une exécutante], qui la tient sur son giron. Voici d'autres courtisanes qui chantent mélodieusement, semblables à des abeilles enivrées du suc des fleurs; celles-ci jouent des pièces de théâtre (*vrityate nâtyam*), celles-là lisent à haute voix, en exprimant les sentiments amoureux qu'elles éprouvent!... »

Plus loin (acte V), un des personnages s'écrie plaisamment : « Je joue de la flûte à sept trous (*vamça sapta-chitra*) aux sons harmonieux, je touche du luth à sept cordes (*vinâ sapta-tantri*) aux notes retentissantes, je chante aussi bien qu'un âne; en matière de chant (*gâna*), Tumburu et Nârada ne sont rien auprès de moi<sup>2</sup>. » Citons encore, pour terminer, ces paroles échappées au cours d'une dispute (acte VI) : « Ton extraction est très brillante : ta mère est une timbale (*bherî*), ton père est un tambour (*putaha*), ton frère est un corbeau, et te voilà devenu général<sup>3</sup>! »

Cette rapide revue de quelques-unes des œuvres, choisies parmi les plus importantes, de la littérature de l'Inde suffit amplement à montrer la passion qu'eurent toujours et dès l'origine les Hindous pour le chant et la musique.

**La religion et les arts de la scène.** — Ce n'est pas que le théâtre et les arts qui s'y rattachent n'aient eu, dans l'Inde comme ailleurs, à subir de rudes assauts au nom de la religion et de la morale; mais leur attrait fut toujours trop grand pour céder devant les anathèmes répétés des diverses sectes et des nombreux réformateurs religieux.

**Les codes brâhmaniques.** — Déjà le code brâhmanique par excellence, le *Mânava-dharma-çâstra*, ou « Lois de Manu », proscrit, et classe parmi les dix sortes de vices qui naissent de l'amour du plaisir, « le chant, la danse, la musique instrumentale » (VII, 47); et le novice (*dvija*) doit s'en abstenir (II, 178). De même, le brâhmane ne doit ni chanter ni jouer d'aucun instrument de musique, excepté dans les cas prévus par les traités (IV, 64). Le son du luth, comme le chant des *sâmans*, a quelque chose d'impur<sup>4</sup>; et quand on les entend, on doit cesser d'étudier les livres saints (IV, 113, 123-124).

Les acteurs, danseurs, chanteurs, musiciens, forment, en théorie du moins, dans l'organisation so-

ciale du brâhmanisme, des castes impures et méprisées. Ce sont des amuseurs à gages, des *drijas* déshabillés pour la plupart, forcés de gagner leur vie; et, ne serait-ce qu'à ce titre, ils partagent le mépris attaché à la personne du médecin et des autres praticiens qui vivent de leur art. Il faut ajouter aussi que leur vie de désordres et l'humeur facile des femmes composant leur entourage étaient pour quelque chose dans ce discrédit. Baudhâyana II, 1, 2, 13) énumère parmi les péchés mineurs (*upapâtakas*) la profession d'acteur (*vango-pajivana*) et même celle de maître d'art scénique (*nâtya-caryatî*)<sup>5</sup>. N'empêche que, en dépit de la loi et des préjugés, comme on a pu le voir par les exemples que nous venons de citer, les artistes de talent, l'élite de la corporation, obtenaient souvent, grâce au prestige de leur art, la protection, l'estime et l'amitié des rois, l'intimité des gens de lettres et la faveur du public. C'est ainsi que le célèbre poète Bâna, qui vivait au VII<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, pouvait nommer comme ses camarades (*vayasya*) les deux chanteurs (*gâyanas*) Somila et Grahâditya, les flûtistes (*vamçikas*) Madhukara et Pâravata, le maître de musique (*gândharva-pâdhyâya*) Durdaraka, le danseur (*lâsaka-yuvân*) Tândavika, l'acteur (*raibili-yuvân*) Çikhandaka, et l'actrice (*nartakî*) Harinikâ<sup>6</sup>.

**Les sùtras bouddhiques.** — Le bouddhisme, le jainisme, aussi et plus encore rigoureux en théorie, furent de même obligés de capituler devant les goûts, si fortement enracinés depuis des siècles, de leurs sectateurs. Bien que « les *sùtras* bouddhiques interdisent sévèrement aux fidèles d'assister aux séances de chant, de danse, de musique et de déclamation », un honnête homme ne pouvait se dispenser d'étudier les arts de la scène. Cela est si vrai, que « les biographes de Bouddha se trouvent obligés de lui attribuer ces connaissances pernicieuses. Au sortir de l'enfance (600 ans avant J.-C.), il passe, en présence des plus doctes maîtres, un examen encyclopédique; il y prouve, entre autres, sa supériorité dans « l'art de toucher la *vinâ*, la musique instrumentale, la danse, le chant, la déclamation, la récitation, le comique, la danse *bhîya*, l'action dramatique<sup>7</sup>. »

« La danse et le chant, ces auxiliaires du théâtre si sévèrement proscrits, ajoute M. S. Lévi, sont pourtant l'élément principal des grandes fêtes sociales et religieuses à Ceylan, des le temps des premiers rois bouddhiques. Le grand monarque Dutthagamani, par exemple, célèbre, après la défaite des Tamouls, un triomphe pompeux, où il paraît escorté de danseurs (*Mahîva*, p. 157); c'est aussi au milieu de danseuses et des musiciens qu'il inaugure le Mahâthôpa (*Ib.*, p. 170); son frère Mahâdâtthiko fête de la même manière la fondation d'un autre *thûpa*; « il fit représenter des danses et des scènes, et chanter, et jouer de la musique » (*Ib.*, p. 213); enfin il fait représenter sur le *dagoba* « des divinités qui jouent des instruments<sup>8</sup> » (*Ib.*, p. 182).

Le contraste entre le rigorisme des préceptes bouddhiques et le caractère mondain des images qui ornaient le sanctuaire : « Quels que soient les auteurs des peintures d'Ajantâ, ils doivent avoir vécu constamment dans le monde. Des scènes de la vie courante, processions, chanteurs, chanteuses, danseurs et danseuses, musiciens et musiciennes, sont dessinés souvent avec grâce et toujours avec exactitude. Il fallait pour une telle œuvre des artistes familiers avec ces spectacles, à l'œil affiné et à la mémoire sûre. Il est certain qu'ils observaient pas un des dix commandements que Bouddha imposait à ses disciples, à savoir l'interdiction des spectacles publics. Dans tous les exemples que j'ai pu observer, l'action des mains est admirable, et transmet fidèlement l'impression que le peintre a voulu exprimer. » (Cité dans Burgess, *Archæol. Survey of West India*, n° 9, p. 4-5). Nous extrayons ces renseignements intéressants de l'ouvrage de M. S. Lévi, p. 323.

1. *Id.*, p. 69; trad., II, p. 57.

2. *Id.*, p. 79; trad., II, p. 91. Tumburu et Nârada sont des musiciens mythiques. Voir ch. III, p. 281, et ch. II, p. 269.

3. *Id.*, p. 104; trad., III, p. 19.

4. Nous avons vu, p. 244, combien différente était l'affirmation du *muni* Bharata.

5. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 381.

6. *Harsha-carita*, 31; cité dans S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 382.

7. « *Vinâyam vâdyâ-nrite gîta-pathite akhyâte bhîsye bhîsye nâtye* » — *Lalita-vistara* (n<sup>o</sup> s. ap. J.-C.), ch. XII, p. 178. — D'après S. Lévi, *ouvr. cité*, p. 319.

8. « Des tableaux du même genre se voient aujourd'hui encore dans les fresques d'Ajantâ, et tracés de main de maître. Le peintre Grifûths, qui les examinait au point de vue esthétique seulement, fut frappé du

**Le jaïnisme.** — La conduite et la politique de la religion jaïniste s'inspirèrent des mêmes principes que sa rivale. « La théorie était aussi austère, la pratique aussi accommodante... « Le bhikkhū ne doit pas aller là où on raconte des histoires, où il y a des acrobates, des récitants, des représentations dramatiques, du chant, de la musique, de la *rīnā*, etc. » (*Ayāramga-suttam*, II, 11, 14.)... Pourtant les dieux ne dédaignent pas ces plaisirs. Quand le dieu Suriyābha vient rendre hommage au maître, à Mahāvira, il déploie pour l'honorer toutes ses connaissances dans l'art de la scène; « les dieux qui l'accompagnent dansent de 32 manières, jouent la musique de 4 façons, chantent 4 sortes de chants; et plus loin le texte mentionne encore 4 genres de danse et 4 procédés de représentation (*Rājapraṇṭya*, cité dans les *Indische Studien*, XVI, 385)<sup>1</sup>. »

**Fin de la liberté de l'Inde et décadence générale.** — La musique continua ainsi à fleurir et à se développer dans l'Inde, comme un art national, jusqu'à la conquête musulmane. Avec l'arrivée des sectateurs de Mahomet commence son déclin. Il était inévitable qu'au milieu de la décadence générale dont le pays fut frappé par les invasions incessantes qui la désolèrent, l'art musical des anciens Hindous souffrit dans son intégrité, dans sa pureté et dans son développement<sup>2</sup>. La domination nouvelle prétendit bientôt imposer aux vaincus ses préjugés et ses passions : la religion de Mahomet proscrivait rigoureusement l'usage de la musique comme immoral et irrégulier; la profession de musicien fut plus que jamais rabaisée.

**Nombreux spécimens de la littérature du « Samgita » appartenant au moyen âge.** — L'art ne s'éteignit pas cependant. Circonstance singulière, à l'exception du *Nāṭya-śāstra* de Bharata, la plupart des traités sanscrits, ceux du moins qui sont parvenus jusqu'à nous, datent de cette époque : leur composition se place entre le XIII<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Çārngadeva, l'auteur du *Samgita-ratnākara*, écrivait entre 1210 et 1247 de notre ère. Le principal de ses commentateurs, le musicien Catura Kallinātha, vivait, comme l'auteur du *Samgita-darpana*, Catura Dāmodara, dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Le *Rāga-vibodha* de Somanātha, qu'on a toujours, depuis sir William Jones, considéré comme très ancien, que d'aucuns ont même cru pouvoir faire remonter à la période védique<sup>3</sup>, est daté de l'année 1608 après Jésus-Christ. Et c'est dans l'intervalle de temps qui sépare ces deux œuvres maîtresses que fut rédigée la nombreuse littérature des *Samgitas*, qui n'est guère qu'une copie des systèmes de Bharata ou de Çārngadeva.

Mais tout indique qu'à l'époque de la rédaction du *Samgita-ratnākara* la théorie musicale classique des Hindous existait déjà depuis longtemps, à l'état de système complet et arrêté. Nombreuses avaient été les écoles, toutes fondées, semble-t-il, sur le *Nāṭya-śāstra*, à côté desquelles Çārngadeva, qui les cite, établit la sienne. Malheureusement il ne nous en reste que des noms.

L'histoire littéraire ne sait quelles dates assigner à cette ample moisson d'auteurs; elle ignore jusqu'aux titres de la plupart de leurs ouvrages<sup>4</sup>.

1. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 324. — Comp. chap. VI, p. 340, et p. 341, note 3.

2. « La culture sanscrite a fini avec la liberté de l'Inde; des langues nouvelles, des littératures nouvelles, ont envahi le territoire aryen et l'en ont chassée... » (S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 392.)

3. Voir notamment David et Lussy, *Histoire de la notation musicale*, 1882, p. 7. Comp. chap. II, p. 271.

La production se ralentit à peine sous les dynasties musulmanes, tartares et mongoles, et se continua toujours abondante dans les provinces les plus opposées, au Népal et à Tanjore, au Bengale et au Guzerate. Mais, malgré la multitude des œuvres plus ou moins originales, qui ont servi, du moins, à perpétuer l'ancienne tradition et à prouver que l'art survivait encore à toutes ses vicissitudes, la musique nationale vit tarir la source de son prodigieux épanouissement. Elle ne devait jamais se relever complètement des coups que lui porta le fanatisme musulman.

**La musique à la cour des princes hindous et des conquérants musulmans.** — Elle ne cessa cependant pas d'être en honneur chez les quelques roitelets de l'Inde méridionale épargnés par l'invasion, et même à la cour de quelques-uns des conquérants. Le fin lettré Abul-fazl, favori, comme son frère le poète Faizi, et historien de l'empereur Akbar, au XVI<sup>e</sup> siècle, nous renseigne, dans ses *Ain-i-Akbari*<sup>5</sup>, sur la faveur dont jouissaient la musique et les musiciens à la cour du véritable fondateur de l'empire mongol. « Je ne puis réussir à décrire assez bien le pouvoir merveilleux de ce talisman de la science [la musique]. Tantôt elle sollicite les belles créatures du harem du cœur et les fait briller de tout leur éclat dans la voix; tantôt elle déroule ses accents solennels avec l'aide de la main et des cordes du luth. Les mélodies alors, pénétrant par la fenêtre de l'oreille, s'en retournent dans leur première résidence, le cœur, et apportent avec elles des milliers de présents. Suivant leurs dispositions, les auditeurs sont émus de douleur ou de joie; ainsi la musique peut servir à celui qui s'est détaché du monde, comme à celui qui s'y attache avec passion.

« Sa Majesté s'occupe beaucoup de musique et patronne tous ceux qui pratiquent cet art enchanteur. Nombreux sont les musiciens à la cour, hommes et femmes, hindous, iraniens, touraniens, cachemiriens. Les musiciens de la cour sont répartis en sept divisions, chacune ayant un jour de la semaine. A peine Sa Majesté en a-t-elle donné l'ordre, qu'ils laissent couler à flots le vin de l'harmonie, ce vin qui augmente la griserie des uns et dégrise les autres. » (I, 30.)

Ailleurs (II), il déclare encore : « Sa Majesté est à l'excès éprise de musique, et en connaît à fond les principes. Cet art, que la plupart utilisent comme un moyen de provoquer le sommeil, elle le fait servir à ses plaisirs et à ses veilles<sup>6</sup>. »

Il n'en fut pas tout à fait de même sous le plus fameux de ses successeurs, Aurangzeb, qui, lui, supprima les musiciens de la cour, comme on le voit par l'anecdote suivante, citée par M. H. Blochmann, dans sa traduction du persan des *Ain-i-Akbari* (ou *Institutes of the Emperor Akbar*, vol. V), d'après l'historien Khan Khan (II, 213). Quand cet ordre eut été donné, « les musiciens du palais apportèrent un cercueil devant le *Jhvrok'hah* [la fenêtre par laquelle l'empereur avait l'habitude de se montrer chaque jour au peuple], et se lamentèrent de façon à attirer l'attention d'Aurangzeb, qui vint à la fenêtre demandant à qui ils en avaient devant cette bière. Ils répondirent que la mélodie était morte, et qu'ils la portaient au cimetière.

« Très bien, répliqua l'empereur, creusez la tombe

4. Voir, à ce sujet, le chap. suivant, p. 270.

5. Dont quelques passages sont reproduits, d'après la traduction anglaise de H. Blochmann, dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music...*, p. 213.

6. *Id.*, extrait de *Sungeet*, par Francis Gladwin (*Hindu music...*, p. 208). Comp. ch. VII, p. 366.



« assez profondément pour qu'il n'en puisse sortir aucune voix ni aucun écho. » A quelque temps de là, le *Jharok'hah* lui-même fut supprimé<sup>1</sup>. »

**Les Ecoles du Sud.** — L'Inde méridionale eut moins à souffrir des commotions qui bouleversèrent le reste de la péninsule, et resta plus longtemps que les régions du Nord et du Dékhan sous la domination purement hindoue. Elle fut toujours hospitalière aux arts de la musique et de la scène, qui y trouvèrent un asile dans les mauvais jours et ne cessèrent d'y fleurir, grâce au patronage éclairé des rājās de Mysore, de Tanjore et de Travancore. « Les historiens mahométans de l'époque, nous apprend le colonel Meadows Taylor, relatent que, lorsque le Dékhan fut envahi par Allah-oo-deen Togluk, en 1294 après Jésus-Christ, et que la conquête du sud de l'Inde fut complétée par le général mongol Mullik Kafoor, plusieurs années après, les envahisseurs y trouvèrent la musique dans un état de supériorité tel, qu'ils ramenèrent avec les armées royales une troupe de chanteurs et de chanteuses, sous la conduite de leurs maîtres brâhmanes, pour les établir dans le Nord<sup>2</sup>. »

Déjà même, aux temps de l'âge d'or de la civilisation hindoue, le Sud fut comme une sorte de pépinière annexe des arts de la scène et de la musique : chanteurs, comédiens et auteurs venaient de là faire entendre leurs œuvres et montrer leur talent aux populations du Nord. C'est dans cette région que devait se perpétuer plus tard la pure tradition de l'art hindou, par l'étude ininterrompue et la conservation des monuments sanscrits, et grâce aux encouragements et à la protection du pouvoir royal<sup>3</sup>.

**Renaissance musicale.** — A la chute de l'empire hindou de Vijayanagur, Tanjore resta le centre d'une école importante et active, et le mouvement musical rayonna de là sur Travancore et Mysore. Sous les règnes des Mahārājās Sarabhogi, Surfogi et Sivagi, la musique y atteint un haut degré de prospérité ; de nombreux musiciens étaient attachés au palais avec de forts émoluments. On trouva dans l'ouvrage, souvent mis à profit pour tout ce qui a trait à la musique moderne, du capitaine Day (p. 155, 156), la liste des plus célèbres musiciens karnâtiques du Sud, tels que Tiāgya-rāj (1820-1840), Kshetrya, etc., auxquels il convient d'ajouter, pour le Sud aussi bien que pour le Mahārāshtra et le Nord, des musiciens hindoustanis réputés, tels que Maula Bux, de Baroda ; Bhande Ali, d'Indore ; Anna Gharpure, de Poona ; Balkola Nataka Sahib, de Bombay, etc. Le savant indigène Banerjea Panchari, dans son *History of Hindu Music (A Lecture delivered at the Hooghly Institute, Bhowanipore, 1880)*, a consacré à plusieurs d'entre eux une notice détaillée.

Dès la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, sous la domination anglaise, les arts en général et la musique en particulier, grâce aux encouragements des grandes familles

et des personnages riches, retrouvèrent une ère de calme et d'active prospérité. Mais ce n'est que dans ces dernières années que l'enseignement de la musique devint vraiment populaire et put se répandre dans les masses. Jusque-là, en effet, par une tendance conservée de l'époque brâhmanique, l'art avait été considéré plutôt comme le patrimoine de quelques privilégiés ; les maîtres se contentaient de former quelques élèves d'élite, et répugnaient à ouvrir leur enseignement au véritable public. Des sociétés, telles que le Gāyan Samāj, de Poona et de Madras, ont depuis peu réagi contre cette coutume et ont fait beaucoup pour encourager la musique populaire. Avec les progrès de l'éducation en général, un véritable mouvement d'opinion a pris naissance, pour lutter contre les anciens préjugés de castes et travailler à répandre l'étude du chant et de la musique nationale dans toutes les écoles de l'Inde<sup>4</sup>.

Le nom du rāja Sourindro Mohun Tagore (mort récemment) restera entre tous associé à cet essai de renaissance littéraire et artistique. Déjà son frère, — un des généreux représentants de cette illustre famille du Bengale, qui rattache sa généalogie à Bhatta Nārāvāna, l'auteur du drame intitulé *Veni-sambhāra*. — Rāja Jatindra Mohan Tagore, avait notablement contribué à la résurrection du théâtre classique. Après les tentatives de Babu Asutosh Dev, qui offrit en 1857, dans son palais de Simla, une adaptation en bengali de l'antique Çakuntalā ; après l'éclatant succès du Babu Kaliprasanna Singh de Jorasanko qui, la même année, fit jouer le *Veni-Sambhāra*, puis la *Vikramorvaçī*, dans laquelle il tenait un des principaux rôles ; enfin, après la brillante représentation à tous égards de *Ratnāvalī*, organisée par le riche rāja Pratap Chandra Singh en 1858<sup>5</sup>, Jatindra Mohan Tagore avait donné en 1859, dans sa résidence de Pathuriaghatta, la pièce classique de *Milavikā et Agnimitra*, puis composé lui-même un drame régulier sur les amours de Vidyā et de Sundara, qu'il fit exécuter dans son palais.

Sourindro Mohun Tagore continua les traditions de sa famille et convia, à maintes reprises, une assemblée d'élite à des auditions théâtrales ou musicales. « Ses publications savantes, généreusement distribuées, lui ont valu, avec les plus éminentes distinctions, une notoriété universelle<sup>6</sup>. » Mais son titre principal à nos éloges et à notre reconnaissance, en dehors de ses nombreuses œuvres musicales, est la création d'une école mi-gratuite, mi-payante, de musique, qu'il fonda et présida, dès le mois d'août 1871, à Calcutta, avec le concours de maîtres éminents tels que le professeur Khettra Mohun Gosvami, Kally Prosonno Banerjee, Babu Gopaul Chunder Banerjee, Loke Nath Ghose, etc., et qu'il a entretenue, jusqu'à sa mort, presque complètement à ses frais. Au mois de mars 1877, époque à laquelle s'arrêtent

1. *Id.* (*Hindu Music*...), p. 216.

2. *Catalogue of Indian musical Instruments*..., réimprimé d'après les *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. IX, part. 1, dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music*..., p. 266.

3. On y pratiquait surtout le système de musique appelé karnâtique, qui se rapproche bien plus de l'ancienne théorie classique que le système dit hindoustanien. Ce dernier, qui présente plus d'analogies avec la musique du Nord et du Bengale, moins usité dans le Sud, est plutôt en faveur auprès des populations musulmanes de l'Inde. (Day, *ouvr. cité*, p. 3, 12.)

4. Cap. Day, *ouvr. cité*, p. 7.

5. Le Rāja avait fait construire à cet effet, dans sa villa de Belgachya, un vaste théâtre. « Babu Kesar Chandra Ganguli rassembla des acteurs, les forma, surveilla les répétitions ; Kshetra Mohan Gosain organisa un orchestre ; le Pandit Rāma Nārāvāna écrivit une tradue-

tion de *Ratnāvalī*, qui fut brillamment exécutée, en présence du lieutenant gouverneur du Bengale, des juges et des magistrats de Calcutta, et d'autres fonctionnaires. » (S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 398.)

6. S. Lévi, *ouvr. cité*, p. 394. Malheureusement ces œuvres, de valeur inégale, publiées « for private circulation only », n'ont pas été mises dans le commerce, ce qui rend leur acquisition très difficile aujourd'hui. Un journal publié dans l'Inde, le *Friend of India*, du 22 mai 1875, appréciait ainsi, de façon quelque peu pompeuse et exagérée, les ouvrages du rāja : « Notre auteur a accompli l'œuvre que sir William Jones estimait impossible. Il ne s'en est pas tenu aux détails des livres, mais il a consulté les plus fameux exécutants hindous ou musulmans, les premiers *veenkars* de l'Inde, les plus habiles musiciens de Lucknow, et Hakeem-Salanut Alee, khan de Bénarès, auteur d'un traité de musique... etc. » (Réimprimé par les soins de S. M. Tagore dans *Public Opinion*, p. 18.)

nos renseignements<sup>1</sup>, l'école comptait 51 élèves, distribués entre 6 classes, 2 de *sitara* (instrument à cinq cordes, qui tient du luth par sa forme, de la mandoline par la manière de mettre la corde en vibration<sup>2</sup>), 2 de musique vocale, 1 de violon et 1 de *mirilanga* (sorte de timbale). Il faisait encore, à cette époque, les frais d'une école annexe à Colootolah. D'autres furent successivement établies, toujours au Bengale, à Connaghur et à Shibpore. Les distributions annuelles des prix aux élèves de ce Conservatoire étaient chaque fois l'occasion de conférences instructives sur la musique indigène, envisagée dans ses rapports avec celle des autres nations, et de concerts comprenant l'exécution d'œuvres anciennes ou d'ouvrages composés spécialement pour la circonstance, avec le concours des meilleurs artistes et devant un auditoire de choix, formé d'indigènes et de notables européens.

La plupart des musées importants de l'Inde, de l'Europe et de l'Amérique, ont reçu du généreux donateur<sup>3</sup>, par l'intermédiaire de leurs gouvernements respectifs, des collections comprenant un grand nombre d'instruments de musique hindous<sup>4</sup>. Sur la valeur historique ou artistique de ces innombrables spécimens d'une fabrication évidemment récente et peu soignée, comme sur l'exactitude rigoureuse de quelques-unes de ses compilations ou de ses adaptations musicales, notre souci de la vérité nous oblige à faire de discrètes réserves<sup>5</sup>; mais ces utiles critiques n'enlèvent rien au véritable mérite du Mécène hindou contemporain, qui est d'avoir, sinon créé, du moins favorisé de tout son pouvoir le mouvement national, qui s'est manifesté avec tant de force au Bengale, comme dans plusieurs autres contrées de l'Inde, tendant à faire revivre et connaître l'ancienne musique indigène, conjointement avec notre science musicale contemporaine, et à en vulgariser l'étude théorique et pratique dans les moindres écoles du pays.

Malgré tous ces essais de vulgarisation, qui donnent naissance à toute une littérature musicale indigène, écrite en différents dialectes, « il est encore absolument impossible aujourd'hui — comme le remarque le capitaine Day<sup>6</sup> — d'acquiescer une notion exacte des principes de la musique hindoue [actuelle], sans le concours des savants indigènes, sans la connaissance pratique des instruments du pays et de leur véritable capacité, sans consulter enfin les meilleurs praticiens, conditions — ajoute-t-il judicieusement — que bien peu de personnes ont l'occasion ou le loisir de réaliser ».

## CHAPITRE II

### SOURCES. — DOCUMENTS. — PARTIE BIBLIOGRAPHIQUE

C'est seulement par l'étude des documents du passé, qui retracent sa manière ou son histoire et

1. Tirés de la publication du raja lui-même, intitulée *Public Opinion and official Communications about the Bengal Music School and its President*, Calcutta, 1876-1877.

2. F.-A. Gevaert, dans *Public Opinion*,... p. 64.

3. Ses envois lui ont valu, en retour, une ample moisson de titres et de décorations, qu'il étale, un peu prétentieusement peut-être, à la première page de ses moindres publications.

exposent ses principes didactiques, ou bien par l'analyse des œuvres qu'il a produites, que nous pouvons essayer d'acquiescer la connaissance de l'art musical hindou.

Les sources auxquelles nous avons à puiser s'offrent nombreuses à notre investigation et à nos patientes recherches. De même que nous distinguons trois périodes dans l'histoire de la théorie hindoue, une période *védique*, une période *classique* et une période *moderne*, nous classerons les documents actuellement accessibles sous trois divisions, chacune correspondant à une période distincte.

#### I. — Période védique.

Il ne saurait être question de développer ici une Bibliographie complète de la riche littérature védique, pour laquelle nous renvoyons aux histoires de la littérature<sup>7</sup>.

L'étude du texte des hymnes védiques, *mantras* et *brâhmanas*, peut seule nous donner une idée de la civilisation aryenne à cette époque. Il faut y joindre les renseignements que fournissent les traités d'exégèse et les précis didactiques (*sûtras*, *vedângas*, etc.), auxquels chacun des Védas a donné naissance.

Parmi les diverses éditions ou traductions de textes publiées, nous citerons :

##### 1<sup>o</sup> RIG VÉDA.

*The Rig-Veda-Sanhita*... ed. by Max Müller, 6 vol. in-4<sup>o</sup>, 1849-1874.

*Die Hymnen des Rigveda*, herausgegeben von Theodor Aufrecht, 2<sup>e</sup> éd., Bonn, 1877, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.

**Traductions :** française, par A. Langlois, 1848-1851, réimprimée en 1872; — anglaises, par H.-H. Wilson et Cowel, 1850-1868 et 1868, et par Max Müller, etc.; — allemandes, par A. Ludwig, Prag, 1876-1879, et par H. Grassmann, Leipzig, 1876-77, etc.

*The Atharva-Brâhmanam of the Rigveda*, ed. and translated by M. Haug, Bombay, 1863, 2 vol. in-8<sup>o</sup>.

##### 2<sup>o</sup> ATHARVA-VÉDA.

*Atharva-Veda-Sanhita*, herausgegeben von R. Roth und W. D. Whitney, 1855-56.

##### 3<sup>o</sup> SAMAVÉDA.

*Die Hymnen des Sama-Veda*, herausgegeben, übersetzt und mit Glossar versehen von Th. Benfey, 1848.

*Sâma Veda Sâhita*, with commentary of Sâyana Achârya, ed. by Satyavratâ Sâmaçrâmi, Calcutta (*Bibliotheca Indica*).

*The Arsheyabrâhmana* (being the fourth Brâhmana) of the Sâma Veda, *The Sanskrit Text*, ed... with... an Introduction, by A. C. Burnell, Mangalore, 1876.

*The Samhitopanishadbrâhmana*, *ibid.*, 1877.

Indépendamment des 8 brâhmanas cités par les écrivains hindous, — et qui ne sont pas les seuls con-

4. L'envoi fait à la France, et déposé au Conservatoire de Musique de Paris, ne comprend guère que des timbales, tambours, castagnettes et cymbales. — Voir chap. VI, p. 340.

5. Comp. les observations, dont la rigueur n'a rien d'exagéré, des éditeurs du *Samgita-ratnâkara*, Calcutta, 1879, *Préface*, p. i, iii, — et de M. R. Simon, *Quellen zur indischen Musik*, p. 132-133.

6. *Ouvr. cité*, p. 7.

7. WEBER (ALBRECHT). — *The History of Indian Literature*, translated from the second German Edition by John Mann and Theodor Zaehner, with the sanction of the Author. London, Trübner and Co. 1882, in-8<sup>o</sup>.

MAX MÜLLER. — *Ancient sanskrit Literature*.

ROTH (M.-R.). — *Zur Literatur und Geschichte des Veda*, 1846.

SCHROEDER (L.-V.). — *Indiens Littérature und Cultur*, Leipzig, 1887.

HENRY (V.). — *Les Littératures de l'Inde*. — Sauscrit. — Pâli. — Prâcrit. Paris, Hachette, 1904, in-16.

8. « Cette édition (dit M. A. Barbé, *Religions de l'Inde*, p. 4, note) comprend toutes les collections liturgiques du Sâma Veda, ainsi que les Gânas, c'est-à-dire les textes sous leur forme de cantilènes ». Malheureusement elle est depuis longtemps épuisée, et nous n'avons pas réussi à nous la procurer. — Nous n'avons pu utiliser pour notre travail qu'une édition indigène, *Sâma-vidhâna-brâhmanasya Sâma-sûci*. 1 vol. (sans date).

On relève encore, dans les Catalogues, un *Sâma-Veda-Samgita*, par P. Gurû Datta, Lahore, Virajanand Press, 1889, 132 p. in-8<sup>o</sup>.

nus, car Burnell (*The Samhitopanishad-Br.*, p. iii) en ajoute 4 autres à cette liste, — on a relevé jusqu'à ce jour une vingtaine de traités divers consacrés à l'étude du texte des *sāmans*, à la phonétique, à la prosodie, aux mètres, au livret, au chant, à la notation, aux prêtres chanteurs, etc. (*sūtras, prātīcākhya, cikshās, pariśiṣṭas*, etc.). Sans compter les manuels appartenant à d'autres Védas et qui traitent de la nature des sons, des accents musicaux ou notes, tels que :

*Rig-Veda-Prātīcākhya*, éd. et trad. par Ad. Rognier, *Journal Asiatique*, 1857-58, etc.

*Pāṇinīya-cikshā*, publiée avec une traduction par A. Weber, dans les *Indische Studien*, t. IV, p. 315-371, 1858.

*Taittirīya-Prātīcākhya*, édition Whitney (*Journal Amer. Or. Soc.*, t. IX, New Haven, 1871, et Rājendra Lāla Mitra *Bibliotheca Indica*, 1872).

*Vajāsanyī-Prātīcākhya*, dans les *Indische Studien* de A. Weber, t. IV, 1858.

La plupart des manuels didactiques relatifs au *Sāma-Veda*, qui intéressent plus particulièrement l'historien de la musique hindoue, ont été énumérés et étudiés dans la savante *Introduction* écrite par Burnell en tête de son édition de l'*Arṣheya-Br.*, ou dans l'ouvrage de Haug (M.), *Ueber das Wesen... des Vedischen Accents*.

#### 4° YAJUR-VEDA.

*The White Yajur-Veda*, ed. by A. Weber, 3 vol. in-4°, 1849-1859.

*Die Taittirīya-Samhitā*, herausgegeben von A. Weber, 1871-1872. *The Samhitā of the Black Yajur-Veda... Calcutta Bibliotheca Indica*. *The Taittirīya-Brahmana of the Black Yajur-Veda*, ed. by Rājendra Lāla Mitra, Calcutta, 1859-1870, 3 vol. in-8° (*Bibliotheca Indica*).

*The Taittirīya-Araṇyaka of the Black Yajur-Veda*, id., *ibid.*, 1872.

On pourra encore consulter, sur cette même période, les ouvrages suivants :

BARTU (A.). — *Les Religions de l'Inde* (Extrait de l'*Encyclopédie des sciences religieuses*). Paris, Fischbacher, 1879; et *Revue Critique* (21 juillet 1877, etc.).

GRASSMANN (H.). — *Wörterbuch zum Rig-Veda*, 1873.

HAUG (M.). — *Ueber das Wesen und den Werth des Vedischen Accents*. München, 1873.

MCCR (J.). — *Original Sanskrit Texts*. 5 vol. in-8°, London, Trübner, 1868-73.

OLDBERG (H.). — *La Religion du Veda*, trad. V. Henry, 1903.

WEBER (A.). — *Indische Studien*.

ZIMMER (H.). — *Altindisches Leben. Die Cultur der Vedischen Arier, nach den Samhitā dargestellt*. Berlin, 1879.

## II. — Période classique.

Chez la plupart des peuples de l'antiquité, l'invention des sciences et des arts était attribuée à la divinité, ou à des mortels inspirés par elle; il en fut particulièrement ainsi dans l'Inde.

1. On donne encore à cet *upaveda* le titre de cinquième veda (*N.-g.*, I, 15), appellation appliquée également au *Mahabharata* et aux *Purānas* (A. Barth, *Religions de l'Inde*, p. 94).

2. Cités dans le *Nāṭya-śāstra* et dans les ouvrages postérieurs. Comp. plus loin, p. 270, n. 6, et ch. III, p. 281.

3. Voir *N.-g.*, I, 12, 18, et *Samy.-ratn.*, I, 1, 25.

Bharata déclare, à plusieurs reprises, qu'il expose la théorie du *gāndharva*, telle que l'enseigna ici-bas Nārada (XXXIII, fin). Ailleurs, il se réfère à l'autorité du même Nārada, ainsi que de Svāti, de Tumburu, etc. (XXXIII, 2 et suiv. Comp. XXXVI, 70). Enfin, dans le dernier chapitre (XXXVI, 69), il laisse à l'un de ses cent fils, Kōhala, le soin de continuer et compléter son ouvrage.

La plupart de ces ascètes ou *gāndharvas* sont effectivement donnés comme auteurs de traités sur le théâtre ou la musique, et, comme tels, les commentateurs leur attribuent, concurremment à Bharata, quelques citations (V. plus loin, p. 270).

Nārada, chef des *gāndharvas* (avec Citraratha et Viçvāvasu), est un personnage védique (comme Tumburu, V. ch. III, p. 281). Il passe pour avoir été l'auteur non seulement d'un *gāndharva-veda* (Weber, *Hist. of Ind. Lit.*, 1882, p. 272 et note 318), mais d'une *cikshā* (M. Haug,

D'après la légende, la musique fut tout d'abord un art essentiellement divin, pratiqué dans le paradis d'Indra par les génies *Gāndharvas* et les nymphes *Apsaras*, que Brahmā tira des Védas et révéla à l'espèce humaine par l'intermédiaire de *munis* ou d'ascètes. On en fait également honneur à Sarasvati, déesse de l'éloquence et des arts.

Comme les trois autres, le *Sāma-Veda*, « le livre des chants », eut ainsi une sorte d'annexe, un *upaveda*, rédigé à l'usage de toutes les castes, et qui, du nom des musiciens célestes, fut appelé *gāndharva-veda*.

Si l'on en croit la *Mutha-sūdana-sarasvatī* (*Indische Studien*, vol. I), c'était un véritable traité (*śāstra*), consacré au chant, à la musique et à la danse, œuvre du *muni* Bharata, et son objet est, entre autres choses, la poursuite de la faveur des dieux et de l'état extatique appelé *nirvikalpa*. D'après d'autres textes, ce pseudo-Bharata — personnage mythique tout comme les autres musiciens-ascètes ou les *gāndharvas* des premiers âges, les Nārada, Tumburu, Iluhu, Viçvāvasu, Vāyu, Svāti<sup>2</sup>, etc. — auquel la légende attribue la composition des pièces et la direction des représentations du paradis des dieux, exécutées sous ses ordres par les *gāndharvas* et les *apsaras*, aurait rédigé, sous l'inspiration de Brahmā et pour prendre la place de ce *gāndharva-veda* devenu inintelligible, un traité sur les arts du théâtre. Il aurait ainsi refondu dans un système particulier l'ancienne science des *gāndharvas* (*gāndharva-vidyā*) et, selon une expression hindoue, l'aurait apportée du séjour des dieux sur la terre<sup>3</sup>.

La vérité semble être que par le terme *upaveda* on désignait un ensemble d'ouvrages profanes, se rattachant à l'un ou l'autre des Védas par leur objet, et que ce *gāndharva-veda* n'est qu'une dénomination générale, sous laquelle se rangeaient les traités de musique et d'arts scéniques<sup>4</sup>.

Le *Nāṭya-śāstra*. — Parmi ces ouvrages, le plus anciennement connu est le *Bhāratīya-nāṭya-śāstra*, sorte de *compendium* ou d'encyclopédie scénique en vers et en prose, traitant de tous les arts qui gravitent autour du théâtre. Comme la plupart des anciens *śāstras*, il a dû passer par une série de retondes ou, pour ainsi dire, d'éditions successives, corrigées et augmentées, antérieures aux commencements de l'ère chrétienne, époque à laquelle il existait très certainement sous sa forme actuelle.

« La théorie de la danse, du chant, de la musique, de la gesticulation, et surtout de la mimique coordonnée avec l'analyse minutieuse des sentiments destinés à être exprimés par tous les signes naturels

*Ueber das Wesen... der ved. Accents*, p. 53 et suiv.; Kielhorn, *Ind. Studien*, XIV, 160), d'un *pariśiṣṭa* (Weber, *ouvr. cit.*, p. 153), d'une *śamhitā* astronomique (p. 264), d'un ouvrage de loi (*smṛiti*, p. 273, 326), etc.; on lui attribue enfin l'invention de la *vinā* ou luth hindou (Dowson, *Class. Dict. of Hindu Mythol.*, 1888, p. 218, 219).

En compagnie du *muni* Svāti, le chef des musiciens du paradis d'Indra, il prête à Bharata le concours de sa science musicale, pour les représentations célestes (*N.-g.*, XXXVI, 70). C'est en se référant à Svāti, à Nārada (et d'après une variante à Tumburu), que Bharata (XXXIII, 2 et suiv.) donne la théorie de l'*avanaddha* (classe des instruments de musique à percussion, tambours, etc., dont Svāti est l'inventeur, XXXIII, 4 et suiv.).

Quant à Kōhala, il est, selon le *Medini-kōra* (et le *Kuttanūmata* de Dāmodaragupta), l'auteur d'un traité sur le théâtre (*nāṭya-śāstra-pravaktav*). Kucipati, dans son commentaire de l'*Anarṅga-rhāgava* (p. 7), lui attribue une définition de la *nāṇḍī*, ou stance de bénédiction, appartenant au prélude du drame. Dans la pièce de théâtre *Bala-rāmāyana*, Kōhala dirige une troupe céleste qui vient dans le palais de Rāvana jouer un drame, le *Svayamvara de Sītā*, composé par Bharata (V. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 274).

4. Voir chap. IV, p. 285.

(sans oublier les jeux de physionomie, les inflexions de la voix, etc.) qui les caractérisent, y tient une place capitale, et s'y trouve traitée d'une façon qui témoigne d'une longue culture au sein d'une civilisation favorable à l'expansion des arts les plus délicats<sup>1</sup>. »

Les chapitres qui traitent plus spécialement de la théorie musicale (chant, métrique, instrumentation) — en dehors des ch. IV et V consacrés aux préliminaires religieux de la représentation accompagnés de musique, de danse et de chant — sont les suivants :

Ch. XXVIII. — *Jāti-lakṣhaṇa* « règle des *jātis*, ou types de cantilènes sacrées » ; il expose les éléments de la théorie musicale : octaves, intervalles, notes, gammes, cantilènes, etc.

Ch. XXIX. — *Tata-'todya-riḍhāna*, « théorie des instruments à cordes », comprenant le luth *vīṇā*, à 7 cordes, et le luth *vīṇucī*, à 9 cordes. Il traite, en outre, des 33 ornements musicaux (*alam-karas*) ; des 4 manières de disposer les paroles du chant, etc. (*gītis*) ; des divers éléments de la composition et du jeu instrumental (*dhatu*) ; des modes successifs de l'exécution instrumentale, avec ou sans égard au chant (*tatva, anugata, vghā*) ; des 10 espèces de chants (*bahirgītas*), intervenant dans le préambule (*pūrvāraṅga*) des pièces de théâtre, avec exemples, etc.

Ch. XXX. — *Sushīra-'todya-riḍhāna*, « théorie des instruments à vent ». Ce chapitre, très court, se borne à quelques particularités du jeu des flûtes, etc.

Ch. XXXI. — *Tata-vyanjaka*, « théorie du rythme et de la mesure », à l'époque classique, selon les 4 manières (*margas*). Il expose les diverses espèces de rythmes, quaternaires, ternaires, etc., « à façon de battre la mesure pour chacun d'eux », les éléments modificateurs de la mesure (*layas, jātis, pañis*), le rythme appliqué aux diverses sortes de chants, etc.

Ch. XXXII. — *Dhruva-riḍhāna*, « règle des chants *dhrutās* » ; complément de la théorie du chant, exposée avec les détails que comporte l'exécution de chacune des formes de la mélodie, et l'indication des divers genres de mètres appropriés, etc.

Ch. XXXIII. — *Vadya-'dhyāna* ou *bhūnda-vādyā*, « exécution instrumentale », sorte de traité complet du jeu des timbales et tambours, etc.

Cette œuvre maîtresse, d'une importance si grande pour l'étude de la musique classique, citée ou reproduite à tout propos par la littérature postérieure, a été longtemps considérée comme à jamais perdue pour la science. En 1827, le grand indianiste anglais, le révélateur, après sir William Jones, du système dramatique des Hindous, Horace Hayman Wilson, pouvait en déplorer la disparition en ces termes : « Ses soutras, ou aphorismes, sont constamment cités par les commentateurs des différentes pièces : ils sont les principes sur lesquels sont basées les doctrines des auteurs plus modernes. Mais, autant qu'il est possible de s'en assurer, l'ouvrage de Bharata n'existe plus dans son entier<sup>2</sup>... » Heureusement, vers 1862, « un singulier hasard » fit tomber entre les mains de M. Fitz-Edward Hall un exemplaire du *Nāṭya-śāstra*, concurrentement avec lequel nous avons pu utiliser d'autres copies anciennes, pour une édition critique encore inachevée<sup>3</sup>.

1. P. Regnaud, *Préface* (p. VIII) à notre *Édition critique du Traité de Bharata sur le Théâtre* (t. I, 1898), à laquelle nous renvoyons (*Introduction*, p. i-xviii) pour plus de détails.

Voir aussi notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (1888), renfermant le texte et un essai d'interprétation du XXVIII<sup>e</sup> chapitre de Bharata.

L'ouvrage entier a été récemment publié dans l'Inde, sous le titre : *The Nāṭyaśāstra of Bharata Muni*, ed. by Pandit Śivadatta... and Kācināth Pandurang Parab, Bombay, Nirmaya-Sigara Press, 1894.

2. *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, Calcutta, 1827, 3 vol. in-8<sup>o</sup> ; trad. A. Langlois, 1828, t. I, p. xvj.

3. Voir notre *Introduction* citée plus haut (p. ix et suiv.).

Malgré nos démarches instantes, nous n'avons pu obtenir le prêt des 3 copies, ni de l'exemplaire avec commentaire (*Bharata-śāstra-tīkā*) que nous avions relevés dans l'*Alphabetical Index of Manuscripts in the Government Oriental mss. Library*, Madras, 1893.

Depuis, le regretté Cecil Bendall et notre savant ami M. S. Lévi nous avaient signalé l'existence de deux autres manuscrits, l'un (qui paraît être une copie de l'Ouest, des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.), appartenant à une bi-

Les commentateurs de Bharata. — Divers ouvrages ou catalogues révèlent l'existence de plusieurs commentaires du *Nāṭya-śāstra*, qui seraient sans doute très utiles pour l'élucidation de ce texte trop souvent corrompu et d'une obscurité parfois désespérante. Ce sont ceux de :

Mātrigupta, contemporain de Kālidāsa (VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), auteur d'un traité d'art dramatique en vers, où il commentait les préceptes de Bharata ; il n'en reste que des fragments épars (dans l'*Arthadyotanikā*, commentaire sur *Çakuntalā*, le *Nāṭyapradīpa*, etc.).

Çankuka (commencement du IX<sup>e</sup> s.) et Bhatta-Nāyaka (fin du IX<sup>e</sup> s.), cités par le *Kārya-prakāṣa*.

Abhinava-gupta, chef de l'école littéraire moderne, qui écrivit à la fin du X<sup>e</sup> s. un nouveau commentaire sur Bharata, l'*Abhinava-Bhāratī* (*Arthadyotanikā* 64) ; ou la *Bharata-tīkā* (*Sāhitya-darpana*, trad. p. 178, note ; *Arthadyot.*, 6 ; *Amaru-śāstra*, ed. *Kārya-Mala*, p. 6).

Ces quatre auteurs sont cités par le *Samgīta-ratnākara*, les trois derniers comme commentateurs de Bharata, en même temps que Lollata, Udbhata et Çrīmatkīrtidhara.

Raghunātha est également donné comme l'auteur d'un *Bharata-śāstra*<sup>4</sup>.

De même Arjuna aurait composé un *Arjuna-bharata*...

Les prédécesseurs de Çārngadeva. — Plus de mille ans s'écoulent entre l'époque du *Nāṭya-śāstra* et celle du second des traités sur la musique actuellement publiés, le *Samgīta-ratnākara* de Çārngadeva. Et cependant nombreux furent les prédécesseurs de ce dernier. Mais, des 23 ou 30 auteurs qu'il cite<sup>5</sup>, à côté de Bharata et des *munis* ou *gandharvas* mythiques<sup>6</sup>, et qui ont nom Kaçyapa, Matanga, Yāsthika, Çārdūla, Kohala, Viçākhila, Dantīla, Kambala, Açvatara, Anjaneya, Mātrigupta, Rāvana, Nandikeçvara, Bindurāja, Kshetrarāja, Rāhala, Rudrata, Bhūpāla, Bhojābhūvallabha, Paramārda, Someçā, Jagadekamahipati, Lollata, Udbhata, Çankuka, Bhatta, Abhinavagupta, Çrīmatkīrtidhara, etc., nous ne savons rien ou presque rien. Aux renseignements donnés ci-dessus, concernant les successeurs et les commentateurs de Bharata, nous pouvons ajouter que Nandikeçvara est indiqué comme l'auteur d'un *Tāla-lakṣhaṇa* représenté dans la Bibliothèque du palais de Tanjore (p. 60, n<sup>o</sup> 14) ; que Çārngadeva (I, 7, 22), à propos de la théorie des *jāti-sādhāranas*, cite comme ses autorités Kambala et Açvatara, de même qu'il se réfère à Matanga (II, 1, 44 ; II, 2, 27), à Yāsthika (II, 1, 45), ainsi qu'à Kaçyapa (II, 2, 64), dans son exposé des *rāgas*... Quant à Catura Kallinātha, au cours de son commentaire du *Samgīta-ratnākara*, il s'appuie fréquemment sur les dires non seulement de Bharata, mais de Matanga<sup>7</sup>, Viçvāsa, Tumburu, Kohala, Yajnavalkya, Nandikeçvara, Dantīla, Kaçyapa, Haradattamiçra, etc. Nous devons donc reconnaître que ces auteurs ont eu une existence réelle ; nous savons que leurs ouvrages étaient encore connus et appréciés au XIII<sup>e</sup> siècle : c'est tout ce que nous pouvons en dire<sup>8</sup>.

bibliothèque particulière à Aurungabad, l'autre déposé à Katmandu. Mais, malgré leurs bons offices, nous n'avons pu encore recevoir les copies commandées par leur intermédiaire.

4. Jarnell (A. C.), *A classified Index to the sk. mss. in the Palace at Tanjore* (1889), p. 60, n<sup>o</sup> 12 ; — Oppert (G.), *Lists of sk. mss. in Southern India*, vol. II, p. 263, n<sup>o</sup> 4099.

5. *Samgīta-ratn.*, I, 1, 15-19.

6. Notamment Vāyu, Viçvāsa, Arjuna, Nārada, Tumburu ou Tumbura, Svāti, dont les noms sont mêlés à ceux dont nous donnons la liste. Voir ce que nous disons, plus haut, au sujet de ces musiciens antiques, p. 269 et note 3.

7. Cité également par Soma (I, p. 26 ; IV, p. 1, etc.), en compagnie de Hanuman (I, 37, p. 26, p. 29, etc.).

8. Dans sa publication intitulée *Samgīta-sāra-samgraha* ou *Theory of sanskrit Music*, compiled from the ancient Authorities, S. M. Tagore donne des extraits tirés des œuvres de plusieurs de ces auteurs (Anjaneya, Kohala, ainsi que de la *Nārada-samhitā*, du *Rāya-rnava*, du *Samgīta-rnava*, du *Samgīta-sāra*, de la *Cūdāmani* ; de Haribhatta, Kātyāyana, Hanuman, etc.), mais sans ordre et sans références suffisantes.

**Le Samgita-ratnākara.** — Ārngadeva (Āri-nigānka), fils de Sothala et petit-fils de Bhāskara, descendait d'une noble famille originaire du Cachemire. Son grand-père, décidé à aller chercher fortune du côté du Midi, émigra dans la province du Dēkhan. C'est là, à Devagiri-nagara, à la cour du roi Singhana, que notre auteur écrivit son ouvrage<sup>1</sup>. Or, ce prince a occupé le trône entre 1210 et 1217 ap. J.-C.<sup>2</sup> C'est donc entre ces deux dates qui se place la composition de l'œuvre de Ārngadeva.

Le *Samgita-ratnākara*, « Océan, ou Mine de diamants, de la Musique », renferme 7 livres (*adhyāyas*).

Le 1<sup>er</sup>, *svara-gata*, divisé en 8 chapitres (*prakaraṇas*), traite des notes, des intervalles, des gammes, des séries ascendantes ou descendantes des notes (*mārchānas*), des dispositions-types des notes (*varṇas*), des ornements de la mélodie (*alankaras*), des cantilènes (*jātis*), des *gītis*, etc.

Le 11<sup>e</sup>, *rāga-rūpa*, des divers types de mélodies (*rāgas*).

Le 111<sup>e</sup>, *prakṛitika*, est consacré, comme son nom l'indique, à des sujets variés, qualités et défauts des chanteurs, du son, parties composant la mélodie, etc.

Le 1V<sup>e</sup>, *prabandha*, traite du chant et de ses éléments constitutifs, des phrases musicales, des mètres, de la mesure, etc.

Le V<sup>e</sup>, *tala*, est consacré au rythme et à la mesure, c'est-à-dire traite des mêmes questions que le ch. XXXI du *Nāṭya-sāstra*, etc.

Le VI<sup>e</sup>, *vādya*, donne la définition et la description des instruments de musique divisés en 4 classes : instruments à cordes, à vent, à percussion et à membranes, à percussion et en métal.

Le VII<sup>e</sup>, *arītya ou nartana*, expose les règles de la gesticulation, de la mimique, de l'action dramatique et de la danse, de l'expression des sentiments, etc.

Le *Samgita-ratnākara* a été admirablement édité par l'Anandārama Press, en 1897, sous le titre :

*The Samgita-Ratnākara*, by Āriṇṇaṅka Ārngadeva, with its Commentary by Chatura Kallinātha, edited by Pandit Mangesh Ramkrishna Telang (of Bombay). Poona, Anandārama Press, 1897, 2 vol., 1,000 pages.

Le 1<sup>er</sup> livre, avec le commentaire de Simha-bhūpāla, avait déjà paru à Calcutta en 1879 (The New Arya Press), par les soins de Kālivara Vedantavāgiṇa et de Sārada Prasāda Ghosha.

**Ses commentateurs.** — Cet ouvrage, le plus complet et le plus important des traités spéciaux sur la musique que nous possédions, a tenté la sagacité d'une foule de commentateurs indigènes, dont le principal et le meilleur fut, sans doute, Kallinātha.

Catura Kallinātha, fils de Lakshmanāśya, ou Lakshmidhara, vécut à la cour de Pratapa Immadi Deva-rāya (fils de Praudha Deva-rāya II, 1419-1444, et petit-fils de Vijaya)<sup>3</sup>, qui occupait le trône de Vijayanagara dès l'année 1444. Il écrivit donc son commentaire entre cette date 1444 et 1450, date extrême de la vie de Dāmodara, qui le cite<sup>4</sup> (*Samg.-darp.*, II, 7, 57).

Quant aux autres commentateurs, on connaît les noms de Simha-bhūpāla, donné comme auteur d'un

1. *Samg.-ratn.*, I, 1, 2-14. Comp. la *Preface* de l'éditeur Mangesh Ramkrishna Telang, p. [2-3]. — Voir encore Wilson, *Th. ind.*, trad., p. xix.

2. Ārngadeva est souvent désigné, par les auteurs qui le citent, sous le nom de Nihānka, et aussi de Harapriya (*Samg.-darp.*, VII, 88) et de Āvānānka (*id.*, VI, 9, 132).

3. Voir Bhandarkar (R. G.), *Early History of the Dekhan...* Bombay, 1895, 2<sup>e</sup> éd. (cité par M. R. Telang, p. [3]).

4. D'après le commentaire de Kallinātha lui-même (*Samg.-ratn.*, I, p. 1-2, 5-14). Comp. la *Preface* de l'éd. de Poona, p. [4-5].

5. V. Simon (R.), *The Successor of Deva Rāya II of Vijayanagara*, dans le *Journal of the Royal Asiatic Society*, July, 1902, p. 661-663; — et, du même auteur, *Quellen zur indischen Musik* (*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, B. LV, 1902, p. 131).

6. *Samg.-ratn.*, Appendix 5, p. 999.

7. Le texte, dont une édition incomplète (Part I, comprenant les deux premiers livres) avait déjà paru, avec des notes, en 1881, à Calcutta, sous le nom de S. M. Tagore, vient d'être publié dans la *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Band 56, 1902, p. 129-133;

*Samgita-sūtrākara*, de Kumbha-karna-narendra, auteur d'une *Samgita-mīmāṃsā*, de Gangārāma, auteur d'un *Samgita-setu* (en hindi), et de Hamsa-bhūpāla.

**Le Samgita-darpana.** — Le *Samgita-darpana*<sup>6</sup>, « Miroir de la Musique », peut être considéré comme un résumé en 7 livres du précédent, qu'il suit en général pas à pas, simplifié, écourté ou refond, et même copie textuellement en maints endroits. L'auteur, Catura Dāmodara, fils de Lakshmidhara-bhatta, vivait dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Il aurait écrit son ouvrage à la fois en sauserit et en hindi, en faisant suivre ce dernier texte d'une paraphrase en prose. Il se donne lui-même les surnoms de Haribhatta et de Harivallabha (sectateur, favori de Vishnu)<sup>7</sup>.

Le sujet, la disposition, les titres des livres (sauf une interversion des livres V et VI) sont les mêmes que dans l'œuvre de Ārngadeva. Dans les *adhyāyas* II et VII toutefois, il en prend un peu plus à son aise avec son modèle et son aîné de deux siècles; il expose notamment une théorie un peu différente des types de mélodies appelés *rāgas*.

Outre Bharata, Matanga, Anjaneya, cités, comme nous l'avons vu, dans le *Samgita-ratnākara*, outre Ārngadeva, il donne, au cours de maintes citations, les noms de Kātyāyana, Viṣṇaṇeyara, Someṇvara, Haribhatta, Hanuman, et se réfère encore aux ouvrages suivants : *Cūdāmani*, *Mānīdarpana*, *Rāgīrṇava*, *Samgita-ratnīrālī* (attribuée à Soma-rāja-deva [Day, *ouvr. cit.*, p. 167]), *Samgītārṇava*, *S.-vinoda*, *S.-sāroddhāra*, *Pratibhāvilāsa*, les *Purānas*,... etc.

L'ouvrage a le mérite d'être relativement clair, et, selon sir W. Jones, aurait eu les préférences des pandits, à l'époque, du moins, où écrivait le président de la Société Asiatique du Bengale<sup>8</sup>.

**Autres Samgitas.** — Nous devons nous borner à donner la liste de quelques-uns des autres *Samgitas* antérieurs à Soma. Ils sont encore à l'état de manuscrits :

*Samgita-nārāyana*, par Nārāyana-deva, fils de Padmānabha et élève de Purushottama-miṣra. Postérieur au *S.-darpāna*, qu'il loue fréquemment, il se compose de 6 sections ou *paricchedas*. Il cite, entre autres, Mammata comme auteur d'une *Samgita-ratna-mālā*.

*Rāga-mālā*, « Guirlande de *rāgas* », par Kshema-karna-pāthaka, fils de Maheça, datée de 1570.

**Le Rāga-vibodha.** — Le *Rāga-vibodha*, « Doctrine des *rāgas* », a été composé en 1608 par Soma-nātha, fils de Mudgala, en vers *āryas*, avec un commentaire en prose de l'auteur lui-même. Si cet ouvrage n'est pas aussi ancien que croyait pouvoir l'affirmer sir W. Jones<sup>9</sup>, et qu'on l'a répété après lui, il se distingue des précédents par une allure classique, une facture remarquable, une clarté et une sobriété bien rares. A vrai dire, c'est plutôt une méthode de luth qu'un traité général. Il comprend 5 livres ou *vivekas* :

262-292) par M. R. Simon, sous le titre *Quellen zur indischen Musik, Dāmodara*. Nous avions pu utiliser, antérieurement à cette publication, d'après les mss n° 281 et Burn. 51 de la Bibliothèque Nationale, le 1<sup>er</sup> livre, pour lequel notre numérotation des *ślokas* diffère par endroits de celle de l'édition allemande.

7. Le texte hindi offre, pour le titre de l'ouvrage, la variante *Samgī-tāsāra* (?) (Simon R., *Quellen*, p. 131). Le traité que les Catalogues de mss (Bikauer, 1123) attribuent à Haribhatta, sous le titre de *Samgī-tā-sāroddhāra*, ne serait-il donc autre que le *Samgī-ta-darpana*? Cependant Dāmodara cite Haribhatta (VI, 10) et un *Samgī-ta-sāroddhāra* (VI, 12)!

8. La Bibliothèque de l'*India Office* (n° 1486 du *Catalogue of the sk. mss*, Part II, par J. Eggeling, London, 1889) possède un *Samgī-ta-dāmodara*, par Ābhāmkara (XV<sup>e</sup> s.), probablement tiré ou imité du *Samgī-ta-darpana*. — Voir encore Aufrecht (Tb.), *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Boileianae*, Oxford, 1864, n° 471 et suiv.

9. *Ouvr. cit.*, p. 135.

10. *Ouvr. cit.*, p. 137 (a very ancient composition). Comp. plus haut, ch. I, p. 266.

Le I<sup>er</sup> traite des *grutas* ou intervalles, des *staras* ou notes, pures ou altérées, des gammes (*grāmas*), des *mārchanas*, ou séries des notes en succession ascendante ou descendante, des échelles à 5, 6 ou 7 notes, etc.

Le II<sup>e</sup> est plus particulièrement un manuel de luth ou *rūdā*, donnant la description détaillée de l'instrument, et des instructions relatives à son emploi.

Le III<sup>e</sup> traite de la structure des diverses échelles musicales (*mēlas*).

Le IV<sup>e</sup> expose une théorie personnelle de 75 *rāgas* ou types de mélodies, et indique leurs caractères distinctifs.

Le V<sup>e</sup> renferme la notation de 50 airs composés par Soma sur divers *rāgas* (vers 37-166), et débute par l'explication des 23 signes ou *samketas* qu'il a imaginés pour traduire les mouvements, traits et fioritures particuliers au jeu du luth, pour lequel ces 50 compositions ont été écrites.

Une bonne édition des 4 premiers livres du *Rāga-vibodha* a paru en 1895 à Poona, par les soins de Puroshottam Ganesh Ghārpure. M. Richard Simon, de l'Université de Munich, a publié, d'après deux manuscrits de Bombay et d'Oxford, une édition autographiée des 30 *rāgas* qui terminent l'ouvrage (*The musical Compositions of Somanātha, critically edited with a Table of notations*, Leipzig, Harrassowitz, 1904, IV-33 p.), après avoir donné dans les *Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften* (1903, Heft III, p. 447-469) une étude détaillée sur le système de notation du V<sup>e</sup> livre, sous le titre *Die Notationen des Somanātha... mit 2 Tafeln*, München, G. Franz, 1904.

**Traité postérieurs au seizième siècle.** — Le *Samgita-pārijāta*, « l'arbre paradisiaque de la musique », par Aho Bala, qui, au dire des pandits actuels, aurait vécu « il y a plus de 230 ans », décrit la théorie musicale usitée de son temps, assez différente de celle des précédents ouvrages. Selon le cap. Day<sup>1</sup>, « il contient la clef du système karnātique actuel, et beaucoup des *rāgas* dont il donne l'échelle sont identiques à ceux en usage aujourd'hui dans le sud de l'Inde ». Une édition de cet ouvrage a été imprimée, avec une préface en anglais, à Calcutta, en 1879 (*Samgita-Pārijāta, a rare ancient treatise on Hindu Music*, édit. by Kālivara Vedāntabāgiça and Sārādā Prasāda Ghosha, published by B. L. Mitra, Calcutta, 1879, in-8°).

Il en existe encore une datée de 1884 (*Sangit Pārijat, a Treatise on ancient hindu Music, by Aho Bala*, edited and published by Pandit Jibananda Vidyasagara... Calcutta, Saraswati Press, 1884). Enfin le cap. Day (p. 167) en indique une autre, qui aurait paru à Poona, vers 1887.

L'écrivain persan Mirza-Khan a écrit, sous le patronage d'Aazim Shah, un ouvrage intitulé *Tohfut-ul-Hind*, « Prêsent de l'Inde », qui renferme un chapitre sur la musique tiré, avec le concours de pandits, de divers ouvrages sanscrits, notamment le *Rāgi-rnava*, « Mer des passions »<sup>2</sup>, le *Rāga-darpana*, « Miroir des *rāgas* », et le *Sabhā-vinoda*, « Délices des assemblées ». Il décrit, avec une fidélité relative, 4 systèmes de musique : ceux d'Içvara, de Bharata, d'Ilanuman fils de Pavana, et de Kallinātha<sup>3</sup>.

De même les *Ain-i-Akbari*, de l'historien et conseiller d'Akbar, Abul-fazl, l'un des esprits les plus ouverts et les plus féconds qu'ait produits l'Inde musulmane (xvi<sup>e</sup> siècle), contiennent un chapitre consa-

cré au *Sungeet* (*Samgita*), dans lequel est exposé le contenu des 7 livres qui traitent de la science musicale : 1<sup>o</sup> *soor* (*svara*) ; 2<sup>o</sup> *ragabāka* (*rāga-viveka*) ; 3<sup>o</sup> *purkeeranka* (*prakrīnaka*) ; 4<sup>o</sup> *pūrbend* (*prabandha*) ; 5<sup>o</sup> *taul* (*tāla*) ; 6<sup>o</sup> *wadya* (*vādya*) ; 7<sup>o</sup> *tīrtya* (?) *nṛitya*. Cette division correspond exactement à celle du *Samgita-ratnākara*<sup>4</sup>.

Il existe une foule d'autres traités sanscrits, cités dans la littérature ou répertoriés dans les Catalogues ; mais ceux dont on a retrouvé des copies n'ont pas encore été produits à la lumière. Nous ne les énumérerons donc pas ; on pourra, s'il était besoin, en trouver la liste, par ordre alphabétique, à la fin de l'édition de Bombay du *Samgita-ratnākara* (p. 997-1000) et dans l'ouvrage du cap. Day (p. 165-168).

### III. — Période moderne.

Indépendamment des ouvrages généraux, qui trouveront leur place dans la Bibliographie générale, nous ne pouvons citer, dans cette section, que des ouvrages indigènes<sup>5</sup> :

#### Ouvrages en bengali :

GOSVAMI (KSHETRA MOHANA). — *Aikānīka svara lipi*, « Notation des sons musicaux », par M. Ksh. M. Gosvāmi, surintendant général de l'École de musique de Calcutta. Calcutta, 1867, in-4°, 50 p. — [Exposition du système d'écriture musicale introduit par l'auteur, et actuellement adopté dans le Bengale.]

GOSVAMI (KSHETRA MOHANA). — *Kan̄tha Kaumudī*, « Lumière du gosier », méthode de chant, contenant toutes les règles nécessaires pour la culture de la voix, avec un grand nombre de morceaux de chant, etc. Calcutta, 1875, in-8°, 403 p.

GOSVAMI (KSHETRA MOHANA). — *Sangeeta Sāra*, or a Treatise on Hindu music, in two parts, in-4°, 320 p.

BANNERJI (KALLY PROSONNO). — *Adi-çhaya-rāga Bishayaka Prostarā*, in-4°, 32 p. — [Dissertation dans laquelle sont intercalés les six anciens *rāgas* en notation hindoue, accompagnés de leur texte.]

BOSHAK (SITA NATH). — *Sangit Siksha*...

BANNERJI (H.-D.). — *A comprehensive self-Instructor for the Sitar, Esrar, violin, flute and harmonium*. Calcutta, 1868. — [Essai d'adaptation de la musique indigène à la notation européenne.]

#### En marhatti :

GHARPURE (A.). — *Svarasastra*, An Essay or Tutor for the Sitar. Poona, 1880. — [Renferme un système de notation inventé par l'auteur.]

#### En guzerati :

APYAKHTAR (N.-D.). — *The musical Instructor*. Bombay, 1870. — [Illustrations en couleur, avec un grand nombre de chants en guzerati.]

#### En hindi :

ADITYARAMJI (SHASTRI). — *Sangeetāditya*, by Shāstri Adityarānji, Professor of Music, Jāmnaçar, edited with notes by his sons Keshavlāl and Laxmidāss. Part I. Bombay, *Nirnaya-Sāgara Press*, 1889.

### BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE<sup>6</sup>

La musique hindoue fut à peu près lettre morte pour l'Europe jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. A cette époque, sir William Jones, président de la Société Asiatique du Bengale, publia son savant *Essai sur les Modes musicaux des Hindous*, dans les *Asiatic Researches*, 1792, bientôt suivi, dans la même collection, des travaux de sir W. Ouseley, Fr. Fowke, etc. Moins

mentale, voir le chapitre spécial sur les Instruments de musique, p. 340, note 5.

6. Cette Bibliographie générale trouve son complément dans le même chapitre, p. 268-269, pour les ouvrages relatifs à la période védique ; p. 272, pour ceux qui concernent plus spécialement la période moderne, et dans le chapitre VI, p. 340, pour les manuels de la musique instrumentale.

1. *Ouvr. cité*, p. 14 et 163.

2. Le *Rāgi-rnava* est cité par le *Samg.-darp.* et par Soma (IV, p. 2).

3. Voir sir W. Jones, *ouvr. cité*, p. 136.

4. Voir à ce sujet le « *Sungeet* », by Francis Gladwin, from the *Ayeen Akbery*, vol. III, réimprimé dans la publication de S. M. Tagore, *Hindu Music*..., p. 109-218.

5. Pour les ouvrages plus spécialement relatifs à la musique instru-

d'un demi-siècle après, le capitaine N. Augustus Willard, « Commanding in the Service of H. H. the Nawab of Banda », écrivit un intéressant *Traité sur la musique de l'Hindoustan*. On peut dire que, jusqu'aux publications du rāja S. M. Tagore (1872), ces très méritoires ouvrages formèrent la base de toutes les études ultérieures. On se borna à les reproduire, à les traduire ou à les commenter, à les retourner en tous sens, sans tenir assez compte des imperfections et des lacunes inévitables que présentaient ces toutes premières expositions d'un art à peine entrevu. Aussi on ne compte pas les erreurs qui se sont ainsi perpétuées facilement, de livres en livres, pendant près d'un siècle, et dont le résultat a été de dénaturer complètement la musique de l'Inde, ou, tout au moins, d'en donner une idée toujours imparfaite et souvent fautive. Ce n'est que depuis la publication de quelques-uns des textes sanscrits, depuis la distribution des ouvrages de S. M. Tagore, depuis les recherches du capitaine Day sur l'époque moderne, qu'on peut espérer voir l'étude de la musique hindoue sortir enfin des tâtonnements, des redites et des erreurs du début.

Parmi les travaux parus sur cette musique, ou pouvant faciliter son étude, nous citerons les suivants<sup>1</sup>, en adoptant pour cette liste, assurément incomplète, l'ordre alphabétique :

- ABUL-FAZL. — *Ain-i-Akbari*, trad. H. Blochmann [voir plus haut, p. 256].
- ABUL-FAZL. — *Sungeet*, by Francis Gladwin (from the *Ajeen Akbery*, vol. III).
- ABUL-FAZL. — *The Naqqarahkhawāh and the Imperial Musicians*, translated from the original Persian by H. Blochmann (from the *Ain-i-Akbari*, vol. I (ain 19 et 30). [Réimprimé ainsi que le précédent dans *Hindu Music from various authors*, compiled by S. M. Tagore, Calcutta, 1875, p. 199-208 et 209-216.]
- AMBROS (A. W.). — *Geschichte der Musik*, t. I, 3<sup>e</sup> éd., Leipzig, F.-E.-C. Leuckart, 1887 (t. II, ch. iv : *Die Musik der buddhistischen Völker* = *Indier*, p. 471-510).
- BANERJEA PANCHARI. — *History of Hindu Music*, A Lecture delivered at the Hooghly Institute, Bhowanipore, 1880.
- BENEVE. — Article *Indien* (Encyclopédie d'Ersch et Grüber, vol. XVII).
- BIGGS. — *Twelve Hindu Airs*, with English Words adapted to them by Mr. Opie, and harmonised for one, two, or three voices, with an accompaniment for the piano-forte or harp, by Mr. Biggs. London, printed by Rt. Birchall (sans date).
- BIGGS. — *A Second Set of Hindu Airs...*, *id.*, *ibid.*
- BIRO (William Hamilton). — *The Oriental Miscellany*, being a Collection of the most favourite airs of Hindoostan, compiled by W. H. Bird. Calcutta, 1789.
- BOHRN (Dr. P. von). — *Das Alte Indien*, Königsberg, Bornträger, 1830, 2 vol.
- BOSANQUET (R. H. M.). — *On the Hindu Division of the Octave* (Proceedings of the Royal Society, March 1877-20 December 1877), London.
- BOURGAULT-DUCODRAY (L.-A.). — *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Mission musicale en Grèce et en Orient, janv.-mai 1875. Paris, Hachette, 1877, 1 vol. grand in-8<sup>o</sup>.
- BOURGAULT-DUCODRAY (L.-A.). — *Trente Melodies populaires de Grèce et d'Orient*. Paris, 1876.
- BROWN (M.-E. et W.-A.). — *Musical Instruments and their Homes*. New-York, 1888.
- BURNELL (A.-C.). — *The Arshyabrāhmaṇa* (being the fourth *Brahmana*) and Index of Words. Mangalore, 1876, li-109 p.
- CAMPBELL (A.). — *Notes on the Musical Instruments of the Nepalese* (Journal of the Asiatic Society of Bengal, vol. VI, p. 953, Calcutta, 1837). [Réimprimé dans *Hindu Music...*, p. 283-290.]
- CATERA (Pandit). — *Criminal-lakshya-sanyitam* (en sanscrit). Bombay, Niruaya-Sāgara Press, 1910. [Essai de comparaison de la musique ancienne et moderne de l'Inde.]
- DALBERG (F.-H. von). — *Ueber die Musik der Indier*. Eine Abhandlung des sir W. Jones, aus dem Englischen übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet... Nebst einer Sammlung indischer und anderer Volksgesänge und 30 Kupfern. Erfurt, 1802, in-4<sup>o</sup>.
- DAY (captain C. R.). — *The Music and Musical Instruments of*

*Southern India and the Deccan...* with an Introduction by A.-J. Hipkins, The plates drawn by William Gabb. London and New-York, 1891, XVI-173 p., XVII plates.

DEVI (K. B.). — *Music East and West compared*. Poona, 1908. *Dramatic Amusements of India* Asiatic Journal, new series, vol. XXII, p. 271. London, 1837.

DEVI (Taru). — *Uncient Ballads and Legends of Hindustan*. London, 1882.

ELIAS (Alexander-J.). — *On the Musical Scales of various nations*. (Paper read before the Society of Arts, March 25, 1885. Voir *Journal of Society of Arts*, n<sup>o</sup> 1688, vol. XXXIII.) Tirage à part avec corrections et additions.

ENGEL (Carl). — *And Introduction to the Study of National Music*. London, 1866.

ENGEL (Carl). — *Musical Instruments in the South Kensington Museum*. London, 1874.

FETIS (F.-J.). — *Histoire de la Musique*, t. II, 1869, p. 187-332.

FOWKE (Francis). — *On the Vina of the Hindus*. *Asiatic Researches*, vol. I, p. 295. Calcutta, 1788. [Réimprimé dans *Hindu Music...*, p. 191-198.]

GEVAERT (Fr.-Auguste). — *Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité*. Gand, C. Annoot-Brackmann, 1872, 2 vol. in-4<sup>o</sup>.

GROSSET (Jenny). — *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (extrait du t. VI de la Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon). Paris, Leroux, 1888.

GROSSET (Jenny). — *Bharatīya-Nāṭya-Cāstram, Traité de Bharata sur le Théâtre*, texte sanscrit, édition critique... L. I. Paris, Leroux, 1898 (Annales de l'Université de Lyon, fasc. XL, xxiiij-280 p. [Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1903.]

HELMHOLTZ (H.). — *Théorie physiologique de la musique*, fondée sur l'étude des sensations auditives, trad. de l'allemand par G. Guéroult. Paris, V. Masson, 1868.

HIPKINS (A.-J.) and GRIB (W.). — *Musical Instruments*, historique, rare, and unique. Edinburgh, 1887.

HORN (Charles-Edward). — *Indian Melodies*, arranged for the voice and piano-forte. Londres, 1813, in-fol.

JONES (Sir William). — *On the musical Modes of the Hindus* Asiatic Researches, vol. III, p. 55, Calcutta, 1792, réimprimé (vol. I, p. 413, dans les *Works of sir W. Jones*, 6 vol. et *Supplément* 2 vol. London, 1790-1801. [Reproduit dans *Hindu Music...*, p. 123-160.]

LA FAGE. — *Histoire générale de la musique et de la danse*.

LAGGEL (Auguste). — *La Voix, l'oreille et la Musique* (Bibliothèque de Philosophie contemporaine). Paris, Germer-Baillière, 1867, in-18.

LAVIGNAC (Albert). — *La Musique et les Musiciens*, par A. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris. Nouvelle édition, Ch. Delagrave, 1895.

LEVI (Sylvain). — *Le Théâtre indien*. Paris, Bouillon, 1890, in-8<sup>o</sup>.

LOKE NATH GHOSH. — *The Music and Musical Notation of various Countries*, par M. L.-N. Ghose, secrétaire honoraire de l'École de musique du Bengale. Calcutta, 1874, in-12, 55 p. (en anglais). [Renferme quelques détails intéressants sur la pratique actuelle de la musique dans l'Inde.]

LOKE NATH GHOSH. — *Music's Appeal to India*. Calcutta, 1873, in-12, 24 p. [« Discours allégorique : la déesse de la Musique (Sarasvatī), après une absence de plusieurs siècles, retourne aux bords du Gange; après avoir raconté ses longues pérégrinations à travers l'Asie et l'Europe, elle annonce son dessein de se fixer à nouveau sur les rives qui l'ont vue naître. Elle ordonne aux Hindous de secouer leur apathie et de reconquérir par le travail et l'étude la gloire artistique de leurs ancêtres. » (F.-A. GEVAERT, *Public Opinion*, p. 68.)]

MABILION (V.-C.). — *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*. Gand, 1880, 3 vol.

MATEER (Rev. L.). — *Native Life in Travancore*. London.

MEADOWS TAYLOR (cap.). — *Catalogue of Indian musical Instruments*, presented by colonel P.-T. French (Proceedings of the Royal Irish Academy, vol. IX, part I). [Réimprimé dans *Hindu Music*, p. 240-273.]

MUSIC (The Illustrations of), or a series of popular English and Guzarati songs, by a parsee student. Part I, Bombay, 1864, 1 vol. in-4<sup>o</sup>.

NACMANN (Emil). — *The History of Music*, translated by F. Praeger, and edited by sir F.-A. Gore Ouseley. London, 1888.

OUSELEY (Sir W.). — *An Essay on the Music of Hindustan* (vol. I, p. 70, des « *Oriental Collections*, illustrating the History, Antiquities, Literature, etc., of Asia ». London, 1797-1800, 3 vol. in-4<sup>o</sup>). [Réimprimé dans *Hindu Music...*, p. 161-172.]

PARSONS (John). — *The Hindustani Choral Book, or Swar Sangrah*, containing the tunes to those hymns in the Gitsangrah, which are in native metres, compiled by John Parsons. Bénarès, E.-J. Lazarus, 1861, 1 vol. in-8<sup>o</sup>.

PATERSON (J. D.). — *On the grāmas or musical scales of the Hindus* (Asiatic Researches, vol. IX). [Réimprimé dans *Hindu Music*, p. 173-190.]

PERCIVAL (H. M.). — *Is Hindu Music scientific?* (*Calcutta Review*, October 1886, p. 277.)

1. Que nous n'avons pu avoir tous entre les mains.

- PINGLE (Bh. A.). — *Indian Music* (with 2 plates). 2<sup>e</sup> éd., Bombay, 1898, in-8<sup>o</sup>.
- PORTMAN (M. V.). — *Andamanese Music*, with Notes on Oriental Music and Musical Instruments. *Journal of Royal Asiatic Society*, new series, vol. XX, Part II, London, April 1888.
- RAM DAS SEN. — *Aitihāsika rahasya*. Calcutta, 1876, 1877, 1879, 3 vol. (en guzerati).
- ROWNOTHAM (J. H.). — *The History of music*. London, 1885.
- SAHASRABADHE (B.-T.). — *Hindu Music and the Gayana Samāj*, published by the Gayana Samāj, Poona et Madras. Poona, 1888. [Renseignements sur le récent mouvement de renaissance de la musique ancienne.]
- SIMON (Richard). — *Quellen zur indischen Music* (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band LXVI, p. 129-153 et 262-292. Leipzig, 1902).
- SIMON (Richard). — *Die Notationen des Somanātha*, mit 2 Tafeln. (Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der... Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, 1903, Heft III. München, 1903).
- SIMON (Richard). — *The Musical Compositions of Somanātha*, critically edited, with a table of notations. Leipzig, O. Harrassowitz, 1904, iv-33 p.
- SOLVINS (Balt of Calcutta). — *The Costume of Hindustan* elucidated by sixty engravings. London, 1840, in-fol. [Reproductions d'instruments.]
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Hindu Music*, reprinted from the « *Hindoo Patriot* », September 7, 1874. Calcutta, 1874, in-8<sup>o</sup>, 53 p.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Sangita-Sāra-Samgraha*, Theory of sanskrit Music, compiled from the ancient authorities. Calcutta, 1875 (en sanscrit).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Hindu Music from various authors*, Part I, Calcutta, 1875, in-12, 305 p. — 2<sup>e</sup> éd., Calcutta, 1882, 2 Parts in 1 vol.
- PART I : N. A. WILLARD, *On the music of Hindoostan*. — W. JONES, *On the musical modes of the Hindus*. — W. OUSELEY, *Anecdotes of Indian Music*. — J. D. PATTERSON, *On the Grāmas or Musical scales of the Hindus*. — F. FOWKE, *On the Vina or Indian lyre*. — F. GLADWIN, *Sangeet* : — *The Nāgārābhāna and the Imperial Musicians*, tradit. by H. Blochmann. — W. C. STAFFORD, *Music of Hindustan*. — J. NATHAN, *Music of the Hindus*. — *On the music of Hindustan*. — P. T. FRENCH, *Catalogue of Indian music, instruments*. — J. TOD, *Music*. — A. CAMPBELL, *On the musical instruments of the Nepalese*. — J. DAVY, *Music of Ceylon*. — CRAWFORD, *Music and dancing*.
- PART II : BIRWOOD, *Musical instruments, from the Industrial Arts of India*. — R. H. M. BOSANQUET, *Hindu division of the Octave*. — S. M. TAGORE, *Hindu Music from the Hindu Patriot*. — C. ENGEL, *Musical scales of different nations*. — A. C. BURNELL, *Saman Chants from Arsheyabrāhmana*. — J. L. RICE, *Hindu theory of music*. — W. W. HENNER, *Indian art of music*.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Six principal Rāgas*, with a brief view of Hindu Music, 2<sup>e</sup> éd., Calcutta, 1877, in-4<sup>o</sup> [« L'introduction de 46 pages, placée en tête du volume, est un résumé de la théorie hindoue, infiniment plus substantiel et plus lucide que tout ce qui a paru sur le même sujet jusqu'à ce jour ». (F.-A. GEVAERT, *Public Opinion*,... p. 65.)]
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Yantra Kosha*, or a Treasury of the musical Instruments of ancient and of modern India, and of various other countries. Calcutta, 1875, in-8<sup>o</sup> (en bengali), 296 p.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Short Notices of Hindu musical Instruments*. Calcutta, 1877, 43 p. (en anglais).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *English Verses, set to Hindu Music*, in the honor of His Royal Highness the Prince of Wales (34 morceaux) [précédés d'un traité élémentaire de notation indigène]. Calcutta, 1875, in-8<sup>o</sup>, 156 p.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Ākatana, or the Indian Concert*, containing elementary rules for the Hindu musical Notation, with a description of signs frequently used in airs intended for the Ākatana, in-4<sup>o</sup>, 47 p. [terminé par 17 morceaux de musique instrumentale en notation hindoue].
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Jātiya Sangita Vishayaka Prasava*, or a Discourse on national Music (en bengali), in-4<sup>o</sup>, 79 p. [avec la notation de six chants du pays].
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Public Opinion and official communications about the Bengal Music School and its President*. Calcutta, Bose and Co., 1876 (1877).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *A few Specimens of Indian Songs*. Calcutta, Bose and Co., 1879.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *The five principal musicians of the Hindus*, or a brief exposition of the essential elements of Hindu music, as set forth by the five celestial musicians of India, with 1 plate and music. Calcutta, 1881, in-4<sup>o</sup>.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *The musical Scales of the Hindus*. Calcutta, 1884.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *The twenty-two Srutis of the Hindus*. Calcutta, 1886.
- TRINKS (C.). — *A Collection of Hindoostanee Songs*, dedicated to

Mr. Bristow, by C. Trinks, organist of Saint-John's Church. Calcutta, in-fol.

WATERFIELD (W.). — *Indian Ballads and other Poems*. London, 1868.

WILLARD (captain N. Augustus). — *A Treatise on the Music of Hindoostan*, comprising a detail of the ancient Theory and modern Practice. Calcutta, 1834, in-8<sup>o</sup> [réimprimé dans *Hindu Music*,... p. 1-122.]

WILLIAMSON (T. G.). — *Twelve Original Hindoostanee Aïrs*, compiled and harmonized. London, 1798, in-fol.

WILSON (Anne C.). — *A short Account of the Hindu System of Music*. Lahore, Gulab Singh and Sons; London, Simpkin, Marshall, 1904.

WILSON (H. H.). — *Select Specimens from the Theatre of the Hindus*, translated from the original sanskrit. London, 1838, 2 vol. in-8<sup>o</sup> [traduit en français par A. Langlois, 1828].

WALCKIERS (L.). — *A Collection of twenty-four Hindoostanee and other Aïrs*, arranged for the piano-forte. London, Clementi.

## CHAPITRE III

### PÉRIODE VÉDIQUE

**Les commencements de l'art musical dans l'Inde.** — Ce serait exprimer une vérité banale que de dire que, dans l'Inde comme ailleurs, les commencements de l'art musical échappent à notre investigation.

**Goût de l'Arya pour la musique, la danse et les spectacles.** — Tout ce que nous pouvons affirmer de façon certaine, c'est que, aux temps où les premiers représentants de la race hindoue, venus du Nord-Ouest, se trouvaient groupés sur les rives de l'Indus et dans le Penjab actuel en une multitude de petits clans, gouvernés par des rājas qu'assistaient une noblesse guerrière et une caste sacerdotale héréditaires, le chant, la musique, la danse et les spectacles éclatants étaient déjà les plaisirs favoris de l'Arya. « Le culte, sans adopter ouvertement ces amusements, les avait détournés à son profit<sup>1</sup>. » On psalmodiait les hymnes védiques, on chantait les cantilènes du Sama-Veda, « simple adaptation musicale des vers du Rig-Veda, et qui suppose une étude savante et même raffinée de la musique liturgique<sup>2</sup> ». On marchait au combat au son des tambours, des trompettes et des conques; on connaissait déjà le jeu de quelques autres instruments, tels que les luths, les flûtes et les cymbales.

**Date des premiers témoignages védiques.** — En l'absence d'une chronologie sérieuse, — que l'Inde ne verra débiter qu'à l'apparition de son Bouddha, c'est-à-dire au vi<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, — nous en sommes réduits aux conjectures pour fixer l'époque précise à laquelle nous pouvons placer les premières manifestations de la civilisation védique, dont les recueils du Veda sont les plus antiques témoins. Mais la méthode inductive peut nous permettre de reporter, sans encourir le reproche d'exagération, jusqu'en l'an 2000 avant notre ère le plein épanouissement de la littérature des Hymnes<sup>3</sup>.

**Classification de la littérature du Veda.** — Ces textes liturgiques, ou *mantras*, se divisaient, d'après la nature de leur contenu : 1<sup>o</sup> en *ric*, « vers d'invo-

1. S. Lévi, *ouvr. cité*, p. 333.

2. *Id.*, p. 307.

3. Cette question est encore très controversée. Voir les récentes discussions auxquelles elle a donné lieu dans le *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1909, p. 721-726, 1095-1106; 1910, p. 476-466, 546-550.



cation et de louange qui se psalmodient à haute voix » ; 2° en *yajus*, « ou formules relatives aux divers actes du sacrifice, qui se murmuraient à voix basse » ; 3° en *sâman*, sorte de « cantilènes, d'une structure plus ou moins compliquée, et suivies d'un refrain qui était chanté en chœur ».

**Les quatre recueils ou Samhitâs védiques.** — Pris dans son acception la plus large, le Vêda (exactement science) est un recueil encyclopédique emprunté à diverses époques, amas de traités liturgiques, théologiques, philosophiques, etc. Mais, au sens moins large, on réserve le nom de Vêdas aux quatre recueils actuellement existants, appelés *Samhitâs*, collections de *mantras*, c'est-à-dire de textes liturgiques et sacramentels empreints d'un cachet littéraire plus ou moins accusé. Ce sont : 1° le *Rig-Vêda*, qui renferme la collection des hymnes ; 2° le *Yajur-Vêda*, où sont réunies les formules ; 3° le *Sâma-Vêda*, qui contient les cantilènes (les textes de ces cantilènes sont des vers du Rig-Vêda) ; et 4° l'*Atharva-Vêda*, collection d'hymnes, comme le Rig-Vêda, mais dont les textes, quand ils ne sont pas communs aux deux recueils, sont en partie plus jeunes et ont dû servir aux pratiques d'un culte différent<sup>2</sup>.

**Les Brâhmanas, ou premiers traités d'exégèse.** — A chacune de ces *Samhitâs* correspondent un ou plusieurs *Brâhmanas*, « ou traités sur le cérémoniel, dans lesquels, à propos de prescriptions rituelles, nous ont été conservées de nombreuses légendes, des spéculations théologiques et autres, ainsi que les premiers essais d'exégèse<sup>3</sup> ». Il en existe des recensions diverses, appelées *çâkhâs* ou *branches*. Les *Brâhmanas* forment ce qu'on pourrait appeler la deuxième couche de la littérature védique ; les parties les plus récentes « ne paraissent pas remonter plus haut que le ve siècle avant notre ère » ; les plus anciennes, évidemment postérieures aux *mantras*, dont elles règlent la pratique et l'usage, ont dû dépendant en suivre de très près la rédaction : on peut en fixer approximativement la date extrême à l'an 1400 avant Jésus-Christ.

Ces deux parties de la littérature védique constituent la *çrutî* (audition), la tradition sacrée et révélée ; privilège exclusif des castes supérieures, elles ont un caractère essentiellement religieux, et sont comme fermées aux profanes.

**Les sûtras, ou précis didactiques.** — Une troisième période, plus récente encore (600 à 200 ans avant Jésus-Christ?), comprend des manuels mnémotechniques, de forme concise, presque énigmatique, appelés *sûtras* (fil, lien, renfermant l'ensemble systématique et condensé des matériaux liturgiques, ritualistes, exégétiques, épars dans les *Brâhmanas*. Ces documents peu littéraires, dont la langue n'est déjà presque plus védique, n'en sont pas moins précieux par les renseignements qu'ils nous donnent, — non seulement sur le rituel, sur le cérémoniel du grand culte établi par la *çrutî*, par le vêda (*çrauta-sûtras*), sur les observances réglées par la *smritî*, par la tradition (*smârta-sûtras*, comprenant les *grihya-sûtras* relatifs au rituel domestique et les *dharma-sûtras* relatifs au droit et à la coutume), — mais encore sur la phonétique, la grammaire, la métrique, l'accentuation et la musique védiques (*çikshâs*, *prâtîçâkhya*s, *vedângas*, etc.).

**Indications qui peuvent être tirées de ces trois sources.** — Il résulte de l'aperçu succinct que nous

venons de donner de la littérature védique proprement dite et des manuels postérieurs, qu'une étude complète de la musique dans l'Inde, à l'époque védique, doit être fondée sur ces trois sortes de documents, d'une importance décroissante : 1° ceux qu'on peut tirer du texte même des hymnes ; 2° ceux qui fournissent les prescriptions liturgiques des *Brâhmanas* ; 3° enfin ceux que présentent les nombreux *sûtras* ou *vedângas*, plus ou moins dignes de confiance relativement au caractère de la science musicale, ou à la pratique de cet art, dans la période qui nous occupe.

Une pareille étude serait peu de mise ici. Nous nous bornerons donc aux quelques indications intéressantes que nous pouvons facilement relever, en les résumant dans le petit nombre de pages dont nous disposons pour ce simple aperçu de la musique védique.

Il est certain que les hymnes doivent refléter exactement quelques-unes des idées, des croyances, des mœurs et des connaissances des Hindous, à l'époque de leur premier établissement dans les contrées du nord-ouest de l'Inde. Mais n'oublions pas que les Vêdas ne sont qu'un recueil de chants et de litanies, et que les renseignements qu'ils donnent sur l'état de culture intellectuelle et surtout artistique de leurs auteurs seront incomplets. Ils ne racontent pas à l'homme, ils glorifient la divinité. On peut espérer glaner de-ci de-là dans leurs textes quelques allusions précieuses ; elles sont insuffisantes à permettre de reconstituer dans son ensemble l'état d'une civilisation. Combien de traits doivent forcément manquer au tableau !

La littérature postérieure des *Brâhmanas*, née des besoins d'un enseignement exclusivement sacerdotal, et dont l'objet unique est le culte, ne pourra que dans une très faible mesure suppléer à ces lacunes. Ici, la prose naissante a succédé au vers ; la pensée s'essaye maladroitement à se débarrasser des entraves qui l'enlisaient et à faire ses premiers pas dans le domaine des spéculations théologiques ; mais ces écrits nous donnent l'image fidèle de l'esprit formaliste et discuteur qui régnait dans les nombreuses écoles religieuses, uniquement occupées des minuties et des subtilités d'un rite terre à terre<sup>4</sup>, plutôt que le tableau de la vie d'un peuple. Sans doute ils prétendent à l'explication des diverses parties de la tâche incombant à chacun des officiers du culte ; ils s'ingénient à faire comprendre à l'*hotar* le sens intime des vers qu'il récite, à l'*udiyâtar* les caractères de la mélodie qu'il chante, à l'*adhvaryu* les diverses phases de sa complexe besogne de manipulation ; « mais, ces détails matériels, ils ne les exposent point, ils les supposent connus, comme ils l'étaient en effet de tout prêtre digne de ce nom : ils se bornent à en dégager l'esprit à grand renfort de commentaires verbeux, de jeux de mots étymologiques et de subtilités qui conduent à l'extravagance ».

Il faut descendre jusqu'aux manuels concis, sortes d'aide-mémoire rédigés en versets aphoristiques par chaque école, sur les confins de l'époque védique, pour trouver, formulé en règles précises, l'ensemble des prescriptions compliquées du culte, pour avoir un aperçu des pratiques religieuses et des devoirs moraux incombant au chef de famille, pour sortir enfin du domaine liturgique et sacré avec les précis consacrés aux sciences et aux arts prétendant

1. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 3.

2. *Id.*, p. 3.

3. *Id.*, p. 4.

4. A. Barth, *ouvr. cité*, p. 31.

5. V. Henry, *ouvr. cité*, p. 33.

contenus dans le Véda, grammaire, métrique, musique, astronomie, etc.

Renseignements fournis par le texte même des Hymnes. — Revenons aux recueils des Hymnes védiques. De plusieurs passages qu'ils renferment nous pouvons inférer que l'Arya se livrait — en dehors des cérémonies mêmes du culte — à des divertissements variés où la musique, unie ou non à la danse, jouait un rôle important.

Citations du Rig-Véda et de l'Atharva-Véda. — Quelques citations nous permettront de prendre une idée, bien imparfaite il est vrai, de la civilisation védique, et de nous rendre compte de la manière des deux seuls Védas vraiment littéraires, le Rig et l'Atharva.

Un des hymnes du Rig-Véda (X, 133, 1 et 7) décrit la vie bienheureuse que mènent dans l'autre monde les Mânes, sujets de Yama : « Sous un arbre au feuillage touffu, Yama banquette avec les dieux : là retentissent les chants (*gîr*) et les accords des flûtes (*nâdi*). »

A l'issue des cérémonies funéraires, après avoir épuisé les rites dans le but de procurer au défunt les jouissances promises « auprès des pères, riches de leurs libéralités, qui goûtent les délices en compagnie de Yama » (R. V., X, xiv, 7, 12); après avoir consacré la nuit à une veillée en musique devant les ossements, où l'on chante : « Louez les pères ! » où l'on frappe sur des vases de métal, où l'on joue du luth<sup>1</sup>; après que, trois fois le soir, trois fois vers minuit, et trois fois au matin, des pleureuses ont fait le tour des restes mortels..., on « prend congé des morts »; les parents s'habillent de neuf (R. V., X, xviii, 3 et 4) et peuvent « retourner à la danse et au jeu ».

La danse, si étroitement liée à la musique dans tous les temps et chez tous les peuples, n'était donc pas seulement usitée dans les rites du culte, mais était déjà, en quelque sorte, devenue un art d'agrément. Dans le Rig-Véda (I, xcii, 4), l'Aurore (*Ushas*) est comparée à une « danseuse qui se pare de gais atours, et étale sa gorge comme une vache ses mamelles ».

Par endroits, on rencontre dans les hymnes ce qu'on a appelé des « tranches de vie<sup>2</sup> », tel le curieux morceau d'harmonie imitative, où le coassement des grenouilles symbolise les chants entonnés par les brâhmanes, au début de la saison des pluies, après leurs vacances d'été (R. V., VII, 103).

Ailleurs, nous pouvons relever des symptômes d'une civilisation qui aurait atteint déjà à un certain raffinement : la passion du jeu s'est développée à l'excès, on en connaît les séductions et les misères. Nous en avons un témoignage dans cet hymne du Rig-Véda (X, 34), qui ne contient rien de sacré ni de liturgique, où un joueur de dés s'écrit avec une incomparable énergie les funestes effets de cette passion (comp. R. V., VII, lxxxvi, 6; et A. V., VII, l, 1).

Un hymne de l'Atharva-Véda est consacré à la louange de la Terre, « ... elle sur qui chantent et dansent les mortels bruyants, la Terre où l'on combat, où mugit et parle le tambour... » (A. V., XII, 1).

Les chants des hommes sont souvent comparés au *śman* du nuage, chanté par l'oiseau (R. V., I, clxxiii, 1); le chant des prêtres paraît aussi avoir été assimilé

au bourdonnement d'une mouche<sup>3</sup>. Les hymnes II, 42 et II, 43 du Rig-Véda sont adressés à un oiseau (geai ou corbeau?), le *kapiñjala*, décoré du nom de poète, de chanteur; il est comparé à l'*udgîtar*, qui chante le *śman*; on le prie de chanter suivant la règle établie par les pères, et l'hymne se termine par la mention du nom d'une sorte de luth, le *karhavi* (R. V., II, XLII, 3), que nous trouvons également dans l'Atharva-Véda (IV, 37, 4; comp. XX, 132, 3, 8).

Quant au tambour, il sert non seulement dans les combats, où il fait fuir d'épouvante l'ennemi (R. V., VI, 47, 29-31; comp. I, 28, 5); mais il accompagne la plupart des cérémonies religieuses, où son bruit a pour but de chasser les esprits malins, comme le gong, qu'on frappe pour l'exorcisme du démon-chien<sup>4</sup>. — C'est ainsi que, d'après Çankhâyana (*Çrauta-sûtras*, XVII, 14, 10 et suiv.), à la fête du solstice d'hiver<sup>5</sup>, « on bat les tambours; le prêtre frappe le tambour de terre; les faiseurs de bruit font du bruit ». Ce *tambour de terre* se compose de la peau d'un animal du sacrifice, tendue sur un trou de résonance creusé en terre; on en bat avec la queue de l'animal. Au cours de cette même cérémonie, des jeunes filles dansent autour du feu, portant sur leurs épaules des urnes pleines d'eau, qu'elles finissent par y répandre, en chantant des refrains :

Bon sentent les vaches. Voici le doux suc!

Bon parfum sentent les vaches. Le doux suc!

Les vaches sont mères du beurre. Le doux suc!

Qu'elles se multiplient chez nous. Le doux suc!

Les petites vaches, nous allons les baigner. Le doux suc<sup>6</sup>!

Le tambour ou timbale védique est le *dundubhi*; l'Atharva-Véda consacre un hymne entier (V, 20) à cet instrument, « issu du roi de la forêt et tendu de vache », c'est-à-dire fait de bois et recouvert de cuir.

Le même recueil décrit en ces termes (IV, 37, 4) les endroits hantés par les Apsaras, ou nymphes, qui présideront plus tard aux amusements des dieux : « Là où croissent les acvatthas (*Ficus religiosa*) et les nyagrodhas (*Ficus Indica*), les grands arbres à la chevelure de feuillage, où pendent leurs escarpolettes d'or et d'argent, où sonnent leurs luths et leurs cymbales... »

Résumé des données musicales du Rig-Véda et de l'Atharva-Véda. — Nous sommes obligés d'écourter cette revue du texte des hymnes; contentons-nous donc de résumer les quelques données musicales que fournissent le Rig et l'Atharva, c'est-à-dire d'y relever les expressions relatives au chant ou à l'exécution instrumentale<sup>7</sup>.

Parmi les termes employés pour désigner la musique et le chant, indépendamment du mot *śman*, dont il sera question ultérieurement<sup>8</sup>, et de la famille de mots groupés autour des racines *gâ*, *gi*, *gîr*, chanter, etc. (*gîr*, *udgîtar*, *gâyatri*, etc.), on trouve les expressions *vâna* (R. V., VIII, 20, 8; IX, 97, 8; X, 32, 4) et *vânî* (R. V., I, 88, 6; VI, 63, 6; VIII, 9, 9), certainement apparentées à la racine *vâ*, souffler. *Vânî*, au pluriel, peut être rendu par chœur, musiciens (R. V., I, 7, 1; III, 30, 10; VIII, 9, 19; VIII, 12, 22; IX, 104, 4); et il est question quelque part (R. V., I, 164, 24) de 7 *vânîs*, qui sont soit autant d'espèces de tons, de chants, soit des formes métriques<sup>9</sup>.

1. Çankhâyana, *Çrauta-sûtras*, XXI, 3, 7.

2. V. Henry, *op. cit.*, p. 36.

3. V. A. Bergaigne, *La Religion védique*, I, p. 146, 237.

4. Obbenberg, *La Religion du Véda*, trad. V. Henry, p. 421. Comp. chap. VII, p. 364.

5. *Id.*, p. 374.

6. *Id.*, p. 380.

7. Comp. H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Veda*, aux mots cités; et H. Zimmer, *Altindisches Leben...*, p. 289-291.

8. Voir p. 277.

9. De la racine *vâ* on peut rapprocher encore les formes *vâna*, flageolet, et *vânîç*, harpe, citées plus bas.

Jouer d'un instrument se disait *vat*, ou encore *dham*, souffler (R. V., I, 83, 10; I, 117, 21; IX, 1, 8; X, 133, 7). On a relevé certains noms d'instruments de musique, qu'il n'est pas toujours possible d'identifier d'une façon sûre. Ce sont : un tambour ou timbale, *dundubhi* (R. V., I, 28, 3; VI, 47, 29-31; A. V., V, 20; XII, 1), des cymbales, ou crotales, *aghâti* (R. V., X, 146, 2) et *aghâta* (A. V., IV, 37, 4); puis, divers instruments à vent : *vâna*, flûte ou flageolet (R. V., I, 83, 10), *nîdî*, même sens (R. V., X, 133, 7), *bakura*, espèce de cor ou de trompette guerrière (R. V., I, 117, 21), *bākura* ou *bakura-driti*, cornemuse (?) (R. V., IX, 1, 8) et *sasarpari*, dont le sens est également douteux, mais qu'on traduit parfois par trompette de guerre; enfin deux instruments à cordes (en dehors de *vâdici*, à la signification indécise, R. V., V, 73, 4), et qu'on identifie d'ordinaire à la harpe ou au luth : *karkari* (R. V., II, 43, 3; A. V., IV, 37, 4) et *gargara* (R. V., VIII, 69, 9).

**Le Yajur-Véda et le Taittirîya-Brâhmana.** — Un autre Véda, qu'on peut appeler le *livre des formules*, le *Yajur-Véda*, nous fournit le moyen d'augmenter cette liste. Dans un passage curieux de l'une de ses *Samhitâs* (*Vâjasaneyî-S.*, XXX, 6, 19, 20), où il est question de sacrifices humains, il fait une énumération de 179 divinités secondaires, parmi lesquelles la divinité du chant (*Gitâ*), de la danse (*Nritâ*), de différentes espèces de sons musicaux, de bruits ou de cris (*Çabda*, *Mabas*, *Kroça*, *Akranda*, *Avarasvara*, etc.). A ces divinités on offre des victimes, et parmi elles nous voyons : un joueur de *vînd* ou luth; de *tînava* ou flûte; d'*âdambara* ou tambour; de *çamkha* ou conque; un *talava*, instrument du genre tambour, ou simplement un musicien; un *pinighna* ou batteur de mesure; un *çailusha* ou acteur.

Le même développement se retrouve dans un des *Brâhmanas* d'une autre recension du Yajus (Yajus noir), le *Taittirîya-Br.*, avec quelques variantes; et, d'après l'interprétation qu'en donne Râjendralâla Mitra<sup>1</sup>, nous devrions ajouter à notre liste : un joueur de *dundubhi* [qu'il traduit par trompette! — aux lieu et place du joueur d'*âdambara*]; un chanteur (*gumka*); un chanteur à l'octave dans un chœur (? *grâmanya*); un [musicien] qui invite les gens à la danse (*anukroçaka*)<sup>2</sup>; un préparateur d'instruments de musique en peau (*carmanyâ*)<sup>3</sup>, etc.

Tels sont, à peu près, les seuls renseignements directs que fournissent les anciens textes purement védiques. Ils sont muets — et cela ne saurait nous surprendre, si nous nous rappelons leur nature spéciale et leur objet — sur tout ce qui concerne la technique des arts de la musique et de la danse; et nous ne pourrions suppléer à ce silence forcé, qu'en ayant recours, comme nous l'avons dit, aux divers traités d'exégèse ou aux précis didactiques.

**Premiers renseignements empruntés à l'exégèse et aux traités didactiques.** — « Composés à une époque plus tardive, où peut-être la mémoire était devenue plus rebelle, où en tout cas la complexité croissante et véritablement terrifiante du rituel risquait de la trop surcharger, ils suivent pas à pas les lents méandres de l'office divin : selon qu'ils appartiennent

au cycle du Rig-Véda, du Yajur-Véda ou du Sâma-Véda, ils prescrivent, à l'usage de chacune des catégories de prêtres officiants, les récitation, les manipulations et les chants qui s'y succèdent et s'y entrelacent; et, grâce à eux, le culte de l'Inde antique nous est sans comparaison plus accessible, jusque dans ses plus minutieux détails, que celui d'aucune autre nation de l'antiquité, sans en excepter le peuple d'Israël<sup>4</sup>. »

**Psalmodies et chants véritables.** — Les hymnes du Rig-Véda, dont nous venons, par de courtes citations, de donner une idée, n'étaient pas chantés; mais certaines stances appropriées, extraites du recueil, étaient, à l'occasion de l'offrande et de la libation de la liqueur enivrante appelée *Soma*, récitées par le principal officiant, le *hotar*, ou un de ses compagnons, sur le ton solennel et élevé de la psalmodie, avec exacte observation de l'accent et de la quantité des syllabes; pendant ce temps *adhvarya* et ses aides, employés à la besogne matérielle du culte, accompagnaient de formules breves chacun des actes de leur minutieux ministère<sup>5</sup>. La métrique védique, par la variété et la souplesse de ses stances et de son rythme, donnait à ces récitation un caractère éminemment lyrique et solennel.

Mais ces psalmodies étaient entremêlées de chants véritables, dont l'exécution était confiée à l'*udgatar* et à son quator de prêtres-chanteurs. Dans l'ordre rituel, le chant précédait même la récitation. Les chantres, d'abord, semble-t-il, au nombre de trois seulement, puis, par la suite, formant quatre chœurs de quatre prêtres chacun, exécutaient, tantôt ensemble, tantôt en alternant, des morceaux coupés d'exclamations, de cris d'allégresse et de syllabes magiques.

**Le Sâma-Véda.** — Ces hymnes, variaient suivant les dieux à qui était adressé le sacrifice, sont tirés d'un recueil dont il nous faut parler maintenant, le *Sâma-Véda*. Ce répertoire des mélodies (*sâmans*) est une sorte de livret de plain-chant, extrait du Rig-Véda, accompagné de chants en notation musicale (*gânas*), à l'usage des chantres.

**Les cantilènes ou sâmans.** — Avec quelques-unes de ces vieilles cantilènes, nous touchons aux plus lointains souvenirs musicaux de l'Inde aryenne. Dans les hymnes mêmes du Rig-Véda, la prière chantée (*sâman*) est souvent mentionnée à côté de la prière récitée ou *ric*. Au vers X, 114, 6, elles sont considérées comme deux chevaux (ou deux roues) faisant rouler le char du sacrifice. Ce sont les dieux (X, 114, 1) qui ont découvert l'hymne (*arku*) et le *sâman*. Les vers V, 44, 14 et V, 44, 15 présentent la même distinction entre la *ric* et le *sâman*; de même encore le vers X, 90, 9, où les trois védas sont donnés comme produits par la victime mystique *purusha* : « De ce sacrifice sont nés les *rics* et les *sâmans*; de lui sont nés les mètres (*chanlâmsi*), de lui est né le *Yajus*. » Brihaspati, le chanteur, chante des *sâmans* (X, 36, 3); enfin un texte va jusqu'à déclarer qu'« il n'y a rien au-dessus du *sâman* » (II, 23, 16).

**Nature des sâmans et composition du Sâma-Véda.** — Le Sâma-Véda venu jusqu'à nous est, d'après Burnell<sup>6</sup>, une collection de vers ou de phrases sans liai-

s'accompagnaient le maniement des vases sacrés et les autres manipulations matérielles sont en simple prose et tirées du Yajur-Véda. (II, Oldenberg, *ouvr. cité*, p. 370.)

6. *The Arshya-Brâhmana. Introduction*, p. xi, xii. — Pour tout le développement qui suit, nous nous sommes surtout aidés des remarquables travaux de A.-C. Burnell (ou r. *cité*) et de M. Haug (*Artana-Brâhmana*, t. II), ainsi que des savants articles de M. A. Barth dans la *Revue critique* (21 juillet 1877, etc.).

1. *Indo-Aryans*, t. II, p. 80-89.

2. Ou *abhi-kroçaka* dans la *Vâjasaneyî-S.*, commenté par le mot *mindaka*, mendiant.

3. Ou *carmanna* (*Vâjasaneyî-S.*).

4. V. Henry, *Préface* à sa traduction de l'ouvrage de H. Oldenberg. *La Religion du Véda*, p. x, xi.

5. Les prières liturgiques, soit de louange, soit de supplication, revêtent habituellement la forme poétique, tandis que les formules dont

son, presque tous tirés du Rîg-Véda, qui, avec quelques modifications de forme (allongement, répétition des syllabes, intercalation de syllabes nouvelles), se chantaient dans certaines occasions, et surtout aux sacrifices de Soma. Ce sont ces paroles, c'est ce texte qui, revêtu de musique, constituerait pour nous un *sâman*. En fait, c'est le résultat d'une erreur en laquelle nous ont induits la littérature technique du Sâma-Véda et les spéculations de la Mimâmsâ : le *sâman* était une mélodie pure, une cantilène tout à fait indépendante du texte auquel on pouvait l'appliquer. L'origine de cette musique est probablement fondée sur la récitation des paroles liturgiques; mais les témoignages les plus anciens que nous possédions font une distinction entre le chant et les paroles et accordent la plus grande importance au chant. Comme l'indique, entre autres textes, le commentaire de Sâyana, un *sâman* est une *giti*, une façon de chanter; il est synonyme de *gîna*, chant. Ce n'est pas une *ric* revêtu d'un air, c'est l'air seul, une sorte de *samskara* ou de complément tout extérieur, lequel peut être ou ne pas être conféré à une *ric*. Il n'y a aucun lien nécessaire de l'un à l'autre, et un *sâman* nous toujours un *sâman*, à quelque *ric* qu'on l'applique. Aussi les *sâmans* n'ont-ils par eux-mêmes aucun sens; ils ne consistent qu'en notes musicales et en syllabes exclamatives ou *stobhas*, et Sâyana convient qu'à strictement parler il ne saurait être question de les expliquer.

Bien que le doute subsiste en présence de l'incohérence des textes, cette théorie peut être vraie, du moins pour les temps anciens. Mais, comme le remarque justement M. A. Barth<sup>1</sup>, « pour tous ceux qui n'étaient pas des *sâmagas*, des chanteurs de profession, les recueils du Sâma-Véda, qui contiennent les *rics*, c'est-à-dire des textes intelligibles, ont dû l'emporter en intérêt dans l'Inde, tout comme chez nous, sur les collections à peu près inintelligibles des *gînas*. » Aussi, « bien que la notion de la nature toute musicale du *sâman* ne se soit jamais obscurcie, » le *sâman* est devenu un texte chanté. « Au lieu de dire qu'il se chante sur telle *ric* en sanscrit on dit chanter un air sur des mots), ou qu'il y a pris pied, on a dit qu'il avait telle *ric* pour matrice, ou qu'il en était issu ».

**Mode de formation de ses recueils.** — Cela nous amène à examiner le mode de formation des divers recueils du Sâma-Véda. Les *rics*, ou texte proprement dit extrait en très grande partie du Rîg-Véda, sont renfermés dans deux recueils, à chacun desquels correspondent deux collections de *sâmans* ou *gînas*, c'est-à-dire de paroles notées, disposées sous forme de cantilènes, sortes d'appendices aux *Samhitâs* propres. C'est ainsi qu'au premier recueil, *pûrvârçika*, correspondent le *grîmageya-gîna* et l'*âranya-gîna*; au deuxième, *uttarârçika*, correspondent l'*ûha-gîna* et l'*ûhya-gîna*. Enfin il est plusieurs *sâmans* qui ne correspondent pas à des *rics*; et, dans ce cas, la tradition les rapporte à des textes appelés *stobhas*, syllabes exclamatives, n'offrant la plupart aucun sens, du moins dans l'état délabré dans lequel le recueil nous en est parvenu<sup>2</sup>.

**Mode d'exécution des sâmans.** — « Les *sâmans* s'emploient dans la liturgie de deux manières : à l'état simple, ou combinés en litanies plus longues appelées *stotras*. Les *sâmans* qui entrent dans la composition de ces *stotras* n'ont pas... pour texte une seule *ric*; ils correspondent régulièrement à 3 *rics* groupées en un *trika* ou tercet, et les diverses combinaisons auxquelles on peut soumettre les éléments de ces tercets constituent les *stomas*, ou types d'après lesquels se confectionnent les *stotras*<sup>3</sup>. »

Au cours des sacrifices, les prêtres *sâma-gas* exécutent, nous l'avons vu, la partie musicale. Les chants sont divisés en séries de phrases très simples et très courtes, « sans accompagnement et pour un seul chanteur, à l'exception de la dernière, une sorte de refrain de quelques notes, lequel est chanté en chœur, mais toujours à l'unisson<sup>4</sup>. » Ces séries de phrases ou sections (*bhaktis*) vont jusqu'à 5. Ce sont<sup>5</sup> :

1° Le *prastâva*, précédé de la syllabe *hum*, et chanté par le *prastotar*;

2° L'*udgîtha*, chanté par l'*udgâtar*, et précédé de la syllabe *om*;

3° Le *pratîhâra*, précédé de la syllabe *hum*, chanté par le *pratîhartar*;

4° Parfois cette section est subdivisée elle-même en deux parties, dont la seconde, *upadrava*, mise dans la bouche de l'*udgâtar*, se compose de quelques-unes des dernières syllabes;

5° Enfin le chant se termine par la finale, *nîdhâna*, chantée en chœur par tous les prêtres.

Lors du sacrifice de Soma, « tandis que la liqueur sainte traverse le filtre de laine, s'élève le chant, sans modulations et d'une tonalité très simple, exécuté par le trio des chantres, assis côte à côte, le regard immobile et fixé sur l'horizon. C'est dans la même posture qu'officiant les prêtres récitants; assis en face d'eux, l'*adhvaryu*, le principal ministre des besognes matérielles du sacrifice, leur répond par la syllabe *om* qui équivaut à notre Amen<sup>6</sup>. » « Le sacrifice de Soma est le banquet solennel des dieux et des prêtres; mais, parmi ces convives, Indra à lui seul tient une place exceptionnelle... Le pressurage du midi, qui est comme l'apogée du sacrifice, lui appartient tout entier : c'est là qu'on exécute les mélodies les plus solennelles du culte, le *brihat* et le *ratham-tara*, sur des paroles qui ne glorifient qu'Indra<sup>7</sup>... »

Si l'on en croit certains textes, l'*adhvaryu* ne se bornerait pas à la besogne purement matérielle qu'on lui attribue généralement, entrecoupée de répons. Un des *prâtîcâkhyas* du Véda qui lui est particulier (le *Vajus*) parle de l'attribution aux *sâmans* d'une échelle de sept notes; et, pour justifier cette incursion dans la théorie musicale, le commentateur indique que, tout en élevant le bûcher d'Agni, l'*adhvaryu* exécutait certains chants du Sâma-Véda<sup>8</sup>. Ailleurs, nous voyons que l'*adhvaryu*, après avoir jeté le roseau sur l'*utkara*, ou amas de balayures, et pendant ses différentes stations autour de l'autel, sur un emplacement auquel on attribue la forme d'un oiseau, chante — le *Çatapatha-Brahmama* insiste (IX, 1, 2, 43) sur ce fait que ce n'est pas un autre que

1. *Revue critique*, 21 juillet 1877, p. 21.

2. A. Barth, *Id.*, p. 24.

3. *Id.*, p. 26.

4. *Id.*, p. 26.

5. Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxv, d'après le *Pancavidya-sûtra*. — Parmi les traités indiens sur le chant védique, nous pouvons citer : le *Pushya* ou *Pûrâsâtra* (*Indische Studien*, t. I, p. 46, 48), le *Sâma-*

*tantra* (Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxiv), le *Pancavidya-sûtra* de Kâlyâyana (*Id.*, p. xxv), et les traités distincts sur chaque *bhakti* : le *Prastâvasûtra*, le *Pratîhârasûtra*, le *Nîdhânasûtra* (*Id.*, p. xxv).

6. Oldenberg, *La Religion du Véda*, p. 393.

7. *Id.*, p. 387.

8. *Vâjasaneyi-prâtîcâkhyâ*, 127; — cité par A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 139-140.

*Adhvaryu* qui chante — différents *sāmans* précédés de l'exclamation *him* : *sāma-gīyatra*, *rathambara*, *brihat*, *vāmadevya*, *yajñyājñiya*, *prajīpatihridaya* et *cyaita*<sup>1</sup>. Mais, comme l'exécution de ces cantilènes rentre tout à fait dans la manière habituelle de chanter les autres *sāmans*, M. A. Weber, à qui nous empruntons ce renseignement, estime<sup>2</sup>, malgré le témoignage du *Ātapattha-Br.*, qu'elles devaient, tout comme les autres, être chantées par l'*udgītar*.

Quoi qu'il en soit, le même *Brāhmana* (XIII, 4, 3) signale l'existence de chants, accompagnés du son d'instruments de musique, exécutés lors du sacrifice du cheval : « Les chefs de la troupe des joueurs de luth (*vīnd*) sont rassemblés; l'*Adhvaryu* leur dit : « O « *vīndānagins*, célébrez celui qui offre ce sacrifice, « parmi les anciens rois pieux. » Ainsi chantent-ils. » — Lors du sacrifice du soir, un joueur de luth (*vīnd-gāthīn*) de la caste des guerriers, tourné vers le sud, chante, en jouant l'*uttaramandra*, trois strophes (*gīthās*) composées par lui sur ce motif : « Il a combattu, il a triomphé dans tous les combats<sup>3</sup>. »

**La théorie musicale des sūtras védiques.** — Après avoir réuni ces quelques détails sur le caractère des chants religieux védiques et sur leur mode d'exécution, notre tâche consisterait maintenant à dépouiller, dans la littérature complexe des *sūtras* et des *vedāngas*, les textes en qui nous pouvons espérer trouver, malgré la date postérieure de leur rédaction, comme un reflet de la théorie musicale de l'époque védique. Mais elle exigerait, si nous la voulions complète, des recherches très grandes et un travail considérable de mise au point, étant donné les nombreuses variantes des divers systèmes ou écoles auxquelles ces traités appartiennent. Nous devons donc nous borner à résumer brièvement les premiers éléments de cette théorie musicale, à peine esquissée dans les travaux des *sāmavedīsans*. Les documents sont nombreux, mais très imparfaits, ou imparfaitement connus des rares indianistes qui ont commencé à les publier, ou ont entrepris de les dépouiller et d'en aborder l'étude.

**Théorie physiologique du son.** — Sur la nature et l'émission, sur ce qu'on pourrait appeler la physiologie du son, les divers manuels sont pleins de renseignements. Avec cet esprit de minutieuse analyse et cette manie de distinctions subtiles qui caractérisent l'écrivain hindou, quelques-uns, comme le *Taittirīya-prātīkākhya* (ch. XXIII), reconnaissent 3 éléments de classification des sons (*varna-vīśeṣa*)<sup>4</sup> : *anuprādāna*, ou émission des sons; *samsarga*, concours des divers organes; *sthāna*, siège des organes producteurs ou registres de la voix; *karana*, conformation desdits organes; et *parimāna* ou *kāla*, mesure du temps employé.

**Les registres de la voix et les qualités du son.** — De ces éléments, le plus important est le *sthāna*; aussi va-t-il être à son tour l'objet de subdivisions, qui iront jusqu'à 7 (ch. XXIII, 4). Ces 7 registres, qui correspondent à diverses qualités du son, ont reçu des dénominations auxquelles nous sommes

impuissants à trouver des expressions françaises correspondantes.

Dans l'*Āpānvan*, il y a imperceptibilité : aucun son n'est émis. Dans le *dhvāna* ou *dhvani*, c'est un murmure confus, où on ne distingue pas les syllabes ni les consonnes. Avec le *nimāda*, on arrive à une perception intelligible, et avec l'*Āpābhdhīnat* à une audition nette. Ces quatre premiers *sthānas* paraissent être purement théoriques; cependant, si l'on en croit le commentateur du *Taittirīya-prātīkākhya*, ils trouveraient leur emploi dans les cérémonies du sacrifice, etc.

**Les trois octaves.** — Les trois autres, — (les seuls que mentionnent le *Rik-prātīkākhya* XIII, 17 et le *Vājasaneyi-prātīkākhya* I, 10, 33) — que nous retrouverons dans la théorie sanscrite, sont : le registre grave, *mandra*; le moyen, *madhyama*; et l'aigu, *tāra* ou *uttama*. Les trois organes d'émission qui leur correspondent sont : la poitrine, la gorge et la tête (ou le milieu des sourcils)<sup>5</sup>.

Ils interviennent dans les trois *sarānas* ou libations de *soma*, du matin, de midi et du soir, ainsi que l'explique notamment la *Pīnīniya-gīkshā*, recension du Rig-Vēda (36, 37) : « Le matin on récite toujours (*pathet*) avec la voix de poitrine, qui ressemble au rugissement du tigre; à midi, avec la voix de gorge, semblable au cri du *cakravāka* ou de l'oie; enfin, pour le troisième *sarāna* on se sert de la voix de tête, qui rappelle les cris du paon, du flamant et du coucou<sup>6</sup>. »

**Les notes, yamas ou svaras.** — Chacune de ces trois octaves comprend 7 notes<sup>8</sup>, ce qui donne 21 notes pour toute l'étendue de l'échelle musicale. Le mot que nous traduisons par *note* est rendu, dans les textes, par *yama*, ou encore par *svara*, que les commentateurs donnent comme synonymes. Or *svara*, en sanscrit (comme *tone*, du reste, en anglais), signifie à la fois *note* et *accent*.

**Notes ou accents?** — Il n'en a pas fallu davantage pour amener une confusion, qui a pris naissance dès l'époque des commentateurs indigènes (la plupart, du reste, postérieurs au x<sup>e</sup> siècle de notre ère), et s'est perpétuée jusque dans les ouvrages des savants eucopéens. Pour les uns<sup>9</sup>, les signes, ou les chiffres, qui surmontent les textes des *sāmans*, ou s'intercalent dans le texte, ne seraient pas autre chose que des accents, différents sans doute de l'accent *prosodique* (des *Brāhmanas*), comme de l'accent *poétique* (des *mantras*), et qu'ils appellent accents *musicaux* (ou des *sāmans*)<sup>10</sup>. Tout comme les *mantras* du Rig-, les *gīnas* du Sāma-Vēda seraient donc tout simplement *accen-tués* dans le sens ordinaire du mot.

**Parenté des notes et des accents.** — Bien que défendue avec talent par M. Haug, cette thèse n'a pas prévalu. Sans doute<sup>11</sup> il y a plus qu'une homonymie entre le *svara*-accent et le *svara*-note; il y a entre les deux choses signifiées de nombreux points de ressemblance, et cette quasi-identité est la raison de leur commune appellation. Les 7 notes ne sont, en fin de compte, que des modifications de l'accent poé-

8. *Taittirīya-prātīkākhya*, ch. XXIII, 41.

9. Le commentateur du *Taittirīya-prātīkākhya* peut être rangé dans cette catégorie; car, comme exemple de *svara*, il cite l'accent *udatta*. — Le *Rig-Vēda-prātīkākhya* semble indiquer les deux alternatives. — Le savant professeur M. Haug s'est fait le champion de cette théorie, dans son ouvrage souvent cité *Ueber das Wesen und den Werth des Vedischen Accents* (1873).

10. Cette division est conforme à celle du *Bhāshika-sūtra* (*Indische Studien*, t. X, p. 421, 422). Voir plus loin, p. 281.

11. Whitney, éd. du *Taittirīya-prātīkākhya*, p. 407.

1. Sur les divers noms donnés à chacun de ces airs religieux de l'Inde ancienne, et sur l'origine de ces noms, étudiée déjà par le grammairien célèbre Pānini, voir Burnell, *ouvr. cité*, p. xxxv-xxl.

2. *Indische Studien*, p. 273.

3. A. Weber, *Indische Studien*, t. I, p. 187.

4. Comp. *Indische Studien*, t. IV, p. 105; et Haug, *Ueber das Wesen*, etc., p. 55, note (texte de la *Pīnīniya-gīkshā*).

5. Voir ch. IV, p. 285.

6. *Vājasaneyi-prātīkākhya*, I, 10, 30.

7. *Indische Studien*, t. IV, p. 107, 363, 364.

tique<sup>1</sup>. La plupart des traités constituant la littérature secondaire du Sâma-Vêda ont justement pour principal objet de montrer comment de la *ric* a pu dériver le *sîman*, par suite des modifications apportées à la forme des mots et du développement de la cantilène<sup>2</sup>. Les changements qu'a subis la *ric*, dans sa transformation en *sîman*, ressortent clairement des règles exposées notamment dans le *Phulla-sûtra*<sup>3</sup>. La façon dont les accents de la *ric* se sont modifiés à leur tour, pour devenir des notes véritables et donner naissance aux cantilènes, est plus difficile à saisir, mais les deux processus ont suivi une voie parallèle; et, à la suite du *Samhito-'panishad-brâhmana*<sup>4</sup>, le *Sîma-tantra-sûtra* entre autres est consacré à démêler les règles de cette transformation<sup>5</sup>.

Du reste, non seulement le raisonnement et les textes plaident en faveur de cette thèse; mais Burnell, au cours d'un long séjour dans l'Inde, a pu se rendre compte que, malgré la confusion entre notes et accents faite par les *prâtigâkhyas* eux-mêmes, les chants des *sâmans* sont restés ce qu'ils étaient à l'origine, et que les accents des 4 Vêdas même doivent être, d'après leur prononciation *actuelle*, considérés réellement comme des notes musicales<sup>6</sup>. Et, à ce propos, il cite, d'autre part<sup>7</sup>, le sentiment analogue de quelques Européens, que leur séjour dans l'Inde dans ces derniers siècles avait mis à même de connaître la récitation des livres sacrés. Lord (vers 1630) mentionne que ces livres étaient récités d'une voix chantante ou chevrotante<sup>8</sup>; de même Halhed (en 1776) indique « l'espèce de modulation particulière avec laquelle on doit les réciter ». Il semble vraisemblable, ajoute Burnell, que la transformation des accents en notes a pris naissance dans la pratique d'enseigner oralement et de réciter les compositions védiques telles qu'elles devaient l'être régulièrement;

car, si leur durée est prolongée, les accents deviennent, semble-t-il, de véritables notes musicales. C'est la seule façon possible de comprendre le caractère musical attribué aux accents par les différents traités phonétiques sanscrits.

**Notation des accents poétiques.** — En fait, Hlang lui-même s'est essayé à traduire en notation musicale appropriée les textes accentués des Vêdas (autres que le Sâma-Vêda), pour donner une idée de la façon dont les récitateurs professionnels les psalmodient. Dans son magistral article *Sur la nature et la valeur des accents védiques* (p. 52), il donne la traduction musicale des cinq premiers vers de l'Atharva-Vêda, tels qu'il avait pu les entendre interpréter dans l'Inde.

Des 3 accents *poétiques* (différents de l'accent *parlé* ou *prosaïque*), l'*ulâtta* (qu'aucun signe ne distingue dans le texte) tient le milieu entre l'*anudâtta* (désigné par un trait horizontal souscrit : *devîr*), qui est une note plus bas, et le *srarîta* (désigné par un trait vertical superposé : *nô*), une note plus haut. Les syllabes longues sont, dans cette transcription, représentées par une *blanche* « *♩* », les syllabes brèves par une *noire* « *♫* »; il marque à l'aide d'une blanche ou d'une noire *pointée* l'emphase (*emphasis*) avec laquelle on prononce l'*anudâtta* « *♩* »; tandis qu'il fait suivre d'une noire *liée* les notes pointées du *svârîta* « *♫* », pour exprimer son intonation traînante.

**Traduction en notation musicale européenne.** — Ceci dit, nous reproduisons, à titre d'exemple, la notation du premier vers de l'Atharva-Vêda.

**Les 7 notes.** — Les noms donnés aux 7 notes varient de façon désespérante dans les différents textes qui les mentionnent, à tel point qu'il est difficile de s'orienter à travers un pareil dédale. Il est une remarque que nous pouvons faire tout d'abord, avant d'exposer les systèmes, dont la diversité est due, sans nul doute, au nombre considérable d'écoles rivales qui se sont occupées de l'interprétation des *sâmans* : c'est que l'échelle musicale védique va de l'aigu au grave. Contrairement à la méthode sanscrite et à nos habitudes européennes, on énonce les notes en descendant la gamme. La première note, la plus aiguë, généralement appelée *krushîta* (criée) ou *prathama* (première), correspond, comme l'indiquent soit les traités eux-mêmes, soit leurs commentaires, à la note *madhyama* de la musique sanscrite, et, par

suite, — Burnell dit s'en être assuré à l'aide d'un diapason, — à notre *fa*<sup>9</sup>. L'échelle védique, traduite à l'europpéenne, donnerait donc une gamme analogue à *fa mi ré do si la sol fa*.

**Diversité de leurs appellations.** — Le plus ancien texte, d'après Burnell, dans lequel on rencontre la liste des 7 notes, est le *Sîma-vidhâna-brâhmana*, qui les énumère dans l'ordre suivant : 1° *krushîta*; 2° *prathama* (1re); 3° *dvitîya* (2e); 4° *trîtiya* (3e); 5° *caturtha* (4e); 6° *pancama* (5e); 7° *shushîta* (6e) ou *antya* (dernière). Mais, dans les traités postérieurs, non seulement les noms ne sont pas les mêmes, mais l'ordre dans lequel les notes à appellations identiques sont énumérées est également différent. La manière la plus simple d'indiquer les différences des textes est de les consigner dans le tableau ci-dessous :

1. A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 140.  
2. A. G. Burnell, *The Arsheya-Br.*, p. xiii et 105.  
3. *Id.*, p. xxiii et 105.  
4. Burnell, *The Samhito-'panishad-Br.*, Introduction, p. v.  
5. Burnell, *The Arsheya-Br.*, p. xxiv et 105.

6. *Id.*, p. 406. — Sauf l'Atharva-Vêda, Burnell entendit interpréter dans l'Inde tous les recueils d'hymnes védiques.

7. Burnell, *The Samhito-'panishad-Br.*, p. viii, note.

8. « Singing or quavering ».

9. Voir, à ce sujet, ch. IV, p. 293, note 3, et p. 287.

TABEAU DES NOTES VÉDIQUES  
D'APRÈS LES DIVERS SYSTÈMES

N <sup>o</sup> l'ordre.	Sâma-vadhâna-Br. <sup>1</sup>	Taittirîya- prâtîcâkhyâ <sup>2</sup> (ch. XXII).	Nârada-çikshâ <sup>3</sup> (I, 1, 12).	Pushpa-sûtra <sup>4</sup> Sâyana Sud de l'Inde.	Vrta <sup>5</sup> commentateur du Rig-Vêda-prâtîc. ch. XII, 3, 1).	Sama-tantra <sup>6</sup> (I, II, 3).
1	krushtha	krushtha	prathama	prathama	sama	gi
2	prathama	prathama	dvtiîya	dvtiîya	çukra	ji
3	dvtiîya	dvtiîya	tritiya	tritiya	ashrama	di
4	tritiya	tritiya	caturtha	caturtha	prathama	di
5	caturtha	caturtha	mandra	mandra	dvtiîya	bi
6	pancama	mandra	krishtha	anusvârya	caturtha	
7	shashta ou antya	atisvârya	atisvara	atisvârya	mandra	

Burnell semble adopter, d'après la *Nârada-çikshâ* (*adhÿya* 2), l'échelle de concordance suivante<sup>7</sup> :

TABEAU DE CONCORDANCE  
DES NOTES VÉDIQUES, SANSKRITES ET EUROPÉENNES

Védiques.	Sanskrites.	Européennes.	Notation Védique du Nord.	Attribution.
krushtha ou prathama	madhyama	fa	1	Vishnu
dvtiîya	gândhâra	mi	2	Soma
tritiya	rishabha	ré	3	Brahmâ
caturtha	shadja	do	4	Agni
mandra	nishâda <sup>8</sup>	si	5	Tumburu
krishtha ou anusvârya	dhaivata <sup>9</sup>	la	6	
atisvârya	pancama	sol	7 ou —	Nârada

Une tradition curieuse, rapportée par la *Nârada-çikshâ*<sup>9</sup> et reproduite par le *Sangita-ratnâkara*<sup>10</sup>, attribue, comme l'indique le tableau ci-dessus, la création des 7 notes à des divinités ou à des personnages mythiques. Les quatre premières seraient dues respectivement à Vishnu, Soma, Brahmanâ et Agni; c'est de la pure légende. Mais les trois autres attributions sont plus intéressantes, en ce qu'on peut y voir comme un souvenir historique de la création succes-

sive des notes de la gamme védique. Les *gandharvas* Nârada et Tumburu sont donnés dans le *Nitya-gâtra* et les traités de musique classique postérieurs comme des autorités musicales, et peuvent n'avoir pas eu une existence purement mythologique<sup>11</sup>.

**Affectation des accents ou des notes à la récitation des différents Védas.** — L'hypothèse que nous avons émise plus haut avec Burnell, d'après laquelle les notes musicales seraient dues à une simple évolution des accents védiques, dont le nombre s'est accru graduellement comme celui des notes elles-mêmes, est corroborée par la théorie de cette même *çikshâ* qui, d'accord en cela avec d'autres traités similaires, le *Taittirîya-prâtîcâkhyâ* (XXIII, 12-15), le *Bhâshika-sûtra* (2, 36), etc., affecte aux trois Védas, Rik, Yajus et Sâma, un nombre plus ou moins grand d'accents, que nous savons en relation si étroite avec les notes. Si nous considérons la gamme des 7 notes ou accents reproduite dans le tableau comparatif précédent, nous voyons que les 3 premiers noms sont donnés comme désignant les accents du Rig-Vêda, les 4 noms de 2 à 5 comme ceux des accents du Yajur-Vêda (*Taittirîya-samhitâ*), et que les chantres de *sâmans* employaient la gamme entière<sup>12</sup>. Ne peut-on pas voir là comme une sorte de développement progressif de la tonalité dans les incantations védiques?

Le tableau ci-dessous résume cette théorie :

1	fa	krushtha ou prathama.	Brâhmanas <sup>13</sup> .	Rig-Vêda <sup>14</sup> .	Yajur-Vêda.	Sâma-Vêda.
2	mi	dvtiîya				
3	ré	tritiya				
4	do	caturtha				
5	si	mandra				
6	la	krishtha ou anusvârya				
7	sol	atisvârya				

**Nombre variable des notes de l'échelle.** — En fait, les 7 notes entraient rarement dans la composition des *sâmans*; la septième, relativement récente, ne se rencontre que dans un ou deux<sup>15</sup>. Si on en croit le *Pushpa-sûtra*<sup>16</sup>, les Kauthumas ne chantent que deux

*sâmans* à 7 notes; d'autres ont une échelle de 6 et de 5 notes seulement. Certaines écoles n'en admettraient même que 3 ou 4. Ainsi les Alhârakas, adeptes d'une école du Yajur-Vêda, n'emploient que les 3 notes *dvtiîya*, *prathama* et *krushtha*<sup>17</sup>, ou, d'après un autre

1. Burnell, *The Arsheya-brâhmana*. Introduction, p. xliii.

2. *Indische Studien*, t. IV; et éd. Whitney.

3. Haug, *ouvr. cité*, p. 70.

4. *Indische Studien*, t. I, p. 48.

5. Ed.-A. Régner, *Journal Asiatique*, 1858, II, p. 293.

6. Burnell, *The Arsheya-brâhmana*. Introduction, p. xliii.

7. *Krushta*, déclare-t-il (*The Arsheya-br.*, p. xliii) est indubitablement la première note, et on l'appelle généralement *prathama*; cela ressort du commentaire de Sâyana sur l'*Arsheya-br.* Le nom le plus communément donné à la 5<sup>e</sup> est *mandra*.

8. Le texte de la *Nârada-çikshâ* semble intervertir l'ordre de *nishâda* (qui serait la 6<sup>e</sup>) et de *dhaivata* (la 5<sup>e</sup>).

9. Le *Bhâshika-sûtra*, le *Vijasaneyi-prâtîcâkhyâ* (comment. *Indische Studien*, t. IV, p. 139), la *Pâninîya-çikshâ* (*Indische Studien*, t. IV, p. 351, etc.), donnent aux notes des *sâmans* les noms usités plus tard dans la musique sanscrite (*shadja* ou *shadga*, *rishabha*, etc.).

9. I, 5, 13-14. — Voir Burnell, *The Samhito-panishad-br.*, p. vi.

10. I, III, 57-58.

11. *Comp.* chap. II, p. 269. Ils sont déjà cités dans la *Lomacanya-çikshâ* (Burnell, *ouvr. cité*, p. vi, note).

12. Burnell, *The Samhito-panishad-br.*, p. vii.

13. Les Brâhmanas sont, rappelons-le, en prose; ils n'auraient que faire dans ce tableau, si on ne tenait compte de la méthode chantante que les Orientaux appliquent à toute lecture ou récitation. Ces deux accents, correspondant aux notes *fa* et *mi*, seraient des espèces particulières, factices en quelque sorte, de *Udatta* et de *Anudatta* (Burnell, *Id.*, p. xiii, note).

14. La *Mundâki-çikshâ*, d'après Haug (*ouvr. cité*, p. 69) attribue au Rig-Vêda 4 accents et non 3.

15. *Samuprakarshî*, I, 284. Voir Burnell, *Id.*, p. xiv, note.

16. *Indische Studien*, t. I, p. 47, 48. — *Id.*, t. VII, p. 261, note.

17. *Taittirîya-prâtîcâkhyâ*, XXIII, 14, 15; éd. Whitney, p. 409.

texte<sup>1</sup>, *tritiya*, *prathama* et *krushta*. Les Taïtīriyas n'en connaîtraient que 4 (les quatre du tableau ci-dessus)<sup>2</sup>.

Rapports établis entre les accents poétiques et les notes de la gamme classique. — Les techniciens hindous des diverses écoles védiques n'ont pas méconnu les rapports que les notes musicales devaient avoir avec l'accent poétique; mais leurs tentatives arbitraires et peu concordantes, pour rapprocher les accents usuels des Védas, *udātta*, *anulātta*, *svarita* et *pracita* ou *pracaya*, des notes connues de la gamme classique, ne sont certes pas de nature à faire faire un pas à cette question, aussi délicate qu'intéressante, de l'origine des notes musicales.

D'après les uns (*Pāṇiniya-ṅikshā*, recension du Yajus, *śloka* 14<sup>3</sup>), à l'*udātta* correspondent les notes *nishāda* et *gāndhāra*<sup>4</sup>; à l'*anulātta*, *rishabha* et *dhairvata*; au *svarita*, *shudja*, *pancama* et *madhyama*. — Mais la *Māṇḍūkī-ṅikshā* rapproche au contraire l'*udātta* de *nishāda*, l'*anulātta* de *shudja*, le *svarita* de *rishabha*, et le *pracita* de *dhairvata*<sup>5</sup>. — De son côté, le commentateur du Taïtīriya-*prātiçākhyā* (ch. XXIII, 16)<sup>6</sup> identifiait l'*udātta* avec *dvitiya* (mi), l'*anulātta* avec *mandra* (si), le *svarita* avec *tritiya* (ré) et le *pracaya* avec *caturtha* (do).

Ce sont là jeux de théoriciens entichés de parallélismes forcés et de minuties puérides, comme furent les Hindous à toutes les époques de leur histoire.

Rapports entre les 7 notes et les 7 mètres. — Nous pouvons en dire autant des rapports qu'on a essayé d'établir entre les 7 notes et les 7 mètres des hymnes védiques, chaque mètre ayant, d'après les techniciens du Vēda, — comme plus tard d'après les théoriciens de l'époque classique, — sa note favorite<sup>7</sup>.

Notes altérées. — En dehors des 7 notes naturelles, il semble bien que la musique védique ait connu, comme la musique sanscrite, des notes intermédiaires, correspondant aux dièses ou bémols de notre échelle chromatique; mais les règles relatives à l'emploi de ces *accidents* n'ont pu encore être déterminées<sup>8</sup>.

Valeur de durée des notes. — La valeur ou durée affectée aux notes nous est mieux connue. Dans le système du *Mātrī-lakṣmaṇa*<sup>9</sup>, les différentes durées des notes sont les suivantes: l'unité de temps est appelée *hrasva* (brève); elle correspond au *laghu* de la théorie sanscrite<sup>10</sup> et vaut 1 *mātrā* ou temps. Les durées inférieures sont le quart de temps (*anumātrī*), la demi-*mātrā*. Viennent ensuite 1 1 2 *mātrī* (*adhyardha*); 2 *mātrās* (*dirgha*); 2 1 2 *mātrās* (*ardha-tisras*); 3 *mātrās* (*pluta*); 3 4 2 *mātrās* (*ardha-catasras*).

Mais Burnell<sup>11</sup> déclare n'avoir pas saisi ces nuances lors de l'exécution des *sāmans*; dans l'usage courant, la durée de la note paraît dépendre de la longueur de la voyelle servant d'appui à la syllabe chantée, et on distinguerait seulement, en plus des notes brèves, les notes *dirghas*, d'une durée double, et les notes *viddhas*, d'une durée triple, ou simplement accentuées dans la prononciation. Le signe de la note *dirgha*

serait seul noté, dans les manuscrits du nord de l'Inde habituellement par la lettre *ra* « ṛ », dans ceux du sud par le signe « o ».

Diversité des modes de notation en usage pour les *sāmans*. — Nombreux, en effet, sont les procédés de notation du chant des *sāmans*. A vrai dire, chaque école, on pourrait dire chaque prêtre, a le sien. La notation varie dans les manuscrits, suivant qu'ils proviennent de telle ou telle région de l'Inde; et il n'est pas exagéré de dire qu'il serait absolument impossible de trouver deux exemplaires présentant, à cet égard, une concordance parfaite<sup>12</sup>. Les manuscrits des *gānas* sont uniquement copiés par les prêtres professionnels du Sāma-Vēda pour leur usage personnel; et, comme ils ne sont pas destinés au public, chaque copiste suit une méthode différente, du moins dans les détails, et ajoute, de-ci, de-là, tel signe qui lui est propre, dans le but de fixer sa mémoire et de faciliter sa lecture musicale.

A ne considérer que l'ensemble, on peut distinguer deux systèmes principaux de notation, l'un particulier aux manuscrits du Sud, qui se servent de lettres, tandis que l'autre, habituel aux manuscrits du Nord, emploie surtout des chiffres pour désigner les notes différentes.

Notation par lettres, du Sud. — La notation par lettres est, sans doute, la plus ancienne, elle est aussi la plus imparfaite; car, les lettres n'indiquant pas d'une façon suffisamment exacte les syllabes du texte auxquelles elles s'appliquent, ce procédé n'était pas de nature à préserver les chants des *sāmans* des altérations inévitables. Il y a, de plus, près de 300 groupes de lettres destinés à ce genre de notation, et s'intercalant dans le texte au détriment de la clarté. Aussi est-il impossible d'entrer dans les détails et d'exposer un système aussi compliqué; quelques indications suffiront à en donner une idée<sup>13</sup>.

Les chants, dans cette notation, comme dans les autres du reste, sont divisés par des barres ou mesures (*parvas*). Après la première syllabe de la mesure, rarement en son milieu, on insère des groupes syllabiques ayant une signification particulière, c'est-à-dire désignant chacun une note ou un ensemble de notes.

Prenez pour exemple le commencement du 1<sup>er</sup> *sāman* des recueils de *gānas*, tel qu'il est noté dans les manuscrits du Sud, et où les lettres de notation sont en italique :

o ta gnā i | ā cho ya hī na vi ito yā i | etc.

Dans ce système, *ta* désigne la 4<sup>e</sup> note (marquée par le chiffre 4 dans la notation du Nord), c'est-à-dire, comme l'indique le tableau de concordance de la page 263, la note *caturtha*; *cho* désigne les notes 2, 3, 1; *na*, les notes 1 et 2 et le signe *pronkha*<sup>14</sup>. — De la même façon, *ka* désigne une note, *ka* un groupe de 7 notes...

Les adeptes de l'école Jaiminiya emploient, paraît-il, un système analogue; mais alors chaque lettre représente une note distincte<sup>15</sup>.

1. La *Nora-lu-ṅikshā*. Voir Haug, *ouvr. cité*, p. 69.

2. Ed. Whitney, p. 410. Comp. Haug, *ouvr. cité*, p. 69. Voir chap. IV, p. 300.

3. Voir *Indische Studien*, t. IV, p. 351.

4. C'est-à-dire, comme le remarque Rām dās Sen (*Ātithāsika rāhasya*, t. III, p. 121, 120), les deux notes qui ont 2 *crutis*; tandis que les notes à 3 *crutis* correspondent à l'*anulātta*, et celles à 4 *crutis* au *svarita*.

5. Voir Haug, *ouvr. cité*, p. 56-57.

6. Ed. Whitney, p. 410.

7. Voir notamment le *Chandah-sūtra* du métricien Pingala (A. Weber, *Indische Studien*, t. VIII, p. 236, 256, 259).

8. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xlii, note.

9. Burnell, *The Samhito-panishad-br.*, p. xix.

10. Voir chap. IV, p. 297 et 300.

11. Burnell, *id.*, p. xx.

12. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xli.

13. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xxvi.

14. Dont nous donnons plus loin la signification.

15. *Id.*, p. xxvii.



Notation par chiffres, du Nord. — La méthode de notation à l'aide de chiffres, qui, originaire du Nord, a fini par se généraliser, mais plus récemment, dans l'Inde entière, est beaucoup plus simple; mais là encore il existe des différences de détail très grandes d'une école (śikhhā) et d'une époque à l'autre<sup>1</sup>. Le système qu'expose Burnell, dans l'Introduction de son édition de l'Arshaya-brāhmana (p. xli-xlvii), pour donner une idée de la façon dont les prêtres actuels chantent le Sāma-Vēda, est celui de la Kauthumi-śikhhā; c'est celui suivi dans la plupart des éditions modernes des sāmans. Les six premières notes y sont désignées par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6; la dernière, peu usitée en fait, par le chiffre 7 ou le signe « ~ ».

Ils correspondent, ainsi que nous l'avons déjà dit<sup>2</sup>, aux notes fa mi ré do si la sol, et se placent au-dessus de la ligne, sur la syllabe correspondante du texte du sāmān.

Outre ces signes, affectés aux 7 notes simples (prakritis), il y a 7 autres signes ou termes techniques<sup>3</sup>, indiquant certaines modifications de mesure, d'octave, ou bien des groupes de notes: 1° le prenka « 2 » (dans le sud « pre ») augmente de deux temps (mātrās) la durée de la syllabe précédente et prend fin avec la seconde note; 2° le namana représente les 3 premières notes de l'échelle (1, 2 et 3); 3° et 4° les deux

karshanas marquent l'octave supérieure « 8 », ou l'octave inférieure « 0 » et leur signe affecte toutes les notes intermédiaires; 5° le rinata « S » (ou « vi ») sert à représenter les notes 1 et 2; 6° et 7° les deux autres signes vikritis sont des fioritures ou petites notes: Vatyukrīma tenant lieu du groupe de notes 1, 3, 6, 5, et le sanprasāvana, du groupe 2, 3, 4, 3.

Parmi les nombreux termes techniques que renferme encore le vocabulaire propre aux prêtres du Sāma-Vēda, nous nous bornerons à citer l'abhiyāta, qui augmente d'un temps (mātrā) la durée de la note précédente, et est indiqué ordinairement (dans l'édition de la Bibliotheca Indica notamment) par le chiffre « 7 ». Quand chacune des notes d'un groupe, exprimées déjà par des chiffres, est surmontée d'un nouveau chiffre (2 3 4 5), ce dernier indique la valeur de durée de la note. Les barres de mesures (parvan) ne servent qu'à indiquer que les notes intermédiaires se chantent d'une seule haleine, et la dernière note de la barre est toujours vidhū<sup>4</sup>.

Spécimen de la notation des sāmāns avec traduction en plain-chant. — Nous pouvons illustrer ces explications en donnant, comme spécimen, dans leur notation chiffrée<sup>5</sup>, les deux premiers sāmāns du recueil des chants védiques, avec leur transcription en notation du plain-chant empruntée à Burnell<sup>6</sup>:

Notation du 1<sup>er</sup> Sāmān

4 ōgnāyī | 2<sup>r</sup> 1<sup>r</sup> āyāhī 3 voito yā 2̄ i | tōyā 2̄ i |  
(\*) (\*)

1<sup>r</sup> grīnā 2<sup>r</sup> nōha | vyadātōyā 2̄ i | tōyā 2̄ i | (\*)

1<sup>r</sup> nāyī 2<sup>r</sup> hō. tā sâ 23 | tsâ 2̄ i | vâ 234 5<sup>r</sup> auhōvâ | hī 234 shī || (\*)

Gautamasya parka (1,1,1)

Prastāva Udgītha

Ō. gnā. i ā. yā. hī. - vo. i. tō. yā. - i tō. yā. - i

grī. nā. nō. ha. vyā. dā. tō. yā. - i tō. yā. - i

Pratihāra Upadrava Nidhana

nā. i. hō. tā. sâ. - tsâ. - i vâ. - au. hō. vā. rhī. - shī

Notation du 2<sup>e</sup> Sāmān

4 Āgna 5 āyāhī 6<sup>r</sup> vi | 1<sup>r</sup> tōyā | grīnānō haryadātā (\*)

23 yāi | 1<sup>r</sup> niho. tāsā. 2<sup>r</sup> varhā 23 ishī 5<sup>r</sup> varhā (\*)

2<sup>r</sup> shā 234 5<sup>r</sup> auhōvā | 2<sup>r</sup> varhī 3 shī 2 3 4 5 || (\*)

Kaṣyapasya barhishyam (1,1,2)

Prastāva Udgītha

A. gna. ā. yā. hī. vi. tō. yā. i grī. nā. nō. ha. vyā. dā. tā.

Pratihāra Upadrava

- - yā. i ni. hō. tā. sa. si. var. hā. - i. shī. var. hō.

Nidhana

i. shā. - - au. hō. vā. var. hī. shī. - - -

Les sāmāns, tels qu'ils sont donnés dans les publications indigènes, servaient de base à des compositions plus étendues et comportaient certaines modifi-

cations de détail. Dans son Introduction au Samhitopanishad-brāhmana (1877), Burnell émettait l'espoir (p. xx) de pouvoir donner un jour un de ces morceaux

1. Śāyana, dans son commentaire de l'Arshaya-br., n'adopté aucun système de notation; lorsqu'il cite un sāmān, il désigne toujours les notes par leur nom.

2. Voir le tableau p. 281.

3. Ces signes, purement modernes, sont appelés vikritis (Burnell. The Arshaya-br., p. xliiii).

4. Burnell. The Arshaya-br., p. xlv.

5. A défaut de l'édition de la Bibliotheca Indica, utilisée par Burnell, et que nous n'avons pas sous la main, nous reproduisons le texte d'une édition indigène (sans lieu ni date), la Sama-vidhāna-brāhmanasya Sāma-sūci (p. 1).

6. Ouvr. cité, p. xlv-xlvi. — Burnell fait observer que la ressemblance entre les sāmāns et les airs du plain-chant n'est pas parfaite,

que certains passages des premiers (plus anciens et moins cultivés) sont contraires aux règles du second et assez désagréables pour des oreilles étrangères; enfin que le chant y est continu et non staccato (p. xlv).

(\*) REMARQUE. — L'édition que nous avons suivie présente indubitablement, aux endroits marqués d'un astérisque (\*), quelques variantes de détail comparativement à celle de la Bibliotheca Indica. Il en résulte que la transcription en plain-chant ne correspond pas parfaitement avec le texte placé en regard. Mais le lecteur prévenu pourra obvier à cet inconvénient, notre seul but étant de faire saisir par un exemple le système de la notation védique dans son ensemble, en donnant en même temps une idée, quelque peu imparfaite, de ce que pouvaient être les Cantilènes du Sāma-Vēda.

de chant, tel que le *Rathamora*<sup>1</sup>, dans son entier; mais nous ne croyons pas qu'il ait pu, dans une publication postérieure, réaliser ce projet.

**L'exécution des sâmans et les moyens mnémotechniques employés.** — Cela est d'autant plus regrettable que l'art des *sâma-gas*, presque tombé en désuétude, semblerait aujourd'hui bien près de disparaître. Mais cette décadence est, certes, moins surprenante que le fait qu'une méthode liturgique aussi compliquée ait pu se perpétuer, d'une façon si minutieusement exacte et pendant de si longs siècles, dans les écoles religieuses, par la seule tradition orale, avant d'avoir été fixée par l'écriture. Dans le rituel formaliste des Védas, il ne fallait oublier, pour que les prières, véritables incantations, eussent leur efficacité, ni une syllabe, ni une intonation. Cela n'a pu se faire que grâce à la faculté prodigieuse de mémoire, que les besoins d'un culte exigeant et d'une littérature aux proportions inouïes et colossales avaient développée dans la race aryenne. Les prêtres usaient, il est vrai, de procédés mnémotechniques ingénieux, afin de se reconnaître dans le dédale inextricable des prescriptions de leurs livres saints. Pour se guider dans l'exécution complexe de la série des *stomas*<sup>2</sup>, qu'ils psalmodiaient au cours du sacrifice, les chœurs du Sâma-Vêda avaient imaginé diverses méthodes en quelque sorte mécaniques. Ils prenaient, par exemple, pour les *stomas* de 15 parties, un nombre équivalent de petites baguettes de bois *ulumbara*, de la longueur de la main, appelées *kuça*, et les disposaient sur 3 rangs, ou *pariyâyas*, de 5 chacun, en commençant par le bas d'une manière particulière, comme le montre la figure ci-dessous.



Quand le *stoma* se composait de 17 ou 21 parties, on ajoutait, au-dessus du 3<sup>e</sup> tas, le nombre de baguettes nécessaires<sup>3</sup>.

**Mouvements et figures des doigts et des mains.** — Il marquaient encore les notes ou les accents par des figures ou mouvements appropriés des doigts et des mains<sup>4</sup>, que décrivent divers manuels<sup>5</sup>, et que Burnell avait pu voir exécuter par les *sâma-gas*<sup>6</sup>. Dans la récitation du Rig-Vêda notamment, l'extrémité du pouce appliquée à la naissance de l'index désignait l'*udâtta*; de la même façon le *svârîta*, le *dhvîta* ou *pracaya*, l'*anulâtta*, se marquaient à l'aide du pouce en combinaison avec l'annulaire, le médius, ou le petit doigt successivement.

**Renseignements complémentaires sur la théorie musicale.** — Certains traités, notamment les *çikshâs*, renferment quelques renseignements complémentaires sur la théorie musicale; mais ces données sont évidemment récentes et ont peu de rapport avec le sujet de ce chapitre. Nous nous bornons donc à signaler la mention que fait la *Nârada-çikshâ*, par exemple (2<sup>e</sup> *khanda*), des 7 notes (*shadja*, etc.); — des 3 gammes, *shadja*, *madhyama* et *gândhâra*, cette dernière inconnue du *Nâtya-râtra*; — des 21 *murchanâs* (7

pour chacune des gammes), et des 49 *tînas*, etc. Nous avons là encore un exposé de la théorie des *râgas* ou mélodies-types (qui devait prendre une si grande extension postérieurement au Traité de Bharata), avec indication des 43 *grâma-râgas*. Le 3<sup>e</sup> *khanda* (chapitre) distingue 40 espèces de chants (*gânas*): *vakta*, *pûrna*, *alamkrita*, etc., et 14 fautes en matière de chant. Il renferme l'identification, admise également par la *Mândûkî-çikshâ*, des notes avec certains objets de la nature, leur distribution entre 4 castes, le rapport des notes avec le cri de certains animaux, les organes qui sont censés les émettre; enfin décrit la gymnastique des doigts et des mains appropriée à leur désignation, etc., etc.

Ces données de la théorie musicale se retrouvent point par point dans les traités ou *samgîtas* de la période classique<sup>7</sup>, et ne nous apprennent rien sur ce que pouvait être la musique aryenne ou pré-sanscrite, encore si peu connue.

**Conclusion.** — A vrai dire, dans les pages qui précèdent, nous n'avons pu tracer qu'une ébauche incomplète de l'art musical védique, dont l'origine se perd dans un nébuleux passé, avec ces antiques cantilènes religieuses, premiers balbutiements de l'homme aux prises, avec les forces de la nature qui l'émerveille et qui l'effrayent, à la fois actes d'adorations naïves et spontanées et d'incantations utilitaires et égoïstes. Dans les pratiques culturelles, encore existantes naguère, de ce peuple éminemment conservateur, on peut espérer saisir comme un reflet de l'art des premiers temps.

Quant à la vie de la société profane, mondaine si l'on peut dire, dans laquelle les divertissements de la musique et de la danse tenaient une place importante, à côté des effusions mystiques et religieuses, elle nous échappe à peu près complètement. Nous rencontrons de-ci, de-là, des traces d'un certain raffinement, indices d'une civilisation grandissante; mais ce ne sont que des lueurs pâles et fugitives. La nuit des temps voile à jamais les premières manifestations musicales de cette race aryenne, qui, descendue des plateaux du Pamir et de l'Hindou-Kouch, se trouvait campée dans les vallées du Sindh et du Penjab, en marche pour la conquête de l'Inde. Là, elle devait atteindre rapidement au comble de la puissance politique, à l'apogée de la gloire littéraire et artistique, et, dans une ère de prospérité malheureusement trop courte, développer en paix les merveilleuses dispositions dont l'avait dotée la nature pour la musique, qui fut, dès l'origine, et qui resta toujours son art de prédilection.

## CHAPITRE IV

### LA THÉORIE CLASSIQUE

**Classification hindoue des arts de la musique.** — Dans le système d'esthétique de l'Inde, comme dans

1. Voir, plus haut, p. 278.

2. Voir p. 278.

3. Voir à ce sujet Haug, *Aitareya-brâhmana*, t. II, p. 185, note; et comp. Burnell, *The Aris-çikshâ*, p. xxviii et 105.

4. Nous verrons plus tard, dans la musique classique, le chef d'orchestre se livrer à une gestulation analogue, pour marquer les différents temps de la mesure. V. chap. IV, p. 297.

5. Par exemple, le récent *Dhârana-lakshana* de Sabhâpati (Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxviii); la *Pâvântya-çikshâ* (recension du *Rik*, vers 43 dans A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 365); le *Taittirîya-prâtî-çikshâ*, éd. Whitney, p. 412.

6. Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxviii.

7. Voir le chapitre suivant.

celui de la Grèce, la musique ne constituait pas, du moins à l'origine, un art distinct. On peut dire qu'il en fut de même dans toute l'antiquité. « L'esprit antique, remarque M. A. Gevaert (*ouvr. cit.*, I, p. 27), ne pouvait se résoudre à séparer la musique de la poésie et de la danse. Parole, chant, jeu des instruments, mouvements du corps, tout devait être fondu en une puissante unité pour la production d'une œuvre d'art complète. »

C'est dans le théâtre que cette union trouva sa réalisation la plus parfaite, et, à un degré moindre, dans les compositions, chorales ou non chorales, de la poésie lyrique, où l'élément orchestrique et l'action scénique jouaient et jouent encore dans l'Inde, à côté du chant et du jeu des instruments, un rôle essentiel et indispensable.

Aussi loin que nous pouvons remonter dans la théorie hindoue, nous trouvons donc le chant et l'instrumentation musicale étroitement unis, « à l'image d'un cercle de feu », à la mimétique et à la danse, aussi bien qu'à la poésie, au texte (*pada*), sous le terme général de *gândharva*.

**Science du *gândharva*.** — C'est du nom des êtres mythiques transformés en musiciens du paradis d'Indra que la science musicale a été ainsi appelée le *gândharva-vêda*<sup>1</sup>. D'après le *Nāṭya-rāstra*<sup>2</sup>, cette science traite de trois objets distincts; elle embrasse : 1° la théorie des sons musicaux (*svara*), qu'ils proviennent du luth corporel (*śrīrī-vinā*) ou des instruments proprement dits; 2° le rythme musical et orchestrique et la mesure (*tāla*); 3° la grammaire et la métrique appliqués au texte chanté (*pada*).

**Science du *saṅgīta*.** — Plus tard, la science musicale sera appelée *saṅgīta-vidyā*; les manuels (*saṅgīta-rāstras*) traiteront du chant (*gīta*), des instruments de musique (*vādya*, *vāditra*) et de la danse (*nṛitya*) comprenant la mimétique et l'action scénique (*abhinaya*). On retrouve cette division générale dans la plupart des ouvrages postérieurs au *Traité sur le Théâtre* de Bharata<sup>3</sup>.

De ces trois éléments du *saṅgīta*, le premier est le chant : c'est en raison de la supériorité du *gīta* que l'on a donné à l'ensemble le nom de *saṅgīta*; son importance prime celle de l'instrumentation musicale, qui n'en est que l'accompagnement; de même la danse se modèle sur le jeu des instruments<sup>4</sup>.

Il va sans dire que nous ne nous occuperons dans cette étude que de la musique vocale et instrumentale, à l'exclusion de l'orchestrique et du texte.

**Distinction du *mārga-saṅgīta* et du *deśi-saṅgīta*.** — Les auteurs postérieurs au *Nāṭya-rāstra* distinguent deux espèces de *saṅgītas*, la doctrine classique, traditionnelle (*mārga*), apportée du séjour des dieux sur la terre et consignée, d'après la révélation de Brahmā, dans les œuvres de Bharata et des premiers musiciens-ascètes; et la méthode populaire (*deśi*), variable suivant les diverses régions de l'Inde, et dont l'objet, non plus divin, mais exclusivement terrestre, est de toucher et de charmer le cœur des humains<sup>5</sup>. Ils les exposent généralement toutes les deux : l'Inde est par excellence le pays où rien ne se perd. Du reste, les deux systèmes ne paraissent

aucunement contradictoires, l'un étant le résultat de l'évolution régulière de l'autre, qu'il complète en quelques-unes de ses parties. Contrairement à l'opinion émise par S. M. Tagore (*Six Principal Rāgys*, p. 2), nous estimons que la doctrine classique n'est jamais complètement tombée en désuétude; c'est toujours à elle que se réfèrent d'abord les théoriciens, jusqu'à Soma (XVII<sup>e</sup> siècle) et au delà, en la faisant suivre de leur système plus ou moins personnel, emprunté à la tradition populaire et régionale. Nous pouvons donc l'exposer en son entier, sans crainte de faire œuvre inutile.

**Théorie physique et physiologique du son.** — La musique de l'Inde n'est pas une musique scientifique; cependant les théoriciens postérieurs à Bharata ont imaginé ou reproduit certaines lois de production et de propagation du son qu'il serait intéressant de résumer. Bornons-nous aux quelques indications suivantes :

Le système entier de la musique (chant, instruments, danse), aussi bien que celui du langage, aussi bien que celui de l'univers, repose sur le son (*māda*)<sup>6</sup>. Le son est à l'état latent ou non produit (*an-āhata*), ou bien produit par un choc (*āhata*), et ces deux alternatives peuvent se présenter dans le corps humain ou dans l'atmosphère<sup>7</sup>. Dans le corps, l'âme universelle (*ātman*) émet l'esprit vital (*manas*); du choc de l'esprit sur le feu corporel jaillit le souffle (*mūrta*), qui, de la « jointure de brahma », remonte peu à peu et donne naissance au son dans les cinq organes de production suivants : le nombril, le cœur, le gosier, la tête et la bouche. Selon qu'il vient d'un de ces cinq endroits, le son est, successivement et dans l'ordre, très ténu (*atī-śikṣma*), ténu (*śikṣma*), fort (*pushṭa*), faible (*a-pushṭa*), et artificiel (*krītrīma*)<sup>8</sup>. Le son peut, de même, avoir son origine dans l'éther, par l'action combinée du feu et de l'air.

Le *Nāṭya-rāstra* se borne à distinguer le son (*svara*) vocal et le son instrumental; le premier est produit par le luth corporel (*śrīrī-vinā*), autrement dit par les cordes vocales, le second par le luth fait de bois (*dīrāvī*)<sup>9</sup>. D'autres théoriciens compléteront cette classification, en y ajoutant le son que donnent les flûtes et les autres instruments<sup>10</sup>.

### Les octaves.

**Les trois sthānas, organes producteurs du son, registres de la voix, ou octaves.** — Le son musical, vocal ou corporel, le premier en importance, comme nous l'avons vu, a trois sièges de production ou *sthānas* : la poitrine (ou le cœur), la gorge et la tête<sup>11</sup>. A ces trois organes correspondent trois registres de la voix : elle est grave (*mandra*), moyenne (*madhya*) et aiguë (*tīra*), suivant qu'elle vient de la poitrine, de la gorge ou de la tête. Chacun de ces trois registres est le double en acuité (*dvi-guṇa*, *uttaro-ttīra*) de celui qui le précède, et peut émettre 22 espèces de sons musicaux distincts, qu'on appelle *crutis* (audition), parce qu'ils sont les plus tenus que l'oreille puisse percevoir.

A cet effet, les théoriciens sont allés jusqu'à admettre l'existence dans la poitrine de 22 tuyaux (*nāḍī*)

1. V, plus haut, ch. II, p. 269.

2. V. N.-c., XXVIII, 7 et suiv., et comp. notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, p. 54-55.

3. V. *Samg.-ratn.*, I, 1, 21 et suiv.; *Samg.-darp.*, I, 3; *Samg.-pārij.*, 20.

4. *Samg.-rata.*, I, 1, 24; *Samg.-pārij.*, 20.

5. *Samg.-rata.*, I, 1, 22-23; *Rūga-vibodha*, I, 6-7; *Samg.-pārij.*, 21.

6. *Samg.-ratn.*, I, 1, 1 et suiv.; *Samg.-darp.*, I, 13 et suiv.

7. *Samg.-ratn.*, I, n, 3; *Samg.-darp.*, I, 15.

8. *Samg.-ratn.*, I, n, 3-5; *Samg.-darp.*, I, 34-38.

9. N.-c., I, 42. Comp. *Samg.-darp.*, I, 49-50.

10. S.-S.-S., I, p. 21, l. 11-12.

11. N.-c., XXVIII, p. 32 de notre édition, et XIX, 40, 41. — *Samg.-ratn.*, I, n, 7; *Samg.-darp.*, I, 49. — Comp. *Période védique*, ch. III, p. 279.

en rapport avec les vaisseaux supérieurs (*ūrdhva-nādi*) : à gauche *idā*, à droite *pingalā*, au milieu *sumnā* (placé sur l'ouverture du sommet de la tête, le *brahna-randhira*), qui, frappés obliquement par le vent ou le souffle *māruta*, donnent successivement naissance aux 22 *ṛutis* de plus en plus aiguës de cet organe<sup>1</sup>. Il en serait de même pour la gorge et la tête, pourvues l'une et l'autre de 22 tuyaux (ou cordes?) donnant des sons de plus en plus élevés dans l'échelle musicale.

Cette échelle musicale comprend donc 3 octaves, et l'espace de chacune de ces octaves se trouve partagé en 22 intervalles minimales. Mais la musique hindoue, obéissant à une loi constante chez tous les peuples, procède par sons nettement séparés les uns des autres, sans passer par tous les sons musicaux intermédiaires dont elle admet l'existence. Elle connaît, depuis les temps les plus reculés<sup>2</sup>, la division de l'échelle en 7 notes (*svaras*), d'où le nom de *saptaka* (série de sept, heptacorde) donné à ce que nous appelons plus improprement une octave.

Ces sept notes, comme nous le verrons plus loin, sont désignées par les mots *shadja*, *rishabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pancama*, *dhaivata* et *nishāda* (ou simplement par la syllabe initiale de ces mots : *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*), et à chacune est affecté un certain nombre de *ṛutis*. C'est ainsi qu'on dit que, dans la gamme du mode *shadja*, *shadja* a 4 *ṛutis*, *rishabha* 3, *gāndhāra* 2, *madhyama* 4, *pancama* 4, *dhaivata* 3, *nishāda* 2; tandis que, en mode *madhyama*, *shadja* continue à avoir 4 *ṛutis*, *rishabha* 3, *gāndhāra* 2, *madhyama* 4, mais *pancama* en a 3, *dhaivata* 4 et *nishāda* toujours 2<sup>3</sup>.

### Les *ṛutis*.

**Théorie des *ṛutis***<sup>4</sup>. — Qu'est-ce donc, au juste, que la *ṛuti*, que nous trouvons à la base de la théorie des sons musicaux, et qui doit, à ce titre, retenir un instant notre attention? Le mot se rattache à la racine *ṛu*, écouter, entendre (grec *ῥέω*); sa signification commune est *audition*, *fait d'entendre*. D'après la définition hindoue, c'est une division du son (*dhvani-bheda*), la plus faible que l'oreille puisse percevoir clairement et distinguer; on ne peut aller au delà de cette quantité sonore sans tomber dans la confusion et détruire le plaisir auditif<sup>5</sup>.

Nous n'avons pas, dans notre langage musical, de terme précis qui exprime exactement la nature et la valeur de cette unité de son, la plus faible que l'acoustique hindoue reconnaisse. Ce n'est pas absolument le quart de ton, qui résulterait de la division de notre demi-ton égalisé par tempérament en deux parties égales; — car, pour qu'il en soit ainsi, il faudrait que, dans le système hindou, ces intervalles (*antara*) équidistants soient la 24<sup>e</sup> partie et non la 22<sup>e</sup> de l'octave. Malgré cela, il nous arrivera de la traduire par le mot *quart de ton*; mais il faut qu'il soit bien entendu qu'elle lui est un peu supérieure et qu'elle représente exactement la quantité résultant du partage de l'octave en 22 parties égales et équidistantes.

**Leur nomenclature.** — A chaque *ṛuti*, selon une habitude de raffinement passée en règle pour toute la littérature, l'imagination hindoue a donné un nom, même à celles qui ne peuvent pas être regardées comme intercalaires, du moins dans la gamme type, leur place dans l'octave étant déjà tenue par une note. La signification de ces noms n'offre guère d'intérêt; ce n'est qu'à titre de document que nous les donnerons.

La théorie postérieure au *Nāṭya-rāstra*<sup>6</sup> divise les *ṛutis* en 5 espèces (*jātis*), entre lesquelles elle les répartit inégalement :

L'espèce <i>diptā</i>	en a 4 :	<i>tivrā</i> , <i>raudri</i> , <i>vajrikā</i> , <i>ugrā</i> ;
— <i>āyatā</i>	— 5 :	<i>krodhā</i> , <i>prasārini</i> , <i>samdīpini</i> , <i>rohini</i> , <i>kumud-ratī</i> ;
— <i>karuṇā</i>	— 3 :	<i>dayavati</i> , <i>ālāpini</i> , <i>madantikā</i> ;
— <i>nṛidā</i>	— 4 :	<i>mandā</i> , <i>raktikā</i> , <i>pṛiti</i> , <i>kshiti</i> ;
— <i>madhyā</i>	— 6 :	<i>chandovati</i> , <i>rajanī</i> , <i>mārjanī</i> , <i>raktikā</i> , <i>ramyā</i> , <i>kshobhinī</i> .

De même ces cinq *jātis* sont distribuées inégalement entre les 7 notes de la gamme, de la façon suivante :

<i>shadja</i> :	<i>diptā</i> , <i>āyatā</i> , <i>nṛidā</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>rishabha</i> :	<i>karuṇā</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>gāndhāra</i> :	<i>nṛidā</i> ;
<i>madhyama</i> :	<i>diptā</i> , <i>āyatā</i> , <i>nṛidā</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>pancama</i> :	<i>nṛidā</i> , <i>madhyā</i> ; <i>āyatā</i> , <i>karuṇā</i> ;
<i>dhaivata</i> :	<i>karuṇā</i> , <i>āyatā</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>nishāda</i> :	<i>diptā</i> , <i>madhyā</i> .

**Leur disposition dans l'échelle complète.** — On se rendra compte de la disposition des *ṛutis* dans l'échelle d'une octave, en se reportant aux tableaux de la page 289<sup>7</sup>, dont les premières colonnes indiquent de quelle façon et dans quel ordre les 22 *ṛutis* sont affectées aux 7 notes de la gamme-type. On y verra que les notes se placent sur le degré de l'échelle occupé par la dernière de leurs *ṛutis* propres. Par exemple, la note *shadja* a 4 *ṛutis*, qui sont : *tivrā*, *kumud-ratī*, *mandā* et *chandovati*; or, cette note n'occupe pas le premier échelon sur lequel est placée sa première *ṛuti* (*tivrā*), mais le quatrième, marqué par sa quatrième *ṛuti* (*chandovati*); de même *rishabha* occupe le 7<sup>e</sup> échelon, tenu par *raktikā*, etc., etc.

Nous insistons sur ce point extrêmement important, parce que la méconnaissance de ce procédé de disposition, que tous les auteurs sanscrits, depuis *Gāṅgādeva* jusqu'à *Soma*, s'accordent à indiquer, a été le point de départ d'erreurs flagrantes, qui ont rendu impossible, pour tous les écrivains européens et pour beaucoup d'écrivains indigènes, la compréhension de la théorie musicale hindoue, celle de la gamme en particulier<sup>8</sup>.

Comme preuve de l'exactitude de notre affirmation<sup>9</sup>, nous pouvons reproduire la démonstration suivante, en quelque sorte classique, par laquelle le *Nāṭya-rāstra* (XXVIII, p. 28-29 de notre édition) et, après lui, le *Saṅgita-ratnākara* (I, III, 41-23), prétendent illustrer la théorie des *ṛutis*.

On prend deux luths (*vinās*) pareils, tels que le son soit le même pour l'un et pour l'autre. Ils ont 22 cordes<sup>10</sup>, dont chacune donne un son de plus en plus aigu que la précédente, sans qu'il y ait place entre deux de ces sons pour un son intermédiaire [musicalement appréciable] : l'intervalle d'un son à un autre est la *ṛuti*.

3. Comp. *Saṅg.-ratn.*, I, IV, p. 46, et *Rāga-vib.*, I, 17, p. 15, et 41, p. 29.

10. A côté de cet instrument pourvu de 22 cordes, il en existe un autre, dans l'Inde, appelé de même *ṛuti-vinā*, formé de 22 ou de 23 touches ou chevets, affectés à chacune des *ṛutis* d'une octave. Voir ch. VI, p. 345. Comp. Day, *ouvr. cité*, *Appendice*, p. 169, et la revue *The Athenæum*, 5 nov. 1887, n° 3132, p. 612.

1. *Saṅg.-ratn.*, I, III, 5; *Saṅg.-darp.*, I, 51, 52.

2. Voir *Pléon le védique*, ch. III, p. 279 et suiv.

3. *N.-v.*, XXVIII, 26-29.

4. Voir plus loin, ch. VIII, p. 359.

5. *Saṅg.-ratn.*, I, III, 23.

6. Voyez surtout *Saṅg.-ratn.*, I, III, 29-39.

7. Voir également le schéma ci-dessous, p. 287.

8. V. encore ch. VIII, p. 369-370.

Figurons, dans le tableau suivant, pour la commodité de notre exposition, les 22 cordes par autant de lignes parallèles, équidistantes, numérotées de 1 à 22. Cela fait, nous plaçons, dans chacun des deux luths, les 7 notes de la gamme de la façon suivante : *sa* sur la 1<sup>re</sup> corde (ou ligne), *ri* sur la 7<sup>e</sup>, *ga* sur la 9<sup>e</sup>, *ma* sur la 13<sup>e</sup>, *pa* sur la 17<sup>e</sup>, *dha* sur la 20<sup>e</sup> et *ni* sur la 22<sup>e</sup>. Les notes se trouvent ainsi sur la corde affectée à la dernière de leurs *crutis* propres. Des deux luths, l'un reste fixe et servira de repère, le second est soumis aux variations suivantes dans le pincement des cordes :

1<sup>o</sup> On baisse de 1 *cruti* les notes de ce deuxième luth. Donc, dans notre tableau, *ni* se trouvera placé sur la corde 21, *dha* sur la corde 19, etc. ;

2<sup>o</sup> Nouvel abaissement de 1 *cruti* : les deux notes en possession

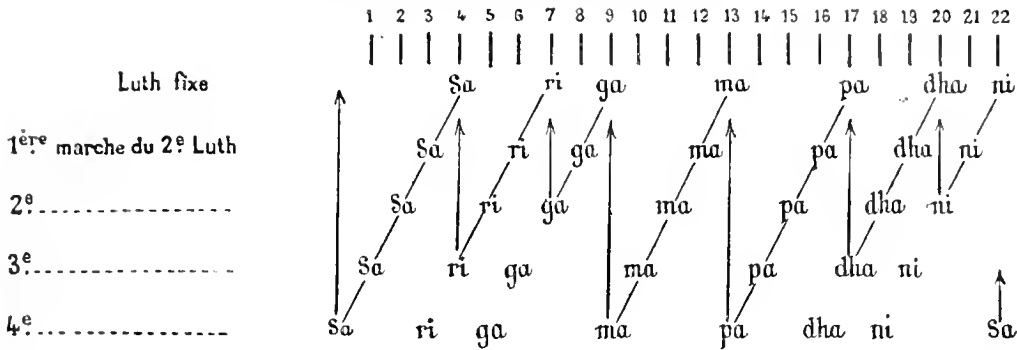
de 2 *crutis*, *ga* et *ni*, descendues, par ces deux opérations, de 2 rangs dans le luth mobile, prennent respectivement la place de *ri* et *dha* du luth fixe, c'est-à-dire sonnent comme *ri* et *dha* ;

3<sup>o</sup> Par suite d'un troisième abaissement de 1 *cruti*, les deux notes en possession de 3 *crutis*, *ri* et *dha*, du deuxième luth prennent respectivement la place de *sa* et *pa* du luth fixe... ;

4<sup>o</sup> Enfin, à la suite d'une quatrième opération analogue, les trois notes à 4 *crutis*, *sa*, *ma*, *pa*, du deuxième luth, prennent respectivement la place de *ni*, *ga*, *ma* du luth fixe...

Dans chacune de ces quatre opérations, on saisit distinctement chaque fois, en faisant resonner les deux luths, la distance qui sépare le son de l'un du son de l'autre, c'est-à-dire l'intervalle d'une *cruti* fixe à une *cruti* diminuée.

SCHEMA EXPLICATIF DE LA GENESE DES CRUTIS  
D'APRES LE NÂTYA-ÇÂSTRA ET LE SAMGÎTA-RATNÂKARA



Les notes.

Nous avons vu plus haut<sup>1</sup> que, des 22 *crutis* de l'octave, 7 avaient été élevées à la qualité de notes (*svaras*). Ce sont celles dont la douce résonance charme l'oreille<sup>2</sup>, alors que la série des *crutis* qui les précède les fait en quelque sorte désirer. Leurs noms diffèrent totalement de ceux des 7 *yamas* que nous avons trouvés dans la littérature exégétique des Védas<sup>3</sup>.

Quand on veut noter ou solfier un chant, ou encore en manière d'abréviation, on emploie simplement la syllabe initiale des sept mots qui les désignent (*shadja*, *rishabha*, *gândhâra*, *mudhyama*, *pancama*, *dhaivata*, *nishâda*) ; ce qui, en caractères sanscrits, donne la série suivante :

स (Sa) रि (ri) ग (ga) म (ma) प (pa)  
ध (dha) नि (ni)

**Etymologie, origine, lien de production des sept notes.** — Nous ne pouvons nous appesantir ici sur les diverses étymologies, souvent contradictoires, que l'ingéniosité des auteurs et des commentateurs a imaginées pour rendre compte de ces dénominations<sup>4</sup>.

Tantôt le nom de la première note, *shadja* (née de six), est attribué au fait qu'elle est le fondement des six autres, ou, au contraire, qu'elle repose sur les six notes suivantes ; tantôt elle est supposée exiger, pour son émission, l'emploi simultané de six organes : le nez, le gosier, la poitrine, le palais, la langue et les dents ; elle naît de ces six organes. C'est la note prédominante<sup>5</sup> ; cette excellence, elle la doit

à son rang et à sa supériorité sur les autres, qui ne sont que ses ministres.

La seconde, *rishabha* (taureau), jouerait au milieu de la gamme le rôle du taureau au milieu d'un troupeau de vaches : elle attirerait à elle tous les cours.

La troisième, *gândhâra*, serait formée sur *gâna* (chant) : elle produirait le chant, ou charmerait dans le concert musical. Elle est de la même famille (*kula*) que *sa* et *ma*, ce qui lui a valu d'être placée à la tête d'une gamme dans le ciel<sup>6</sup>.

La quatrième, *madhyama* (médiane), tirerait son nom de la place qu'elle occupe au milieu de l'octave. C'est la note par excellence (*pravara*), l'impérissable (*aniçin*) : les 7 notes peuvent disparaître, les unes ou les autres, dans les types de cantilènes (*jâtis*), sauf *ma* qui subsiste toujours, fixé par les chantres du Sâma-Véda eux-mêmes dans le *Gândharva-kulpa* (traité de musique)<sup>7</sup>.

C'est également de sa place dans l'octave que *pancama* (cinquième) tirerait son nom. D'après une autre étymologie, elle serait issue de cinq places ou organes<sup>8</sup>.

La sixième, *dhaivata*, entre autres étymologies, viendrait du chant des pêcheurs (*dhivan*).

Enfin *nishâda*, appelée aussi quelquefois *saptama* (septième), tirerait son nom du fait que les sept notes finissent avec elle (rac. *sad*, avec préfixe *ni*, se reposer, s'asseoir), ou encore, comme on l'a proposé également pour *gândhâra*, du cri perçant du peuple montagnard que le même mot désigne<sup>9</sup>.

Nous n'en avons pas fini avec ces élucubrations d'un caractère fantaisiste et puéril pour la plupart. Certains auteurs assignent aux notes les divers organes producteurs suivants<sup>10</sup> : *sa* vient de la gorge ; *ri*,

1. P. 286.

2. *Samg-ratn.*, I, m, 26-28 ; *Samg-darp.*, I, 56-57.

3. V. ch. III, p. 280.

4. *Samg-ratn.*, d'après Malanga, etc., I, m, p. 39.

5. *Samg-ratn.*, I, iv, 6.

6. *Samg-ratn.*, I, iv, 7.

7. *N.-r.*, XXVIII, 72-73. Comp. *Samg-ratn.*, I, iv, 6.

8. A. Régner, *Ray-Véda-pratigikhya* (*Journal Asiatique*, 1858, t. II, p. 325).

9. A. Weber, *Indische Studien*, IV, p. 140, note.

10. Le *Bhashika-sûtra*, notamment ; V. *Indische-Studien*, X, p. 421.

de la tête; *ga*, des narines; *ma*, de la poitrine; *pa*, à la fois de la poitrine, de la tête et de la gorge; *dha*, du front; et *ni*, de tous les organes.

Faut-il, comme le veut S. M. Tagore<sup>1</sup>, accorder plus de confiance et d'autorité à la théorie hindoue d'après laquelle les notes proviendraient de l'imitation du cri des animaux et du chant des oiseaux? Pour lui, « la musique doit son origine aux expressions simples et immuables de la nature animée... »; l'homme, moins bien doué à cet égard que les autres animaux, n'aurait pas trouvé dans son propre fonds les idées premières de l'art du chant : la musique ne serait pas innée en lui, ni instinctive; il la devrait à une copie de la voix de la nature. S. M. Tagore s'essaye longuement à soutenir cette thèse. Rien dans la nature n'attire notre attention et n'éveille nos sentiments aussi rapidement que le son. Dans le premier état de la société, l'homme, placé par son genre de vie au milieu des sons de la nature, aurait reçu inconsciemment une éducation musicale dans les champs et les forêts, et aurait bientôt appris à discerner dans le cri des animaux les menus intervalles musicaux, qui sont les germes de la mélodie et dont sortit, avec le temps, la gamme naturelle. C'est ainsi que les intervalles de l'octave n'ont pas été trouvés par une chance heureuse, ni choisis arbitrairement, mais sont le résultat d'une observation minutieuse, qui classa les sons de la nature dans les sept degrés de l'échelle musicale, et sut, dès l'époque védique, reconnaître que le 8<sup>e</sup> degré répète avec plus de force le 1<sup>er</sup> de la série. Grâce à leur sens artistique et à une science de l'acoustique suffisant aux besoins de leur musique, les Hindous sont ainsi arrivés, dès une haute antiquité, sans calculs mathématiques, à découvrir une vérité à laquelle les Européens n'ont atteint qu'à une époque récente et après de longues recherches scientifiques.

Et, à l'appui de sa thèse, S. M. Tagore reproduit les attributions suivantes aux sept notes du cri des animaux, qu'on retrouve dans la technique hindoue<sup>2</sup>. La note *sa* aurait été empruntée à l'appel du paon, *ri* au beuglement du bœuf, *ga* au bêlement de la chèvre, *ma* au hurlement du chacal ou au cri de la grue, *pa* au cri de l'oiseau noir appelé *kokila* (le coucou indien)<sup>3</sup>, *dha* au cri de la grenouille ou au hennissement du cheval, *ni* au barrit de l'éléphant.

Les noms que les anciens auteurs sanscrits avaient donnés aux notes, il y a deux mille ans et plus, sont restés tels dans l'Inde jusqu'à nos jours, mais ont subi certaines déformations du fait de la prononciation ou de leur transcription dans les différents idiomes et dialectes de la péninsule. C'est ainsi que S. M. Tagore écrit *sharja*, *rishava*, etc.; — que le cap. A. Willard<sup>4</sup>, suivant l'orthographe et la prononciation de l'hindoustani, les donne sous la forme corrompue *khuruj*, *rikhab*, *gundhar*, *muditham*, *punchum*, *dhyaat*, *nikhad*; — que, selon sir W. Jones<sup>5</sup>, *shadja* doit se prononcer *sharja*, selon J.-D. Paterson<sup>6</sup> *sarja* ou *khurja*, tandis que *rishabh* se prononcerait *rikhabh*, et *nishada* *nikhad*.

1. *Six Principal Rāgas*, Introduction, p. 41.

2. *Samg-ratn.*, I, m, 48; *Samg-darp.*, I, 161-162. Comp. *Amara-Kōca*. Bombay, 1882, 2<sup>e</sup> éd., p. 40.

3. Cette attribution de la note *pa* au chant du *kokila* a passé dans toute la littérature.

4. *Ouvr. cité*, p. 43.

5. *Ouvr. cité*, p. 139.

6. *Ouvr. cité*, p. 177.

7. *N.-r.*, XXVIII, 36-38, p. 32-34 et 61-63 de notre édition. Comp. ch. VIII, p. 374.

**Les 7 notes pures.** — Les 7 notes de la gamme sont pures ou naturelles (*śuddhas*), quand elles possèdent toutes leur *śrutis*, c'est-à-dire quand elles occupent dans l'échelle leur place naturelle, quand elles sont séparées les unes des autres par le nombre exact de *śrutis* que l'acoustique hindoue leur a affecté. Ce sont celles dont il a été question jusqu'ici.

**Les notes altérées.** — Mais il peut être nécessaire de modifier les intervalles qui séparent ainsi les sept notes les unes des autres, pour éviter la monotonie résultant d'une musique qui ne serait fondée que sur une seule gamme toujours la même. Si on dispose autrement les notes de la gamme diatonique sur les 22 degrés de l'octave, on obtient des sons différents des précédents, des sons altérés. Ces altérations, qui correspondent à nos *dièses* et à nos *bémols*, et qui dans la musique hindoue, où il ne paraît pas y avoir de *changement de tons*, donnent simplement naissance à différents *modes* de la gamme, sont plus ou moins nombreuses suivant les systèmes.

**Théorie de Bharata<sup>7</sup>.** — Les notes qui ont subi un pareil déplacement sont dites intercalaires (*antara-svaras*) dans le *Nāṭya-rītra*; elles sont intermédiaires entre deux notes naturelles, entre lesquelles elles jouent le même rôle que la période intermédiaire qui sépare l'une de l'autre deux saisons; elles sont communes à l'une et à l'autre (*sādhāraṇa-kritis*); et, du fait qu'elles n'en sont séparées que par un intervalle réduit, on les appelle encore *kākalī* (extrême ténuité) ou *hūṅṅika* (de l'épaisseur d'un cheveu). Bharata n'indique que deux *sādhāraṇas* des notes.

Supposons *ni* augmenté de 2 *śrutis* : il n'est plus *ni*, il n'est pas davantage *sa*, il constitue un son intermédiaire entre eux; on dit, dans ce cas, que *ni* est *kākalī*. De même *ga*, placé sur une *śrutī* intermédiaire entre *ga* et *ma*, prend le nom d'*antara*.

**Système de Cārngadeva, etc.<sup>8</sup>** — Dans le système postérieur du *Samgita-ratnākara* (et du *Samgita-darpana* qui se borne en général à le copier), le nombre des altérations de notes s'élève à 12, et on dit qu'il y a 12 notes *altérées* (*vikritis*), ce qui, avec les 7 notes naturelles (*śuddhas*), donnerait au total 19 notes<sup>9</sup>. Mais, en serrant de plus près cette théorie, on constate, comme nous allons le voir, qu'en réalité les 12 altérations prétendues ne donnent naissance qu'à 7 sons nouveaux. La question est importante, puisque ce sont ces notes altérées qui, par leur position différente dans l'échelle complète, serviront à former les divers modes du système; aussi devons-nous l'examiner avec quelques détails, en suivant pas à pas l'exposé classique de la formation des notes *vikritis*, que reproduisent successivement le *Samgita-ratnākara*, le *Samgita-darpana* et le *Rāga-rītibhāṣā*<sup>10</sup>.

Le tableau suivant, qui indique, avec les dénominations nouvelles qui en résultent pour les notes, les 12 altérations, permettra de mieux comprendre cette démonstration.

8. *Samg-ratn.*, I, m, 42-47; *Samg-darp.*, I, 59-64. Comp. *Rāga-rītibh.*, I, p. 19-20. — Voir plus loin, ch. VIII, p. 374.

9. *Samg-ratn.*, I, m, 47.

10. S. M. Tagore paraît s'appuyer sur les mêmes textes pour exposer la théorie des notes *vikritis*. Mais, ou il n'en a pas saisi le sens, ou bien, préoccupé de ramener cette démonstration à la formation de l'échelle chromatique dite moderne de 12 notes, 7 pures et 5 altérées, telle qu'il la conçoit, il en a pris à son aise avec les textes, qui, nus les répétons, deviennent incompréhensibles si l'on ne place pas les notes sur la dernière de leurs *śrutis*. (V. *Six Principal Rāgas*, Introduction, p. 16-17.)

N <sup>os</sup> D'ORDRE DES GRUTIS	NOTES PURES		NOTES ALTERÉES		
	NOMS	Nombre de grutis.	NOMS	Nombre de grutis.	Nombre de grutis.
1		1	kañçika-ni . . .	3	
2		1	•		
3		1	cyuta-sa . . . .	2	kakali-ni . . . . 4
4	sa	4	•		
5		1	•		acyuta-sa . . . . 2
6		1	•		
7	ri	3	vikrita-ri . . .	4	
8		1	•		
9	ga	2	•		
10		1	sādhāraṇa-ga .	3	
11		1	•		antara-ga . . . . 4
12		1	cyuta-ma . . . .	2	
13	ma	4	•		acyuta-ma . . . . 2
14		1	•		
15		1	•		
16	pa*	3	kañçika-pa . .	4	tri-gruti-pa . . . 3
17	pa	4	•		
18		1	•		
19		1	•		
20	dha	3	vikrita-dha . .	4	
21		1	•		
22	ni	2	•		

- (1) 1 (kañçika-ni) . (3) •
- (2) 1 (kākali-ni) . . (4) •
- (3) 1 (cyuta-sa) . . . (2) •
- (4) (sa) (4) • (acyuta-sa) . (2) •

Nota. — pa\* est placé sur le 16° degré en mode madhyama.

**Démonstration de la théorie des notes altérées** (système de Çārngadeva). — Disposons les 22 *grutis* et les 7 notes pures dans leur ordre normal, c'est-à-dire de telle sorte que chaque note se trouve placée, dans l'échelle, sur la dernière de ses *grutis* : sa sur le 4° degré, ri sur le 7°, etc.<sup>1</sup>

Cela fait, rendons-nous compte des 12 altérations de notes qui vont suivre, en raison soit du déplacement des notes pures, soit d'une modification dans le nombre

de leurs *grutis* indépendamment de tout déplacement.

1<sup>re</sup> altération. — SA (4 *gr.*) descend du 4<sup>e</sup> degré sur le 3<sup>e</sup>; sa 1<sup>re</sup> *gr.* a été prise par *kañçika-ni*, qui l'occupe : il n'en a plus que 2 et est dit *cyuta* (déplacé = 4<sup>e</sup> son nouveau) ;

2<sup>e</sup>. — SA reste sur le 4<sup>e</sup> degré; mais, *kākali-ni* lui ayant pris ses deux premières *gr.*, il n'en a plus que 2 et est dit *acyuta* (non déplacé) ;

3<sup>e</sup>. — RI (3 *gr.*) est toujours sur le 7<sup>e</sup> degré, mais, ayant pris la dernière *gr.* de sa (devenu *cyuta*), se trouve en avoir 4 ;

4<sup>e</sup>. — GA (2 *gr.*) quitte le 9<sup>e</sup> degré pour se placer sur le 10<sup>e</sup>, prenant ainsi la 1<sup>re</sup> *gr.* de ma : il en a 3 et devient *sādhāraṇa* (2<sup>e</sup> son nouveau) ;

5<sup>e</sup>. — GA se place non plus sur le 10<sup>e</sup>, mais sur le 11<sup>e</sup> degré, prenant ainsi 2 *gr.* à ma : il en possède alors 4 et est dit *antara* (3<sup>e</sup> son nouveau) ;

6<sup>e</sup>. — MA (4 *gr.*) descend du 13<sup>e</sup> sur le 12<sup>e</sup> degré; de plus, ayant donné sa 1<sup>re</sup> *gr.* à *sādhāraṇa-ga*, il n'en a plus que 2 : il est *cyuta* (4<sup>e</sup> son nouveau) ;

7<sup>e</sup>. — Mais si MA reste sur le 13<sup>e</sup> degré, se bornant à abandonner à *antara-ga* ses deux premières *gr.*, il n'en a plus que 2 et est dit *acyuta* ;

8<sup>e</sup>. — PA (4 *gr.*), pour former le mode *madhyama*, perd sa dernière *gr.* au profit de *dha*, et occupe le 16<sup>e</sup> degré : il n'a plus que 3 *gr.* et devient, par suite, *tri-gruti* (5<sup>e</sup> son nouveau) ;

9<sup>e</sup>. — Si, de plus, PA entre en possession de la dernière *gr.* de ma (devenu *cyuta*), tout en restant sur le 16<sup>e</sup> degré, il obtient 4 *gr.* et est dit *kañçika* ;

10<sup>e</sup>. — DHA (3 *gr.*) a 4 *gr.* en mode *madhyama*, par suite de l'acquisition de la dernière *gr.* de pa; mais il reste sur le 20<sup>e</sup> degré : il est *vikrita*, mais ne donne pas un nouveau son ;

11<sup>e</sup>. — NI (2 *gr.*), ayant pris la 1<sup>re</sup> *gr.* de sa, passé du 22<sup>e</sup> sur le 1<sup>re</sup> degré de l'octave nouvelle : il a 3 *gr.* et devient *kañçika* (6<sup>e</sup> son nouveau) ;

12<sup>e</sup>. — SI, au contraire, NI prend à sa (de la nouvelle octave) ses deux premières *gr.*, il se place sur le 2<sup>e</sup> degré, a 4 *gr.* et est dit *kākali* (7<sup>e</sup> son nouveau).

TABLEAU DES NOTES PURES ET ALTERÉES DANS LE SYSTEME DE ÇĀRNGADĒVA  
(Echelle chromatique de 14 notes).

N <sup>os</sup> D'ORDRE	GRUTIS		NOTES PURES		NOTES ALTERÉES							Traduction consonnante.	Correspondance approximative.	
	NOMS	Nombre de grutis.	NOMS	Nombre de grutis.	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni			sa
4	chandovati	shadja	4	acyuta	...	...	...	...	...	...	...	...	sa	do
5	dayāvati	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
6	rañjani	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
7	raktikā	riṣabha	3	...	vikrita	...	...	...	...	...	...	...	ri	ré
8	raudri	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
9	krodhā	gāndhāra	2	...	...	...	...	...	...	...	...	...	za	mi <sup>2</sup>
10	vajrikā	...	...	...	...	sādhāraṇa	...	...	...	...	...	...	ga	mi <sup>3</sup>
11	prasārini	...	...	...	...	antara	...	...	...	...	...	...	ga	mi <sup>4</sup>
12	priti	...	...	...	...	...	cyuta	...	...	...	...	...	ma	mi <sup>5</sup>
13	māñjani	madhyama	4	...	...	...	acyuta	...	...	...	...	...	ma	fa
14	kṣiti	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
15	raktā	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
16	samlipini	...	...	...	...	...	...	kañçika	...	...	...	...	pa	sol
17	ālāpini	paucama	4	...	...	...	...	tri-gruti	...	...	...	...	pa	sol
18	madanti	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
19	rohinī	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
20	ramyā	dhaivata	3	...	...	...	...	...	vikrita	...	...	...	dha	la
21	ugrā	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
22	kṣobhini	nishāda	2	...	...	...	...	...	...	...	...	...	ni	si <sup>2</sup>
1	tivrā	...	...	...	...	...	...	...	...	kañçika	...	...	ni	si <sup>3</sup>
2	kumudvati	...	...	...	...	...	...	...	...	kākali	...	...	ni	si <sup>4</sup>
3	mandā	...	...	...	...	...	...	...	...	...	cyuta	...	sa	si <sup>5</sup>
4	chandovati	shadja	4	...	...	...	...	...	...	...	acyuta	...	sa	do

1. Voir, plus loin, la formation du mode madhyama, p. 293.

On voit que le nombre des altérations, dans ce système, est bien de 12 ; mais les notes dites altérées ne le sont pas toutes de la même façon. Les unes (soulignées dans le tableau) ont bien changé de place dans l'échelle, donnant ainsi naissance à 7 sons nouveaux (*bhīmas*), différents des notes pures, — tandis que les 5 autres notes, de pures qu'elles étaient, deviennent, si l'on veut, des notes *vikritas*, mais uniquement par suite d'un changement purement théorique, comme le fait observer Soma<sup>1</sup>, dans le nombre des *ṛutis* que la technique leur attribuait. En réalité, ces 12 altérations se réduisent pratiquement à 7 ; d'où une échelle chromatique de 14 notes, que nous traduisons, ci-dessous, dans un nouveau *Tableau d'ensemble*, qui nous servira à transcrire à l'européenne les morceaux que Çārngadeva donne en notation sanscrite<sup>2</sup>.

**Système de Soma**<sup>3</sup>. — Quatre cents ans plus tard, la théorie des notes altérées a subi quelques modifications : leur nombre a un peu augmenté, ce qui amène une plus grande variété dans la disposition possible des notes de la gamme diatonique à travers l'étendue de l'échelle. L'auteur du *Rāga-vibodhu*, après avoir très exactement reproduit la doctrine classique ancienne (*praeſta-mata*), expose son propre système, celui du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce système comporte, non plus 12, mais 15 altérations possibles des notes ; mais, du fait de doubles

emplois, c'est-à-dire de dénominations différentes affectées à une même position dans l'échelle, ces altérations se réduisent à 10 : d'où une échelle chromatique de 17 notes. Les intervalles entre deux notes se resserrent jusqu'au quart de ton, ou peuvent au contraire s'élargir jusqu'à comprendre 5, 6 *ṛutis*, comme dans certains modes<sup>4</sup>, et même théoriquement 7 *ṛutis*. Les modifications concernent les notes pures *ri*, *ga*, *ma*, *dha* et *ni*, à l'exclusion de *sa* et *pa*, — ce qui veut dire que l'espace entre *sa* et *ri* d'une part, entre *pa* et *dha* d'autre part, reste toujours occupé par 3 quarts de ton. Le tableau que nous en avons dressé ci-dessous suffit à faire comprendre l'économie du système, et permet de traduire en notation européenne les 23 *melas* ou échelles de Soma et ses 50 exemples de thèmes mélodiques, ou *rāgas*<sup>5</sup>. Nous nous bornons donc à résumer la théorie, en remarquant que *ri*, qui possède normalement 3 *ṛ.*, peut successivement en avoir 4 (*tivra-ri*)<sup>6</sup>, 5 (*tivratara-ri* = *ga*) et 6 (*tivratama-ri* = *sādhārana-ga*) ; que *ga* (2 *ṛ.*) arrive à en posséder 3 (*sādhārana-ga*), 4 (*antara-ga*), 5 (*mridu-ma*) et 6 (*tivratama-ga* = *ma*) ; que *ma* (4 *ṛ.*) en a successivement 6 (*tivratama-ma*) et 7 (*mridu-pa*) ; que *dha* (3 *ṛ.*) en obtient 4 (*tivra-dha*), 5 (*tivratara-dha* = *ni*) et 6 (*tivratama-dha* = *kañçiki-ni*) ; enfin que *ni* (2 *ṛ.*) en a 3 (*kañçiki-ni*), 4 (*kākali-ni*) et 5 (*mridu-sa*).

TABLEAU DES NOTES PURES ET ALTÉRÉES DANS LE SYSTÈME DE SOMA

(Echelle chromatique de 17 notes).

N <sup>OS</sup> D'ORDRE	NOTES PURES	NOTES ALTÉRÉES								Traduction correspondante mélod.	Correspondance approximative.
		<i>sa</i>	<i>ri</i>	<i>ga</i>	<i>ma</i>	<i>pa</i>	<i>dha</i>	<i>ni</i>	<i>sa</i>		
4	<i>sa</i> <sup>(4)</sup>	—	...	...	...	...	...	...	...	<i>sa</i>	<i>do</i>
5	↑										
6											
7	<i>ri</i> <sup>(2)</sup>	...	—	...	...	...	...	...	...	<i>ri</i>	<i>ré</i>
8	...	...	<i>tivra</i> <sup>(4)</sup>	...	...	...	...	...	...	<i>ri</i> ≠	<i>ré</i>
9	<i>ga</i> <sup>(2)</sup>	...	<i>tivratara</i> <sup>(5)</sup>	—	...	...	...	...	...	<i>ga</i>	<i>mi</i> ♯
10	...	...	<i>tivratama</i> <sup>(6)</sup>	<i>sādhārana</i> <sup>(3)</sup>	...	...	...	...	...	<i>ga</i> ≠	<i>mi</i> ♯
11	...	...	...	<i>antara</i> <sup>(4)</sup>	...	...	...	...	...	<i>ga</i> ≠ ≠	<i>mi</i>
12	...	...	...	<i>mridu-ma</i> <sup>(5)</sup>	...	...	...	...	...	<i>ma</i> ♯	<i>mi</i>
13	<i>ma</i> <sup>(4)</sup>	...	...	<i>tivratama</i> <sup>(6)</sup>	—	...	...	...	...	<i>ma</i>	<i>fa</i>
14	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
15	...	...	...	...	<i>tivratama</i> <sup>(6)</sup>	...	...	...	...	<i>ma</i> ≠	<i>fa</i> ≠
16	...	...	...	...	<i>mridu-pa</i> <sup>(7)</sup>	...	...	...	...	<i>pa</i> ♯	<i>sol</i>
17	<i>pa</i> <sup>(4)</sup>	...	...	...	...	—	...	...	...	<i>pa</i>	<i>sol</i>
18	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
19	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
20	<i>dha</i> <sup>(3)</sup>	...	...	...	...	...	—	...	...	<i>dha</i>	<i>la</i>
21	...	...	...	...	...	...	<i>tivra</i> <sup>(4)</sup>	...	...	<i>dha</i> ≠	<i>la</i>
22	<i>ni</i> <sup>(2)</sup>	...	...	...	...	...	<i>tivratara</i> <sup>(5)</sup>	...	...	<i>ni</i>	<i>si</i> ♯
1	...	...	...	...	...	...	<i>tivratama</i> <sup>(6)</sup>	...	...	<i>ni</i> ≠	<i>si</i> ♯
2	...	...	...	...	...	...	...	<i>kañçiki</i> <sup>(3)</sup>	...	<i>ni</i> ≠ ≠	<i>si</i>
3	...	...	...	...	...	...	...	<i>kākali</i> <sup>(4)</sup>	...	<i>sa</i> ♯	<i>si</i>
4	...	...	...	...	...	...	...	<i>mridu-sa</i> <sup>(5)</sup>	...	<i>sa</i> ♯	<i>si</i>
4	<i>sa</i> <sup>(4)</sup>	...	...	...	...	...	...	...	—	<i>sa</i>	<i>do</i>

NOTA. — Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre des *ṛutis* de la note.

**Affinités des notes (consonances, dissonances, etc.).** — Après avoir associé dans la gamme les sons qui leur paraissent avoir le caractère musical ; après avoir, dans l'octave partagée en 22 degrés, déterminé les intervalles d'après lesquels devaient procéder les 7 notes pour satisfaire l'oreille, les Hindous ont, des

une très haute antiquité, reconnu le principe selon lequel le choix des sons qui entrent dans la composition d'un morceau ne peut pas être laissé à l'arbitraire du compositeur. Obéissant à une loi instinctive générale, qu'on retrouve chez les Grecs et chez tous les peuples civilisés, ils ont bien vite vu qu'il devait y avoir entre le son fondamental une fois choisi et les

1. *Rāga-vib.*, I, 25-27, p. 19-22.

2. Voir, pour la *Correspondance approximative* des notes hindoues et européennes, ci-après, p. 293 et suiv. et chap. VIII, p. 370 et suiv.

3. *Rāga-vib.*, I, p. 23-26, et III, p. 2, 10. Comp. ch. VIII, p. 371.

4. Voir, plus loin, p. 321-322, et surtout ch. VIII, p. 368, 371.

5. *Rāga-vib.*, V. Comp. p. 321-323.

6. Nous rencontrons ici pour la première fois (Çārngadeva n'en use qu'accidentellement) le terme technique *tivra*, qui, plus tard, désignera communément les notes augmentées, ou *disées* ; — alors qu'il faudra descendre jusqu'au temps de Aho lala pour trouver le mot *komala*, répondant à notre *bemol*. (Comp. ch. V, p. 325.)



autres notes successives certaines affinités, certaines relations de prédominance, de consonance, ou au contraire de dissonance, que leur ingéniosité s'est plu à déterminer avec soin. Sans doute ne saurait-il être question ici d'une théorie rigoureusement scientifique; dans l'Inde, comme ailleurs, la science ne pouvait venir, dès l'origine, donner une explication complète ou rationnelle, ou faire la critique de spéculations systématiques procédant uniquement de l'instinct artistique. Mais, tel qu'ils l'ont formulé, leur système des rapports des notes entre elles est loin d'être irrationnel et mérite d'autant plus l'examen, qu'il est la base de la composition musicale dans l'Inde depuis plus de deux mille ans.

A leur point de vue, les notes doivent être envisagées sous quatre aspects : elles sont *vidins* (rac. *val*, sonner) ou fondamentales, *samvidins* ou consonantes, *vivādins* ou dissonantes, *anuvādins* ou auxiliaires<sup>1</sup>.

1° **Notes fondamentales.** — La note *vidin* est la fondamentale, la dominante, et aussi la tonique (*amça*); en cette qualité, elle détermine le caractère du morceau : on la compare au souverain d'un État, dont les consonantes seraient les ministres, les anxi-

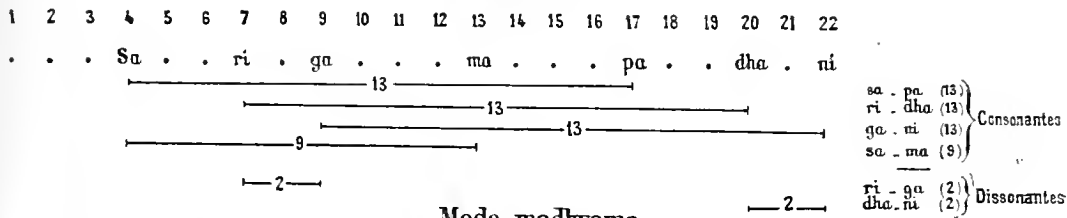
liaires les personnages de la suite, et les dissonantes les ennemis<sup>2</sup>.

On avait cru remarquer que, quand telle ou telle tonique prédominait dans un chant, le chant exprimait un sentiment correspondant à cette tonique. D'où des règles strictes pour le choix de la note fondamentale, suivant le caractère qu'on voulait donner au morceau.

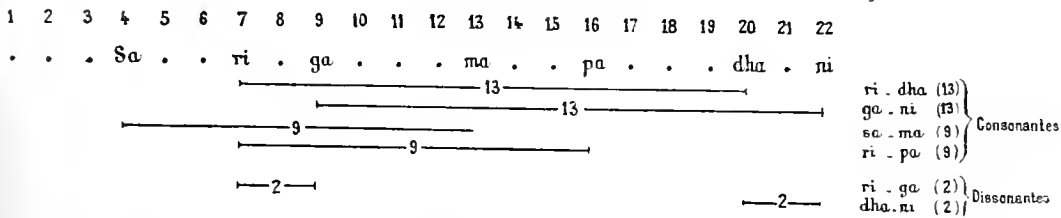
C'est ainsi que, sauf quelques variations suivant les systèmes<sup>3</sup>, les notes *ma* et *pa* étaient généralement affectées à l'expression de l'amour (*cringāra*, érotique) et du rire (*hāsya*, comique), *sa* et *ri* convenant à l'héroïque (*brāra*), au tragique (*śāntāra*) et au merveilleux (*adbhūta*), *ga* et *ni* à la plainte (*śarūna*, pathétique) et *nī* au merveilleux, enfin *dha* à l'horreur (*bībhātsa*, horrible) et à la crainte (*bhayaṅkata*, terrible).

Quant aux rapports des notes entre elles, les théoriciens indiquent la manière de les reconnaître facilement. Mais, pour comprendre leurs définitions, il est indispensable de dresser l'échelle des intervalles et des notes conformément à la manière classique, déjà indiquée, c'est-à-dire comme dans le tableau ci-dessous<sup>4</sup> :

Mode Shadja



Mode madhyama



2° **Notes consonantes.** — D'après Bharata, comme d'après Matanga<sup>5</sup>, sont consonantes les notes entre lesquelles on compte 9 ou 13 intervalles ou *crutis*<sup>6</sup>. Elles sont indiquées clairement dans le tableau qui précède. Nous pouvons traduire cette définition dans notre langage musical, en disant que les notes consonantes présentent l'intervalle hindou de quinte ou de quarte.

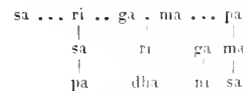
Formulée de façon différente, la règle des autres *samgītas* aboutit au même résultat : ils attribuent nommément aux mêmes notes<sup>7</sup> le caractère conso-

nant. Il faut l'interpréter ainsi : sont consonantes les notes au milieu desquelles il y a 12 ou 8 *crutis* intercalées, c'est-à-dire 8 ou 12 divisions représentées chacune par un trait dans l'échelle (8 traits équivalant à 9 intervalles).

D'une importance moindre que la fondamentale, les consonantes ont aussi comme caractère la fréquence.

3° **Notes dissonantes.** — Les notes dissonantes sont celles qui ont entre elles un intervalle de 2 *crutis* (ou entre lesquelles s'intercale 1 *cruti*<sup>8</sup>), comme

descendant, comme le montre la figure suivante :



(V. Six Principal Rāgas, Introduction, p. 20.)

5. Cité dans le *Rāga-vib.*, I, p. 27. Matanga remarque que ces notes consonantes ont le même nombre de *crutis*.

6. Remarquons que, suivant qu'on monte ou qu'on descend la gamme, on trouve entre deux notes consonantes 9 ou 13 intervalles, la somme des intervalles étant 9 + 13 = 22.

7. Le *Rāga-vib.*, notamment II, p. 27, qui déclare les deux définitions identiques.

8. « Dans l'opinion des écrivains sanscrits, affirme légèrement et bien à tort S. M. Tagore, deux notes qui se suivent sont toujours *vivāhins* ou dissonantes, par exemple *dha* et *ni*, *ri* et *ga*, etc. » (*Six Princip. Rāgas*, Introduction, p. 21.)

1. N.-g., XXVIII, 23-24, p. 27-28 et 55-57 de notre édition; *Samg-ratn.*, I, ut, 49-52; *Samg-darp.*, 65-69; *Rāga-vib.*, I, 36-38; *Samg-pārij.*, 79-84.

2. *Samg-ratn.*, I, ut, 51-52; *Samg-darp.*, 69; *Rāga-vib.*, I, 37-38; *Samg-pārij.*, 83-84.

3. Voir N.-g., XIX, 38-39; XXIX, 1-11 et 17-19; *Samg-ratn.*, I, ut, 60. Comp. *Samg-pārij.*, 94-96.

4. S. M. Tagore (qui, pour la même raison, ne paraît pas avoir mieux compris cette théorie des rapports que celle des notes altérées), après avoir reproduit, d'après une autorité anonyme, la règle suivant laquelle seraient consonantes (exception faite de *ma* et *pa*, qui se suivent) les notes possédant le même nombre de *crutis*, prétend la combiner avec celle du *Samg-darp.*, dans la règle générale suivante :

« On regarde comme *samvidins* les notes qui sont dans un rapport tel l'une avec l'autre, que, si la 1<sup>re</sup> est adoptée comme tonique, la 2<sup>e</sup> devient la quatrième de la gamme ascendante; tandis que, si la 2<sup>e</sup> est prise pour note fondamentale, la 1<sup>re</sup> devient la cinquième dans la gamme

le montre le tableau ci-dessus. Analogues à l'*antiphonia* des Grecs, employées dans un morceau où elles détonnent, elles détruisent son effet mélodieux; c'est ainsi que, *ri* et *ga* étant dissonantes, il faut se garder d'employer *ga* à la place de *ri*<sup>1</sup>.

4° Notes auxiliaires. — La définition des notes auxiliaires est bien simple : ce sont celles qui ne sont ni fondamentales, ni consonantes, ni disso-

nantes. Elles précèdent ou suivent, comme font les serveurs, les notes auxquelles elles sont subordonnées.

Le tableau d'ensemble suivant montre les affinités et les relations des notes entre elles, d'après les règles strictes auxquelles devait se conformer le compositeur hindou, pour l'ordonnance et le choix des notes d'un morceau.

TABLEAU DES RAPPORTS DES NOTES

	MODE SHADJA			MODE MADHYAMA		
	Consonantes.	Dissonantes.	Auxiliaires.	Consonantes.	Dissonantes.	Auxiliaires.
<i>sa</i>	ma, pa		ri, ga, dha, ni	ma		ri, ga, pa, dha, ni
<i>ri</i>	dha	ga	sa, ma, pa, ni	pa, dha	ga	sa, ma, ni
<i>ga</i>	ni	ri	sa, ma, pa, dha	ni	ri	sa, ma, pa, dha
<i>ma</i>	sa		ri, ga, pa, dha, ni	sa		ri, ga, pa, dha, ni
<i>pa</i>	sa		ri, ga, ma, dha, ni	ri		sa, ga, ma, dha, ni
<i>dha</i>	ri	ni	sa, ga, ma, pa	ri	ni	sa, ga, ma, pa
	ga	dha	sa, ri, ma, pa	ga	dha	sa, ri, ma, pa

Autres classifications des notes. — Nous n'en finissons plus, si nous voulions épuiser toutes les classifications entre lesquelles les théoriciens hindous, cédant à leur penchant pour la fiction et la mythologie, ou à leur manie de raffinement, ont réparti les sept notes : divisions en familles, castes; classements d'après la couleur attributive, le lieu d'origine, la paternité, les divinités tutélaires, les diverses espèces de mètres qui leur conviennent, etc., etc.<sup>2</sup>.

C'est ainsi, pour nous en tenir aux moins puériles de ces classifications, que les notes à 4 *çrutis* sont placées dans la caste brâhmanique, les notes à 3 *çrutis* dans celle des guerriers ou *kshatriyas*, les notes à 2 *çrutis* dans celle des agriculteurs et marchands ou *vaiçyas*; quant aux intervalles ou *çrutis* et aux notes altérées, elles sont rangées dans la caste des serveurs ou *çûtras*. C'est ainsi encore qu'aux sept notes correspondent successivement et dans l'ordre les mètres *anush-tup*, *gâyatri*, *trish-tup*, *brihati*, *punkti*, *ushnik* et *jagati*<sup>3</sup>.

Ces spéculations enfantines ne méritent guère l'attention, si ce n'est comme indication caractéristique de la mentalité hindoue.

### Les gammes.

**Théorie de la gamme**<sup>4</sup>. — Nous n'aurons que peu de chose à ajouter à ce que nous avons dû dire déjà de la gamme hindoue, sous ses deux formes (*shadja* et *madhyama*), pour exposer de façon claire la théorie des octaves, des *çrutis* et des notes.

**Définition.** — Le mot *grâma*, littéralement groupement, village, signifie, dans son acception musicale, un assemblage (*samâha*, *samûha*) de notes disposées convenablement (*su-vyavasthâna*). D'après l'interprétation hindoue, les notes sont distribuées dans l'é-

chelle musicale à la façon des habitants dans un village.

Le prof. A. Weber croit pouvoir faire dériver de ce mot sanscrit *grâma* (devenu en prâcrit *gama*) le français *gamme* et l'anglais *gamut*, empruntés au *gamma* de Gui d'Arezzo, et y voit un témoignage direct de l'origine hindoue de notre échelle européenne à sept notes<sup>5</sup>.

**Les trois gammes théoriques.** — Le *Nâtya-çâstra* ne connaît que deux formes-types de la gamme, *shadja-grâma* et *madhyama-grâma*, à côté desquelles certains théoriciens postérieurs indiquent une troisième forme ou mode, appelée *gândhâra-grâma*, qu'on trouve citée dans la littérature sanscrite (notamment dans le *Pancatantra* et le *Markandeya-Purâna*, etc.). Ils l'attribuent au musicien mythique Nârada, en donnent la définition, mais ajoutent aussitôt qu'elle est usitée seulement dans le paradis d'Indra et n'a pas son emploi sur terre. Elle n'a donc et paraît n'avoir jamais eu qu'une existence et qu'une valeur théoriques<sup>6</sup>. On n'en trouve plus mention dans le *Râga-vibodha* de Soma, qui ne s'embarrasse pas de tout l'attirail mythologique, conservé comme à plaisir par ses prédécesseurs. Leur caractère de chef de *grâma*, si l'on peut dire, c'est-à-dire de tonique d'une forme de gamme, *sa* et *ma* le doivent à leur prédominance sur les autres notes<sup>7</sup>. Mais, en raison sans doute de la faible différence qui les distingue l'une de l'autre, la tendance s'est de plus en plus généralisée de ne plus considérer qu'une seule gamme-type (*shadja-grâma*), point de départ des nombreuses variétés de modes qui en découlent<sup>8</sup>. Nous n'en reproduisons pas moins, d'après les textes, les définitions des 3 *grâmas*, — que le tableau ci-dessus, où les notes ont été placées, conformément aux indications formelles de la théorie<sup>9</sup>, sur la dernière de leurs *çrutis*, permettra de comprendre aisément.

1. *Râga-vib.*, I, comment., p. 28.

2. Voir *Sang-râta*, I, III, 53-60; *Sang-darp.*, I, 76-78; *Sang-pârij.*, 84-92.

3. Comp. ch. III. *Période védique*, p. 282.

4. N.°, XXVIII, 25-29, p. 28-29 et 57-58 de notre édition; *Sang-râta*, I, p. 1-8; *Sang-darp.*, 70-78; *Râga-vib.*, I, 39-41, p. 28-29; *Sang-pârij.*, 97-102.

5. L'hypothèse avait déjà été émise par Bohlen (*Das Alte Indien*, 1830, t. II, p. 193-6) et par Benfey (art. *Indien* dans l'*Encyclopédie l'Erseh* et *Über*, p. 290). Notre gamme occidentale nous serait venue de l'Inde, par l'intermédiaire des Arabes et des Persans. (V. A. Weber,

*Ind. Lit. Geschichte*, 2<sup>e</sup> éd., p. 291 et 367, et *Indische Streifen*, I, III, p. 544. Comp. *Public Opinion*... publié par S. M. Tagore, *Supplément*, p. 12.)

6. Signalons seulement en passant l'attribution fantaisiste aux trois formes de la gamme des divinités (Brahmâ, Vishnu, Çiva), leur répartition entre les saisons de l'année et les diverses parties du jour, etc. (*Sang-râta*, I, IV, 8-9).

7. Voir plus haut, p. 287.

8. V. *Râga-vib.*, I, p. 29; et, pour les 23 échelles ou *melas* de Soma, plus loin, p. 321-323.

9. *Sang-râta*, I, IV, p. 46; *Râga-vib.*, I, 44, p. 29.

TABEAU DES 3 GAMMES (*grāmas*).

N <sup>OS</sup> D'ORDRE DES CRUTIS	SHADJA	MADHYAMA	GĀNDHĀRA
1	•	•	[ni (1)]
2	•	•	•
3	•	•	•
4	sa (1)	sa (1)	sa (3)
5	•	•	•
6	•	•	ri (2)
7	ri (3)	ri (3)	•
8	•	•	•
9	ga (2)	ga (2)	•
10	•	•	ga (4)
11	•	•	•
12	•	•	•
13	ma (1)	ma (1)	ma (3)
14	•	•	•
15	•	•	•
16	•	pa (3)	pa (3)
17	pa (4)	•	•
18	•	•	•
19	•	•	dha (3)
20	dha (3)	dha (1)	•
21	•	•	•
22	ni (2)	ni (2)	•

NOTA. — Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre de *crutis* afferent à chaque note.

**Forme shadja.** — Ce qui caractérise la forme *shadja*, c'est que, dans cette gamme, la note *pancama*, placée sur la 17<sup>e</sup> *cruti*, appelée *dilipini*, garde ses 4 *crutis* et reste naturelle (*nīrvikārin*). Ainsi *sa* a 4 *cr.*, *ri* 3, *ga* 2, *ma* 4, *pa* 4, *dha* 3, *ni* 2.

**Forme madhyama.** — Ce qui distingue la forme *madhyama* de la précédente, c'est que *pancama* s'y place sur l'avant-dernière de ses *crutis*, sur la 16<sup>e</sup> de l'échelle complète, appelée *sandipini*; il est baissé (*apakriṣṭa*) d'une *cruti*, au profit de *dhaivata*; de telle sorte que, en *madhyama-grāma*, *sa* a 4 *cr.*, *ri* 3, *ga* 2, *ma* 4, *pa* 3, *dha* 4, *ni* 2<sup>1</sup>.

Bien que cette deuxième forme de la gamme ait reçu son nom de la quatrième note de l'octave, la note *madhyama* n'en est pas la tonique ou note fondamentale. Toutes les gammes hindoues, malgré les modifications qui affectent les intervalles de leurs notes, continuent à être solifiées ou écrites en partant de la fondamentale *shadja*, et l'on a toujours la même série *sa ri ga ma pa dha ni*.

**Forme gāndhāra.** — La formation du *gāndhāra-grāma* est plus compliquée : 1<sup>o</sup> *Ga* prend 1 *cr.* à *ri* (qui, par suite, est baissé de 1 *cr.* et n'en a plus que 2), et 1 *cr.* à *ma*, en montant d'un degré : de 2 *cr.*, *ga* passe à 4. — 2<sup>o</sup> *Dha* prend la *cr.* que *pa* a abandonnée, en se plaçant (comme en *madhyama-grāma*) sur

le 16<sup>e</sup> degré, mais descend lui-même d'un degré, ce qui lui donne 3 *cr.* — 3<sup>o</sup> *Ni* entre en possession de la *cr.* laissée par *dha*; puis, montant d'un degré dans l'échelle, en prend une à *sa* : de 2 *cr.*, *ni* passe à 4. Ce qui donne la série suivante : *sa* 3 *cr.*, *ri* 2, *ga* 4, *ma* 3, *pa* 3, *dha* 3, *ni* 4; toutes les notes changent ainsi de place, c'est-à-dire d'intonation, sauf *sa* et *ma*.

**Correspondance des gammes hindoues et européennes.** — On admet généralement<sup>2</sup> que la première note de la gamme hindoue, *sa*, correspond exactement à la première note *do* (*ut* ou *c*) de notre gamme européenne<sup>3</sup>.

Nous avons là une base solide pour établir la comparaison qui s'impose entre les gammes hindoues et européennes.

Il suffira d'accoler les deux échelles, la gamme hindoue partagée en ses 22 intervalles, et notre gamme chromatique tempérée, dont les 12 demi-tons auront été subdivisés en 24 quarts de ton.

Comme la théorie et l'expérience ont démontré que l'oreille ne tient aucunement compte de la différence des nombres de vibrations, mais du rapport de ces nombres de vibrations, on doit admettre que cette loi absolue de l'acoustique vaut aussi bien pour les oreilles hindoues que pour les nôtres; et rien ne s'oppose à ce qu'on traduise en rapports les degrés de l'échelle *shadja*, aussi bien que ceux de notre gamme chromatique.

Done, les divisions égales, équidistantes, dans une série comme dans l'autre, ne représenteront pas un même nombre de vibrations, mais un même rapport entre les vibrations que la science a dénombrées et attribuées aux différentes hauteurs de son placées sur les degrés successifs de l'échelle. Ces longueurs sont proportionnelles aux logarithmes des nombres qu'elles représentent<sup>4</sup>.

Nous étayerons nos calculs sur la constatation empirique qui fait concorder le *sa* de l'octave moyenne (*madhya-sthāna*) de l'Inde avec le *do* de l'octave européenne qui renferme le *la*<sub>3</sub>, ou diapason normal adopté en France depuis 1859, comme faisant 435 vibrations doubles par seconde.

Par ce moyen, en partant de *sa*<sup>2</sup> ou *do*<sub>3</sub> correspondant à 238,66 vibrations, nous pourrions calculer, dans les deux gammes qu'il s'agit de comparer, les nombres de vibrations de chacune de leurs notes, ainsi que les rapports des nombres de vibrations des différents sons. — autrement dit leurs intervalles avec la note fondamentale. Nous traduirons ces calculs en fractions décimales et, pour la commodité des comparaisons par plus et par moins, en *savarts*<sup>5</sup>.

C'est sur ces données et dans ces conditions que



4 Deux sons différent de 1 *cruti* quand le rapport de leurs nombres de vibrations est de  $\sqrt[22]{2}$ , de même que deux sons différent de un demi-ton quand le rapport de leurs nombres de vibrations est de  $\sqrt[12]{2}$ .

5 Rappelons que le *savart* (♯) est la 301<sup>e</sup> partie de l'octave, et qu'il correspond à  $\frac{1}{301}$  comma. La différence de deux sons, traduite en *savarts*, est égale au logarithme multiplié par 1000 du rapport de leurs nombres de vibrations. Or, le rapport d'un son à son octave étant 2, et logarithme 2 égalant 0,301, il en résulte que l'octave vaut 301 *savarts*.

Les musiciens disent que le *comma*. — « quantité qui approche tellement de la limite d'appréciation des sons que, tout en reconnaissant mathématiquement son existence, on peut musicalement la considérer comme négligeable » (A. Lavignac, *ouvr. cité*, p. 61) — est la neuvième partie du ton; pour les physiciens, c'est le rapport  $\frac{81}{80} = \frac{1}{9.2}$  de ton.

1. Et non, comme l'imagine, par une déduction erronée et au mépris des textes, S. M. Tagore, *pa* 3, *dha* 2, *ni* 4! (*Six Principal Rāgas*, Introduction, p. 23.)

2. Voir cap. A. Willard, *ouvr. cité*, p. 41; J. D. Paterson, *ouvr. cité*, p. 186; S. M. Tagore, *Six principal Rāgas*, Introduction, p. 42, etc. 3. Burnell s'en est assuré au moyen d'un diapason-type (*The Arsheya-brāhmana*, p. xlii, note, et *The Samhitopaniṣad-brāhmana*, p. xix).

La preuve que Fétis (*Hist. gén. de la mus.*, t. II, p. 206, note) donne de l'erreur commise par les orientalistes anglais, sir W. Jones, Onseley et Paterson, en faisant correspondre *sa* à la note *ut* de la tonalité moderne, n'est rien moins que convaincante, surtout étant donnée la concordance différente de la leur que nous établissons entre les deux gammes : « Ils ont donné, dit-il, par cela même le caractère majeur à tous les modes qui doivent (!) être mineurs. D'ailleurs l'échelle musicale de la Perse... a pour première note *la* : or, les Persans sont, ainsi que les Indiens, les descendants directs des Aryas (!). »

D'après le cap. Day (*ouvr. cité*, p. 19), M. T. M. Venkatesha Śāstri, qui fait autorité pour la musique théorique dans le sud de l'Inde, incline à croire — sans indiquer sur quel fondement il base cette assertion — que la gamme hindoue, composée de notes pures, correspond actuellement à l'échelle européenne suivante :

nous avons pu établir le *Tableau comparatif* suivant, dans lequel il a paru utile d'étendre la comparaison de la gamme hindoue-type à la gamme européenne, dite naturelle, des physiciens<sup>1</sup>.

Un simple coup d'œil jeté sur les deux échelles suffit pour constater que, sauf pour l'intervalle de quarte augmentée (ma  $\approx$  = fa  $\approx$ ) et pour les intervalles d'octave, il n'y a coïncidence parfaite pour aucun autre échelon. La différence de l'intervalle de quinte hindoue (de sa à pa) et de l'intervalle de quinte tempérée (d'ut à sol) est très légère (27,2, soit un peu plus d'un tiers de comma); mais les deux intervalles ne sont pas égaux, comme Fétis<sup>2</sup> et d'autres l'ont indiqué par suite d'une erreur certaine. Il va de soi que deux échelles de même grandeur, l'une divisée en 22 degrés, et l'autre en 24, ne verront coïncider leurs échelons qu'au milieu de leur longueur, au degré 11 d'une part, et 12 de l'autre.

Si on poursuit la comparaison des deux échelles, on remarque bien vite que la gamme hindoue corres-

pond approximativement à une sorte de gamme mineure où la tierce et la septième seraient diminuées. Les différences sont insignifiantes, sauf celles de seconde, qui est de plus de 1 1/2 comma, et celles de tierce et de sixte, toutes deux d'un peu plus de 1 1/4 comma<sup>3</sup>. On peut donc, avec une approximation suffisante, en vue des transcriptions européennes des anciennes notations hindoues, établir la relation suivante :

$$sa\ ri\ ga\ ma\ pa\ dha\ ni = do\ ré\ mi\ fa\ sol\ la\ si\ b$$

et admettre la traduction que nous donnons, dans les tableaux des pages 289 et 290, des échelles chromatiques de Çārngadéva et de Soma<sup>4</sup>.

Sans doute, ceux des intervalles hindous qui s'écartent de plus d'un comma des intonations modernes choquent le sentiment des Européens, — de même que nos transcriptions des cantilènes de Çārngadéva sonneraient parfois faux aux oreilles hindoues. En pareille matière, il faut nous contenter d'une approximation relative.

TABLEAU COMPARATIF DES GAMMES HINDOUES ET EUROPÉENNES

COMPARAISON des intervalles de la gamme hindoue avec ceux de la gamme européenne.			GAMME HINDOUE				ECHELLES				GAMME EUROPÉENNE					
			Mode <i>shadja</i> .				<i>hindoue</i> .		<i>européenne</i> .		Égalisée par tempérant.			Exacte.		
			Intervalles		Nombres de vibrations (octave moyen).	Notes.	Cruts.	Quarts de tons.	Notes.	Nombres de vibrations (octave moyen).	Intervalles		Nombres de vibrations (octave moyenne).	Intervalles		
Concordance approximative des notes.	tempérée	exacte	en savarts.	en fractions décimales.							en fractions.	en savarts.		en fractions.	en savarts.	en fractions.
sa = do			0	1	258,6	sa <sup>2</sup>	0	—	0 do <sub>3</sub>	258,6	1	0	261	1	0	
			13,6	1,032		1	—	1				12,5				
			27,3	1,065		2	—	2 ré <sub>3</sub>		274	1,059	25,1	281,8	1,080	33,4	
ri = ré	— 9,1	— 10	41	1,099	284,3	ri	3	—	3			37,6				
			54,7	1,134		4	—	4 ré		290,2	1,122	50,1	293,6	1,125	51,1	
ga = mi <sub>b</sub>	— 6,8	— 10,7	68,4	1,171	302,9	ga	5	—	5			62,7				
			82,1	1,208		6	—	6 mi <sub>b</sub>		307,5	1,189	75,2	313,2	1,200	79,1	
			95,7	1,246		7	—	7				87,7				
			109,4	1,286		8	—	8 mi		325,7	1,259	100,3	326,2	1,250	96,9	
ma = fa	— 2,2	— 1,7	123,1	1,328	343,4	ma	9	—	10 fa	345,2	1,334	125,4	348	1,333	124,8	
			136,8	1,370		10	—	11				137,9				
			150,5	1,414		11	—	12 fa $\approx$		365,7	1,414	150,5	362,4	1,388	142,5	
			164,1	1,459		12	—	13				163				
pa = sol	— 11,4	+ 1,7	177,8	1,506	389,6	pa	13	—	14 sol	387,7	1,498	175,5	391,5	1,500	176,4	
	+ 2,2		191,5	1,554		14	—	15				188,1				
			205,2	1,604		15	—	16 la <sub>b</sub>		410,5	1,587	200,6	417,6	1,600	204,1	
dha = la	— 6,8	— 2,7	218,9	1,655	428,1	dha	16	—	18 la	435	1,681	225,7	435	1,666	221,6	
			232,5	1,708		17	—	19				238,2				
			246,2	1,763	456,1	ni	18	—	20 si <sub>b</sub>	460,8	1,781	250,8	460,8	1,800	255,2	
ni = si <sub>b</sub>	— 4,5	— 9	259,9	1,819		19	—	21				263,3				
			273,6	1,878		20	—	22 si		488,25	1,887	275,9	489,3	1,875	273	
			287,3	1,937		21	—	23				288,4				
sa = do			301	2	517,3	sa <sup>3</sup>	22	—	24 do <sub>4</sub>	517,3	2	301	522	2	301	

Nota. — pa' en mode madhyama.

**Les murchanās et les tāsas.**

**Définition de la murchanā<sup>5</sup>.** — Les 7 notes sont groupées dans la gamme, comme les habitants dans un village. Pour qu'elles se suivent dans une gradation ascendante ou descendante, il faut qu'intervienne ce qu'on appelle *murchanā* (extension, gradation); sans quoi elles restent isolées, sans liaison. Quand on les monte ou quand on les descend successivement,

dans l'ordre (*kramāt*), en liant les sons dans une seule émission de voix, quand on fait des gammes, cette série continue de notes coulées, soit dans la musique vocale, soit dans la musique instrumentale, prend le nom de *murchanā*. La *murchanā* est donc, dans la musique vocale du moins, une sorte de solmisation, ou, plus exactement encore, elle correspond aux exercices de *vocalises*.

1. Nous avons été aidé dans les calculs pour l'établissement de ce tableau, par notre parent, M. J. Lahousse, professeur à l'École centrale lyonnaise.  
 2. *Hist. gén. de la Mus.*, t. II, p. 207.  
 3. Pour une étude comparée plus complète des gammes hindoues et européennes, voir le dernier chapitre, p. 369 et suiv.  
 4. Notre notation abrégée hindoue, comme sa traduction européenne, ne peuvent être qu'approximatives et conventionnelles. Nous avons

adopté la méthode suivante. Quand nous avons à noter chacun des 3, 2 ou 1 degrés intercalés entre une note sansrite pure et la suivante; quand — pour prendre un exemple qui rende notre explication plus claire — nous avons à noter les degrés qui séparent ni (= si<sub>b</sub>) de sa (= do), nous désignons le 1<sup>er</sup> par ni  $\approx$  et le traduisons (tout comme ni) par si<sub>b</sub>; le 2<sup>e</sup> par ni  $\approx \approx$  (= si); et le 3<sup>e</sup> par sa  $\approx$  (= si).  
 5. *N.-c.*, XXVIII, 30-35, p. 29-32 et 58-61 de notre édition; *Samg-ratna*, I, iv, 9-90; *Samg-darp.*, I, 79-143; *Rāga-vib.*, I, 42-54, p. 30-40 *Samg-parij.*, 103-218.

1<sup>o</sup> **Séries ascendantes ou descendantes naturelles et complètes.** — De même qu'il y a 7 notes dans la gamme, il peut y avoir 7 points de départ pour les séries ascendantes ou descendantes; c'est-à-dire 7 *murchanās* différentes pour une même forme de la gamme naturelle et complète, soit, pour les deux, 14 *murchanās*.

A chacune la technique a donné un nom, comme l'indiquent les tableaux suivants.

LES 7 MÜRCHANĀS DE LA GAMME SHADJA

Noms.	Séries.
uttaramandrā	sa ri ga ma pa dha ni; ni dha pa ma ga ri sa.
rajanī	ni sa ri ga ma pa dha; dha pa ma ga ri sa ni.
uttarayatā	dha ni sa ri ga ma pa; pa ma ga ri sa ni dha.
ṣuddha-śādja	pa dha ni sa ri ga ma; ma ga ri sa ni dha pa.
matsarikritā	ma pa dha ni sa ri ga; ga ri sa ni dha pa ma.
aṣṭakrāntā	ga ma pa dha ni sa ri; ri sa ni dha pa ma ga.
abhirudgatā	ri ga ma pa dha ni sa; sa ni dha pa ma ga ri.

LES 7 MÜRCHANĀS DE LA GAMME MADHYAMA

Noms.	Séries.
sauviri	ma pa dha ni sa ri ga; ga ri sa ni dha pa ma.
hariṇḍevā	ga ma pa dha ni sa ri; ri sa ni dha pa ma ga.
kalopanatā	ri ga ma pa dha ni sa; sa ni dha pa ma ga ri.
ṣuddhamadhyamā	sa ri ga ma pa dha ni; ni dha pa ma ga ri sa.
mārgī (ou mārgavi)	ni sa ri ga ma pa dha; dha pa ma ga ri sa ni.
paṇṇavi	dha ni sa ri ga ma pa; pa ma ga ri sa ni dha.
hrishyakā	pa dha ni sa ri ga ma; ma ga ri sa ni dha pa.

Bien que la forme de la gamme *gāndhāra* ne soit pas employée ici-bas, les théoriciens<sup>1</sup> qui avaient cru devoir en donner la définition lui font, à son tour, attribution de 7 *murchanās*, dénommées généralement *nandā*, *viḍḍā*, *sumukhī*, *citrā*, *citrāvātī*, *sukhā* et *ālāpī*, d'après le traité attribué au musicien mythique Nārada, la *Nārada-ṣikshā*<sup>2</sup>.

Nārada divise les *murchanās* en 3 classes : celles des dieux, employées par les musiciens célestes ou *gāndharvas* (gamme *gāndhāra*), celles des mânes ou *pitris*, employées par les génies *yakshas* (gamme *madhyama*), enfin celles des 7 sages ou *rishis*, employées sur la terre (gamme *śādja*); il attribue aux deux dernières classes des dénominations un peu différentes de celles que nous donnons plus haut, d'après les ouvrages de Bharata, de Ārngadeva et de Soma. Nous retombons ainsi en plein milieu mythologique : hâtons-nous d'en sortir.

Les 14 *murchanās* des deux seules gammes usitées s'exécutent dans les 3 octaves, grave, moyenne et aiguë, en procédant de la façon suivante<sup>3</sup> : 1<sup>o</sup> dans la gamme *śādja*, on part du *sa* de l'octave moyenne, pour vocaliser *uttaramandrā*, *sa ri ga ma pa dha ni, ni dha pa ma ga ri sa*; puis on descend à l'octave grave pour l'exécution des six autres, *ni sa ri ga*, etc.; on remonterait ensuite à l'octave moyenne et à l'octave aiguë; — 2<sup>o</sup> dans la gamme *madhyama*, on part de *ma* de l'octave moyenne pour exécuter la *sauviri*; puis on descend avec les séries *ga... ri...*, etc., à l'octave inférieure, pour remonter ensuite.

Les *murchanās* que nous venons d'étudier sont naturelles, sans *accidents*, et appartiennent aux séries complètes des gammes à 7 notes. Or, la musique hindoue admet, à côté des gammes complètes (*pūrṇas*),

des échelles incomplètes (*a-sampūrṇas*), à 6 ou à 5 notes, c'est-à-dire auxquelles il manque une ou deux des 7 notes que nous connaissons. Nous avons également vu que, dans la gamme, certaines notes pouvaient être *altérées*, par suite d'un changement dans la disposition des *ṣantis* intercalaires. Il en résulte qu'il peut y avoir 4 espèces de *murchanās* : 1<sup>o</sup> *pūrṇas* (complètes), quand la série des notes est au complet; 2<sup>o</sup> *śūddhāras* (à 6 notes), quand une note de la série a été supprimée; 3<sup>o</sup> *antaras* (à 5 notes), quand il manque deux notes à la série; 4<sup>o</sup> *siddhānta-kṛitas* avec *siddhāntas*, dans les échelles à notes altérées, celles, par exemple, où *ni* devient *kākalī* ou *ga antara*.

Les *murchanās* naturelles des gammes à 6 notes ou à 5 notes reçoivent le nom de *tīnas* (extension); il y a 84 *tīnas* naturels en tout, 49 pour les échelles à 6 notes, et 35 pour les échelles à 5 notes.

2<sup>o</sup> **Séries à 6 notes naturelles.** — Dans les *tīnas* à 6 notes, du mode *śādja*, les notes susceptibles d'être supprimées sont *sa*, *ri*, *pa* et *ni*. On peut donc avoir 7 séries différentes avec suppression de *sa* (1<sup>o</sup> ×, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*; 2<sup>o</sup> *ni*, ×, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, etc.), et trois fois 7 séries différentes par la suppression répétée de chacune des trois autres notes *ri*, *pa* et *ni*, soit 28 *tīnas* en *śādja*.

En *madhyama*, 3 notes sont susceptibles de suppression, *sa*, *ri* et *ga*. Ce qui donne, dans les mêmes conditions, 21 *tīnas*.

3<sup>o</sup> **Séries à 5 notes naturelles.** — Les 33 *tīnas* des échelles pures, à 5 notes, se décomposent de la manière suivante :

21 en mode *śādja*, où l'on peut supprimer un des trois couples *sa-pa*, *ri-pa*, *ga-ni* (d'où 7 séries successives différentes par suppression de chacun des trois couples :

× *ri ga ma* × *dha ni*,  
*ni* × *ri ga ma* × *dha ni*, etc., etc.);

14 en mode *madhyama*, par suppression de *ga-ni*, ou de *ri-dha*.

4<sup>o</sup> **Séries à notes altérées, complètes ou incomplètes.** — Nous avons exposé assez complètement la théorie des notes altérées<sup>4</sup>, sur lesquelles peuvent être fondées les nombreuses variétés de modes, pour n'avoir pas besoin de définir en quoi consistent les *murchanās* ou les *tīnas* altérés. Ce que nous venons de dire de ces séries ascendantes ou descendantes, dans lesquelles les notes se présentent naturelles, suffit amplement pour que l'on conçoive la façon de les exécuter, au cas où un changement dans la nature des intervalles les aurait transformées en séries à notes altérées<sup>5</sup>.

**Exécution des murchanās, etc.** — Les *murchanās* et les *tīnas* n'étaient pas considérées comme de simples exercices d'école, mais constituaient, comme les *ātma-kāras* que nous étudions ci-après, de véritables *agréments* que l'artiste pouvait introduire à son gré au milieu d'un motif. D'autre part, avant de procéder à l'exécution proprement dite de la mélodie, il se familiarisait avec le genre, l'échelle, le mouvement du morceau, par des gammes et des vocalises. — sorte de prélude du *rāga*, appelé aussi *ālāpa*, *karana*, etc.<sup>6</sup>; il se livrait à cette pratique devant son auditoire

les 56 sortes de *murchanās* et les 84 *tīnas*, ils ont dressé la liste de toutes les combinaisons que peuvent offrir les séries dans les diverses échelles de 2 à 7 notes, en les disposant de toutes les manières imaginables. Le total de ces combinaisons ou *kuta-tīnas* s'élève, paraît-il, à 317,920. L'édition de Poona du *Saṅgita-ratnākara* en donne, en *Appendice*, le tableau (t. II, p. 860-932).

6. Voir plus loin, p. 314.

1. *Saṅg-ratn.*, I, iv, 25-26; *Saṅg-darp.*, I, 84-85.  
 2. Voir M. Haug, *Ueber das Wesen... des wedischen Accents*, p. 59, note.  
 3. *Saṅg-ratn.*, I, iv, 12-16; *Saṅg-darp.*, I, 80-81.  
 4. V. p. 288-290.  
 5. Dans les *murchanās* et les *tīnas* dont il vient d'être question, les séries ascendantes ou descendantes présentent les notes dans leur ordre naturel. Les techniciens ne s'en sont pas tenus à cataloguer ainsi

même, qui prenait déjà un premier plaisir à entendre ces préparatifs de mise au point<sup>1</sup>.

L'exécution vocale de la *murchanā* est facilement compréhensible d'après sa définition. Dans le chant, l'artiste prolongeait le son voyelle de la syllabe, depuis la première note jusqu'à la note terminale de la vocalise.

Pour exécuter une *murchanā* sur le luth, on pressait la corde sur la touche correspondant à la note initiale, en la distendant graduellement, soit avec l'index, soit avec le médius de la main gauche, de façon à produire la série des notes sur la même touche<sup>2</sup>.

Considérées comme fioritures, les *murchanās* se combinaient avec les ornements proprement dits, appelés *alamkāras*.

### Les varnas et les alamkāras<sup>3</sup>.

**Les 4 varnas ou dispositions-types des notes.** — Dans la mélodie, les notes peuvent procéder de quatre manières différentes : 1° elles peuvent présenter, en tout ou en partie, l'échelle ascendante : *sa ri ga ma pa dha ni*, ou 2° l'échelle descendante : *ni dha pama ga ri sa*; 3° il peut y avoir répétition d'une seule et même note fixe : *sā sā sā, rī rī rī*, etc.; 4° enfin les notes peuvent changer dans un même membre de phrase musical, et présenter une série résultant du mélange des trois types précédents; elles peuvent monter, descendre, alterner ou se répéter sans ordre apparent : *sī rī sī rī gā, sī nī dhī sā rī gā*, etc. Ces quatre arrangements ont reçu le nom de *varna* (forme).

Il y a donc quatre dispositions-types des notes, que nous énumérons dans l'ordre des définitions précédentes : 1° *drohin*, gradation ascendante; 2° *avārohin*, gradation descendante; 3° *sthāyin*, fixité, répétition; 4° *samecārīn*, succession variable.

**Les ornements de la mélodie ou alamkāras.** — C'est sur ces quatre types que sont fondés les divers agréments ou fioritures (*alamkāras*) qui servent à l'ornement de la mélodie et peuvent être intercalés au cours du développement musical et<sup>4</sup> à l'intérieur des *murchanās*. La strophe suivante, tirée du *Nāṭya-rāstra* (XXIX, 78), en fait ressortir l'importance aux yeux des techniciens hindous : « Un chant sans agréments (*alamkāras*), c'est comme une nuit privée de lune, une rivière privée d'eau, une liane sans fleurs, une femme aimée sans bijoux. » Aussi les artistes ne se faisaient-ils pas faute d'en user et d'en abuser, au détriment de la simplicité et du charme de la mélodie, pour étaler leur virtuosité.

On comprend que les combinaisons particulières des notes, dans chacun des quatre types ou *varnas*, puissent être infinies. Les techniciens hindous ont cependant tenté de les cataloguer, et, tout en déclarant qu'ils n'en épuisaient pas la liste, ont défini soigneusement, les uns<sup>5</sup> 33, les autres<sup>6</sup> 34, d'autres<sup>7</sup> 63 ou encore<sup>8</sup> 68 espèces d'*alamkāras*.

Nous ne pouvons songer à les suivre dans leurs minutieuses compilations, et nous bornerons à donner quelques exemples d'*alamkāras*, qui en feront suffisamment connaître le caractère et l'objet.

1° *Type des sthāyi-varnas.* — Le *sthāyi-varna*, nous l'avons vu, est la répétition d'une même note, mais qui peut d'une octave inférieure (*mandra*) monter à l'octave supérieure (*tāra*)<sup>9</sup>. Pour indiquer que la note doit être exécutée à l'octave inférieure, on la surmonte d'un point (*bindu*), tandis que l'octave supérieure est figurée par un petit trait vertical (*ūrdhva-rekhā*) placé de même au-dessus de la note. Cette explication suffit pour permettre de comprendre les exemples d'*alamkāras* suivants<sup>10</sup> :

Exemple de *prasannā-di* (les deux premières notes à l'octave inférieure) : *sā sā sā*.

Ex. de *prasannā-nta* (les deux premières à l'octave supérieure) : *sā sā sā* [ou *sā sa sā*, d'après le *Rāga-vibodha*, I, p. 42].

Ex. de *prastāra* : *sārisā, sā gamasā, sā padhanī sā*, etc.

2° *Type de l'āvrohīn.* —

Ex. de *bindu* : *sāsāsā rī gāgāgā mā pāpāpā dha nīnīnī*.

Ex. de *lāsīta* : *sā rīrī gāgāgā māmāmāmā pāpāpāpā dhādhādhādhādhādhādhā nīnīnīnīnīnī*.

Ex. d'*ākshipta* : *gagā gapā panī*.

3° *Type de l'avārohīn.* —

Les mêmes, dans l'ordre inverse.

4° *Type du samecārīn.* —

Ex. de *prastāra* : *gagā rīmā gapā madhā panī*.

Ex. de *prāsīda* : *sārisā rīgārī gamagā mapamā padhapā dhanīdhā*.

Ex. d'*udghatita* : *sarīpamagārī rigadhāpamagā gamānīdhāpamā*.

Ex. de *hunkāra* : *sārisā sarīgarīsā sarīgamagārīsā sarīgamapamagārīsā sarīgamapudhāpamagārīsā sarīgamapadhanīdhāpamagārīsā*.

Ex. de *hrīdānāma* : *sugārīsā rīmāgarī gapamagā madhāpamā panīdhāpā*.

### Le rythme et la mesure

La mesure du temps musical est soumise, dans l'Inde, à des règles nombreuses et précises, qui varient suivant les époques, les régions et les auteurs. La théorie nous en paraît d'autant plus compliquée, qu'elle diffère à beaucoup d'égards de celle à laquelle nous sommes habitués dans notre musique moderne. Non seulement le rythme de temps, consistant dans la symétrie des durées et des mouvements, nous surprend par sa complexité et la variété de ses formes, mais le rythme de phrases, consistant dans la symétrie ou dans une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes, nous y apparaît comme inexistante et défectueux, par suite de son caractère

1. *N.-g.*, XXVIII, p. 32, l. 17 et 61 de notre édition. — Comp. S. M. Tagore, *Six Principal Hymns*, Introduction, p. 38-39.

2. Voir plus loin, p. 324, les traits et agréments analogues définis par Soma dans le livre V du *Rāga-vib.* — Comp. S. M. Tagore, *ouvr. cit.*, p. 39. Pour la double manière (*praveca* et *nigrahā*) d'exécuter les *tānas*, voir *N.-g.*, XXVIII, p. 32 et 61, et *Sang.-ratn.*, I, p. 49, *Comment.*

3. *N.-g.*, XXIX, 21-78; *Sang.-ratn.*, I, vi, 1-64; *Sang.-dārp.*, 149-155; *Rāga-vib.*, I, 35-81; *Sang.-pārīj.*, 219-294.

4. *Sang.-ratn.*, I, vi, 9, *Comment.*

5. Bharata, *N.-g.*, XXIX, 27-79.

6. Soma, *Rāga-vib.*, I, 39-81.

7. Cāruḍadeva, *Sang.-ratn.*, I, vi, 5-64.

8. Aho Bala, *Sang.-pārīj.*, 221-296.

9. Cette classification des octaves diffère de celle que nous avons vue

précédemment et est particulière à la pratique des *varnā-alamkāras* (Comp. *N.-g.*, XXIX, 54; *Sang.-ratn.*, I, vi, 7, 8; *Rāga-vib.*, I, 58-59; *Sang.-pārīj.*, 225). Ici, dit le *Sāṅgīta-ratnākara*, I, vi, 7, le *mandra*, c'est la première note d'une *murchanā*; cette note portée à l'octave, c'est le *tāra*. Il n'y a donc pour les agréments que deux octaves usitées : l'inférieure, la première, qui peut correspondre aussi bien à l'octave moyenne (*madhyā*) qu'à l'octave grave (*mandra*), et la seconde, la supérieure, qui, suivant le point de départ, peut aussi bien être l'octave du milieu que l'octave aiguë (*tāra*) de la théorie commune (*V. Rāga-vib.*, I, p. 41, *Comment.*)

10. Ajoutons que, si la syllabe, signe de la note, est marquée longue, elle vaut 1 (*laghu*) et correspond à une *croche*; si, au contraire, elle est brève, elle correspond à une *double croche*. Il sera ainsi facile de traduire à l'europpéenne cette notation hindoue.

irrégulier, par suite d'un enchaînement des membres de la phrase souvent contraire à notre procédé de coupe uniforme.

**Distinction entre la doctrine classique et les coutumes populaires.** — Nous trouvons encore, à la base de la théorie rythmique de l'Inde, la distinction habituelle entre la méthode classique (*mārga*) — telle que la consigna le mythique Bharata dans son *Traité sur le théâtre*, telle que continuèrent à l'enseigner la plupart des techniciens postérieurs — et les coutumes populaires (*degi*). C'est le premier système qui retiendra d'abord et surtout notre attention.

#### 1° Les mesures ou rythmes classiques.

**Définition du tāla.** — Les Hindous battaient la mesure avec la main (*tala*) et employaient encore, pour marquer les temps, le jeu des cymbales (*tāla*); c'est là l'origine de la dénomination de *tāla* appliquée à la fois au rythme et à la mesure. La signification de ce mot est donc complexe. On l'emploie : 1° dans le sens de *battement* de la mesure, comme nous le verrons plus bas, quand il sera question des *tālas* avec bruit ou sans bruit; 2° dans le sens de *mesure*<sup>1</sup>, c'est-à-dire de divisions du temps musical entre des *barres* renfermant un certain nombre d'unités de temps; 3° dans le sens de *rythme*, quand il désigne des groupements ou combinaisons de mesures, qui peuvent comprendre des membres de 2, 3, 4, 6, etc. *pala-bhāgas* ou divisions, suivant que ce que nous appellerons le rythme est binaire, ternaire, quaternaire ou sénaire.

**Unité de mesure ou temps.** — L'unité de mesure est la *kalā*, division, portion (*temps*), appelée encore plus communément *mātrā*<sup>2</sup>. Tandis que, dans l'acception générale et commune, la durée de la *kalā* ou de la *mātrā* est considérée comme valant un cliignement d'œil (*nimesha*), ou encore une pulsation; tandis que, pour la métrique, le mot signifie le moment prosodique représenté par une syllabe brève « ∪ »; — en musique, la durée de l'unité de temps (*kalā-kāla* ou *kalā-mātrā*) correspond à cinq clinements<sup>3</sup> ou pulsations, ou encore à la durée d'articulation de cinq syllabes brèves (*laghu-aksharo-'ecāra-mitā*)<sup>4</sup>. Cette durée de cinq syllabes, ou unité de temps, est celle du *mouvement* (*laya*) moyen, opposé aux mouvements rapide et lent, comme nous le verrons plus loin. Donc, le chant a sa mesure propre, variable suivant le *tempo*, et n'est pas uniquement soumis aux lois du mètre poétique.

**Les signes de durée.** — L'unité de temps-type (*mātrā*), correspondant à cinq syllabes brèves, est appelée *laghu* (= *lévis, brève*) et se représente par le signe « | », que nous pouvons traduire par notre *croche* « ♪ ». Les techniciens musicaux ont emprunté aux grammairiens et aux métriciens deux autres signes,

Fou « § » appelé *guru* (= *grave, longue*) et valant 2 *laghus*, c'est-à-dire dix syllabes brèves, que nous

rendrons par notre *noire* « ♀ »; l'autre « √ » appelé *pluta* (*renforcée, allongée*) et valant 3 *laghus*, c'est-à-dire quinze syllabes brèves, que nous pouvons trans-

crire par une *noire pointée* « ♀̇ ». Ce sont les trois seuls signes de durée employés dans la méthode que nous avons appelée *classique*.

**Les quatre manières ou mārgas.** — Le nombre des temps d'une mesure varie suivant le *mārga* ou la manière, qui est de 4 sortes<sup>5</sup>, parfois réduites à 3 par suppression de la première<sup>6</sup>. Dans la 1<sup>re</sup>, *dhruva-mārga*, la mesure est de 1 *mātrā* ou *mātrikā* (= 5 voyelles brèves), par conséquent à 1 temps; dans la 2<sup>re</sup>, *citra*, la mesure est de 2 *mātrās*, c'est-à-dire à 2 temps; dans la 3<sup>e</sup>, *vārtika*, de 4 *mātrās*, ou à 4 temps; dans la 4<sup>e</sup>, *dakshina*, de 8 *mātrās* ou à 8 temps. Il y a lieu de bien tenir compte des trois manières les plus importantes, *citra*, *vārtika* et *dakshina*, que nous retrouverons à chaque pas en poursuivant l'exposé de la technique hindoue.

**Les deux sortes de battement de la mesure.** — La façon dont les Hindous battaient la mesure paraît assez compliquée : non seulement les mains battaient et les cymbales marquaient le temps, mais l'action des doigts et des mains entraînait encore en jeu; leurs mouvements et leurs figures avaient des significations précises<sup>7</sup>. Dans les exécutions musicales, le chef d'orchestre, ou plus exactement le premier chanteur, indiquait, tout en chantant, la mesure par une gymnastique appropriée des mains et des doigts, tandis qu'un second tenait les cymbales et lui prêtait son concours pour parer à toute négligence et éviter toute faute<sup>8</sup>. Il y avait deux sortes de battement de la mesure (*tāla*): le battement *sans bruit* (*anahabda*) et le battement *avec bruit* (*abhabant, sa-abada*)<sup>9</sup>.

**Les quatre mouvements dans le battement sans bruit**<sup>10</sup>. — Le battement sans bruit comportait 4 mouvements des mains ou figures :

1° Dans l'*āvāpa*, la main est à plat (la paume en dessus), les doigts repliés; 2° dans le *nishkrānta*, la paume est en dessous, les doigts allongés; 3° dans le *vikshepa*, la main est dirigée à droite, la paume en dessus, les doigts allongés; 4° dans le *praveça*, la paume est en dessous, les doigts repliés. Nous verrons plus loin<sup>11</sup> quelle main et quels doigts concourent, suivant les cas, à l'exécution de ces 4 figures ou mouvements. Quand on veut indiquer le jeu des mains et des doigts dans la notation rythmique, on se sert de la syllabe initiale de chacun de ces termes *āvāpa, nishkrānta, vikshepa* et *praveça* : *ā, ni, vi, pra*, et on les place, comme nous le verrons, sous les signes de durée composant la mesure.

1. Le mot a le sens de mesure à peu près exclusivement dans la coutume populaire; dans la doctrine classique, il désigne un certain nombre de mesures.

2. Dans le *Samyāta-ratnākara*, la *mātrā* désigne l'unité de temps, et la *kalā* la mesure (V. 16), composée d'un certain nombre de *mātrās* ou temps. Nous verrons plus loin que dans les *degi-tālas* l'unité de temps peut varier.

3. *N.-ç.*, XXXI, 1-3 : « Cinq *nimeshas* font, dans la mesure de temps relative au chant *gita-kāla*, un intervalle de *kalā* (*kāla-ntara*). »

4. *Samy.-ratn.*, V, 16. — Au dire de Blaserna *Le Son et la Musique*, p. 37), « l'expérience enseigne qu'en une seconde on prononce en moyenne cinq syllabes... »

5. *Samy.-ratn.*, V, 11.

6. *N.-ç.*, XXXI, 5-6; *Samy.-ratn.*, I, vii, 109-110.

7. Comparer ce que nous avons dit, au ch. III, p. 284, des mouvements des doigts et des mains dans la théorie védique.

8. *Samy.-ratn.*, V, 4. — En général, remarque M. A. Gevaert (*ouvr. cité*, t. II, p. 18), les modernes ont coutume de marquer la mesure par des mouvements isochrones de la main, dirigés vers le bas et vers le haut, souvent aussi à gauche et à droite. Les anciens se servaient également de la main, soit en produisant des mouvements analogues aux nôtres, — Thégémon battait ainsi la mesure en tête de son chœur (Comp. Aristote, *Problèmes*, XIX, 22). — soit en faisant claquer les doigts, conformément à un usage encore en vigueur chez les populations de l'Europe méridionale (*istruptus digitorum, pollicis sonori*). En Espagne, le crépitement des doigts remplace souvent les castagnettes. Horace se représente lui-même battant ainsi la mesure : « Jeunes filles et garçons, suivez la mesure lesbienne (c'est-à-dire le rythme sapphique) et le claquement de mon pouce (*pollicis ictum*). » *Odes*, IV, 6.

9. *N.-ç.*, XXXI, éd. K. M., 16; *Samy.-ratn.*, V, 4.

10. *Samy.-ratn.*, V, 7-8.

11. Voir p. 298-299.

**Les quatre modes de battement avec bruit**<sup>1</sup>. — Le battement avec bruit comportait de même 4 modes de frapper : 1° *dhruva-pāta*, frappé de la main, en faisant un bruit produit par le claquement du pouce avec l'index (*chotikā-ṣabda*) ; 2° *ṣamyā-pāta*, frappé de la main droite ; 3° *tāla-pāta*, frappé de la main gauche ; 4° *saṃnipāta*, frappé des deux mains. Les frappés de la mesure s'indiquent également, dans la notation, à l'aide des syllabes initiales *ṣa*, *tā*, *saṃ* (le frappé *dhruva* n'est pas communément usité), qui se combinent avec les signes du battement sans bruit, pour marquer la mesure des formes de rythmes doubles et quadruples<sup>2</sup>.

**Les modes de battement suivant les quatre mār-gas**<sup>3</sup>. — Pour exposer complètement la théorie du battement de la mesure, nous devons encore indiquer, bien que le renseignement ne s'applique qu'aux *gītis*, les 8 façons de désigner chacun des temps des mesures à 1, 2, 4, 8 temps que comportent les 4 manières ou *mārgas* : 1° *dhruvakā*, se fait avec bruit (c'est probablement le *dhruva-pāta*, le premier des 4 modes de battement avec bruit) ; 2° *saṃpīnī*, la main est dirigée à gauche ; 3° *kriṣṇā*, à droite ; 4° *pad-mīnī*, en bas ; 5° *viśarjītā*, en dehors (?) ; 6° *vikṣiptā*, la main est serrée ; 7° *patikā*, dirigée en haut ; 8° *pa-titā*, frappé de la main.

Dans la manière *dhruva* (à 1 temps ou *mātrā*), on emploie la figure *dhruvakā*, c'est-à-dire la 1<sup>re</sup> ; dans la manière *citra*, la 1<sup>re</sup> et la dernière ; dans la manière *vārtika*, la 1<sup>re</sup>, la 2<sup>e</sup>, la 7<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup> ; dans la manière *dukṣhina* (à 8 temps), les 8 figures.

Le *Samgīta-ratnākara* ajoute<sup>4</sup> que ces 8 façons, auxquelles il donne également le nom de *mātrā*, servent uniquement pour les modes de battement avec bruit, *dhruva-pāta*, etc.

**Distinction de la mesure et du rythme**. — Par le mot *tāla* la technique classique désigne non pas la mesure, mais le rythme. C'est la *kalī* qui répond à ce que nous nommons une mesure ; mais ce terme est encore pris dans un autre sens : dans l'acception que lui donne Āraṅgadeva, c'est-à-dire dans l'exposé qui va suivre, la *kalī* simple vaut non plus une note brève, mais une longue<sup>5</sup>. En même temps qu'il désigne la mesure, il est donc encore synonyme de *guru*, note longue, c'est-à-dire de *temps double*. Le temps simple,

l'unité de temps, est la *mātrā* (○), équivalant à une note brève ou *laghu*. Cette mise au point du sens véritable des termes techniques que nous aurons à utiliser par la suite est indispensable.

**Les trois formes que peut revêtir le tāla**. — Chaque *tāla* peut revêtir 3 formes différentes :

1° La forme simple, *yathā-kṣhara* ou *syllabique*, c'est-à-dire fondée sur la disposition des valeurs de durée, longues, brèves, etc., qu'on appelle encore *eka-kala*, parce qu'elle procède par une seule *kalā*, par une longue<sup>6</sup>. Cette forme simple correspond à la manière (*mārga*) *citra*, où la mesure est binaire, à 2 temps brefs, à 2 *mātrās* = 1 *kalī* = 1 longue = 2 brèves ; c'est une sorte de  $\frac{2}{8}$  ;

2° La forme double, *dvī-kala*, qui procède par groupes ou *pāda-bhāgas* de 2 *kalās*. Elle correspond

à la manière *vārtika*, où la mesure est quaternaire, à 4 temps valant chacun 1 *laghu* (sorte de  $\frac{4}{8}$ ) ;

3° La forme quadruple, *catuṣ-kala*, procédant par groupes de 4 *kalās*. C'est la manière *dukṣhina*, où la mesure est à 8 temps brefs, valant chacun 1 croche (sorte de  $\frac{8}{8}$ ).

**Les 5 espèces principales de rythmes du système classique**<sup>7</sup>. — Le système classique admettait 5 espèces principales de rythmes : 1° le rythme quaternaire-type (*caturasra*), désigné par le terme *caccat-puta* ; 2° le rythme ternaire-type (*tryasra*), appelé *cācaputa* ; — sur lesquels peuvent être considérées comme fondées les 3 autres espèces ; 3° le rythme sénnaire, *ṣaṭpātīputra* ; 4° et 5° le rythme *pancapāni*, sous ses deux formes : *udghatta* (4<sup>e</sup>) et *sampakṣeṣṭāka* (5<sup>e</sup>).

Chacun de ces 5 rythmes peut, comme nous l'avons dit plus haut, se présenter sous les 3 formes *eka-kala* ou *yathā-kṣhara*, *dvī-kala* et *catuṣ-kala*. Dans les exemples que nous en donnons, nous joignons à la notation rythmique, traduite en *laghus* (l), *gurus* (G) et *plutus* (P), la notation des signes combinés des deux battements sans bruit et avec bruit : *d*, *nī*, *vī*, *pra* et *ṣa*, *tā*, *saṃ*<sup>8</sup>.

1° **Rythme caccatputa**. — C'est un rythme quaternaire, c'est-à-dire composé de 4 mesures, chacune de 2, 4 ou 8 temps (*mātrās*), selon la forme sous laquelle il est donné. On l'appelle encore pair (*yugma*).

a) **Forme simple**. — La forme simple ou syllabique se compose de 2 *gurus*, 1 *laghu* et 1 *pluta*, soit, en tout, 8 *mātrās* ; sa notation est la suivante :

ṣ ṣ | ṣ = ○ ○ ○ ○  
saṃ ṣa tā ṣa

le battement peut varier encore selon que cette forme s'emploie : 1° dans les chants *āsāritas*, 2° dans les chants *pānikas*<sup>9</sup>.

1° ṣ ṣ | ṣ      2° ṣ ṣ | ṣ  
ṣa tā ṣa tā      tā ṣa tā ṣa

b) **Forme double**. — 4 groupes ou mesures de 4 temps chacune :

ṣ ṣ ṣ ṣ ṣ ṣ ṣ ṣ = ○ ○ ○ ○ | ○ ○ ○ ○ | ○ ○ ○ ○ | ○ ○ ○ ○  
nī ṣa nī tā ṣa pra nī saṃ

c) **Forme quadruple**. — 4 groupes ou mesures de 8 temps chacune :

ṣ  
ā nī vī ṣa ā nī vī tā ā ṣa vī pra ā nī vī saṃ  
= ○ ○ ○ ○ | ○ ○ ○ ○ | ... (répété 4 fois).

**Battement de la forme double ou quadruple des rythmes quaternaire, etc.** — Pour pouvoir traduire la formule de battement des formes doubles et quadruples, il est nécessaire de compléter maintenant nos précédentes définitions du battement sans bruit, en indiquant quelle main et quels doigts concourent à l'exécution<sup>10</sup>. Dans chacune des mesures de ces deux formes interviennent les deux modes de battement sans bruit et avec bruit. La théorie veut qu'on batte sans bruit avec la main qui, dans la même mesure, fait le battement avec bruit. Ainsi, c'est la droite

1. *Samg-ratn.*, V, 9-10.

2. *Samg-ratn.*, V, 27. Comp. N.-c., XXXI.

3. *Samg-ratn.*, V, 12-13.

4. *Samg-ratn.*, V, 14.

5. *Samg-ratn.*, V, 19. Comment.

6. *Samg-ratn.*, V, 18. Comment.

7. N.-c., XXXI, éd. K. M., 7-66.

8. D'après le *Samgīta-ratnākara*, V, 28-41.

9. *Samg-ratn.*, V, 29.

10. *Samg-ratn.*, V, 36-40.



qu'on emploie pour faire les battements sans bruit *dr̥āpa*, *nishkr̥āma*, *vīkshēpa*, *praveca*, si la mesure comporte le frappé *camyā* (qu'on bat de la main droite); c'est, au contraire, la gauche si le frappé *tālu* intervient dans la même mesure, et les deux mains si l'on a affaire au *samūpīta*. Quant aux doigts qu'il convient d'employer dans les figures sans bruit, c'est-à-dire de replier ou d'allonger complètement, ils varient suivant le rythme et le numéro d'ordre de la mesure :

1° Rythme quaternaire (*caccatputa*) : 1<sup>re</sup> mesure, petit doigt; 2<sup>e</sup>, petit et annulaire; 3<sup>e</sup>, petit, annulaire et médius; 4<sup>e</sup>, les quatre doigts (moins le pouce); — 2° rythme ternaire (*cācaputa*) : 1<sup>re</sup> mesure, petit; 2<sup>e</sup>, annulaire; 3<sup>e</sup>, index; — 3° rythme sénair (pancapāni) : 1<sup>re</sup> mesure, petit; 2<sup>e</sup>, annulaire; 3<sup>e</sup>, médius; 4<sup>e</sup>, index; 5<sup>e</sup> petit; 6<sup>e</sup> index. Ajoutons que, dans les frappés du battement avec bruit, il n'y a pas de figure des doigts.

Ces indications suffisent pour traduire toutes les formules de battement de la mesure. Pour éclairer la théorie par un exemple, si on prend la première mesure du *caccatputa* à forme quadruple donné eï-dessus, on battra les 8 temps, de 2 en 2, de la façon suivante : 1° « d », main droite à plat (paume en dessus), en repliant le petit doigt; 2° « ni », même main, paume en dessous, en allongeant le petit doigt; 3° « ri », main droite (paume en dessus) dirigée à droite, en allongeant le petit doigt; 4° « çā », un frappé de la main droite...

2° Rythme *cācaputa*. — Le *cācaputa* est le rythme ternaire-type; on l'appelle encore impair (*aja*); il se compose de 3 mesures de 2, de 4, ou de 8 temps.

a) *Forme simple*. — La forme simple comporte 1 *guru*, 1 *laghu*, 1 *guru*, 1 *laghu*; comme pour le *caccatputa*, le battement peut être intervenu :

1°  $\text{᳚} \text{ | } \text{᳚} \text{ | } \text{᳚} \text{ | } \text{᳚}$  2°  $\text{᳚} \text{ | } \text{᳚} \text{ | } \text{᳚} \text{ | } = \bullet \bullet \bullet \bullet$   
 çā tā çā tā tā çā tā çā

b) *Forme double*. — 3 mesures de 4 temps chacune :

$\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚} = \bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \bullet \bullet \bullet \bullet$   
 ni çā tā çā ni sam

c) *Forme quadruple*. — 3 mesures de 8 temps chacune :

$\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚}$   
 ā ni vi çā ā tā vi çā ā ni vi sam  
 =  $\bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \dots$  (répété 3 fois).

d) *Formes quadruples redoublées*. — On peut, par une reprise, redoubler cette forme quadruple, ce qui donne un rythme à 6 mesures, qu'on redouble à son tour (12 mesures) et qu'on quadruple (24 mesures).

3° Rythme *shatpītaputra*. — C'est un rythme sénair, formé de 6 mesures de 2, de 4, ou de 8 temps.

a) *Forme simple* — *Pluta*, *laghu*, 2 *gurus*, *laghu* et *pluta*.

$\text{᳚} \text{ | } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ | } \text{᳚}$  =  $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$   
 sam tā çā tā çā tā

b) *Forme double*. — 6 mesures de 4 temps :

1. Remarquons que le battement des formes quadruples diffère de celui des formes doubles uniquement par l'addition des figures ā et ri, l'une au début, l'autre au milieu de la mesure.

2. La théorie du *Nāṭya-śāstra* n'admet que le *caccatputa* et le *cācaputa* comme rythmes simples, le *shatpītaputra* aussi bien que le *pancapāni* étant considérés comme composés (*mītra*).

$\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚}$   
 nī pra tā çā ni tā ni çā tā pra nī sam  
 =  $\bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \dots$  (répété 6 fois).

c) *Forme quadruple*. — 6 mesures de 8 temps :

$\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚}$   
 ā ni vi pra ā tā vi çā ā ni vi tā ā ni vi çā ā tā vi pra  
 $\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚} \text{ ᳚}$  =  $\bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \bullet \bullet \bullet \bullet \text{ | } \dots$  (répété 6 fois).  
 ā ni vi sam

Rythme mixte pancapāni. — Le rythme *pancapāni* est un rythme mixte, formé sur les précédents; suivant qu'il est ternaire ou sénair, on le désigne sous le nom d'*udghatta* ou de *sampakkeshtāka*.

4° Rythme *udghatta*. — L'*udghatta* est un rythme ternaire, qui ne diffère du *cācaputa* que sous sa forme simple.

a) *Forme simple*. — 3 *gurus* :

$\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚}$  =  $\bullet \bullet \bullet$   
 ni çā çā

b et c) Pour les formes doubles et quadruples, voir le *cācaputa*.

5° Rythme *sampakkeshtāka*. — C'est un rythme sénair, fondé sur le *shatpītaputra*, dont il a les formes doubles et quadruples.

a) *Forme simple*. — *Pluta*, 3 *gurus*, *pluta* :

$\text{᳚} \text{ ᳚ } \text{᳚ } \text{᳚} \text{᳚} \text{᳚}$  =  $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$   
 tā çā tā çā tā

b et c) Pour les formes doubles et quadruples, voir le *shatpītaputra*.

Les autres mesures ou rythmes composés. — Tels sont les 3 rythmes usités dans le *gāndharva*, c'est-à-dire dans la coutume classique. Ce sont, du moins, les rythmes simples<sup>2</sup> qu'emploie ce système; car les théoriciens<sup>3</sup> enseignent que la combinaison des 3 formes du rythme quaternaire avec les 6 formes (simple, double, quadruple et quadruples redoublées) du rythme ternaire donnent naissance à de nombreux rythmes composés (*samkīrnas*), parmi lesquels ils indiquent 5 espèces, plus spécialement employées dans les *pravrīttas*, à 5, 7, 9, 10 et 11 *kalās* ou temps longs (de 2 *mātrās*). Ils y ajoutent 4 autres variétés *samkīrnas* formées dans les mêmes conditions, à 14, 15, 16 et 17 *kalās*, appelées *khanda-tālas*, et que le *Saṃgīta-ratnākara* définit au cours de l'exposition des *tālas* populaires ou régionaux (*deśī*)<sup>4</sup>.

Les 3 éléments modificateurs de la mesure. — Trois éléments (*angas*<sup>5</sup>) du rythme (*tāla*) concourent à l'exécution et viennent modifier la mesure. Chacun de ces 3 éléments revêt 3 formes en se modelant sur les 3 manières ou *mārgas*, dont l'influence se fait sentir, comme nous l'avons dit, à travers tout le système classique.

1° Les 3 mouvements ou *layas*<sup>6</sup>. — Le 1<sup>er</sup> de ces éléments est le *laya*, analogue à l'*ἔπος*<sup>7</sup> des Grecs et au *tempo* de notre phraséologie musicale, qui fixe la rapidité plus ou moins grande du mouvement, l'allure rythmique du morceau. Nous avons vu<sup>7</sup> que la mesure de l'unité de temps était la durée d'articulation de cinq syllabes brèves, dans le mouvement d'exécution normale appelé *laya mādhya*. À côté de ce mouvement-type, il y a une allure plus rapide et

3. *N.-c.*, XXXI, 64. K. M., 25-26; *Saṃg.-ratn.*, V, 43-45.

4. Voir plus loin, p. 300 et suiv.

5. *N.-c.*, éd. K. M., XXXI, 331.

6. *N.-c.*, *id.*, XXXI, 3-4, 331 et suiv.; *Saṃg.-ratn.*, V, 47-49.

7. P. 297.

une allure plus lente. Le *laya* indique la valeur de durée (*māna*) donnée à l'unité de mesure; c'est, selon les définitions hindoues, le repos dans la continuité d'exécution<sup>1</sup>, ou encore l'intervalle de durée de l'unité de temps<sup>2</sup>. Il y a 3 sortes de *layas* : 1. le *rapide* (*druta*), dont la mesure est la durée d'articulation de 10 syllabes brèves, correspondant, par conséquent, à une *kalā* de 2 *mātrās* (manière *citra*); 2. le *moyen* (*madhya*), quand le repos entre les temps continus de la mesure est double du précédent (manière *vārtika*); 3. le *lent* (*vilambita*), dont la vitesse est encore moitié moindre (manière *duḥshina*).

Ces 3 mouvements correspondraient donc approximativement à notre *allegro* ou *presto*, à notre *andante* ou *moderato*, à notre *lento*. Non seulement à une manière donnée répond un mouvement, mais dans une même manière il y a place pour les 3 *layas* : ainsi, il peut y avoir, dans la manière lente, rapidité, allure moyenne, lenteur; de même, dans la manière moyenne et dans la manière rapide, 3 nouvelles nuances de vitesse<sup>3</sup>.

2° Les 3 allures de l'exécution ou *yatis*<sup>4</sup>. — Le second élément de la mesure est la *yati* (même sens que *laya* : arrêt, repos). La *yati* n'est pas à proprement parler un silence, une pause, mais constitue diverses nuances dans l'exécution, qui semblent correspondre plus ou moins exactement à ce que nous appelons *sostenuto*, *rallentando*, *accelerando*, etc.

Il y a 3 sortes de *yatis* : 1. *samā* (égale, soutenue), dans laquelle le mouvement (*laya*) est le même au début, au milieu et à la fin<sup>5</sup> (manière *citra*); 2. *srotogati* (à allure de torrent), qui emploie les 3 mouvements, lent au début, moyen au milieu, rapide à la fin, ou seulement le lent et le moyen, ou bien encore le moyen et le rapide. Elle est comparable au torrent, dont le cours offre des temps d'arrêt et des variations dans le débit des eaux (manière *vārtika*); 3. *gopucchā* (queue de vache), qui présente les *layas* dans l'ordre inverse de la précédente : rapide, moyen et lent, ou parfois seulement rapide et moyen, ou encore moyen et lent (manière *duḥshina*).

3° Les 3 écarts dans le mouvement, *pānis* ou *grahas*<sup>6</sup>. — Il y a peu de différence entre le deuxième élément et l'élément *pāni* ou *graha* (main, mesure), qui semble encore marquer une allure plus ou moins rapide, selon qu'il y a lieu de presser ou de ralentir le mouvement, dans le chant, la musique instrumentale ou la danse, pour suivre la mesure, et qui est également de 3 sortes : 1° *sama*, en accord avec la mesure; 2° *atita* (excès) : la mesure est en avance, on est en dessous (*upapāni*), on précipite pour la rattraper; 3° *anigata* (retard) : la mesure est en retard, on est en dessus (*uparipāni*), on ralentit. Dans le 1<sup>er</sup> cas le mouvement est moyen, dans le 2<sup>e</sup> il est rapide, dans le 3<sup>e</sup> lent.

## 2° Les mesures ou rythmes populaires<sup>7</sup>.

A la différence des rythmes ou mesures classiques, où l'unité de temps-type, la *mātrā*, est toujours la durée d'articulation de cinq syllabes brèves, les mesures populaires (*deḥi-tālas*) admettent l'adoption d'un autre moment musical, au choix duquel le goût doit présider, comme il doit régler la disposition convenable des diverses espèces de durées dans la mesure : ce sera tantôt la durée de 4, tantôt la durée de 5, tantôt la durée de 6 syllabes qui sera prise comme étalon, sans qu'on puisse dépasser cette limite.

Les mesures populaires se distinguent encore des premières en ce qu'elles sont accompagnées du jeu des cymbales, frappées plus ou moins fort, suivant la valeur de durée de la note<sup>8</sup>.

De plus, à côté des trois signes de valeur précédemment indiqués<sup>9</sup>, *laghu* « 1 », *guru* « 5 » et *pluta* « 5̄ », elles emploient une durée moindre, égale à la moitié de l'unité de temps (*ardha-mātrā*), à la moitié du *laghu*. On lui a donné le nom de *druta* (rapide), et on la représente par le signe zéro « 0 » (*bīndu*). La notation rythmique utilise encore le signe du *virāma* (repos, temps d'arrêt), sorte d'accent grave en forme de croissant, qui, placé au-dessus d'une durée, la prolonge de la moitié de sa valeur<sup>10</sup>. Ainsi le signe « 0̄ » vaut  $t + 1/2$  *druta* (0̄); le signe « 1̄ » vaut  $t + 1/2$

*laghu*, c'est-à-dire *laghu* + *druta* (1̄). De même le *guru* surmonté du *virāma* équivaudrait à *guru* + *laghu* ou à 3 *mātrās*, et le *pluta* surmonté du *virāma* à *pluta* + *guru* ou à 4 1/2 *mātrās*; mais le *virāma* ne semble pas employé dans ces deux derniers cas.

Au lieu de répéter deux ou quatre fois le signe « 1 », on peut le remplacer, le cas échéant, par les chiffres 2 et 4, mais cela ne semble avoir lieu que quand le battement doit être sans bruit, auquel cas ces chiffres sont suivis du signe « × », indicateur du *nibh-cabla*<sup>11</sup>.

Indépendamment de leurs noms habituels, — dont l'initiale (*da*, *la*, *ga*, *pā*) sert à les désigner abrégativement<sup>12</sup>, — les durées de temps ont encore reçu d'autres noms. Ainsi, le *Samgīta-ratnākara* (V, 255-257) donne comme synonymes de *druta* les termes *ardha-mātrā*, *vyoma*, *ryanjana*, *bīnduka*; de *laghu* : *vyāpaka*, *hrasva*, *mātrikā*, *sarala*; de *guru* : *dvi-mātra*, *kalā*, *vakra*, *dirgha*; de *pluta* : *try-anga*, *tri-mātra*, *dipta*, *sāmodbhava*.

En résumé, les mesures provinciales se distinguent les unes des autres, d'abord par une disposition différente des valeurs de durée, puis, dans certains cas, par le choix d'une unité de temps moindre ou plus grande. Celles qu'on appelle *khanda-tālas* doivent ce nom au fait qu'elles sont formées de *fragments*

1. *Samy.-ratn.*, V, 48, « *kṛiyā-nantara-rikrānti* ».

2. *N.-c.*, XXXI, éd. K. M., 332 et *pussim*, « *kalā-kalā-ntara* ».

3. C'est ainsi que nos musiciens distinguent les mouvements intermédiaires de l'allure lente par les expressions *lento*, *larghetto*, *adagio*; de l'allure modérée par les mots *andante*, *andantino*, *moderato*; de l'allure rapide par les mots *allegretto*, *allegro*, *vivace*, *presto*, *prestissimo*, etc., etc.

4. *N.-c.*, XXXI, *in fine*; éd. K. M., 333; *Samy.-ratn.*, V, 50-53.

5. Ce n'est donc pas, à proprement parler, une *yati*, puisqu'il n'y a pas d'interruption dans l'exécution continue du mouvement.

6. *N.-c.*, XXXI, *in fine*, éd. K. M., 334; — *Samy.-ratn.*, V, 54-56.

7. *Samy.-ratn.*, V, 255-309.

8. *Samy.-ratn.*, V, 256, *Comment.*, « *alpa-grahana*, *mahat-grahana* ».

9. Voir plus haut, p. 297.

10. Faut-il traduire le *virāma* toujours par un point qui augmente la durée de la note précédente, ou parfois par un silence, pause, soupir, etc.? Nous n'avons pu encore élucider la question. En tout cas, il ne semble pas que les silences trouvent leur place dans la musique des cauldrons et autres airs de Āṅgadeva, si ce n'est, peut-être, parfois à la fin d'un motif, bien que, le plus souvent, les notes répétées semblent devoir être tenues.

11. *Samy.-ratn.*, V, 276, *Comment.*, p. 438.

12. A la façon des métriciens, les musiciens se servent, en manière d'abréviation, pour les besoins de leurs définitions, des 8 syllabes *ma*, *ya*, *ra*, *sa*, *ta*, *ja*, *bha*, *na*, qui expriment 8 groupes de 3 durées chacun, présentant autant de combinaisons possibles de ces valeurs de durée : *ma* 555; *ya* 155; *ra* 515; *sa* 115; *ta* 551; *ja* 151; *bha* 511; *na* 111.

tirés des rythmes classiques, quaternaires, ternaires, etc.<sup>1</sup>.

Il arrive parfois que, dans les mélodies, la mesure ou le rythme changent avec la reprise d'un motif, d'autres fois au cours d'un même motif. La tradition orale enseigne les cas où il ne faut pas voir là une faute, mais un ornement véritable<sup>2</sup>.










































Çārngadeva<sup>3</sup> énumère et définit 120 variétés de *decī-tālas*. On peut en dresser, d'après lui, le tableau suivant :

1. *Samg-rata*, V, 243-254. Voir plus haut, p. 293.  
 2. *Samg-rata*, V, 260, *Comment.*, p. 444.  
 3. *Samg-rata*, V, 248, 252 et 260-309.

TABLEAU DES 120 DECI-TĀLAS  
 D'APRÈS LE SYSTÈME DE ÇĀRNGADEVĀ

NOS D'ORDRE	NOMS DES TĀLAS	NOMBRE DES MATRĀS	NOTATION
1	aditāla .....	1	(●)
2	dvitiya .....	2	001 (●●●)
3	tritiya .....	1 3/4	000 (●●●)
4	caturthaka .....	2 1/2	110 (●●●)
5	pañcama .....	1	00 (●●)
6	ṣiṣṭhāṅkalīla .....	11	ṣṣṣṣ (●●●●●●●●●●)
7	darpana .....	3	005 (●●●●●)
8	siṁhāvikrama .....	15	ṣṣṣṣṣṣ (●●●●●●●●●●●●●●)
9	ratilīla .....	6	1155 (●●●●●●)
10	siṁhalīla .....	1 1/2	000 (●●●)
11	kandarpa .....	6	00155 (●●●●●●)
12	virāvikrama .....	4	1005 (●●●●●)
13	rāṅga .....	4	00005 (●●●●●)
14	çirirāṅga .....	8	1151ṣ (●●●●●●●●)
15	caccari .....	10	00'00'00'00'00'00'00'00'00' (●●●●●●●●●●)
16	pratyaṅga .....	8	ṣṣṣṣ11 (●●●●●●●●)
17	yātilāṅga .....	1 1/2	01 (●●)
18	gaḷalīla .....	4 1/2	1111' (●●●●●)
19	hamsalīla .....	3	1'1' (●●●)
20	varṇabhīna .....	4	0015 (●●●●●)
21	tribhīna .....	6	155 (●●●●●●)
22	rāḷjacūḍāmānī .....	8	001110015 (●●●●●●●●)
23	rāṅgodyota .....	10	ṣṣṣṣṣ (●●●●●●●●●●)
24	rāṅgapradīpaka .....	10	ṣṣṣṣṣ (●●●●●●●●●●)
25	rājatāla .....	12	ṣṣ'00ṣ1ṣ (●●●●●●●●●●)
26	tryasra varṇa .....	5	110011 (●●●●●)
	mīçra varṇa .....	14 3/4	0000'0000'0000'ṣ00ṣ15 (●●●●●●●●●●)
	caturāṣra varṇa .....	6	ṣ1005 (●●●●●●)
27	siṁhāvikrīḍitā .....	24	1ṣ'ṣṣ'ṣ'ṣṣ'1ṣ' (●●●●●●●●●●)
28	jaya .....	9	1ṣ1100ṣ (●●●●●●●●)
29	vanamālī .....	6	00001005 (●●●●●●)
30	hamsānāḍa .....	8	1ṣ'00ṣ (●●●●●●)
31	siṁhānāḍa .....	8	1ṣṣ1ṣ (●●●●●●)
32	kudukka .....	3	0011 (●●●●)

N <sup>OS</sup> D'ORDRE	NOMS DES TĀLAS	NOMBRE DES MĀTRĀS	NOTATION
33	turangalīla.....	2 1/2	0°0°00 (.....)
34	ṣarabhalīla.....	6	11000011 (.....)
35	simhanandana.....	30	155515005555151515X (.....)
36	tribbhāngi.....	6	1555 (.....)
37	rāṅgābharaṇa.....	9	55555 (.....)
38	mantha (1°).....	8	1158X (.....)
— (2°).....	8	5112X (.....)	
— mudrita (3°)....	8	5118X (.....)	
— (4°).....	8	111151 (.....)	
[6 autres formes de mantha, en tout 10.]			
39	kokilāpriya.....	6	555 (.....)
40	nīhsārūka.....	3	111 (.....)
41	rājavidyādvara.....	4	1500 (.....)
42	jayamangala.....	8	115115 (.....)
43	mallikāmoda.....	4	110000 (.....)
44	vijayānanda.....	8	115555 (.....)
45	kriḍā [et] candanīhsārūka.	1 1/2	0°0° (.....)
46	jayaçri.....	8	5515 (.....)
47	makaranda.....	4	001111 (.....)
48	kīrti.....	10	151515 (.....)
49	çrikīrti.....	6	11555 (.....)
50	pratītāla.....	2	100 (.....)
51	vijaya.....	8	5555 (.....)
52	bīndumālī.....	6	500005 (.....)
53	sama.....	3 1/2	110°0° (.....)
54	nandana.....	5	1005 (.....)
55	manthikā.....	5 1/2	505 (.....)
— [ou].....	1 1/4	0°0 (.....)	
56	dīpaka.....	7	001155 (.....)
57	udīkshana.....	4	115 (.....)
58	dhenki.....	5	515 (.....)
59	vishama.....	4 1/2	0000°0000° (.....)
60	varṇamanthikā.....	5	1100100 (.....)
61	abhinanda.....	5	11005 (.....)
62	anāṅga.....	8	15115 (.....)
63	nāṅdi.....	8	1001155 (.....)
64	mallatāla.....	5 1/4	11110° (.....)
65	kankālā (1°) pūrṇa.....	5	000051 (.....)
— (2°) khanda.....	5	0055 (.....)	
— (3°) sama.....	5	551 (.....)	
— (4°) vishama.....	5	155 (.....)	

N <sup>OS</sup> D'ORDRE	NOMS DES TĀLAS	NOMBRE DES MĀTRAS	NOTATION
66	kanduka.....	6	lllls (  )
67	ekatāli.....	1/2	o (  )
68	kumuda.....	6	l00lls (  )
	— [ou].....	5	l0000s (  )
69	catustāla.....	3 1/2	5000 (  )
70	dombuli.....	3	ll̄ (  )
71	abhangā.....	4	l̄s (  )
72	rāyavankola.....	6	sls00 (  )
73	vasantā.....	9	llllsss (  )
74	laghuçekhara.....	1 1/2	l̄ (  )
75	pratāpaçekhara.....	4 1/4	500̄ (  )
76	jhampā.....	2 1/2	ōōl (  )
77	gajajhampā.....	3 3/4	5000̄ (  )
78	caturmukhā.....	7	lsl̄s (  )
79	madana.....	3	oos (  )
80	pratimanthaka ou kollaka.....	8	llssll (  )
81	pārvatilocana.....	15	sssl̄s ssoo (  )
82	rati.....	3	ls (  )
83	lilā.....	4 1/2	oī̄s (  )
84	karanayati.....	2	oooo (  )
85	lalita.....	4	ooīs (  )
86	gārugi.....	2 1/4	oooō (  )
87	rājanārāyana.....	7	ooīsīs (  )
88	lakṣmīçā.....	4 1/4	oōīs (  )
89	talitapriya.....	7	llsīs (  )
90	çrinandana.....	7	sl̄s (  )
91	janakā.....	14	llllsssl̄s (  )
92	vardhana.....	5	ooī̄s (  )
93	rāgavardhana.....	4 3/4	oōōs (  )
94	shattāla.....	3	oooooo (  )
95	antarakridā.....	1 3/4	ooō (  )
96	hamsa.....	2 1/2	ll̄ (  )
97	utsava.....	4	l̄s (  )
98	vitokila.....	6	soos̄ (  )
99	gajā.....	4	llll (  )
100	varnayati.....	3	ll00 (  )
101	simhā.....	4 1/2	l0lll (  )
102	karunā.....	2	s (  )
103	sārāsā.....	4 1/2	l000ll (  )
104	candatāla.....	3 1/2	oo0ll (  )
105	candrakalā.....	16	ssss̄s̄s̄l (  )

NOS D'ORDRE	NOMS DES TĀLAS	NOMBRE DES MĀTRAS	NOTATION
106	laya.....	18 1/2	ṣṭṣ ṣṣ ṣṣ 000 (musical notation)
107	skanda.....	10	ṣṣ00ṣṣ (musical notation)
108	addatāli ou tripṭa.....	21 1/2	011 (musical notation)
109	dhattā.....	6	11001ṣ (musical notation)
110	dvandva.....	12	11ṣṣṣ1ṣ (musical notation)
111	mukunda.....	5	10000ṣ (musical notation)
112	kuvindaka.....	7	100ṣṣ (musical notation)
113	kaladhvani.....	8	11ṣ1ṣ (musical notation)
114	gauri.....	5	11111 (musical notation)
115	sarasvatikanthābharana..	7	ṣṣ1100 (musical notation)
116	bhagna.....	5 1/2	0000111 (musical notation)
117	rājāmrīgānka.....	4	001ṣ (musical notation)
118	rājāmārtanda.....	3 1/2	ṣ10 (musical notation)
119	niṣṣanka.....	15	1ṣṣṣ ṣṣṣ1 (musical notation)
120	ṣārngadeva.....	11	00ṣṣ ṣṣ1 (musical notation)

LES LOIS DE LA COMPOSITION MÉLODIQUE

**La syntaxe de la musique.** — Après avoir minutieusement élaboré les principes de la phonétique musicale, avec, comme complément, ceux de l'accentuation, de la métrique et du rythme, les musiciens hindous, préoccupés de ne rien laisser au hasard et à l'arbitraire, ont procédé à une étude non moins minutieuse de ce que nous appellerons — pour poursuivre une comparaison empruntée à la grammaire — la syntaxe de la musique, c'est-à-dire des règles qui doivent présider à la construction de la phrase et, d'une façon plus générale, à la composition mélodique. Ne nous étonnons pas trop de la complexité de leur système et de la rigidité des règles qu'ils ont établies. Comme on l'a remarqué très judicieusement, « dans l'art moderne, où la mélodie tire la plupart de ses effets de l'harmonie et en est à peu près inséparable, les questions relatives à la construction de la mélodie jouent un rôle fort secondaire. Il n'en est pas de même dans la musique homophone; ici elles ont une importance analogue à celle qu'ont parmi nous les règles concernant la succession des accords, la modulation, etc. »<sup>1</sup>. Au reste, de par une tournure d'esprit qui leur est bien particulière, les Hindous ont toujours eu une propension au raffinement et aux distinctions subtiles et alambiquées.

**Distinction de la mélodie-type classique (jāti) et de la mélodie-type profane (rāga).** — Dans les premiers temps, tout au moins, de l'époque classique, la mélodie semble avoir presque exclusivement revêtu un caractère en quelque sorte sacré. C'était une façon de cantilène, consacrée à la louange d'une des nombreuses divinités du panthéon indien, mais

qui trouvait sa place, en dehors des cérémonies du culte, dans la vie courante. Les *jātis*, pour leur donner le nom sous lequel la théorie les désigne, s'employaient notamment, en effet, dans les parties chantées du théâtre hindou, aux différents actes du drame. Mais, à côté de leur utilité mondaine, elles conservaient leur but religieux. Véritables hymnes en l'honneur de la divinité, elles étaient regardées comme issues des *sīmans* de l'époque védique<sup>2</sup>, et participaient à la sainteté du Vēda, de qui elles tenaient leur effet purificateur et propitiatoire. Leur exécution, faite dans toutes les règles, allait jusqu'à laver de la souillure contractée par le meurtre d'un brāhmane<sup>3</sup>.

Plus tard, au fur et à mesure que s'atténuait le rôle purement liturgique et religieux à l'origine de la musique ancienne, la mélodie prit une allure en quelque sorte profane, pour mieux s'adapter aux besoins de la société laïque, et la *jāti* céda la place au *rāga*, dont nous aurons à exposer ultérieurement la théorie.

**Théorie des jātis <sup>4</sup>.**

**Définition.** — Les techniciens classiques ont distingué — d'après les combinaisons possibles auxquelles devaient donner lieu l'emploi et le choix différent des notes revêtues du caractère de dominante, tonique, initiale, finale, médiane, etc. — 18 types de mélodies, auxquels ils ont donné le nom, peu significatif par lui-même, de *jāti* (lignée, espèce)<sup>5</sup>. Chacun de ces types a ses lois particulières, sa formule, son caractère propre, et son emploi fixé par la règle.

**Les 18 types de cantilènes ou jātis.** — On les distribue entre les deux modes de la gamme de la façon suivante<sup>6</sup> :

1<sup>o</sup> Mode SHADJA : *shādji, ārshabhī, dhāvati, nishā-*

1. A. Gevaert, *ouv. cit.*, t. I, p. 167.

2. Voir ch. III, p. 277.

3. *Samy-ratn.*, I, vu, 113.

4. *N. g.*, XXVIII, 39-161, XXIX, 1-16; *Samy-ratn.*, I, vu, 1-113.

5. *Rac. jan.* maître. D'après le *Samy-ratn.* (I, vu, p. 74), elles naissent des 2 gammes, d'où leur nom.

6. *N. g.*, XXVII, 41-45; *Samy-ratn.*, I, vu, 17.

dini (ou *naishāddi*), *shadjodicyavā*, *shadjakaiciki*, *shadjamadhyamā*;

2° Mode MADHYAMA : *gāndhāri*, *madhyamā*, *pancamī*, *gāndhārodicyavā*, *raktagāndhāri*, *gāndhārapancamī*, *madhyamodicyavā*, *nandayanti*, *karmāravī*, *āndhri*, *kaiciki*.

Elles sont aussi classées, d'après leur caractère primaire ou dérivé, en simples ou composées, et encore selon que leur échelle est complète ou incomplète, etc.

**Les 7 jātis simples**<sup>1</sup>. — Des 18 *jātis*, 7 empruntent leur nom aux 7 notes de la gamme : ce sont les *jātis* simples, qui peuvent être pures (*śuddhas*), si leur échelle est complète et si elles n'ont subi d'altération dans aucun de leurs éléments constitutifs (*amṇa*, *graha*, etc.<sup>2</sup>); au cas contraire, elles sont altérées (*vikritas*). Ces 7 *jātis* sont : en mode *shadjā* : *śhādji*, *ārshabhi*, *dhaivati*, *nishādavati*; en mode *madhyama* : *gāndhāri*, *madhyamā*, *pancamī*.

**Les 11 jātis composées**<sup>3</sup>. — Les 11 autres *jātis* sont composées (*samsārya-jās*), c'est-à-dire sont le résultat de la combinaison de deux ou plusieurs *jātis* simples, altérées. Les voici, avec l'indication des *jātis* composantes :

1. *shadjamadhyamā* — *śhādji*, *madhyamā*.
2. *shadjakarī* — *śhādji*, *gāndhāri*.
3. *shadjodicyavā* — *śhādji*, *gāndhāri*, *dhaivati*.
4. *gāndhārodicyavā* — *śhādji*, *gāndhāri*, *madhyamā*, *dhaivati*.
5. *madhyamodicyavā* — *śhādji*, *madhyamā*, *pancamī*, *dhaivati*.
6. *raktagāndhāri* — *gāndhāri*, *pancamī*, *nishādī*.
7. *āndhri* — *ārshabhi*, *gāndhāri*.
8. *nandayanti* — *ārshabhi*, *gāndhāri*, *pancamī*.
9. *karmāravī* — *ārshabhi*, *pancamī*, *nishādī*.
10. *gāndhārapancamī* — *gāndhāri*, *pancamī*.
11. *kaiciki* — *śhādji*, *gāndhāri*, *madhyamā*, *pancamī*, *nishādī*.

**Distinction des jātis d'après leur échelle**<sup>4</sup>. — On classe encore les *jātis* d'après le nombre des notes composant l'échelle sur laquelle elles sont fondées. Dans cette division, elles sont dites : 1° complètes (*sampūrṇas*, *sapta-svaras*), quand elles possèdent les sept notes; 2° à six notes (*śat-svaras*) ou *śhūdras*; 3° à cinq notes (*panca-svaras*) ou *audavas*, *audavitas*.

Il y en a 4 qui sont nécessairement à 7 notes; 4 qui sont à 6 notes, mais peuvent également en avoir 7; les 10 autres sont généralement à 5 notes, mais peuvent en avoir 6 ou 7<sup>5</sup>.

En voici le tableau, avec indication des notes supprimables.

DIVISION DES JĀTIS  
D'APRÈS LEUR ÉCHELLE RESPECTIVE

	4 SAMPŪRNAS (à 7 notes).	4 ŚHĀDĀVAS à 6 notes.		10 AUDĀVAS à 5 notes.		[Parfois śhādāvas (à 6 notes)]
				Notes suppr.	Notes supprimées.	
Mode shadjā.	shadjakaiciki . . . . .	śhādji . . . . .	ni	ārshabhi . . . . .	sa, pa	sa
				dhaivati . . . . .	sa, pa	pa
				nishādī . . . . .	sa, pa	pa
				shadjamadhyamā, shadjodicyavā, . . .	ni, pa ri, pa	ni ri
Mode madhyama.	karmāravī . . . . .	gāndhārodicyavā .	ri	gāndhāri . . . . .	ri, dha	ri
	gāndhārapancamī .	āndhri . . . . .	sa	raktagāndhāri . . .	ri, dha	ri
	madhyamodicyavā .	nandayanti . . . . .	sa	madhyamā . . . . .	ga, ni	ga
				pancamī . . . . .	ga, ni	ga
				kaiciki . . . . .	ri, dha	ri

**Le sādharana des jātis**<sup>6</sup>. — Les *jātis* où s'emploie le *sādharana* des notes<sup>8</sup>, c'est-à-dire dans lesquelles *ni* peut être *kikali*, et *ga antara*, sont : *madhyamā*, *pancamī* et *shadjamadhyamā*. Mais, pour cela, il faut que la tonique (*amṇa*)<sup>9</sup> soit l'une des trois notes *sa*, *ma*, *pa*.

Ainsi, comme nous le verrons, la *jāti* *shadjamadhyamā* peut avoir comme tonique l'une ou l'autre des 7 notes; on comprend que, si le choix portait sur *ga*, la consonance de cette note, *ni*, ne pourrait plus être altérée (*alpa*), c'est-à-dire ne deviendrait pas *kikali*<sup>10</sup>.

**Les 13 éléments constitutifs des jātis**<sup>11</sup>. — Les éléments constitutifs (*lakṣanas*), sur lesquels repose la composition des différents types de cantilènes, sont au nombre de 13<sup>12</sup>. Ce sont : 1° *graha*, 2° *amṇa*, 3° *tāra*, 4° *manḍra*, 5° *nyāsa*, 6° *apanyāsa*, 7° *samnyāsa*, 8° *vinyāsa*, 9° *bahuvr*, 10° *ulpatā*, 11° *antaramārga*, 12° *śhādava*, 13° *audava*.

1° *Graha*. — Le *grahu* (rac. *grah*, prendre, recevoir) est la note *initiale* d'un chant; l'initiale est en même temps la tonique (*amṇa*), du moins dans le système classique de Bharata et de Āṅgadeva<sup>13</sup>, car cette identité n'est plus constante par la suite, et cela dès le temps de Soma.

2° *Amṇa*. — L'*amṇa* (rac. *amṇ*, diviser, distribuer) correspond à notre *tonique*. Fondement et source du charme musical, point de départ et limitation des intervalles à l'octave inférieure et supérieure (autrement dit, de l'*ambitus*), note distinctement perceptible au milieu du concert des différentes notes, note dominante (*vāḥin*<sup>14</sup>) pourvue de consonances et d'auxiliaires, de qui procèdent les autres éléments de la mélodie (initiale, finale, médianes, terminales des membres de phrases), qui prédomine par sa fréquence dans les phrases et les sections du chant... tel est l'*amṇa*<sup>15</sup>. Du choix de la tonique dépend le carac-

1. N.-c., XXVIII, 46 et prose; *Samg.-ratn.*, I, vii, 1-7.  
 2. Voir ci-dessous et p. 306.  
 3. N.-c., XXVIII, 46-55; *Samg.-ratn.*, I, vii, 8-16.  
 4. N.-c., XXVIII, 56-64; *Samg.-ratn.*, I, vii, 18-20.  
 5. Le *Nāṭya-gāstra* (XXVIII, 61) admet que les 4 *jātis* *śhādavas* puissent être *audavas*, mais non *sampūrṇas*.  
 6. De même, d'après le N.-c., les 10 *jātis* *audavas* sont parfois à 6 notes, mais non à 7.  
 7. N.-c., XXVIII, 39-40 et prose; *Samg.-ratn.*, I, vii, 21-23.

8. V. plus haut, p. 288.  
 9. Nous définissons ce mot plus loin.  
 10. *Samg.-ratn.*, I, vii, 86.  
 11. N.-c., XXVIII, 74-107 et 112-160; *Samg.-ratn.*, I, vii, 28-60.  
 12. D'après le *Samgīta-ratnākara*; car le *Nāṭya-gāstra* en distingue seulement 10, par suppression des *samnyāsa*, *vinyāsa* et *antaramārga*.  
 13. N.-c., XXVIII, 75, 93, 98; *Samg.-ratn.*, I, vii, 30.  
 14. Voir plus haut, p. 291.  
 15. N.-c., XXVIII, 76-78; *Samg.-ratn.*, I, vii, 31-32.

tère du morceau. Elle est souvent en même temps la dominante, l'initiale et la finale. Les notes susceptibles d'être, pour les 48 types de mélodies, toniques-initiales forment — du fait que, selon les *jātis*, le choix peut porter sur une ou plusieurs — un ensemble de 63 notes<sup>1</sup>, pour le décompte desquelles nous renvoyons au tableau d'ensemble de la page suivante.

3° *Tāra*. — Le mot *tāra* désigne, comme on sait, l'octave aiguë. La *tāra-gati* (marche du *tāra*), c'est la portée de cette octave, son étendue calculée à partir de la tonique, quelque chose comme la moitié supérieure de l'*ambitus* de la théorie ecclésiastique grecque. Des règles précises fixent cette limitation. La note tonique est à l'octave moyenne; supposons-la à l'octave supérieure : on ne peut pas dépasser — en *shadja* — l'espace compris entre cette note et la 4<sup>e</sup> audessus (la 5<sup>e</sup> en comptant la tonique). En *madhyama*, c'est la 4<sup>e</sup> (la tonique comprise) qui est le point-limite; — et en fait, on ne pourrait aller au delà dans ce mode de la gamme, en supposant que *ma* soit tonique; car, en comptant un pour *ma*, et, en montant 3 autres notes (*pa*, *dha*, *ni*), on arrive à la dernière note de l'octave (*ni*). Dans le mode *shadja*, si on part de *sa*, on ne doit pas dépasser le *pa* de l'octave aiguë. En réalité, on pourrait monter encore deux notes, *dha* et *ni*; mais les théoriciens estiment que ce serait au détriment du plaisir musical<sup>2</sup>. On peut rester en deçà, on ne doit pas aller au delà de cette 4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> note-limite.

4° *Mandra*. — Le mot *mandra* est le nom donné à l'octave inférieure ou grave. La limitation de la marche de cette octave (*mandra-gati*) procède non plus seulement de la tonique-initiale, mais de la finale, ou encore de la médiane (*apanyāsa*) ou note terminale d'un développement musical. En partant de la tonique à l'octave moyenne, on peut non seulement descendre à l'octave de cette tonique, mais à l'octave de la finale ou de la médiane. On ajoute que, quand les notes *ga* et *ni* sont respectivement finales en modes *shadja* et *madhyama*, on peut encore descendre d'un degré, c'est-à-dire aller jusqu'au *ri* (en *shadja*) et jusqu'au *dha* (en *madhyama*) de l'octave inférieure. Ce sont les deux notes-limites de cette octave<sup>3</sup>.

5° *Nyāsa*. — Le *nyāsa* (rac. *as*, préf. *ni* : quitter, laisser) est la *finale*, la note qui termine un chant. Elle ne doit jamais être à l'octave aiguë, du moins dans les *jātis* pures (*śuddhas*)<sup>4</sup>. Dans les 48 types de cantilènes on compte en tout 24 notes susceptibles d'être finales; le *nyāsa* est, pour les 7 *jātis* pures, la note qui a donné son nom à la *jāti*<sup>5</sup>. Ce peut être, contrairement à la règle absolue en usage dans notre musique européenne, une tout autre note que la tonique.

6° *Apanyāsa*. — La note *apanyāsa* (loin de la finale?) est la *médiane*, la note placée au milieu d'une *jāti*, ou qui termine une section du chant<sup>6</sup> (*vidāri*). Il y en a

en tout 56, sur lesquelles 19 (appartenant à 3 *jātis*) sont semblables à la tonique-initiale<sup>7</sup>.

7° *Samnyāsa*. — Le *samnyāsa* est une note consonnante de la tonique-initiale, terminant la 1<sup>re</sup> *vidāri*, c'est-à-dire une section du chant (*khandā*) différente de celle que termine l'*apanyāsa*<sup>8</sup>.

8° *Vinyāsa*. — Le *vinyāsa* est de même une note qui ne doit pas être dissonante de la tonique, et termine un membre d'une *vidāri*<sup>9</sup>.

9° *Bahutva*. — Par le mot *bahutva*<sup>10</sup> on entend le caractère de plénitude et de fréquence que possède une note. Il y a *bahutva* pour une note en raison : 1. de sa non-altération (*a-langhana*), c'est-à-dire de sa mise en possession de toutes ses *ṛutis*; 2. de sa répétition (*abhyāsa*) immédiate ou à intervalles. Ce caractère de solidité et de fréquence est celui des toniques, des dominantes et des consonnantes<sup>11</sup>.

10° *Alpatva*. — L'*alpatva*<sup>12</sup> est de même de deux sortes : par altération (*langhana*) et par non-répétition (*sakrid-uccāraṇa*). Ce sont les notes autres que la tonique et ses consonnantes, les notes supprimées dans les échelles à 6 et à 5 notes, qui ont ce caractère de fragilité et de rareté<sup>13</sup>.

11° *Antaramārga*. — L'*antaramārga* est la note intermédiaire, qui s'intercale entre les tonique-initiale, finale, médiane et les diverses sous-terminales; elle est affectée d'un caractère de fragilité et de rareté (*alpatā*). Jetée au milieu des autres notes, elle en constitue en quelque sorte le lien, pour l'agrément de la mélodie. Elle s'emploie surtout dans les *jātis* altérées, mais parfois aussi dans les *jātis* pures<sup>14</sup>.

12° *Shādava*. — Il y a *shādava* pour les *jātis* dont l'échelle ne possède que 6 notes (pures ou altérées)<sup>15</sup>.

13° *Audava*. — Il y a *audava* ou *audavita* pour les *jātis* dans lesquelles deux notes supprimées réduisent l'échelle à 5 notes<sup>16</sup>.

Les notes susceptibles de disparaître ainsi ont le caractère de fragilité à deux degrés : elles sont fragiles par *anabhyāsa* (rareté) et très fragiles par *langhana* (altération)<sup>17</sup>.

Indépendamment des échelles à 6 et à 5 notes, le *Nāṭya-śāstra* indique également, en passant<sup>18</sup>, l'existence d'échelles à 4 notes qui, comme ces dernières, s'emploient dans les *dhruvās avakristātis* (espèces de chants). Il existait même dans les *sāmans* des échelles à 3 notes<sup>19</sup>...

Tels sont les éléments constitutifs des *jātis*. Nous nous bornerons à cette indication succincte de quelques-unes des règles complexes, à travers lesquelles l'inspiration musicale devait frayer sa voie pour produire la mélodie classique, en résumant, dans un tableau d'ensemble, la théorie à peine ébauchée des 48 types de cantilènes.

1. *N.-c.*, XXVIII, 86-98 et 101-107; *Samg.-ratn.*, I, vu, 24-27.  
2. *N.-c.*, XXVIII, 79; *Samg.-ratn.*, I, vu, 34-36 et *Comment.*  
3. *N.-c.*, XXVIII, 80 et *prose*; *Samg.-ratn.*, I, vu, 37 et *Comment.*  
4. *N.-c.*, XXVIII, p. 35, l. 12; *Samg.-ratn.*, I, vu, 2 et *Comment.*  
5. Voir la liste des *finales* dans le tableau d'ensemble, p. 291.  
6. *N.-c.*, XXVIII, p. 39, l. 14; *Samg.-ratn.*, I, vu, 41.  
7. Ou 57, si on ajoute à la liste *ri*, qui est un *apanyāsa* de *kaiçiki*, quand cette *jāti* est *sampūrṇa*. *Samg.-ratn.*, I, vu, 46. Voir le tableau d'ensemble.  
8. *Samg.-ratn.*, I, vu, 47.  
9. *Samg.-ratn.*, I, vu, 48.  
10. On emploie encore, dans le même sens, le substantif *bahutva* et les adjectifs *balavanti*, *balin*, etc.

11. *Samg.-ratn.*, I, vu, 49.  
12. Même sens : *alpatā*, *daurbalya*, *langhaniya*, *langhana* et *alpa*.  
13. *Samg.-ratn.*, I, vu, 50-51.  
14. *Samg.-ratn.*, I, vu, 52-53.  
15. *Samg.-ratn.*, I, vu, 54. *Comp. plus haut*, p. 305.  
16. *Samg.-ratn.*, I, vu, 55-57. — L'étymologie du mot *audava*, d'après ce texte, est *udava*, atmosphère, ciel, domaine des étoiles (*udavas*), un des 5 éléments de la création (terre, eau, feu, vent, atmosphère), qui en est arrivé à désigner le nombre cinq et les choses composées de cinq parties.  
17. *Samg.-ratn.*, I, vu, 58.  
18. *N.-c.*, XXVIII, 85.  
19. *Samg.-ratn.*, I, vu, 6. Voir à ce sujet le ch. III, p. 281.



TABLEAU DES ÉLÉMENTS DES JĀTIS

NUMÉROS D'ORDRE	NOM DES JĀTIS	TONIQUE-INITIALE (amṣa, graha)	FINALE (nyāsa)	MÉLANGE (apanyāsa)	MĪRCHANĀ	NOTES SUPPRIMÉES (Échelle à 6 notes) śhāḍava	NOTES SUPPRIMÉES (Échelle à 5 notes) sūḍava
1	śhādji	sa ga ma pa dha	sa	ga pa	ātītyāta	ni	o
2	ārshabhi	ri dha ni	ri	ri dha ni	euddhāśhādji	sa	sa pa
3	gāndhāri *	sa ga ma pa ni	ga	sa pa	pauravi	ri	ri dha
4	madhyamā *	sa ri ma pa dha	ma	sa ri ma pa dha	kalopantā	za	ga ni
5	pañcāmī *	ri pa	pa	ri pa ni	kalopantā	za	ga ni
6	dhaivātī	ri dha	dha	ri ma dha	abhirudgātā	pa	sa pa
7	naishādī	sa ga ni	ni	sa ga ni	abhirudgātā	pa	sa pa
8	śhadjakaiçikī	sa ga pa	ga	sa pa ni	hārināçvā	sa	o
9	śhadjodicyavā	sa ga dha ni	ma	sa dha	çvākrantā	ri	ri dha
10	śhadjamaḍhyamā	sa ri ga ma pa dha ni	sa ma	sa ri ga ma pa dha ni	mātsarīkrītā	za	ga ni
11	gāndhāroḍicyavā *	sa ma	ma	sa dha	pauravi	ri	o
12	raktagāndhāri *	sa ga ma pa ni	ga	za	kalopantā	ri	ri dha
13	kaicikī *	sa ga ma pa dha ni	ga pa ni	sa ga ma pa dha ni	hārināçvā	ri	ri dha
14	madhyamodicyavā *	pa	ma	sa dha	sauviri	o	o
15	kārmāravi *	ri pa dha ni	pa	ri pa dha ni	euddhamadhyā	o	o
16	gāndhārapañcāmī *	pa	ga	ri pa	hārināçvā	o	o
17	āndhri *	ri ga pa ni	ga	ri ga pa ni	sauviri	sa	o
18	nandayanti *	pa	ga	ma pa	hārināçvā	sa	o

Nota. — Les jātis marquées d'un astérisque sont en mode *madhyama*.

Les cantilènes composées par Cārngadeva (treizième siècle apr. J.-C.). — Il ne fallait pas songer à épuiser, dans ces quelques pages, l'étude de la *jāti* : tout l'espace qui nous est imparti n'y suffirait pas. Mais l'importance accordée à cette forme classique de la mélodie est telle, pour l'époque qui nous occupe, — c'est des *jātis* que dériveront plus tard les nombreux types qui reçurent le nom de *rāgas*, — qu'il nous paraît indispensable, à défaut d'une exposition plus complète des règles qui présidaient à la composition de chacun de ces types étudié en particulier, d'en reproduire quelques spécimens, simplement et textuellement transcrits, pour la première fois, d'après la notation hindoue.

Le savant poète et musicien qui écrivait il y a environ 700 ans, Cārngadeva, a composé sur les 18 *jātis* un nombre égal de cantilènes qui, en faisant ressortir leurs caractères distinctifs, nous montrent comment de la théorie on pouvait passer à la pratique. Ces airs, intercalés dans son traité sur la musique, le *Samgīta-ratnākara*<sup>1</sup>, sont ainsi parvenus jusqu'à nous, et nous avons la bonne fortune de pouvoir en faire bénéficier notre Etude. Non seulement ils offrent, en raison de l'époque relativement ancienne à laquelle ils ont été composés, un très grand intérêt, mais ils ont encore un cachet artistique indéniable, et témoignent d'une remarquable élévation de pensée musicale.

Ce sont, comme nous l'avons dit, des cantilènes, toutes consacrées à la louange du dieu Çiva, mais qui, écrites ou non pour la scène, pouvaient trouver leur emploi dans les parties chantées des productions du théâtre hindou. Des 18 œuvres du maître, nous en reproduisons 8, composées sur les types *śhādji* (1<sup>re</sup>), *ārshabhi* (2<sup>e</sup>), *gāndhāri* (3<sup>e</sup>), *madhyamā* (4<sup>e</sup>), *naishādī* (7<sup>e</sup>), *śhadjodicyavā* (9<sup>e</sup>), *āndhri* (17<sup>e</sup>) et *nandayanti* (18<sup>e</sup>).

1<sup>o</sup> Cantilène du type *śhādji*. — Avant de reproduire le premier de ces cantiques, nous allons, en reprenant certains points de la théorie musicale précédemment exposée, étudier exceptionnellement les règles de sa structure, d'une façon assez complète pour permettre, non seulement de saisir la nature de

cette forme mélodique particulière, mais encore de se faire, par cet exemple, une idée générale, peut-être plus précise, du caractère et des lois de la musique hindoue.

La théorie de la *jāti śhādji*<sup>2</sup>. — La *jāti śhādji* est formée sur le mode *śhādji*. La tonique, en même temps dominante et initiale, peut être l'une des 3 notes *sa* (do), *ga* (mi ♯), *ma* (fa), *pa* (sol), ou *dha* (la), au choix du compositeur. La finale est toujours *sa* (do).

Quand la *jāti* est établie sur une échelle à 6 notes, c'est *ni* (si ♭) qui est supprimé; mais *ni* ne disparaît pas si le choix de la tonique porte sur sa note consonante *ga* (mi ♯) : il ne peut donc y avoir, dans l'échelle à 6 notes, que l'une ou l'autre des 4 toniques *sa*, *ma*, *pa*, *dha*. Cette *jāti* n'est jamais établie sur une échelle à 5 notes : elle ne peut être que *sampīrna* ou *śhāḍava*.

Quand l'échelle est complète, la *jāti* peut être *vīkrīta*, c'est-à-dire altérée dans un ou plusieurs à la fois de 4 de ses éléments à l'exclusion du *nyāsa* : *graha*, *auṣa*, *apanyāsa*, *sampīrnatva*; et *ni* peut devenir *kākali*, c'est-à-dire augmenté de 2 *çrutis* = si ♯; dans ce cas on a affaire au *rāga vārātī*.

Après la tonique, bien entendu, il y a fréquence d'emploi (*bahutva*) pour *ga* (mi ♯).

Les intervalles communément employés (*samgati*, *samava*) sont ceux de tierce ou de sixte. On va de *sa* (do) à *ga* (mi ♯) et à *dha* (la), et inversement. Ex. : *sa ga sa ga sa dha* (do mi ♯ do mi ♯ do la), ou *ga sa ga sa dha sa* (mi ♯ do mi ♯ do la do).

Les gammes, ou exercices de vocalises, se feront dans la *mīrchana* *uttarāyatā*, sous la forme *dha ni sa ri ga ma pa* (la si ♭ do ré mi ♯ fa sol), et *pa ma ga ri sa ni dha* (sol fa mi ♯ ré do si ♭ la do).

Quant au rythme employé, c'est le *tāla pañcapāni*, d'ordre sénaire, qui peut être utilisé sous une de ses 3 formes simple, double ou quadruple. Dans l'exemple ci-dessous, l'auteur a fait choix de la manière *dakshina*, comme du reste pour les 18 spécimens de *jātis* qu'il donne. Cela revient à dire que nous avons affaire à un *tāla* de la forme quadruple, c'est-à-dire dont la mesure se compose de 4 longues ou 8 temps

1. De la page 91 à la page 135.

2. *Samgīta-ratn*, I, vu, 61-65.

brefs. Dans le rythme sénéaire nous avons 6 groupes ou mesures de 8 *mātrās*. Mais la manière *dakṣiṇa* comporte une reprise ou répétition (*āvṛitti*), ce qui nous donne 12 mesures (*kalās*) de 8 temps brefs (*laghu-kalās*) ou, ce qui revient au même, de 4 temps longs (*gurus*), et, en tout, 48 *gurus*. La mesure peut se traduire à 4 temps. Ce rythme est celui de l'espèce de *pāneupāni* appelée *sampakkeshtāka*.

L'auteur aurait pu employer le *mārga vārtiki* ou *vṛitti* (*tāla* à forme double, c'est-à-dire composé de 6 groupes de 2 longues et comportant 4 reprises, soit en tout 48 *gurus*); ou encore la manière *citra* (*tāla* à forme simple, c'est-à-dire valant 6 longues, ainsi disposées dans le *sampakkeshtāka* : ॐ ॐ ॐ ॐ; mais alors il y a 8 reprises, soit encore en tout 48 *gurus*). On voit donc que, quel que soit le *mārga*

adopté, par le fait des reprises le nombre total des temps est le même, en définitive, pour chacune des formes du *tāla* : le battement du rythme seul change, comme on peut s'en rendre compte en se reportant aux modes de battement du *sampakkeshtāka* exposés plus haut<sup>1</sup>.

C'est le choix de la tonique qui donne au morceau son caractère. Avec *sa* (*do*) comme tonique, le sentiment (*rāsa*) exprimé pourra être l'héroïque, le tragique ou le merveilleux.

Cette *jāti* s'emploie, au premier acte des drames sauserits (*nāṭakas*), dans le chant appelé *dhruvā naishkrāmikā*, qui accompagne la sortie d'un personnage.

**Cantilène shādji en notation hindoue.** — Voici le spécimen de *jāti shādji* composé par Çārngadeva, en notation sanscrite<sup>2</sup> :

## १ षाड्जी.

सा	सा	स्र	सा	पा	निध	पा	धनि	१
री	गम	गा	गा	सा	रिग	घस	धा	२
रिग	सा	री	गा	सा	सा	सा	सा	३
धा	धा	निध	निस	निध	पा	सा	सा	४
नी	धा	पा	धनि	री	गा	सा	गा	५
सा	धां	धनि	पा	सा	सा	सा	सा	६
सा	सा	गा	सा	या	या	या	या	७
सा	पस	मा	धनि	निध	पा	गा	रिग	८
गा	गा	गा	गा	सा	सा	सा	सा	९
धां	सा	री	गरि	सा	या	या	या	१०
धा	नी	पा	धनि	री	गा	री	सा	११
रिग	सा	री	गा	सा	सा	सा	सा	१२

**Sa transcription en notation européenne.** — Les explications précédentes suffisent pour nous indiquer la manière de traduire cette notation à l'européenne. Le morceau est en clef de sol et renferme 12 mesures à 4 temps. Les notes sont représentées par la syllabe initiale de leur nom, *sā ri gā mā pā dhā ni*, pourvue du signe de la longue pour marquer la *laghu-kalā*, la *mātrā*, ou unité de temps que nous transcrivons par une *croche* (♫); quand la note a une valeur de moitié moindre (que la technique populaire [*deçi*] exprime par le mot *druta*), la syllabe est brève et vaut une double croche (♫̣). Nous avons vu (p. 293-294) que

l'échelle hindoue, en mode *shādja*, correspond approximativement à une sorte de gamme mineure où la tierce et la septième seraient diminuées : *do ré mi ♭ fa sol la si ♭ do*; nous mettrons donc 2 bémols à la clef<sup>3</sup>. Toutes les notes sont considérées comme étant à l'octave moyenne, — qui répond à notre octave marquée de l'indice 3, — sauf le cas où elles sont accompagnées d'un signe diacritique; celles qui sont à l'octave supérieure sont surmontées d'un petit trait perpendiculaire; celles qui doivent être à l'octave inférieure sont surmontées d'un point.

Le mouvement n'est pas indiqué en tête du mor-

1. V. p. 299, 2<sup>e</sup> col. et 1<sup>re</sup> col. (*śhatpitiṭputra*). Comp. *Samg.-ratn.*, I, vii, 63, et *Comment.*, p. 89-90.

2. Repro lui textuellement, mais avec suppression des paroles.

3. Si ni devait, dans cet exemple de cantilène, être considéré comme étant *kākalī*, ce que le texte (I, vii, p. 92) semble donner à entendre, sans l'indiquer clairement, il y aurait lieu de corriger, dans notre transcription, *si ♭* en *si*.

ceau; mais nous savons qu'à la manière *dakshina*, dans laquelle il est écrit, correspond le *laya vilambita* (lent). C'est, du reste, toujours le type de la *jāti* et le choix du *mārga* qui donnent le mode, la mesure, le rythme, l'armature, le mouvement, le caractère de la mélodie, les musiciens hindous n'accompa-

gnant leur notation d'aucune indication particulière.

Voici la transcription de la première cantilène de Āṅgadeva en notation européenne (chant et paroles<sup>1</sup>), telle que l'aurait pu, sans difficulté, opérer maintenant le lecteur<sup>2</sup> :

Jāti shādhī (1<sup>re</sup>). Tāla pañcapāni

Lent

Tam-bha va la là - - ta - ua ya-nâ-mbujâ - - dhi kam - - - - -  
na ga sù - - - nu-pra.na.ya ke - li - - sa.mu\_dbhavam - - - - -  
sa ra sa kri ta-ti la ka pan - - - kâ-nu-le pa - - nam - - - - -  
pra.na.mâ - - mi kâ - ma-de-hem-dha nâ - na lam - - - - -

**Observations complémentaires.** — Quelques observations sont encore nécessaires pour parachever l'étude de cette cantilène. Nous remarquerons d'abord que, la tonique choisie étant *sa* (do), elle se confond avec la finale, ce qui, sans être rare, n'est pas obligatoire. Quant à la finale, on peut dire qu'elle ne tombe jamais sur ce que nous appelons le temps fort, la *thesis* des Grecs; aussi les mélodies hindoues nous font-elles l'effet d'être inachevées; le chant a l'air de rester en suspens sur une avant-dernière mesure, la terminaison se faisant aussi bien, d'autre part, dans la partie aiguë du champ de l'*ambitus* que dans les cordes basses ou moyennes de la voix. Cette conclusion mélodique inexistante nous surprend et choque notre oreille, habituée à la terminaison normale sur le premier temps de la mesure. La coupe rythmique appelle une remarque analogue. Tandis que, dans notre musique moderne, c'est surtout le système binaire qui prédomine, soit dans la construction de la période, soit dans la coupe du membre ou dans celle de la mesure, tandis que nos périodes sont normalement constituées par la répétition infinie de membres de 4 mesures s'enchaînant d'après un procédé uniforme, nous avons ici, comme dans beaucoup d'autres exemples, un rythme sénaire, c'est-à-dire d'ordre ternaire, composé de 4 phrases de 3 mesures. Le rythme métrique des paroles adaptées à cette *jāti* cadre exactement avec le rythme musical, la coupe des *pādas*, ou membres prosodiques, correspondant à la coupe des périodes ou membres rythmiques. Mais on doit constater surtout l'absence de silences et de temps vides : quand une

note n'a pas de syllabe qui lui réponde dans le texte, elle s'articule avec la voyelle de la note précédente, qui se maintient de l'une à l'autre. La répétition continue d'une même note sonne à nos oreilles comme une sorte de pédale soutenue, qui servirait d'accompagnement à la mélodie.

Poursuivant l'examen de l'exemple ci-dessus, un technicien hindou ferait encore le dénombrement détaillé des notes qui entrent dans sa composition, pour noter leur importance ou leur fréquence (*bahutva*) ou au contraire leur rareté (*alpatva*), et remarquerait notamment que, sur 122 notes, la tonique initiale *sa* (do), par laquelle finit chaque membre de phrase, est représentée 36 fois; — que la note qui prédomine après elle, *ga* (mi<sup>b</sup>), se rencontre 20 fois; — que *pa* (sol), qui est médiane, comme la précédente, paraît 18 fois, ainsi que *dha* (la); — que *ri* (rè) et *nî* (si<sup>b</sup>), la note fragile, supprimable, se trouvent 12 fois, et *ma* (fa) seulement 8 fois, etc.

L'*ambitus*, le champ de la mélodie, n'est pas très étendu : il va, en montant, de la tonique *sa* (do) à son octave aiguë (*tāra-gati*)<sup>1</sup>, alors qu'il pourrait aller jusqu'à la quinte aiguë *pa* (sol). — et, en descendant, de cette tonique à la tierce basse *dha* (la)<sup>2</sup>, tandis que, d'après les règles de la *mandra-gati*, il pourrait descendre à l'octave inférieure.

**Ambitus:**

initial-final (octave *madhya*) octave *tāra*

tierce basse (octave *mandra*)

1. Nous reproduisons, dans sa forme sanscrite, le texte des paroles sur lesquelles était chantée chacune de ces mélodies, afin que le lecteur puisse se rendre compte de la façon dont elles s'adaptent au chant. Une traduction eût été sans intérêt comme sans utilité, étant donné le peu de valeur littéraire de cette poésie redondante, simple accumulation d'épithètes louangeuses en l'honneur de la divinité.

2. Il est nécessaire de bien spécifier, une fois pour toutes, que les bémoles ou les dièses, dont nous *armons* la clef, ne désignent pas les bémoles ou dièses *constitutifs*, d'après l'usage moderne, du ton du morceau; ils servent seulement à indiquer que les notes qui se trouvent sur la ligne de la portée marquée *b* ou *z* sont toutes bémoles ou dièses.

Le développement que nous venons de donner à l'examen du premier exemple nous dispensera d'entrer dans le détail de la structure des autres spécimens, que nous nous bornerons à reproduire simplement en notation européenne, après un court résumé de leurs caractères essentiels<sup>1</sup>.

2° Cantilène du type *ārshabhī*<sup>2</sup>. — Le mode est

*śhādja*; la tonique-initiale (choisie parmi *ri*, *dha*, *ni*) est *ri*; elle est en même temps finale; le caractère de *bahutva* est imparti à *ga* et à *ni*, celui de *langhana* à *pa*. Le rythme est quaternaire (*caccatputa* : 4 mesures de 8 *mātrās*, doublées par la reprise, le *mārga* étant *dakshina*). Même emploi que pour la *śhādji*.

Jāti *ārshabhī* (2<sup>me</sup>). Tāla *caccatputa*

Lent.

gu na lo - - ca nâ - - dhi ka ma na - - nta ma - ma ra -  
ma ja ra ma - - ksha ya ma je - - - - - yam - pra na - mâ - - - mi di vya  
ma ni da - rpa - nâ - - ma la - ni - ke - - - tam - bha va ma me - - - - yam -

3° Cantilène du type *gāndhārī*<sup>3</sup>. — Le mode est *madhyama*; toutes les notes, sauf *ri* et *dha*, pouvaient être initiales : on a choisi *ga*, en même temps finale.

Le rythme est le *caccatputa* avec 4 reprises. Cette *jāti* s'emploie dans le chant des *dhruvās*, au 3<sup>e</sup> acte du drame.

Jāti *gāndhārī* (3<sup>me</sup>). Tāla *caccatputa*

Lent

E - - - tam - - - ra ja - ui va dhû - - mu - kha -  
vi - - - bhra - ma - dam - ni çâ - ma ya va - ro - - ru -  
ta - va - mu kha - - vi lâ - sa va pu çâ ru - ma - ma la  
mri du - ki ra na - - - - - ma - mri - ta bha - - - - - vam - - -  
ra ja ta gi - ri çï kha ra ma ni çâ ka la çam - kha  
va ra - yu va ti - dam - - ta - pam - - - kti ni - - bham - - -  
pra na mâ - mi pra na ya ra ti ka la ha ra - va tu

1. Voir d'autre part, p. 307, le tableau où sont résumés les éléments des *jātis*.

2. *Samg-ratn.*, I, vu, 66-67.

3. *Samg-ratn.*, I, vu, 68-70.



4° Cantilène du type madhyamâ<sup>1</sup>. — Le mode est | *catputa*, avec 2 reprises. Emploi : dans le chant des *madhyama*; *ma* est initiale et finale; *sa* et *ma* ont le | *dhruvâs*, au 2° acte du drame.  
caractère *bâhulya*, *ga* est *alpa*. Le rythme est le cac-

Lent Jâti madhyamâ (4<sup>me</sup>). Tâla caccatputa

pâ - - tu bha va - mû - - rdha jâ - - - na nam - -

ki ri ta - - - - - ma ni - da - - - rpa - - - nam - gau - ri - ka ra pa -

lla vâm - - - gu li - su te - - - - - ji - tam su ki ra - - - nam - - -

5° Cantilène du type naishâdi<sup>2</sup>. — Le mode est | le *caccatputa*, avec 4 reprises. Même emploi que pour *shadjâ*; *ni* est initiale et finale. Le rythme est encore | *shâdjî*.

Lent Jâti naishâdi (7<sup>me</sup>). Tâla caccatputa

tam - su ra vam - di ta ma hi sha ma hâ - su ra

ma tha na mu mâ - pa tim bho - ga yu tam - - -

na ga ` su ta kâ - mi nî di - vya vi çe - sha ka

sû - ca ka çu bha na kha da - rpa na - kam - - -

a. hi mu kha. ma. ni. kha ei to - jjva la. nu. - pu ra

bâ la - bhu jam ga - ma ra va ka li - tam - -

1. *Samg.-ratn.*, I, vii, 71-72.

2. *Samg.-ratn.*, I, vii, 78-79.

dru ta ma bhi vra jâ - mi ça ra na ma nim - di ta  
pâ - da yu ga pam - ka ja vi lâ - sam - - -

6° Cantilène du type *shadjodicyavâ*<sup>1</sup>. — Le mode est *sharjya*; la tonique-initiale *sa* est différente de la finale *ma*. Le rythme est le *pancapâni*, comme précédemment pour *shâdji*. Emploi : dans le chant des *dhruvâs*, au 2<sup>e</sup> acte du drame.

Nous ne pouvons que signaler en passant l'intervention, dans la disposition des paroles de cette can-

tilène, de l'une des 4 *gītis*, l'*ardha-mâgadhi*. Elle consiste dans une répétition unique de certaines paroles du texte (*dvir-ârittâ-pada*)<sup>2</sup>. C'est ainsi que les mots « *çaille-çasimu* » reviennent pour la deuxième fois dans la 3<sup>e</sup> mesure, et les mots « *adhika-mukhendu* » dans la 9<sup>e</sup>.

Lent Jâti shadjodicyavâ (9<sup>me</sup>). Tâla pancapâni

çai - - - le - - - çai - - - sù - - - nu çai - le - çai sù - nu  
pra na ya - pra sam - ga sa vi lâ - sa khe - la na vi no - - - dam -  
a - dhi - ka - - - mu - khem - - - du a dhi ka - mu khem - du  
na ya nam - na mà - mi de - vâ - su re - çai ta va ru ci ram - - -

7° Cantilène du type *ândhrî*<sup>3</sup>. — Le mode est *ma-* | *caccatputa* avec 4 reprises. Emploi : dans les chants *dhyama*; *ga* est initiale et finale. Le rythme est le | des *dhruvâs*, au 4<sup>e</sup> acte du drame.

Lent Jâti ândhrî (17<sup>me</sup>). Tâla caccatputa

ta ru nem - du ku su ma kha ci ta ja tam - - -  
tri di va na di sa li la dhau - ta mu - kham - - -  
na ga sù - nu - - pra, na yam ve - da ni - dhim - - -

1. *Samg.-ratn.*, I, vii, 82-85.

2. La *mîgadhi*, au contraire, consiste en une double répétition. *Samg.-ratn.*, I, vii, 85. Voir, pour la théorie des *gītis*, que nous avons dû

renoncer à exposer, pour ne pas développer outre mesure ce chapitre, le *Samgita-ratnâkara*, I, vii, 15-25.

3. *Samg.-ratn.*, I, vii, 105-106.

pa ri nâ - - hi tu hi na çai - la gri - ham - - -  
 a mri ta. bha vam - - - gu na ra hi - tam - - -  
 ta ma va ni ra vi ça çï jva la na. ja. la pa va na  
 ga ga na ta - num - - - ça ra nam - - vra jâ - mi  
 çu bha ma ti kri ta ni la. yam - - - - -

8° Cantilène du type nandayanti<sup>1</sup>. — Le mode est *madhyama*; la tonique est *pa*; l'initiale, qui est généralement *ga*, est ici *ma*, la finale *ga*; *ri* à l'octave inférieure a le caractère *bâhulya*. Le rythme est le même que pour l'exemple précédent, mais le nombre des mesures est double.

Lent Jâti nandayanti (18<sup>me</sup>)\*. Tâla caccatputa

sau - - - - - myam - - - - -  
 ve - dâm - ga ve - da ka ra ka ma la yo - nim  
 ta mo ra jo vi. va. - - - rji tam - - - - ha ram - - - -  
 bha va ha ra ka ma la gri ham - - - - - çï vam çâm - tam - sam - ni  
 ve - ça na ma pû - rvam bhû sha - - - na li - lam - u ra ge - ça bho - ga  
 bhâ - su ra çu bha pri thu lam - - - - - a ca la pa ti - su nu -  
 ka ra pam - ka jâ - ma la vi là - sa kî - la

1. *Sang.-ratn.*, I, VII, 107-108.

\* ERBATUM. — Jâti nandayanti (4<sup>e</sup> mesure) :  
 au lieu de : *la si, fu sol, sol sol sol, sol* | lire : *lu si, fu sol, mi mi, mi mi* |.

8-  
na vi no - - dam - - - spha ti ka ma ni ra ja ta  
si ta na va du kû - la kshi - ro da - sâ - - ga  
ra ni kâ - - çam - - - a ja çî rah ka pâ - la.  
pri thu bhâ - - ja - nam - vam - de - su kha dam -  
ha ra de - ha ma - ma - la ma dhu sù - da na - su  
te - jo - dhi ka - su ga li yo - - - - - nim - - - - -

### Les rāgas.

Ce sont les 18 types de *jātis* que nous venons d'étudier qui ont donné naissance à la série interminable des *rāgas*, dont les théoriciens postérieurs au *Nāṭya-śāstra* firent un si singulier abus, que ces espèces de thèmes mélodiques (rac. *ranj*, qui émeut, qui charme) ont pu sembler être le but final et l'aboutissement de toute la théorie musicale des Hindous. Au dire du *Saṅgīta-ratnākara*, le premier traité parvenu jusqu'à nous qui en fasse mention, les *jātis* sont les mères des *rāgas*, leurs ascendants en ligne directe ou en ligne indirecte et lointaine : les *rāgas* sont comme les membres de la famille et en constituent la descendance à travers de nombreuses générations<sup>1</sup>.

**Définition du rāga.** — Le savant historien de la musique grecque, M. F.-A. Gevaert, dans son *Analyse succincte des livres anglais, bengalis et sanscrits, concernant la musique de l'Inde, envoyés... par le rajah S. M. Tagore*<sup>2</sup>, a très bien compris la nature du *rāga*, à l'état simple, et sa définition en donne une idée exacte. « Les *Riṅgas* (de même que les *Rāginīs*), dit-il, sont des formules mélodiques, des thèmes (semblables aux antiennes-types du plain-chant) sur lesquels

les musiciens établissent sans cesse de nouveaux chants, en variant les rythmes, en ajoutant des mélismes, bref en amplifiant la donnée première<sup>3</sup>. »

D'après les définitions hindoues, le *rāga* est une espèce de mélodie (*dhvani*), un assemblage de notes, disposées d'après les divers types de *varnas*, qui charment l'esprit et l'oreille<sup>4</sup>.

**Ses diverses formes.** — Dans sa conformation générale, le *rāga* n'est pas mesuré et ne saurait prétendre au titre de chant; c'est purement et simplement une série de notes dont la succession est agréable à entendre. C'est ainsi qu'il apparaît sous une des formes qu'il peut revêtir, celle de l'*ālāpa*. Le *rāgā-līpa* semble n'être autre chose qu'un exercice musical, une sorte de prélude, destiné à faire ressortir déjà le caractère que le *rāga* revêtira plus tard dans son exécution complète, à manifester ses éléments constitutifs, en indiquant notamment la tonique, l'initiale, la finale, les médianes ou sous-terminales, les octaves dans lesquelles se meuvent les notes, leur plus ou moins de fréquence et d'importance, l'échelle, etc.<sup>5</sup>.

Le *rāga* peut revêtir d'autres formes analogues d'exercices ou de thèmes : le *karana*, qui est pourvu

qui n'est certainement pas le cas. On peut s'en convaincre en s'adjoignant un joueur de *sitār*. Cet instrument a des touches mobiles qui peuvent être déplacées de telle sorte que, l'instrument étant convenablement accordé, les doigts de la main gauche, en parcourant les touches, produisent les seules intonations qui sont propres au mode pour lequel ont été fixées les touches. Priez un joueur de *sitār* de jouer quelque chose dans la *rāgīnī Uṭṭya* (*ālāhiyā*), et, après cette audition, dites-lui de jouer une autre *rāgīnī* sans déplacer les touches, et vous verrez que plusieurs *rāgīnīs* peuvent être exécutées dans un même mode ou *thātā*. D'autre part, si, après avoir joué l'*Uṭṭya*, il joue le *Lutī* (*lūtī*) ou la *Bhṛūṅce* (*bhairavī*), ou la *Caṭre* (*kāphī*), etc., etc., il sera obligé de changer de *thāt* ou de mode, en déplaçant les touches... »

4. *Maṅga*, etc., dans *Saṅgīta-ratn.*, II, 1, p. 150. Comp. *Rām dās Sen*, *ouvr. cité*, t. I, p. 172.

5. *Saṅgīta-ratn.*, II, n. 24; *Riṅga-vib.*, IV, p. 4. — Comp. chap. V, p. 329.

1. *Saṅgīta-ratn.*, I, vii, 112 et *Comment.*

2. Où il rectifie la Note primitivement insérée dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 2<sup>e</sup> série, t. XLIII, n<sup>o</sup> 2, février 1877 (Voir *Public Opinion*, éd. S. M. Tagore, p. 67, note).

3. Ce ne sont pas des modes, comme traînaient sir W. Jones (*ouvr. cité*, p. 142), et d'après lui J. Nathan (*Music of the Hindus*, *id.*, p. 231), comme l'avancent A. W. Ambros (t. I, p. 482) et F.-J. Fétis (t. II, p. 208 et *sur.*) dans leur *Histoire de la musique*, ainsi que les Dictionnaires hindoustanis de Hlunter, de Taylor et de Shakespear; — ce ne sont pas davantage des airs, comme le déclare le docteur Carey dans son Dictionnaire bengali. Le cap. Willard le faisait déjà remarquer judicieusement (*ouvr. cité*, p. 64) : « De même que chez nous il existe deux modes, le majeur et le mineur, de même les Hindous ont dans le système hindoustani un certain nombre de *thāts*, à chacun desquels sont affectés deux ou plusieurs *rāgas*. Si un *rāga* était un mode, chacun demanderait une disposition différente [de l'échelle], ce



de reprises; le *rūpaka*, analogue à l'*ālīpa*, avec cette différence qu'il donne la coupe des sections du chant (*vidāris*); le *vārtin* ou *vartani*<sup>1</sup>. Mais ce n'est que lorsqu'il est réglé par la mesure, selon l'une des 3 manières (*mārgas*), d'après l'une ou l'autre des 3 sortes de rythmes (*tālas*), quand des paroles (*padas*) sont adaptées aux notes, que le *rāga* a droit au titre de chant mesuré (*nībaddha-gīta*); il reçoit alors le nom d'*ākshiptikā* et devient un chant véritable<sup>2</sup>.

**Développement de la littérature du rāga.** — Ce type de la mélodie hindoue, qui a pris, dans la suite des temps, un si grand développement, et qui devait faire oublier les *jātis* en se substituant à elles, ne se rencontre pas dans la doctrine classique de la première époque. L'*Encyclopédie des arts du théâtre* de Bharata n'en fait pas mention, bien que les pièces sanscrites aient employé, chez ses successeurs immédiats, semble-t-il, différents *rāgas*, qui s'intercalaient, tout comme les *jātis*, aux divers moments de l'action.

Le nombre des *rāgas* que nous a transmis la littérature musicale de l'Inde est prodigieux. L'esprit minutieux et imaginaire, l'ingéniosité en quelque sorte malade des Hindous, se sont donné libre carrière dans l'élucubration de ces diverses formes ou structures possibles de la phrase mélodique. Nous ne pouvons songer à reproduire les nombreuses fables poétiques, les allégories mythiques, dont ils ont enrichi la théorie de leurs *rāgas*. Le *Nārada-samvāda*<sup>3</sup> et le *Samgīta-nārāyana*<sup>4</sup> nous content que les *gopis* ou bergères de Mathurā, charmées par les sons mélodieux que Krishna tirait de sa flûte, se mirent à le suivre au nombre de seize mille, et qu'ainsi prirent naissance les seize mille mélodies-types, chacune faisant choix d'un *rāga* particulier, pour essayer de captiver par son chant le cœur du divin berzer.

**Les divers systèmes.** — Quant à Soma, qui, comme nous l'avons dit, se garde, dans son clair et méthodique exposé, de tout emprunt à la mythologie, il nous déclare que les *rāgas* classiques (*prasiddhas*), répertoriés dans les différents systèmes de la première époque, sont en nombre considérable; quant à ceux qui, originaires des diverses contrées de l'Inde, ne sont pas classés (*a-prasiddhas*), ils sont innombrables comme les vagues de la mer<sup>5</sup>. Avant d'établir sa propre théorie, il donne de courtes indications sur quelques-uns des systèmes de ses devanciers, notamment ceux de Matanga, de Çārngadeva, du *Rāgā-rnava*, de Çiva, de Pārevadeva, etc., auxquels viendront s'ajouter ceux de la *Nārada-samhitā*, de Natta-nārāyana, de Hanuman<sup>6</sup>, etc., et enfin d'Aho Bala.

Il est difficile de se reconnaître au milieu d'un pareil fatras, les noms et les échelles variant, pour un

même *rāga*, d'un système à l'autre. Çārngadeva, qui appartient déjà à une époque où le *rāga* avait reçu un très grand développement, prend soin de nous avertir que plusieurs portent le même nom, bien que leurs caractères soient différents<sup>7</sup>.

**Système de Çārngadeva.** — Pour lui, il en reconnaît 264, qu'il classe sous diverses dénominations générales. Il en définit un grand nombre, mais en laisse plusieurs de côté, notamment ceux qui, antérieurement connus, n'étaient plus en usage de son temps<sup>8</sup>. Ses définitions nous fixent sur la nature des notes qui entraient dans la composition de chaque *rāga*, sur leur provenance, sur les sentiments qu'ils expriment, sur leur emploi dans telles ou telles circonstances et à telle ou telle heure du jour ou de la nuit, etc., etc. 31 exemples de mélodies notées sous la forme de *ākshiptikā*, véritables chants mesurés, complètent l'exposé du système; d'autres encore sont donnés seulement sous la forme de *ālīpa*, du *karana*, du *rūpaka* ou du *vārtin*, c'est-à-dire privés du rythme et de la mesure. Nous devons nous borner à en dresser une liste générale, ne pouvant, faute d'espace, les étudier chacun dans leurs détails.

Ses 264 *rāgas*, Çārngadeva les répartit de la façon suivante :

I. 30 *grāma-rāgas*, groupés d'après les deux modes de la gamme, et classés sous 5 divisions (*gītis*)<sup>9</sup>, suivant la nature des notes entrant dans leur composition.

II. 8 *uparāgas*, ou *sous-rāgas*.

III. 20 *nirupapāla-rāgas*, ou *rāgas* « tout-court ».

IV. 120 *rāgas bhāshās, vibhāshās, antarabhāshās*, sortes de formes dérivées dialectales, groupées d'après 15 ou 16 *rāgas* générateurs ou *janakas* (pris pour la plupart parmi les *grāma-rāgas*). — Dans le système de Matanga, les *bhāshās* se répartissent entre : 1° les *rāgas* primaires (*mukhyas*), au nombre de 6, qui ne dépendent d'aucun autre; 2° ceux qui empruntent aux notes leur dénomination (*svarākhyas*); 3° les *deçākhyas*, qui doivent leur nom aux diverses contrées de l'Inde; 4° les *uparāga-jas*, secondaires, nés d'un ou de plusieurs *sous-rāgas*.

V. 86 autres *deçī-rāgas*, formes dérivées populaires, non classiques. Ce sont les *ri-jas* populaires et régionaux admis par l'auteur; car leur nombre peut être infini, la seule condition requise pour ces structures mélodiques étant qu'elles plaisent à l'esprit et à l'oreille. Ces 86 *deçī-rāgas* se subdivisent en 21 *rāgāngas* (8 anciens, 13 actuels), 20 *bhāshāngas* (11 anciens, 9 actuels), 15 *kriāngas* (12 anciens, 3 actuels) et 30 *upāngas* (3 anciens, 27 actuels).

Voici la liste générale des 264 *rāgas*, d'après la classification du *Samgīta-ratnākara* (livre II).

LES RĀGAS D'APRÈS LA CLASSIFICATION DE ÇĀRNGADEVA

I. 30 *grāma-rāgas*. —

Espèces ( <i>gītis</i> ).	Modes.	Noms des <i>rāgas</i> .	<i>Jātis</i> génératrices.
7 <i>çuddhas</i> .....	shadja..... madhyama.....	çuddhakaikaika.....	shadjamadhyamā, kaikaika.
		çuddhasādhārīta.....	shadjamadhyamā.
		shadja grāma.....	shadjamadhyamā,
		çuddhakaikaika.....	kārmāravī, kaikaika.
		çuddhapancama.....	madhyamā, pancamī.
		madhyamagrāma.....	gāndhārī, madhyamā, pancamī.
		çuddhashādava.....	madhyamā.

1. *Samg-ratn.*, II, n. 25 et 27.

2. *Samg-ratn.*, II, n. 26.

3. Voir *Hindu Music, reprinted from the Hindoo Patriot*, p. 6.

4. Cité par sir W. Jones, *ouvr. cit.*, p. 142.

5. *Rāga-vib.*, IV, 1-2.

6. Voir *S.-S.-S.*, ch. II, p. 36, 54, 65, 81, etc.

7. *Samg-ratn.*, II, n. 46.

8. Son commentateur, C. Kallinītha, le complète, en définissant à son tour, d'après Matanga, tous ceux que son auteur s'était borné à énumérer, notamment ceux de l'ancienne école.

9. Le mot *gīti* est pris ici dans un sens différent de celui désignant les 4 manières d'adaptation des paroles aux notes, etc. (*māgadhī*, etc.) (*Samg-ratn.*, II, n. 7. *Comment.*).

<i>Espèces (gītis).</i>	<i>Modes.</i>	<i>Noms des rāgas.</i>	<i>Jātis génératrices.</i>
5 bhinnas .....	shadja..... madhyama.....	bhinnakaiçikamadhyama... bhinnashadja..... bhinnatāna .....	shadjamadhyamā. shadjodicyavā. madhyamā, pancamī. kaiciki, karmāravi. madhyamā, pancamī.
		3 gaudas .....	shadja..... madhyama.....
8 vesaras.....	shadja..... madhyama..... shadja et madhyama.		
		botta..... mālavakaiçika..... mālavapancama.....	pancamī, shadjamadhyamā. kaiciki. madhyamā, pancamī.
		pancamashādava..... hindola .....	dhaivati, ārshabhi. shādji, gāndhāri, madhyamā, pancamī, naishādi.
		rūpasādhāra..... çaka..... bhammānapancama.....	nishādini, shadjamadhyamā. dhaivati. madhyamā.
7 sādharan	shadja..... madhyama.....	narta..... gāndhārapancama..... shādjakaiçika .....	madhyamā, pancamī. gāndhāri, raktagāndhari. kaiciki.
		shadja et madhyama.	kakubha .....
[Çārngadeva ajoutée, en surnombre:]	shadja.....	revagupta.....	madhyamā, ārshabhi].

II. 8 uparāgas. —

çakatilaka. takkasaindhava. kokilāpancama.	revagupta. pancamashādava. bhāvanāpancama.	nāgagāndhāra. nāgapancama.
--	--	-------------------------------

III. 20 nirupapada-rāgas. —

çirirāga. natta. bangāla. dvītiya-bangāla. bhāsa.	madhyamashādava. raklahamsa. kolhahāsa. prasava. çuddhabhairava.	dhvani. megharāga. somarāga. kāmoda. dvītiya-kāmoda.	āmrapancama. kandarpa. deçākhyā. kaicikakakubha. nattanārāyana.
---	--	--	---

IV. 96 rāgas bhāshās. — 20 vibhāshās. — 4 antarabhāshās. —

<i>rāgas générateurs.</i>	<i>bhāshās.</i>	<i>vibhāshās.</i>	<i>antarabhāshās.</i>
1° sauvira .....	(1) sauviri. vegamadhyamā. sādhāritā. gāndhāri.		
2° kakubha .....	(6) bhinnapancamī. kamboji. madhyamagrāma. rajanī. madhuri. çakamiçra.	(3) bhogavardhani. ābhirikā.....	(1) çalavāhanikā. madhukari.
3° takka.....	(21) travanā. travanodbhavā. vairanji. madhyamagrāmādehā. mālavavesari. chevati. saindhavi. kolāhalā. pancamalakshītā. saurāshtri. pancamī..... vegaranji. gāndhārapancamī. mālavī. tānavalitā. lalitā. ravicandrikā. tānā. vāherikā. dobyā. vesari.	(4) devāravardhani. āndhri. gurjari. bhāvani.	

<i>rāgas g�n�rateurs.</i>	<i>bhāshas.</i>	<i>tribhāshas.</i>	<i>antarabhāshas.</i>
4° �uddhapancama..... (10)	ko�kiki. tr�vani. t�nodbhav�. �bhiri. gurjari. saindhavi. .... (2) dakshin�t�y�. �ndhri. m�ngali. bh�vani.	bh�n�nini. andh�lik�.	
5° bhinnapancama..... (4)	bn�sh�dhaivatabh�shita. �ddhabhinm�. v�rati ..... (1) vi�ali.	kau�ali.	
6° takkaka�ika..... (2)	m�lav�. bh�nnavali�. .... (1)	dr�vidi.	
7° prenkhaka ou hindola..... (9)	vesari. c�tamanjari. shadjamadhya�. madhuri. bhinnapaur�li. gauri. m�lavavesari. chevati. pinjari.		
8° botta..... (1)	m�ngali. b�ngali. m�ngali. harshapuri. m�lavavesari. kh�njini. gurjari.		
9° m�lavaka�ika..... (13)	gauri..... (2) paur�li. ardhavesari. �ddh�. m�lavar�p�. saindhavi. �bhirik�.	k�mboji. dev�ravardhani.	
10° g�ndh�rapancama..... (1)	g�ndh�ri. g�ndh�ravalli. kacchelli. svaravalli. nish�dini. travan�. madhyam�. �ddh�. dakshin�t�y�. pulindik�..... (4) tumbur�. shaljabh�sh�. k�lindi. lalit�. �rikanthik�. b�ng�li. g�ndh�ri. saindhavi.	paur�li. m�lav�. k�lindi. dev�ravardhani.	
12° vesarash�dava..... (2)	b�hy� ou n�dy�. b�hyash�dav�. .... (2)	p�rvati. �rikanthi.	
13° m�lavapancama..... (3)	vegavati. bh�vini. vibh�vini.		
14° bhinnat�na..... (1)	t�nodbhav�.		
15° pancamash�dava..... (1)	pot�.		
16° revagupta..... (1)	�ak�.		
anonyme..... (1)		pallavi..... (3)	bh�savalit�. kiran�vali. �akavalit�.

V. 86 de tr gas (*r g ngas, bh sh ngas, kri ngas, up ngas*). —

21 r g ngas (8 anciens, 13 actuels).

 amkar bharana.  
ghant rava.  
hamsa.  
dipaka.

rili.  
p rn tik .  
l ti.  
pallavi.

madhyam di.  
m lavac ri.  
tod .  
bang la.  
bhairava.  
varâti.  
gurjari.

gauda.  
kol ha.  
vasanta.  
dh ny si.  
de i.  
de  khy .

## 20 bhāshāngas (11 anciens, 9 actuels).

gāmbhīri (gāndhāri).  
vaubhāri (vohāri).  
khaçika (çasitā).  
nīpālī.  
gōllī.  
nādāntāri.

nīlotpālī.  
chāyā.  
tarangīnī.  
gāndhāragatī.  
kāranja (geranjī).

daumbakī (dombakrītī).  
āśāvārī.  
velāvalī.  
prathamamanjārī.  
ādīkāmodīkā.

nāgadhvanī.  
çuddhavarātī.  
nattā.  
karnātabangāla.

## 15 kriāngas (12 anciens, 3 actuels).

bhāvākri.  
svabhāvākri.  
çivākri.  
marukākri.

danukri.  
ojākri.  
trinetrakri.  
kumudākri.

indrakri.  
nāgakri.  
dhanyakri.  
vipāyakri.

rāmākri.  
gaudākri.  
devākri.

## 30 upāngas (3 anciens, 27 actuels).

pūrnātā.  
devāla.  
gurumjikā (kuranjī).

varāṭī {  
kauntālī.  
dravidī.  
saindhavī.  
sthānavarātī.  
nātasvaravarātī.  
pratāpavarātī.  
chāyātodī.  
turushtatodī.  
mahārāshtra-gurjārī.

velāvalī gurjārī {  
saurāshtrī gurjārī.  
dakshīna-gurjārī.  
drāvīda-gurjārī.  
bhunchikā.  
stambhatīrthīkā.  
chāyāvelāvalī.  
pratāpavelāvalī.  
bhairāvī.  
simbalī kamodā.

chāyānattā.  
rāmākri.  
vallālikā.  
mahlārī.  
mahlāra.  
karnātagauda.  
deçavāla.  
turushta-gauda.  
drāvīda-gauda.

Spécimens des rāgas de Çārngadeva. — Comme nous l'avons fait plus haut pour les jātis, il peut être intéressant de donner, à titre d'exemple, quelques spécimens des rāgas de Çārngadeva, extraits du *Samgita-ratnākara*<sup>1</sup>.

1° Rāga çuddhasādhārīta. — La première des mélodies profanes notées dans ce traité, sous ses diverses formes, est le thème çuddhasādhārīta, dont voici les caractères essentiels : il est fondé sur la jātī *shadjamadhyanā* et le mode *shadjā*; la tonique-initiale est

sa, la finale *ma*; *ni* et *ga* sont *atpas*; l'échelle est complète; la *murchanā* est *uttaramandrā* (*sa ri*, etc.), l'ornement (*alamkāra*) de mise pour ce rāga est le *prasamānta*, du type *avārohin*; la divinité tutélaire est le soleil (*ravi*); les sentiments exprimés sont l'héroïque et le tragique; il se joue à la première heure du jour et s'emploie dans l'*embryon* (*garbha*), 3° jointure (*samdhī*) du drame *nātaka*<sup>2</sup>. Voici ce rāga sous les trois formes de *vālipā*, du *karana* et de *l'ākshiptikā*<sup>3</sup>.

Rāga çuddhasādhārīta (1<sup>er</sup>).

1° ÂLĀPA

2° KARANA

3° ÂKSHIPTIKĀ

Tāla caccatputa

u da ya gi ri çī kha ra çē kha - ra tu ra ga mu

ra - ksha ta vi - bhi - nna gha na ti mi rah - - -

1. P. 159-227.

2. Voir S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 35, 44 et suiv.3. *Samg.-ratn.*, II, n, 21-27 et p. 159.

ga ga na ta la sa ka la vi lu li ta sa ha - sra  
ki ra - no ja ya - tu bhâ - - - nuh - - -

2° Rāga vesarashādava. — Le rāga vesarashādava, le dixième de la série des exemples (p. 475), est issu de la jāti *shadjamaḥyamā* et est, par conséquent, en mode *shadja*; il a *ma* pour tonique, initiale et finale; *ga* y est *antara* (surdiesé) et *ni kākali* (*id.*), de telle sorte que son échelle (complète) correspond approximativement à notre gamme d'ut majeur. La *murchanā*

est la *matsarikritā* (*ma pa* etc.); l'ornement, le *prasamādi*, du type *ārohin*. Il s'emploie pour traduire les sentiments du quiétisme (*çānta*), de l'amour et du rire, et se joue dans la dernière partie du jour; il est dédié à *Uṣanus*. Nous ne le donnons, pour abréger, que sous la forme *ākshiptikā*.

ÂKSHIPTIKĀ Rāga vesarashādava (10<sup>me</sup>). Tāla caaccalputa

im - da go - va ma ni dâ - ru sam - ci yam -  
phu lla kam - da la si - lim - dha so - hi yam -  
ma - tta da - dyu ra ni nâ - ya so - hī yam -  
kâ - na nam - su ra hi - gam dha si - ya lam -

3° Rāga bhammānapancama. — Notre dernier exemple, le quatorzième de la série (p. 481), est le thème mélodique *bhammānapancama*, issu de la jāti [*çuddha*] *madhyamā* (mode *shadja*). Voici ses caractéristiques : tonique, initiale et finale *sa*, ou encore finale *ma*; *nī kākali* (= *si*), *ga alpa*; échelle complète; *murchanā*

*uttaramandrā* (*sa ri* etc.); ornement *prasannamadhya*, du type *ārohin*; sentiments exprimés : héroïque, tragique, merveilleux; divinité Çiva; il est de mise quand on a perdu la route et qu'on erre dans une forêt.

Çārngadeva en donne 2 formes d'*ālāpa* et 2 de *karana*, puis une *ākshiptikā*, où *ri* est l'initiale.

Rāga bhammānapancama (14<sup>me</sup>).

1<sup>er</sup> ÂLĀPA

1<sup>er</sup> KARANA

2° ÂLÂPA

2° KARANA

ÂKSHIPTIKÂ

Tâla caccatputa

gu ru ja. gha. na - la li tam mri du ca - ra - na pa ta nam -

ga ti su bha ga ga ma - nam - ma da - ya - ti - - -

pri ya mu di - tâ - ma dhu ra ma dhu ma - da - pa ra va ça

hri da yâ - - bhri - - çam - - - ta - - - - - nvî - - -

**Autres systèmes.** — Somanâtha résume ainsi la doctrine attribuée à Çiva<sup>1</sup> : Il y a 3 espèces de *râgas* : 1° les purs (*rudhas*) ou primaires, qui charment par eux-mêmes; 2° ceux qui sont le rellet d'un autre (*châyâlagas*), dont ils portent l'empreinte; 3° les *râgas* composés (*sankirnas*), résultant de la combinaison des deux espèces précédentes. Les premiers, sortis des cinq bouches de Çiva, sont au nombre de 36; les seconds, qui en dérivent au nombre de 101, sont dus à son épouse Çakti; les troisièmes sont nés du mélange des deux premiers.

Le *Râgi-rnava* compte 36 *râgas* instigateurs (*pravartakas*); 6 sont fameux : *bhairava*, *pancama*, *natta*, *mallâri*, *mâlavagauda*, *deçânga* (ou *deçâkhyâ*). Chacun de ces 6 *râgas* en a formé 5 autres; par exemple, de *bhairava* sont dérivés *vangapâla*, *gunakârî*, *mudhyamâdi*, *vasanta*, *dhanâçri*, etc., etc.<sup>2</sup>

D'après une autre théorie, ajoute Soma, il y a 60

*râgas* : 6 *râgas* mâles, *çuddhabhairava*, etc., ayant chacun 3 femmes<sup>3</sup> et 3 fils.

Enfin un autre système reconnaît seulement 48 *râgas* classiques, les 6 *râgas* mâles, *çrivâga*, etc., ayant chacun une femme et 6 enfants. En voici la liste :

1° De *çrivâga* et de *mâlâtî* sont issus *mâlâtî*, *gaudî*, *kolahâlî*, *ândhâlî*, *devagândhârî*, *drâvidî*;

2° De *vasanta* et de *jayatî* : *gondakrî*, *devaçâkhhikâ*, *varâtikâ*, *dhanâçri*, *rimakrî* et *patamanjarî*;

3° De *pancama* et de *deçîkâ* : *çuddhatî*, *pâhâdikâ*, *trotakî*, *môtakî*, *sindhu*, *mallarikâ*;

4° De *bhairava* et de *suparnî* : *bhairavi*, *gurjarî*, *velivalî*, *karnâtî*, *lilitâ* et *raktahamsikâ*;

5° De *megharâga* et de *jâtikâ* : *kâmodâ*, *sorâtî*, *kamsâlikâ*, *bangâlî*, *bhûpâlî* et *madhukaryâ*;

6° Enfin de *natanârâyana* et de *kamalâ* : *vihangadâ*, *gândhârî*, *vallabhâ*, *vamçavenu*, *trâvani* et *asâvari*.

**Système de Soma.** — Après ces indications suc-

1. *Râga-vib.*, IV, p. 2-3.

2. Voir leur énumération dans la compilation de S. M. Tagore, *S.-S.-S.*, p. 81.

3. Le *Sang-darp.* donne à chacun 6 femmes; de même la *Nârada-samhitâ*.

cinetes<sup>1</sup>, Soma expose son propre système<sup>2</sup>, auquel, en raison de son importance, aussi bien que de son caractère de clarté et de précision, nous devons accorder quelque attention.

Il établit d'abord trois classes de *rāgas*, suivant le plus ou moins de fréquence de leur emploi : les supérieurs (*uttamas*), qui sont les moins usités; les moyens (*madhyamas*) et les inférieurs (*andhamas*), les plus communs. Puis, après avoir procédé à leur répartition dans ces trois classes, il s'attache à donner, pour chacun des 75 *rāgas* qu'il retient, une définition personnelle et complète, bien que concise, en déclarant s'inspirer toutefois des divers systèmes, assez peu con-

cordants du reste, qui faisaient autorité de son temps, relativement à l'échelle, au choix de la tonique, de l'initiale et de la finale, au moment de l'exécution, etc.

En nous référant aux 23 échelles différentes (*melas*), ou modes dans lesquels s'exécutent les uns ou les autres de ces *rāgas*, — dont il avait déjà dit (livre III, 28-60) pris soin d'indiquer la composition, — nous pouvons dresser le tableau suivant, qui suffira à donner une idée précise de cette théorie, et qui, complété par le tableau de concordance de la page 290, permettra de traduire facilement en notation européenne les 50 compositions, écrites pour le luth, qui terminent l'œuvre de Soma<sup>3</sup>.

LES RĀGAS D'APRÈS LE SYSTÈME DE SOMA<sup>4</sup>

RĀGAS					ÉCHELLES ( <i>melas</i> )		
NOMS	Ampa.	Graba.	Nyasa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE	
						Hindoue.	Européenne.
1. mukhāri.....	sa	sa	sa	pūrṇa)	1) mukhāri.....	sa ri ga ma pa dha ni	
2. turushkatodī (ou metatodī)....	ga	ga	ga	pūrṇa; kamprā)		sa ri ga ma pa dha ni	
3. revagupta.....	ri	ri	ri	(- sa pa)	2) revaguptī.....	sa ri ga ma pa dha ni	
4. sāmavarālī.....	sa	sa	sa	pūrṇa	3) sāmavarālī.....	sa ri ga ma pa dha ni	
5. vasantavarālī....	ga	ga	sa	(- ri pa)		sa ri ga ma pa dha ni	
6. todī.....	ga	ga	sa	pūrṇa; kamprā)	4) todī.....	sa ri ga ma pa dha ni	
7. nādarāmakri ...	sa	sa	sa	pūrṇa)	5) nādarāmakri....	sa ri ga ma pa dha sa	
8. bhairava.....	dha	dha	sa	pūrṇa	6) bhairavī.....	sa ri ga ma pa dha ni	
9. pauravī.....	ma	sa	sa	(- ri pa)		sa ri ga ma pa dha ni	
10. vasanta.....	sa	sa	sa	pūrṇa)	7) vasanta.....	sa ri ga ma pa dha ni	
11. takka.....	sa	sa	sa	pūrṇa)		sa ri ga ma pa dha ni	
12. hijejā.....	ma	ma	sa	pūrṇa)		sa ri ga ma pa dha ni	
13. hīndola.....	ma	sa	sa	(- ri pa)		sa ri ga ma pa dha ni	
14. vasantabhairavī.	sa	sa	sa	(- pa)	8) vasantabhairavī.	sa ri ma ma pa dha ni	
15. māravikā.....	ga	ga	sa	(- ri dha)		sa ri ma ma pa dha ni	
16. mālavagauda....	ni	ni	ni sa	(- ga dha ou pūrṇa	9) mālavagauda....	sa ri ma ma pa dha sa	
17. gaudī.....	ni ri)	sa	sa	(- dha ga)		sa ri ma ma pa dha sa	
18. pūrvi.....	ga	sa	sa	pūrṇa		sa ri ma ma pa dha sa	
19. pādī pāhādī)....	sa	sa	sa	(- ga)		sa ri ma ma pa dha sa	
20. devagāndhāra....	ri	ri	sa	(- ga ni)		sa ri ma ma pa dha sa	
21. gaudakriyā.....	sa	sa	sa	(- dha)		sa ri ma ma pa dha sa	
22. kuramjī.....	sa	sa	sa	(- dha)		sa ri ma ma pa dha sa	
23. rāmakri.....	sa ga	sa ga	sa	pūrṇa)		sa ri ma ma pa dha sa	

1. Nous ne pouvons, pour plus amples détails, que renvoyer à la compilation de S. M. Tagore, S.-S.-S., ch. II, p. 34 et suiv. (système de la *Narada-saṁhita*, de *Narayanā*, d'Hanuman, etc.). Pour la théorie, encore plus récente, d'Aho Eala, voir les éditions du *Samgīta-pārijāta* indiquées au Chapitre Bibliographique, p. 272.

2. *Rāga-vib.*, IV, 8-46.

3. Éditées par M. R. Simon, sous le titre *The Musical Compositions of Somanātha*, 1904.

4. Pour l'interprétation du système de notation usité dans ce tableau,

prétre de se reporter à la note 4 de la p. 294. Les indications complémentaires suivantes suffiront à le rendre compréhensible : Dans la 5<sup>e</sup> colonne, le mot « pūrṇa » signifie que l'échelle est complète, c'est-à-dire à 7 notes. « - sa » veut dire qu, la note *sa* étant supprimée, le *sa pa* peut être établi sur une échelle à 6 notes, de même, « - sa pa » indique une échelle à 5 notes. Quant aux expressions *kamprā* ou *kaṣṭhāna*, *mudra*, *amāta*, elles désignent certains traits ou fioritures affectant telle ou telle note, dont il sera question plus loin, p. 324.

RĀGAS					ÉCHELLES ( <i>melas</i> ).		
NOMS	Amṣā.	Grāha.	Nyāsa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE	
						Hindoue.	Européenne.
24. pāvaka.....	dha	ga	sa	(- ni)	(9) mālavagauḍa (suite).	sa ri maḥ ma pa dha saḥ	
25. āśāvārī.....	ma	ma	sa	(pūrṇa)			
26. pañcama.....	pa	pa	pa	(- ri)			
27. baṅgāla.....	sa	sa	sa	pūrṇa)			
28. çuddhalaḷitā.....	sa	sa	sa	(- pa, ou pūrṇa)			
29. gurjarikā.....	ri	ri	ri	(- pa)			
30. paraja.....	ga	ga	sa	(- ni; dha ga kamprā)			
31. çucigauḍa.....	pa	sa	sa	(- ni)			
32. ritigauḍa.....	ni	ni	ni	(pūrṇa)	(10) ritigauḍa.....	sa ri ga ma pa ni niḥ	
33. ābbirī.....	ga	ga	sa	(pūrṇa)	(11) ābbirī (ābbirauḍā).	sa ga gaḥ ma pa dha saḥ	
34. haṃbhīra (haṃ- mīra).....	pa	ga	sa	(- ni.	(12) haṃbhīra (haṃ- mīra).....	sa ga maḥ ma pa dha saḥ	
35. vihaṃgāda.....	ni	ni	sa	(- dha; kamprā)			
36. keḍāra.....	ga	ga	sa	(- ri dha)			
37. çuddhavarāṭī....	sa	ri	sa	(pūrṇa)	(13) çuddhavarāṭī....	sa ri gaḥ maḥ pa dha saḥ	
38. deçakāra.....	sa	sa	sa	(pūrṇa; ma ni kamprā	(14) deçakāra (deça- krit) et çud- dharāmakrī...	sa ri maḥ maḥ pa dha saḥ	
39. lalita.....	dha	sa	sa	(- pa ou pūrṇa)			
40. jaitāçri.....	ga	sa	sa	(- ri dha)			
41. trāvānī.....	ri	ri	sa	(pūrṇa)			
42. deçī.....	ri	ri	ri	(- ga)			
43. çrīrāga.....	ri	ri	sa	(- dha ga ou pūrṇa)	(15) çrīrāga.....	sa riḥ gaḥ ma pa dhaḥ ni ḥ	
44. mālāçri (mālava- çri).....	sa(ni)	sa(ni)	sa	(- ri dha ou pūrṇa)			
45. dhanyāçikā (dha- nāçri).....	sa	sa	sa	(- ri dha)			
46. bhairavī.....	sa	sa	sa	(pūrṇa; ri pa mudrā)			
47. dhavalā.....	sa	sa	sa	(- ri dha; pa mudrā)			
48. saindhavi.....	sa	sa	sa	(- ga ni; gamaka)			
49. kalyāna.....	ga	sa	sa	(pūrṇa)			
50. kāmboḍī.....	sa	sa	sa	(- ni ou pūrṇa)	(17) kāmboḍī.....	sa ga gaḥ ma pa ni niḥ	
51. devakrī.....	sa	sa	sa	(- pa ou pūrṇa)			
52. mallārī.....	dha	dha	dha	(- ga ni)	(18) mallārī.....	sa ga maḥ ma pa ni saḥ	
53. natayuk (nata- mallārī).....	dha	dha	dha	(- ga ni)			
54. pūrṇvagauḍa.....	ga	sa	sa	(pūrṇa)			
55. bhūpālī.....	ga	sa	sa	(- ma ni)			
56. gaṇḍa.....	dha	dha	dha	(- ni)			
57. çamkarābharana.	sa	sa	sa	(pūrṇa)			
58. natanārāyana....	sa	sa	sa	(pūrṇa)			
59. nārāyanagauḍa..	ga	ga	ga	(- ri)			
60. dvitīyakeḍāra....	ni	ni	ni	(pūrṇa)			
61. sālamanāṭā.....	sa	sa	sa	(pūrṇa)			
62. velāvalī.....	dha	dha	dha	(- ri pa ou pūrṇa)			
63. maḍhyamāḍī....	ma	ma	ma	(- ri dha)			
64. sāverī.....	dha	dha	dha	(- sa pa)			
65. saurāsbtrī.....	sa	sa	sa	(pūrṇa)			



RÂGAS				ÉCHELLES ( <i>melas</i> ).			
NOMS	Am̐ga.	Gr̐ha.	Nyāsa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE	
						Hindoue.	Européenne.
66. sāmanta.....	sa	sa	sa	pūrna	(19) sāmanta.....	sa ga gaꣳꣳ ma pa niꣳꣳ	
67. karnāta.....	ni	ni	ni	- ri dha ou pūrna	(20) karnāta.....	sa gaꣳꣳ maꣳꣳ ma pa dhaꣳꣳ niꣳꣳ	
68. addāna.....	dha	pa	sa	pūrna)			
69. nāgadhvani.....	sa	sa	sa	pūrna)			
70. çuddhabangāla..	ma	ma	ma	pūrna)			
71. varnanāta.....	sa	sa	sa	pūrna)			
72. turushkntodī (irākha).....	ma	ma	ma	pūrna; ni kamprā)			
73. deçākshi.....	ga	ga	ga	- ma ni en montant, ou pūrna)	(21) deçākshi.....	sa ga ma, ma pa ni sa,	
74. çuddhanāta.....	sa	sa	sa	pūrna)	(22) çuddhanāta.....	sa gaꣳꣳ maꣳꣳ ma pa niꣳꣳ sa,	
75. sāranga.....	sa	sa	sa	(pūrna)	(23) sāranga.....	sa ga ma paꣳꣳ pa ni sa	

**Spécimen des rāgas de Soma.** — Procédant comme nous l'avons fait pour Çāngadeva, nous pouvons maintenant donner comme exemple, après sir W. Jones et Fétis<sup>1</sup>, une des 50 compositions de Soma, la cinquième, « *vasanta* » (printemps), en mettant à profit le texte autographié de l'édition de M. R. Simon<sup>2</sup>; — mais nous n'essayerons pas, comme nos prédécesseurs, de traduire arbitrairement ce *rāga* en un *gta*. Nous avons déjà dit et nous rappelons que ce qui distingue l'une de l'autre ces deux formes de la composition musicale, c'est que le *rāga* ne constitue qu'une sorte de thème de la mélodie, présentant simplement, dans leur ordre et leur succession, les notes du morceau, sans qu'il soit question de leur valeur de durée ni de la mesure; tout au plus Soma sépare-t-il les diverses phrases rythmiques par le signe de la fleur de lotus. Ces formules mélodiques étaient livrées à la fantaisie de l'artiste, qui ajoutait la mesure et le rythme à ces embryons de chant. Somanātha, qui écrivit ses compositions pour le luth,

avait toutefois pris soin de noter minutieusement les broderies ou ornements, les cadences et les divers mouvements du morceau. Nous ne nous substituerons donc pas à l'exécutant indigène; l'essayer, sans posséder les données nécessaires à une pareille entreprise, serait s'exposer gratuitement à dénaturer ces mélodies-types, ou à n'en donner qu'une interprétation fantaisiste et sûrement inexacte.

**Rāga du type vasanta.** — L'échelle *vasanta* (sa ri ga ꣳꣳ ma pa dha ni ꣳꣳ) est complète et correspond approximativement à notre gamme d'ut majeur. Ce *rāga* a pour note tonique, initiale et finale sa (= do); on l'exécute à l'aurore<sup>3</sup>.

Les chiffres qui se trouvent, dans notre traduction, au-dessous des notes, tiennent la place des signes de la notation spéciale à Soma, par lesquels il exprimait certains traits ou fioritures propres au jeu du luth, et renvoient à l'explication que nous donnons ci-dessous, d'après l'étude de M. R. Simon<sup>4</sup>, de ceux de ces 23 *sanketas* employés dans le *rāga vasanta*.

Rāga vasanta.

The image shows three staves of musical notation for the Raga Vasanta. The notes are written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. Below the notes are various symbols and numbers representing ornaments and fingerings. The symbols include vertical lines, dots, and numbers like 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Some numbers are written in a larger font or with a dot above them. The numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 correspond to the fingers of the right hand.

1. *Ouvr. cité*, t. II, p. 256.

2. *The Musical Compositions of Somanātha*, p. 3.

3. *Rāga-vib.*, IV, t. 2.

4. *Die Notationen des Somanātha*.

## EXPLICATION DES SIGNES MARQUÉS PAR LES CHIFFRES

1. *çamā* « ऌ » (repos [sur une note]). On *tient* la note, en augmentant à volonté sa valeur (p. 459).
2. *kampā* « ऎ » (tremblé [d'un quart de ton]). La corde étant pincée, on la presse sur la touche avec un doigt de la main gauche, deux ou trois fois, très rapidement; ce qui, chaque fois, élève l'intonation d'une *çruti* environ (p. 456). — (Le chiffre 2 répété indique une double exécution.)
3. *āhātī* « ॐ » (coup). Après avoir fait résonner une note, on en produit (sans pression, par un simple lever du doigt de la main gauche?) une autre, soit la note de la corde à vide, soit la note qui précède ou suit dans l'échelle (p. 453).
4. *ghurshana* « ऌ » (frottement). Après avoir pincé la corde, on produit, par un frottement sur une touche, une succession rapide de notes (en montant ou en descendant l'échelle) (p. 456).
5. *mudrā* « ऎ » (sceau). Après que la main droite a fait résonner la corde sur une note pressée par le médus gauche, on lève lentement ce doigt, pour faire entendre la note précédente de l'échelle, sur la touche de laquelle l'index continue à presser, puis on la voile de nouveau, en abaissant le médus (p. 457).
6. *plutī* « ऌ » (mélange de deux signes = *pluti* + *kathina*). La *pluti* (allongement) est une cadence de 8 notes, obtenue en faisant le *ghurshana*. Le mot *kathina* (octave aiguë) signifie que la dernière des 8 notes est à l'octave (p. 458, 460 et 461).
7. *padmā* « ॐ » (fleur de lotus). Indique une demi-finale, ou la fin du morceau.
- kathina* « ऌ » (octave aiguë). Ce signe indique que les notes qu'il surmonte doivent être écrites à l'octave supérieure; nous avons exécuté l'indication, sans chiffre de renvoi.
- Nota.* — La syllabe « ऌ » (= *sa, shadja*) représente ici simplement la note au-dessus, au-dessous ou à côté de laquelle on place les *sanketas*.

## CHAPITRE V

PÉRIODE MODERNE ET CONTEMPORAINE<sup>1</sup>

**Analogies et différences des théories moderne et classique.** — La théorie musicale moderne et contemporaine de l'Inde ne semble pas, quoi qu'on en ait dit, différer beaucoup de celle que nous venons d'exposer. Nous y retrouverons les mêmes notes (*svaras*), séparées par les mêmes intervalles (*çrutis*), ayant entre elles les mêmes relations de prédominance, de consonance, de dissonance. Elle connaît encore les

1. Obligé de recourir, pour l'établissement de ce chapitre, à des documents de seconde main, nous n'avons pu y suivre notre système de transcription d'une façon rigoureusement uniforme; nous nous bornons le plus souvent à reproduire l'orthographe de nos autorités.

2. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 108.

deux modes de la gamme, les diverses séries ascendantes et descendantes des notes, distinguées par leur point de départ, par le mode et l'octave (*mūrchanas*), des traits ou fioritures variés, des espèces analogues de rythmes, de mesures, de mouvements (*tālas*, etc.). S'il n'est plus question des 18 types de cantilènes, du moins sous leur antique dénomination de *jātī*, le *rāga* a continué à se développer, conjointement avec les échelles ou modes dans lesquels il s'exécute.

Sans doute, comme il advint, du reste, à l'époque que nous avons appelée classique, l'Inde moderne connaît plusieurs systèmes musicaux, présentant entre eux des différences assez nombreuses; mais le fond semble être resté toujours le même. Qu'ils se réclament de la théorie karnātique ou hindoustanie, les musiciens actuels dans leurs compositions, les écrivains dans leurs ouvrages en dialectes provinciaux, continuent à suivre, comme des autorités infaillibles et intangibles, les anciens traités sanscrits, ceux de Bharata, de Çārngadeva, de Dāmodara, d'Hanuman ou de Soma, etc. La doctrine s'est conservée plus ou moins pure suivant les contrées: celles du Nord, plus immédiatement ouvertes à la fréquence des invasions, ont pu voir le métal premier s'altérer sous les couches successives d'un alliage d'importation étrangère; mais il apparaît encore nettement sous cette surface d'emprunt. Comme on l'a dit, l'Inde est, par excellence, le pays où rien ne se perd<sup>2</sup>: la tradition musicale antique s'y est perpétuée jusqu'à nos jours. Nous avons toutefois à indiquer les quelques particularités qui distinguent la musique actuelle de celle de l'ancienne époque<sup>3</sup>.

**Les notes, çrutis, etc.** — Les 7 notes ont conservé, avec parfois de légères modifications dialectales, les noms sanscrits. Les mêmes caractères *devanāgarī* servent à les désigner, concurremment avec les signes correspondants des divers alphabets de l'Inde, bengalis, tamouls, marhattis, telingas, etc., selon les régions. Nous les donnons sous cette dernière forme, le telinga ou telugu étant la langue musicale par excellence du sud de l'Inde:

ॐ (sa), ऌ (ri), ॐ (ga), ॐ (ma),

ॐ (pa), ॐ (dha), ॐ (ni)

Les 22 *çrutis* constituent toujours les intervalles de la gamme, et leur place dans l'échelle donne aux notes qui leur correspondent leur juste intonation. Comme dans la théorie classique du reste, ces minimes intervalles ne trouvent, à proprement parler, leur application que dans l'exécution des multiples fioritures, qui utilisent réellement le quart de ton<sup>4</sup>; et, d'autre part, le décompte des intervalles, en nombre variable, qui séparent les notes, sert à distinguer non seulement deux formes principales de la gamme, mais encore les nombreuses échelles ou modes, analogues aux *melas* de Soma, auxquels a donné naissance la théorie complexe des *rāgas*.

**La gamme chromatique hindoue.** — En réalité, l'octave hindoue moderne serait divisée en 12 demi-

3. L'ouvrage, si souvent utilisé, du cap. Day nous renseignant surtout sur la théorie moderne du sud de l'Inde, et notamment sur la théorie karnātique, c'est celle que nous exposons à peu près exclusivement au début de ce chapitre (V. cap. Day, *ouvr. cité*, p. 30 et suiv.).

4. Comp. chap. VIII, p. 368.

tons, comme l'octave européenne, et ces 12 demi-tons seraient disposés de la façon suivante, d'après un tableau de concordance que nous empruntons tel quel à l'ouvrage du cap. Day<sup>1</sup>.

TABLEAU DE CONCORDANCE DES GAMMES CHROMATIQUES MODERNES HINDOUE ET EUROPEENNE

NOTES européennes correspondantes.	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
do	...	...	...	...	...	...	...	—
si	...	...	...	...	...	...	...	—
la =	...	...	...	...	...	shat-çruti	kakali	—
la =	...	...	...	...	...	chatur-çruti	kaisika	—
sol =	...	...	...	...	...	sud-dha	sud-dha	—
sol =	...	...	...	...	...	—	—	—
fa =	...	...	...	prati	...	—	—	—
fa =	...	...	...	sud-dha	...	—	—	—
mi	...	...	sadhârana	...	...	—	—	—
rê =	...	shat-çruti	antara	...	...	—	—	—
rê =	...	chatur-çruti	sud-dha	...	...	—	—	—
do =	...	sud-dha	...	...	...	—	—	—
do	—	—	—	—	—	—	—	—

**Les 72 échelles ou modes du système karnâtique.** — C'est sur les 12 intervalles de cette gamme chromatique (*çuddha-sa, çuddha-ri, çuddha-ga, antara-ga, sâdhârana-ga, çuddha-ma, prati-ma, çuddha-pa, çuddha-dha, çuddha-ni, kaïçika-ni, kâkali-ni*) que sont établis les 72 échelles ou modes que possède le système karnâtique. Ces échelles sont réparties entre deux classes, qui en comprennent chacune 36. La première, dans laquelle la quarte est toujours pure, est appelée *çuddha-madhyama*; dans la seconde, *prati-madhyama*, la quarte est augmentée<sup>2</sup>.

Dans la théorie moderne, comme à l'époque classique, les gammes des divers modes sont solliées à l'aide des mêmes syllabes *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*, quel que soit le nombre d'intervalles ou *çrutis* existant d'une note à l'autre.

Dans les *kattikas* ou livres des échelles des traités karnâtiques, les 72 modes sont groupés par séries de six, ou *çacrams*. En voici la liste conforme, dans laquelle la notation européenne a été simplement substituée à la notation indienne<sup>3</sup>.

TABLEAU DES 72 ECHELLES KARNÂTIQUES EN NOTATION EUROPEENNE (clef de sol)

I. Classe Çuddha-madhyama

II. Classe prati-madhyama

1. Ouvr. cité, p. 30, 31. — L'auteur ne donnant aucune référence pour ce tableau, nous ne pouvons en garantir l'exactitude. Il semble bien que, dans la 4<sup>e</sup> colonne, l'ordre de *sâdhârana-ga* et de *antara-ga* doive être interverti; il est, d'autre part, surprenant que *çuddha-ri* corresponde à *do* ou *rê*, *çuddha-ga* à *rê*, etc., etc. Mais rien ne nous autorise, en l'état actuel de nos connaissances sur la théorie moderne, à nous inscrire en faux contre les assertions formelles du cap. Day. Si ce tableau est exact, la tonalité aurait quelque peu changé depuis l'époque de Soma (V. ch. IV, p. 290). — Comp. S. M. Tagore, *Six Principes Râgas*, Introduction, p. 16.

2. C'est, du reste, comme on pourra le voir, la seule différence qu'il y ait entre les séries correspondantes des deux classes.

3. Nous avons conservé aux noms servant à désigner les modes leur orthographe dialectale, avec les seules modifications que pouvait comporter notre méthode de transcription.

Le cap. Day déclare (p. 32, note) avoir joué sur le piano ces diverses échelles, en présence de musiciens indigènes connus et compétents, et les avoir fait exécuter sur la *vina*; on fut unanime à déclarer parfaite l'équivalence des notes des deux instruments.

13. Gâikaprya	14. Vakkulabharna	49. Duvalâmberî	50. Nâmanâgini
15. Mâyamâlavagaula	16. Châkravaka	51. Kânavârdini	52. Râmaprya
17. Suryakânta	18. Halakambârî	53. Gâmanaprya	54. Visvambârî
19. Çankâravâni	20. Nâtabhairavi	55. Syamalangi	56. Çanukaprya
21. Kyravâni	22. Kârahâraprya	57. Çimhandra	58. Hânovasanthâ
23. Çaurimanohârî	24. Vârnaprya	59. Dhârmovâlî	60. Neltimoffi
25. Mârarângini	26. Chârakali	61. Kantâmani	62. Rîshvaprya
27. Sârasângi	28. Hârîkambogî	63. Latângi	64. Vachaspâlî
29. Dehraçankârabharna	30. Nâganandini	65. Matsyahaliâni	66. Chintâmani
31. Yâgaprya	32. Râgavârdani	67. Sucharitra	68. Jotiesvarûpeni
33. Gangâyabhusâni	34. Vâgadeçvârî	69. Dhartovardani	70. Nâçibabharna
35. Shulini	36. Chalanâta	71. Kosala	72. Râsikaprya

Les 12 modes ou thâts du système hindoustani. — Dans le système hindoustani, qui, comme nous le verrons, présente quelques différences avec le précédent, il n'y a que 12 modes ou *thâts*, tous d'un usage courant dans la musique karnâtique, mais désignés ici sous d'autres noms<sup>1</sup>.

TABLEAU DES 12 THÂTS HINDOUSTANIS EN NOTATION EUROPÉENNE (clef de sol)

1. Kalingra (k.15)	4. Siada-Bhairavi (k.20)	7. Kâfi (K.22)	10. Imankaliâni (K.65)
2. Bhairavi (k.8)	5. Bilâval (k.29)	8. Dinkapurîa (K.51)	11. Pîla (k.21)
3. Todi (k.45)	6. Janjuti (k.28)	9. Shâmakaliân (k.53)	12. Bhairubhâr (k.17)

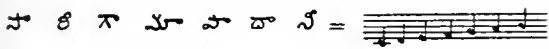
Rapports des notes entre elles (consonances, etc.). — C'est dans ces divers modes que sont écrits les *râgas*, en tenant toujours compte, pour le choix et la disposition des notes, de leurs rapports de consonance, de dissonance, de prédominance, etc. La méthode est restée la même, en fait, qu'à l'époque classique; nous

<sup>1</sup> Day, *ouvr. cit.*, p. 91.

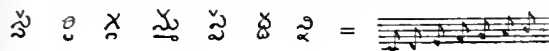
avons assez insisté sur cette partie de la théorie hindoue pour n'avoir pas besoin d'y revenir ici<sup>1</sup>.

**Le temps, le rythme et la mesure.** — Comme nous l'avons vu par l'exemple de la mélodie *vasanta*, extraite des 50 compositions du musicien du XVII<sup>e</sup> siècle Soma (chap. IV, p. 323-324), la valeur de durée des notes n'était pas toujours indiquée par la notation; dans ce cas, l'élève la tenait, pour chaque *râga*, de l'enseignement oral, ce qui exigeait une finesse d'oreille et une mémoire musicale développées à un très haut degré. Elle dépendait normalement du rythme (*tâla*) et de la manière (*mârğa*) dans lesquels devait être joué le morceau, le battement de la mesure étant traduit, pour chaque rythme, par des groupes de signes particuliers, auxquels la théorie moderne affectait des noms que nous donnons plus loin.

La durée des notes était cependant marquée assez fréquemment, dans la notation mélodique, par le signe de valeur longue ou de valeur brève. C'est ainsi que, dans le système telugu, le signe de la longue (*dirgha*), ajoutait aux caractères qui désignent chaque note, donnait naissance aux groupes suivants<sup>2</sup>:



Avec le signe de valeur brève (*rotu*), les mêmes caractères formaient des groupes d'aspect différent:



**Notation rythmique des durées de temps.** — La théorie moderne karnâtique diffère un peu de la méthode sanscrite pour la manière de représenter les durées de temps; dans les dénominations, comme dans les signes qu'elle emploie pour leur désignation, on reconnaît toutefois ceux de l'époque classique<sup>3</sup>.

Ces différentes durées sont:

Anudruthâ	U	représentant 1 unité de temps.		
Druthâ	—	2	—	
Lâgu	—	4	—	
Guru	—	8	—	
Pluthâ	—	12	—	
Kakupathâ	—	16	—	

Les 7 tâlas ou rythmes, subdivisés chacun en 5 espèces (jâtis). — Elle admet 7 sortes de *tâlas* ou rythmes, subdivisés chacun en 5 espèces distinctes (*jâtis*); ce qui donne un total de 35 rythmes. Le tableau suivant les représente en notation chiffrée, chaque chiffre indiquant « le nombre de battements d'égal durée exécutés dans une division ou barre<sup>4</sup> ».

TABLEAU DES 7 TÂLAS ET DE LEURS JÂTIS

NOM des TÂLAS	NOM DES JÂTIS				
	Chaturûshra	Tîshra	Mîshra	Câudha	Sankirna
Dhruva	4,2,4,4 ou 6,4,4	3,2,4,3	7,2,7,7	5,2,5,5	9,2,9,9
Mâlsya	4,2,4	3,2,3	7,2,7	5,2,5	9,2,9
Rûpaka	4,2	3,2	7,2	5,2	9,2
Jhampa	4,1,2	3,1,2	7,1,2	5,1,2	9,1,2
Tripûta	4,2,2 <sup>5</sup>	3,2,2	7,2,2	5,2,2	9,2,2
Atatâla	4,4,2,2	3,3,2,2	7,7,2,2	5,5,2,2	9,9,2,2
Ekatâla	4	3	7	5	9

1. Voir chap. IV, p. 290 et suiv.

On peut traduire les chiffres de ce tableau par les signes correspondants des durées de temps. Ainsi la *jâti catarasra* du *dhruva-tâla*, par exemple, s'écrira « 1011 » ou 4, 2, 4, 4, et se jouera aussi bien (en intervertissant l'ordre des chiffres ou séries de battements) 2, 4, 4, 4, ou 4, 4, 2, 4, ou 4, 4, 4, 2, ou même 6, 4, 4 bien que cette dernière disposition soit théoriquement défectueuse.

**Les particularités du battement<sup>6</sup>.** — L'adaptation d'un *tâla* à un air s'appelle *grahâ* et présente 4 cas:

- 1<sup>o</sup> *sâma*: le 1<sup>er</sup> battement du *tâla* tombe sur la 1<sup>re</sup> note de l'air;
- 2<sup>o</sup> *anagatâ*: l'air commence après le 1<sup>er</sup> battement, qui tombe sur un temps vide;
- 3<sup>o</sup> *atigita*: le *tâla* continue après la fin du morceau, et le dernier battement tombe alors sur une pause;
- 4<sup>o</sup> *vichâma*: tout cas différent des précédents; par exemple, quand le battement tombe sur une note liée à la précédente et commençant une barre.

**Les barres ou divisions rythmiques<sup>7</sup>.** — Les barres (*gitatala*) ne divisent pas, comme dans la musique européenne, la mélodie en mesures d'une durée égale; ces divisions marquent la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, par un trait vertical « | »

ou horizontal « — », au gré du compositeur. A la fin des périodes soumises à la répétition, ces barres sont doubles « || » ou « = »; de même à la fin du morceau, qu'on peut encore indiquer par le signe,

que nous connaissons, de la fleur de lotus ou

par le signe

**La notation.** — Il n'y a pas, du reste, pour la notation, de règle fixe; chaque auteur suit la méthode de son choix. Généralement on n'emploie pas de portée, jamais d'armature. Les notes, placées sur une seule ligne, sont surmontées ou souscrites d'un petit trait ou d'un point, parfois de plusieurs, pour l'indication des octaves (*sthâyis*), qui sont toujours, en théorie, au nombre de 3, bien que certains instruments, comme le luth (*vinâ*), aient parfois une étendue de près de 4 octaves.

**Système du Bengale.** — Un musicien contemporain, du Bengale, le professeur Kshetra Mohana Goswami<sup>8</sup>, a essayé de faire adopter une notation sur 3 lignes, chacune correspondant à une octave; mais l'ancienne méthode est toujours plus communément suivie, comme suffisant aux nécessités du système national hindou.

**Désignation des dièses et des bémols<sup>9</sup>.** — Toutefois, dans la pratique moderne, on a senti le besoin de ne plus s'en tenir aux seules indications de la théorie, pour apprendre à reconnaître les notes basses ou élevées des nombreux modes dans lesquels

2. Notre traduction de la valeur de durée des notes n'est qu'approximative: dans le 1<sup>er</sup> cas le signe *dirgha* indique seulement que la note est longue; dans le 2<sup>e</sup> cas, le signe *rotu* la rend brève. Day, *ouvr. cité*, p. 36.

3. Comp. ch. IV, p. 297 et 300. — Nous conservons ici, comme dans le cours de ce chapitre, l'orthographe barbare donnée par le cap. Day (*V. ouvr. cité*, p. 36).

4. Day, *ouvr. cité*, p. 36.


5. Le *tripûta chaturasra* est très communément employé, sous le nom de *âti-tâla*, dans les *javadis* et autres chansons d'amour.



6. Day, *ouvr. cité*, p. 37.


7. *Id.*, p. 35.






8. S. M. Tagore, *Six Principal Râgas*. Introduction, p. 41. — Comp. ch. II, p. 272.


9. *Id.*, p. 43.

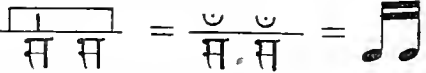
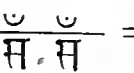

les mélodies hindoues sont écrites, mais de marquer, dans le morceau même, par des signes spéciaux les *tivra-svaras* (notes diésées), ou les *ati-tivras* (sur-diésées), et les *komala-svaras* (notes bémolisées), ou les *ati-komalas* (sur-bémols). Pour indiquer le dièse, on surmonte la note d'un drapeau ou *patākā* «  »; pour




le double-dièse, on utilise le même signe pointé «  ». Le bémol s'indique à l'aide d'un triangle ou *trikona* «  », qu'on surmonte également d'un point pour

marquer le double-bémol «  ».

**Autres signes de la notation du Bengale<sup>1</sup>.** — Pour la notation des nombreux morceaux de musique, soit ancienne, soit moderne, publiés par lui, le rāja S. M. Tagore employait encore quelques autres signes; ils lui servaient notamment à marquer la mesure et le rythme. Dans cette théorie, l'unité de temps (*mātrā*) est le *hrasva* (brève), qu'il écrit *rhasva*, et indique par un petit trait perpendiculaire placé au-dessus de la note «  »; 2 unités de temps (*dirgha* = longue) se traduisent par deux de ces traits «  »; 3 unités (*plata*), par trois traits «  ». La moitié du temps (*ardha-mātrā*) se marque par le signe du croisissant (*ardha-candra-cihna*) «  »; le quart (*anu-mātrā*), par le signe *dhamaru* «  ». Ou bien on englobe

les diverses notes d'un temps à l'aide du signe *bandhani* «  », et le signe de la valeur totale de durée de ces doubles, triples, quadruples croches, etc., est figuré sur une seule des notes ainsi liées.

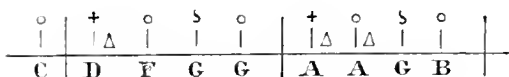
Ainsi  =  = 


Le battement de la mesure (*tāla*) comprend deux actions, le frappé, *āghāta* «  », et le repos, *virāma* «  », dont les signes se placent encore sur la note, au-dessus de celui qui marque déjà la durée de temps. Le premier battement d'un *tāla* s'indique par le signe «  », etc., etc.

**Air de S. M. Tagore en notation indigène et en transcription européenne.** — L'exemple suivant, tiré du recueil de mélodies composé et publié par S. M. Tagore, sous le titre *English Verses set to Hindu Music* (p. 105), permettra de se rendre mieux compte encore de ce système de notation. Le morceau, *The Child's first Grief*, est noté, comme tous ceux du recueil, à la fois d'après la méthode hindoue (à cela près que les notes sont indiquées non pas en caractères sanscrits ou bengalis, mais à l'aide des 7 lettres usitées en Angleterre pour désigner les notes de la gamme : C, D, E, etc.), et, en regard, d'après le système européen. La mesure est celle appelée *Thoongree*, comportant 4 *mātrās* à la barre<sup>2</sup>.

#### The Child's first Grief.

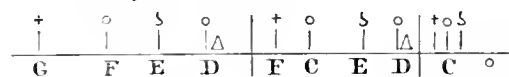


#### Jogeeah — Thoongree

  
C D F G G | A A G B |

Oh! call my bro-ther back to me! 

  
A A G F | G E | D C B A |

can-not play a-lone; The sum-mer comes with

  
G F E D | F C E D | C  

flower and bee; Where is my bro-ther gone?



Oh! call my bro-ther back to me! I



can not play a - lone; The summer comes with.



flower and bee; Where is my bro-ther gone?

**Les rāgas ou mélodies-types.** — Le *rāga* dans lequel est écrite cette mélodie, d'une tonalité bizarre, est le *Jogeeah*; — ce qui veut dire que l'auteur a employé le mode ou échelle, ainsi que les notes usitées dans ce type, dont il devait en outre s'attacher à faire ressortir le caractère, en appuyant sur certaines notes, en détachant les autres, en ménageant l'introduction dans le thème de certains traits ou ornements.

**Leurs formes.** — En fait, plusieurs mélodies assez

différentes peuvent être écrites à l'aide des notes d'un seul *rāga*. Dans le *kuttika*, ou manuel des échelles musicales karnâtiques, le *cri-rāga* est donné sous la forme suivante, indiquant seulement l'ordre de succession des notes :

*Echelle ascendante* : sa ri ma pa ni sa;

*Echelle descendante* : sa ni pa dha ni pa ma ri ga ri sa.

Supposons qu'on ait noté ce *rāga* comme ci-après :

#### Çri-rāga.



Cette notation est évidemment susceptible de nom-

breuses interprétations<sup>3</sup>; et, sans les enseignements de la tradition orale, sans connaître, dit le cap. Day, la *murchanā* propre à ce *rāga*, il est absolument im-

1. *Id.*, p. 13-16.

2. Elle diffère de la mesure *druta-tritālī*, qui a également 4 *mātrās* à la barre, par la façon de battre le frappé et le repos (S. M. Tagore, *English Verses set to Hindu Music*, p. vi).

3. Day, *ouvr. cit.*, p. 39-40. — Comparer ce que nous disons, ch. IV, p. 323, au sujet de l'exemple du *rāga vasanta*, donné d'après Soma.

possible à tout musicien d'arriver, de lui-même, à l'interpréter tel qu'il doit l'être, c'est-à-dire comme

ci-dessous (l'ornement marqué « ∞ » est une sorte de *tremblé*, impossible à rendre sur le piano<sup>1)</sup> :



**Leur exécution.** — Le cap. Day nous apprend<sup>2</sup> que l'exécution des *râgas*, anciennement divisée en 4 parties ou jouée dans 4 mouvements (*âsthoji, aulâra, sanchari, abhoga*<sup>3</sup>), ne comporte plus aujourd'hui que deux mouvements.

**L'alâpa.** — Le 1<sup>er</sup> est l'*alâpa*<sup>4</sup>, qui présente la succession non mesurée des notes du *râga*, conformément aux règles de la *vâdin*, des *samvâdins*, etc., sans rester confiné dans un rythme particulier : c'est une sorte de rhapsodie abondant en fioritures et ornements de toutes espèces, qui correspond approximativement à l'*adagio* d'une sonate, où l'exécutant peut donner libre carrière à son talent d'improvisation, ... et où une si grande part est laissée à la fantaisie du musicien, qu'il est impossible d'établir aucune règle fixe pour la composition d'un *alâpa*. Les phrases varient de longueur, tantôt lentes et suivies de modulations rapides, tantôt se succédant dans un ordre inverse. La voix concourt rarement à l'exécution d'un *alâpa*, si ce n'est en unisson avec un instrument, ou bien soutenue par l'accompagnement simple des cordes libres; et c'est un simple fredonnement, ou une sorte de vocalisation faite à l'aide de certains mots sans signification, tels que *té, ré, né, tom*<sup>5</sup>, etc. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'elle s'accompagne du jeu des instruments, qui reprennent la mélodie en exécutant des variations et imitations dans le goût du *râga*.

**Le madhyama-kâla.** — Le 2<sup>e</sup> motif d'un *râga* est le *madhyama-kâla*, sorte de *scherzo*, de construction plus symétrique que le précédent et d'un rythme mieux réglé. Il en diffère encore par le caractère vif et saisissant de la musique, par un mouvement plus rapide, surtout dans sa deuxième portion. Dans l'exécution d'un *râga*, on sépare généralement par une courte pause l'*alâpa* et le *madhyama-kâla*, de même que les deux parties de ce dernier.

**Les gamakas ou modes de succession des notes**<sup>6</sup>. — La succession des notes est réglée par des manières diverses, appelées *gamakas*, au nombre de 9, qui sont : 1<sup>o</sup> l'*arohâna* ou montée; 2<sup>o</sup> l'*avarohâna* ou descente; 3<sup>o</sup> le *dhâru* ou alternance; 4<sup>o</sup> le *sphurita* ou répétition ascendante; 5<sup>o</sup> le *kampita* ou tremblé; 6<sup>o</sup> l'*ahatâ* ou coulé, glissé; 7<sup>o</sup> le *pratyahatâ* ou répétition descendante; 8<sup>o</sup> le *tripastya*, où la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> note sont répétées trois fois et la 3<sup>e</sup> deux fois (uuu|uuu|u) ou uuu|uuu|uuu); 9<sup>o</sup> l'*andhola*, dans lequel les 2 premières notes et la 4<sup>e</sup> ont une valeur de durée brève, la 3<sup>e</sup> étant longue (uu—u).

**Grand nombre des râgas modernes.** — Le nombre des *râgas* modernes, dont les noms, la structure et les caractères diffèrent extrêmement suivant les diverses contrées de l'Inde et suivant les systèmes, est

considérable. Le *kattika* karnâtique du Sud en énumère et en définit jusqu'à 327, répartis inégalement entre les 72 modes dont nous avons donné l'échelle. On en trouvera la liste complète, avec leur disposition ascendante et descendante, dans l'ouvrage du cap. Day, p. 47-56. Les échelles les plus populaires sont *Mâgamâlavaragaula, Nâta-Bhairavi, Kârahâraprya, Hanuma-todi, Ilârikamboji, Dehra-gankârabharua, Chalanâta, Kâmarâdini, Matsyakalâni, Jâlavarâli*, etc. De même, les *râgas* plus communément employés sont *bhupâli*, consacré surtout à l'expression de la beauté; *mangari*, de la bonté; *bhairavi*, de la colère; *nâta*, du courage; *mâlava*, de la crainte; *çri*, de l'héroïsme; *bhangala*, du merveilleux.

Chacun des *râgas* est affecté, par la théorie moderne comme dans la doctrine classique<sup>7</sup>, à telle heure du jour ou de la nuit et à telle saison de l'année. Cette sorte d'horaire<sup>8</sup> varie d'une école à l'autre; mais, bien que puérides à nos yeux, ces distinctions sont toujours rigoureusement suivies encore aujourd'hui par les musiciens et les amateurs les plus éclairés, à tel point que l'on considérerait comme une marque d'ignorance ou une faute de tact de demander ou de poursuivre l'exécution d'un *râga* à toute autre heure que le moment propice fixé par la tradition.

#### LES DIVERSES ESPÈCES DE COMPOSITIONS MÉLODIQUES MODERNES

Les compositions musicales présentent toutes, dans l'Inde, le caractère de la mélodie. Bien que ces chants, dépourvus de ce que nous appelons harmonie ou orchestration, aient, à nos yeux, de très grandes ressemblances les uns avec les autres, les divers systèmes hindous les différencient soigneusement et soumettent les nombreuses variétés qu'ils ont ainsi distinguées à des règles spéciales et précises, fixant leur forme, leur coupe et leur mode de composition.

**La forme habituelle des mélodies.** — D'une manière générale, un chant hindou, écrit à la fois pour la voix et pour la musique instrumentale, se compose de plusieurs parties, au nombre de 2, de 3 ou de 4, qui sont disposées de façon différente et plus ou moins complète, suivant l'espèce particulière de mélodie à laquelle on a affaire.

**Système karnâtique**<sup>9</sup>. — Dans le système karnâtique ou du Sud, ces divisions consistent en : 1<sup>o</sup> une sorte de refrain appelé *pallevi*; 2<sup>o</sup> une réplique ou *anupallevi*; 3<sup>o</sup> enfin un certain nombre de motifs ou couplets, ordinairement en nombre impair, désignés par le mot *charanam*.

**Système hindoustani**<sup>10</sup>. — Dans le système hindoustani, ou du Nord, la forme de la mélodie change;

1. Day, *ouvr. cité*, p. 40, note.

2. *Id.*, p. 40-41.

3. Voir plus loin, p. 330.

4. *Comp. ch. IV*, p. 314.

5. V. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*, p. 1.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 42-43. *Comp. Sang-râta*, III, 85-94.

7. *Comp. ch. IV*, p. 315.

8. Figuré dans l'ouvrage du cap. Day, p. 41 (système karnâtique).

9. Day, *ouvr. cité*, p. 60.

10. Voir S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*.

elle comprend généralement les divisions suivantes, ou motifs distincts, qui se succèdent dans l'ordre indiqué, sans être toujours toutes employées. Ce sont : 1° toujours une *āsthāyi*; 2° toujours également une ou plusieurs *antārās*; 3° parfois une *samcāri*; 4° parfois une *ābhoga*.

**Caractères des mélodies hindoues.** — Dans son *Traité sur la musique de l'Indoustan*<sup>1</sup>, le cap. N.-A. Willard avait déjà résumé assez exactement les caractères de la mélodie hindoue, et ses observations, que nous traduisons librement, s'appliquent aussi bien à la musique du Sud qu'à celle du Nord :

1° Les motifs sont courts, mais comportent des répétitions ou des variations qui viennent augmenter la longueur des mélodies;

2° Elles participent plus de la nature du *rondo* que d'aucune autre forme de composition européenne, le morceau étant régulièrement terminé par la répétition du premier motif, parfois de la première mesure ou de la première note de cette mesure;

3° Les répétitions de mesures ou de membres de phrases sont fréquentes, avec de légères variations, la plupart *ad libitum*;

4° Les pauses ou points d'orgue peuvent être prolongés au gré de l'artiste, qui jouit d'une très grande liberté d'exécution.

On peut ajouter que le mouvement est sujet à de nombreux changements, que le chant se trouve coupé fréquemment par de véritables récitatifs *ad libitum*. Le rythme est, en général, très marqué, mais moins régulier, surtout pour les couplets, que dans notre musique. Les finales présentent une physionomie très particulière, ou plutôt les airs semblent totalement dépourvus de conclusion, car ils finissent très souvent sur ce que nous appellerions un temps faible ou *levé*, et même sur le dernier temps de la mesure, sans le retour obligatoire de la tonique. On veut expliquer cette coutume bien orientale par ce fait que ces courtes mélodies étaient soumises à des reprises ou *du capo*, surtout les chansons populaires à couplets; mais, en supposant que ces ballades se terminassent par une véritable conclusion, analogue à nos finales, celle-ci n'est, en tout cas, jamais indiquée dans les airs notés. Les traits et embellissements dont elles sont comme à plaisir surchargées, les modifications fréquentes de mouvement, de mesure, de rythme en un mot, l'emploi des nombreuses échelles à intervalles variables, si déconcertants pour nos oreilles, etc., rendent difficile la traduction exacte en notation européenne de la plupart des mélodies hindoues.

**L'interprétation indigène; les chanteurs**<sup>2</sup>. — Il est même assez rare de les entendre bien interprétées par la généralité des chanteurs indigènes, qui s'ingénient sottement, pour faire valoir leur virtuosité, à masquer l'air sous d'innombrables ornements, et finissent par le rendre méconnaissable. D'autre part, leur méthode de chant, surtout dans le système karnātique<sup>3</sup>, est très défectueuse, et leur voix manque en général de volume. Ils ne la cultivent pas, dans

l'idée qu'une pratique, même modérée, lui est préjudiciable, et en restreignent l'étendue, par leur habitude de traîner le son en une multitude de petites inflexions, et par leur prédilection marquée pour les notes de tête, exemptes de naturel et d'un contrôle difficile. Un artiste indigène chante rarement debout, et ses efforts pour se faire entendre l'amènent aux plus plaisantes grimaces. Quant aux femmes, elles commencent à chanter beaucoup trop jeunes : leur voix se casse et devient dure et perçante.

**Impression produite sur les Européens.** — Ce sont les mauvaises interprétations de ce genre qui ont tendu à discréditer la musique de l'Inde, et ont été cause de l'impression défavorable trop souvent produite sur beaucoup d'auditeurs européens des moins prévenus. Il existe cependant, encore à l'heure actuelle, des chanteurs indigènes dont la voix est merveilleusement douce et souple, qui savent exécuter avec goût et simplicité leurs propres compositions, et faire ressortir le charme véritable des exquises mélodies nationales tour à tour pathétiques et tendres, gracieuses et légères, gaies et brillantes, plaintives et mélancoliques, et dont le principal mérite, à travers une variété infinie de nuances, est le sentiment de la douceur et le naturel.

Nous ne pouvons, à notre grand regret, faire sentir par un nombre suffisant d'exemples la vérité de cette appréciation. Nous bornerons donc notre choix à quelques rares spécimens, au cours de l'étude, à laquelle nous allons procéder rapidement, des différents genres de mélodies hindoues, — en renvoyant le lecteur, pour de plus amples détails, aux ouvrages souvent cités du cap. Willard<sup>4</sup>, de S. M. Tagore<sup>5</sup> et du cap. Day<sup>6</sup>.

#### 1° Les mélodies du système karnātique (Exemples).

**Exercices d'école.** — Les *sāralas*, *gentu-versis*, *alam-kāras*, sont de simples exercices d'élèves; on peut, dans une certaine mesure, en dire autant des *thānas*, qui servent à l'étude de quelques difficultés d'exécution des *rāgas*, et se jouent sur la *vīna*.

**Gīta.** — Les mélodies les plus simples sont appelées *gītas*; elles sont de 2 sortes : les *pillāri-gītas*, hymnes anciens en l'honneur du dieu Pillāri ou Ganēça, dont le *Samgīta-pārijāta* mentionne déjà 4 spécimens; et les *ganarāga-gītas*, analogues aux premiers.

**Prabandha.** — Les *prabandhas* sont des compositions ordinairement plus longues que les précédentes, et divisées en 2 ou 3 parties ou *khandas*<sup>7</sup>.

**Svarajōta.** — Les *svarajōtas* sont des odes ou ballades populaires, dont les paroles chantent la louange d'une divinité ou d'un héros célèbre : on les trouve, en raison de leur grande facilité d'exécution et de leur simplicité, dans toutes les bouches. Elles comprennent un refrain ou *pallevi*, qui se répète après l'exécution de l'*anupallevi*, ou courte réplique sur un mètre et un sujet analogues, — et après chaque couplet ou stance (*charanam*), d'une facture généralement différente.

1. Edition citée, p. 62.

2. Day, *ouvr. cit.*, p. 60 et 86.

3. Si leur musique est, en général, plus apprêtée et moins agréable, leur éducation et leurs connaissances théoriques moins grandes, les chanteurs hindoustanis ont, pour la plupart, une voix plus belle et plus travaillée; leur style est plus mâle et leur exécution est très appréciée, même dans le sud de l'Inde; la douceur et la souplesse de leur idiome permet une plus facile adaptation des paroles au chant, et lui ajoute un charme de plus (Day, *ouvr. cit.*, p. 86).

4. *A Treatise on the music of Hindoostan*, p. 101-107.

5. *A few Specimens of Indian Songs*, p. 1-104.

6. *The Music... of southern India*, p. 65-90.

7. Dans la théorie classique, le *prabandha* (liaison) est une composition, paroles et musique, comprenant : 1° de 2 à 4 *dhātus* (éléments, motifs), l'*vadyāra* ou début, le *melāpaka*, sorte de liaison entre le précédent et le suivant; le *dhruva*, motif fixe dans le *prabandha* (comme l'*vadyāra*); et l'*ābhoga* (expansion); — 2° 6 *angas* ou membres (éléments constitutifs, comparés aux mains, aux pieds et aux yeux de l'organisme humain) : *svara*, *biruhā*, *pada* ou *akshara*, *tana*, *pāta* et *tāla*, c'est-à-dire notes musicales, texte, rythme, mesure, etc. (*Samg-ratna*, IV, 7-12 et suiv.; *Rāga-vib.*, IV, p. 5).



On pourra se rendre compte de la grâce légère des *svarajotas*, par la mélodie « Sami Dia mera », que nous reproduisons ci-dessous. C'est une des plus an-

ciennes de ce genre; elle est écrite dans une échelle pentatonique, et sa conclusion indécise mérite d'être relevée<sup>1</sup>.

Svarajota\*  
« Sami Dia Mera »

Râga Mohanna. - Tâla Adi.

Pallevi  
Moderato

Anupallevi

Stanzas 1.

2.

3. *poco a poco*

rall.

Le second exemple, très récent au contraire, « Kamini Vinaisa », est également des plus connus<sup>2</sup>.

Svarajota\*  
« Kamini Vinaisa »

Râga Çankârabharna

Allegro

1. Day, *ouvr. cité*, p. 68.  
2. *Id.*, p. 70.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



**Vernam.** — Assez semblables aux précédents, les *vernams* présentent cependant plus de recherche et sont d'une exécution plus difficile. Ils consistent en une introduction avec paroles, que termine habituellement un passage solfié. Suivent des stances ou couplets également solfiés, après chacun desquels on

chante un refrain (*pallevi*), sur des paroles célébrant les exploits d'une divinité guerrière ou d'un héros illustre.

Un des plus simples *vernams* est celui que nous reproduisons ci-dessous « *Inta Modi*<sup>1</sup> » ; mais ce n'est là qu'un thème, qui sera étendu, varié, chargé de fioritures, au gré de l'exécutant.

**Vernam\***

« *Inta Modi* »

**Allegro** (Introduction avec paroles)

**Râga Saranga... Tâla Adi.**

1. Day, *ouvr. cité*, p. 77.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.



**Çankâ-vernams.** — Les *çankâ-vernams* sont calqués sur les *vernams*; mais le mouvement est moins rapide; ils abondent également en fioritures, et sont d'un style très travaillé. Chantés habituellement dans les concerts-pantomimes appelés *natyaks*, ils ont en vue l'expression de sentiments marqués, que rendent, d'autre part, la mimique et les danses des bayadères.

**Kruthi.** — Les chants sacrés appelés *kruthis* sont non moins célèbres et populaires que les *scarajotas*; quelques-uns, transmis par les générations successives, sont très anciens. Ils furent remis en honneur par le rāja Sarabhoji de Tanjore. Parmi les auteurs fameux de ce genre de composition, on cite surtout le grand musicien Tiāgyarāj de Tanjore (1820-1840),

qui perfectionna le genre, et l'ancien mahārāja de Travancore, Kolashekara, puis Sīama Çastri, Diksitulu et Subharaya Çastri.

Ces hymnes, dont les paroles cadrent exactement avec la musique, curieux mélange de pathétique et de gaieté, sont joués dans une sorte d'*andante con moto*, et chantés avec expression, à la façon d'une rêverie; on y introduit tous les ornements qu'on désire. Malheureusement aucune notation ne peut rendre le charme plaintif, si facile à traduire sur la *vinā*, accompagnement habituel de ces hymnes, que leur donne l'emploi d'agrèments utilisant des intervalles moindres que le demi-ton.

Le premier exemple, « Upacharam Chesavaru », est de Tiāgyarāj<sup>1</sup>.

Kruthi\*  
« Upacharam Chesavaru »

Pallevi  
Andante

Rāga Bhairavî. — Tāla Rupacca

Le second, attribué à Kolashekara<sup>2</sup>, offre la particularité curieuse de l'emploi des *svari-ksharas* (syllabes-notes), qui consiste, tout en respectant l'ordre des notes prescrites par le *rāga* et le sens des paroles, à introduire dans le texte, sous certaines notes, les

syllabes mêmes qui servent à les désigner (*sa, ri, ga*, etc.). Par exemple, les premières paroles du chant suivant sont : « *Sarasa Samamukha para navama...* »; or, les syllabes *sa* et *ma* du texte sont placées exactement sous les notes *sa* et *ma* du chant.

1. Day, *ouvr. cités*, p. 71.

2. *Id.*, p. 72.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. G.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

## Kruthi\*

« Sarasa Samamukha »

Pallevi  
Moderato

Râga Kamachi.. Tâla Adi.

Anupallevi

Stanzas

*ad lib*

Un troisième exemple, « Smarana sukam vo Ra- | tère gracieux à la fois de rêverie et de grandeur de manam », permettra de mieux saisir encore le carac- | ces hymnes<sup>1</sup>.

## Kruthi\*

« Smarana sukam vo Ramanam »

Pallevi  
Moderato

Râga Gârudadvâni.. Tâla Eka

Anupallevi

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

<sup>1</sup> Day, *ouvr. cité*, p. 73.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.



**Kirthana.** — Les *kirthanas* ressemblent, comme forme et comme fond, aux *kruthis*; mais leur musique, plus simple, réclame moins d'ornements; le texte se compose de paroles faciles en l'honneur de quelque divinité. Ces hymnes, introduits au Bengale dès le xiv<sup>e</sup> siècle, y jouirent d'une grande vogue auprès des sectateurs de Caitanya, qui les chantaient de rue en rue, dans un but de prosélytisme. Ils donnèrent,

par la suite (vers le xv<sup>e</sup> siècle), naissance, dans le nord de l'Inde, aux *jātrās*, sorte de divertissements musicaux à plusieurs personnages, dans lesquels on représentait, à l'origine, certains épisodes de la vie de Krishna<sup>1</sup>.

Le *kirthana* reproduit ci-dessous, « Bāla Nanna Chala Brovava », est un des plus populaires<sup>2</sup>.

Pallevi  
Allegretto

Kirthana\*  
« Bāla Nanna Chala Brovava » Rāga Kambodi. — Tāla Adi



Stanzas



**Javadi.** — Mélodies légères, chansons d'amour, berceuses, telles sont les *javadis* du Sud, analogues aux *tappās* de l'Hindoustan, et rappelant quelque peu nos valse lentes. On les trouve à la fois dans la bouche des « nautch-girls » et des femmes de la haute société. D'origine relativement récente, elles sont vite devenues très populaires; l'exécution en est plutôt

simple; les paroles sont généralement belles, et célèbrent entre autres les amours de Krishna et de Rādhā.

Les plus répandues sont « Anthalona Telavari », dans laquelle l'accompagnement rythmique des cymbales et des tambours marque le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup> battement de chaque barre<sup>3</sup>, et « Çri Sārathā », très connue dans les districts de Mysore et de Tanjore<sup>4</sup>.

Javadi\*

1<sup>o</sup> « Anthalona Telavari »

Rāga Çankārabharna. — Tāla Rupacca.

Pallevi

Anupallevi



Stanzas



1. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs* p. 82, 86.  
2. Day, *ouvr. cité*, p. 75.  
3. *Id.*, p. 80.

4. *Id.*, p. 81.  
\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



2° « Cri Sârathâ »

Râga Kamachi. — Tâla Rupacca.

Les berceuses proprement dites sont appelées *pathnas*.

**Patham.** — Les *pathams* ont beaucoup d'analogie avec les *jaradis* : ce sont des chansons érotiques, voluptueuses, d'un mouvement lent, dont l'usage est fréquent au théâtre et dans les *nautchs*. La musique en est variée, la mesure irrégulière, suspendue par

une multiplicité d'ornements. Le plus populaire des compositeurs de *pathams* est Kshattrya.

Dans l'exemple suivant, « Yalla Tella Vara », le mouvement est assez rapide, sans être précipité. Le chant doux de cette rêverie, marié aux tintements des cymbales et souligné par les gestes de l'exécutant, produit, à une première audition, un effet saisissant<sup>1</sup>.

Patham \*

« Yalla Tella Vara »

Râga Çankàrabharna. — Tâla Druva.

Moderato

1. Day, *ouvr. cit.*, p. 81.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co



**Yallapatham, tathvam.** — On passe à un ordre d'idées tout différent avec les *yallapathams*, hymnes funéraires, et les *tathvams*, chants allégoriques exécutés dans les fêtes religieuses. Ils sont invariablement écrits dans le *râga Yedukula-kambogi* et très répandus dans les classes inférieures.

**Lavani.** — Les *lavanis* sont des chansons paysannes, des ballades monotones en l'honneur de quelque héros guerrier, avec ou sans refrain. Elles sont interprétées, au cours de leurs travaux, par les coolies, les toucheurs de bœufs, les cipaves, les nourrices, etc. A l'époque du festival de Kâma, le dieu de l'amour

indien, des *lavanis* analogues, appelées *savals*, à deux parties se donnant successivement la réplique, chantent les amours de Krishna et de Râdhâ, dans des couplets improvisés à l'origine.

Ce divertissement est connu sous le nom de *lahi* (poète) dans le Nord<sup>1</sup>, où il a donné naissance à une forme plus perfectionnée, la *pancâli*, roulant sur cinq sujets, à propos desquels les deux parties rivalisent de talent musical, d'habileté poétique et d'ingéniosité dans l'improvisation des répliques.

Voici un exemple populaire de *lavani*, d'un style très simple<sup>2</sup> :

#### Lavani \*



**Râgamâlikâ.** — Dans la composition — assez rare en raison de la difficulté qu'elle offre — appelée *râgamâlikâ*, « guirlande de râgas », on introduit, à l'occasion de chacun des couplets, toujours suivis du refrain, un *râga* chaque fois différent, et les paroles doivent en contenir le nom, pour permettre à l'auditoire d'apprécier la science et le talent de l'artiste. Le rythme reste le même d'un bout à l'autre. Le cap. Willard la dénomme *rag-sagar*, « océan de râgas<sup>3</sup> ».

**Pallevi.** — Le *pallevi*, plus encore que la précédente, permet à l'habileté de l'exécutant de se manifester. C'est une sorte de broderie-variations, sur un thème-

ouverture donné, avec introduction parfois d'un contre-thème. On emploie habituellement, pour son exécution, 3 sortes de mouvements, un *adagio*, un *moderato* et un *allegro* ou *scherzo*. A l'occasion de ce dernier mouvement, l'artiste improvise d'ordinaire différents *râgas*, réclamés par l'assistance; puis termine dans le thème du début, en ajoutant quelques mesures dans le même *râga*, en manière de finale. Pour marquer le rythme, on bat la mesure, soit avec les mains, soit avec un tambour (*maridanga* ou *guthari*); parfois un autre exécutant fredonne une sorte d'accompagnement appelé *konnayolu* (ou en sanscrit *tila-*

1. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*, p. 90, 101.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 83.

3. *Ouvr. cité*, p. 103.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

*vinjasa*), à l'aide des syllabes *tu di ti ka*, simulant le son du tambour.

**Mangala.** — Enfin on commence et on termine d'ordinaire toute exécution musicale par une sorte de chant de salut ou de bénédiction appelé *mangala*, qui est toujours écrit dans un des *rāgas surati* ou *saurāshtra*.

## 2° Les mélodies du système hindoustani (Exemples).

Certaines formes de mélodies (*patham, lavani, patna*) sont communes aux systèmes du nord et du sud de l'Inde. Nous avons, d'autre part, déjà eu l'occasion de parler des divertissements appelés *kabi, jātrā, pancālī*, particuliers à la musique hindoustanie, sur lesquels nous ne reviendrons pas; il nous reste à mentionner quelques formes spéciales aux contrées septentrionales et au Bengale.

**Dhrupad.** — Le *dhrupad* (sc. *dhrupapada*), appelé *dhoorpad* par le cap. Willard, « peut, dit-il, être regardé comme le chant héroïque par excellence de l'Hindoustan. Il a fréquemment pour sujet le récit de quelque action mémorable des héros indigènes, ou quelque autre thème didactique; il peut traiter encore de l'amour ou d'objets insignifiants et frivoles. Le style est très mâle et presque entièrement dépourvu de fioritures recherchées<sup>1</sup> ». L'origine de ces compositions — tout au moins dans leur forme actuelle — remonterait au rāja Man de Gwalior, qui fut grand compositeur de *dhrupads* en langue hindoustanie.

**Telenā.** — La *telenā* se compose de 2 motifs chantés sur des syllabes vides de sens (*ne te, tere, tom*, etc.) ou imitant le son du tambour (*dhā, dhā, kītītāk, tere-kītī, dhā dhā*, etc.).

**Svaragrāma.** — Les *sarigams, surgams*, ou *svara-grāmas*, « notes de la gamme », sont solliés à l'aide des 7 syllabes désignant les notes (*sa, ri, ga, ma*, etc.).

**Tribut.** — Le *tribut*, appelé *tirut* et *turana* par le cap. Willard (sc. *trivata*), comprend 3 parties, calquées sur les deux mélodies précédentes, c'est-à-dire chantées sur les syllabes de la *telenā*, sur celles du *svaragrāma* et sur celles imitant le son du tambour; on y introduit parfois quelques paroles.

**Caturanga.** — De même dans une autre composition moderne analogue, le *caturanga, chutoorung*, qui, comme son nom l'indique, se divise en 4 parties.

**Vishnupada.** — Le *vishnupada, bishnoopud*, est une sorte d'hymne, d'un caractère moral, en l'honneur du dieu Vishnu. On en attribue l'invention au poète et musicien aveugle Suradāsa Bābāji, contemporain de l'empereur mongol Akbar-shah, qui en aurait composé 125.000.

**Bhajana.** — On lui doit aussi de nombreuses mélodies de l'espèce *bhajana*, hymnes très populaires en Hindoustan, dans lesquels il glorifiait Vishnu ou Krishna; tandis qu'un autre compositeur célèbre de *bhajanas*, Tulasidāsa, contemporain de l'empereur Jehangir-shah, chantait les louanges de Rāma et de Sitā.

**Jat.** — Le *jat, jut*, ou *jāta*, se compose de quelques strophes écrites chacune dans un dialecte et chantées chacune dans un *rāga* différent.

**Kāoyāl-kālbānā.** — Citons encore le *kāoyāl-kālbānā*, en langue arabe, à la louange d'Allah ou de son prophète Mahomet;

**Gul-naks.** — le *gul-naks*, en langue persane, dont les paroles doivent renfermer le mot « *gul* », fleur;

**Rekhtu, ghuzal.** — le *ghuzal* ou *gajal*, en langue urdu ou persane, comme le *rekhtu*, et d'importation musulmane, comme ce dernier, uniquement consacré à chanter l'amour. Les *ghuzals* rappellent les *pathams* karnâtiques. Nous en donnons ci-dessous un spécimen, très populaire dans le Guzerate, en rappelant encore qu'il ne constitue qu'une sorte de thème<sup>2</sup>.

### Ghuzal \*

Allegretto

**Tappā.** — Les *tappās* ou *tuppas* (sc. *ghumari*), anciennement chantés par les conducteurs de chameaux du Penjab, furent surtout perfectionnés et modernisés par Golām Nobi, le mari de la célèbre cantatrice Shori. Le style en est léger et facile; le dialecte est celui du Penjab, plus ou moins mêlé d'hindi. Ils jouissent d'une grande vogue dans tout l'Hindoustan.

**Kheyāla.** — Le *kheyāla, kheel*, ou *khyāl*, tient le milieu entre le *dhrupad* et la *tappā*; moins sévère que le premier, il est plus grave que la seconde. C'est un chant d'amour placé dans une bouche féminine, élégant, gracieux et rempli d'ornements. Il était anciennement désigné en sanscrit sous le nom de *lahacarikā*; ce fut le sultan Hossain Shirki de Jounpore qui

1. *Over, cité*, p. 161.

2. *Day, over, cité*, p. 87.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



lui donna sa forme et sa dénomination nouvelles. Nous empruntons encore à l'ouvrage du cap. Day<sup>1</sup> l'exemple suivant :

## Khyal\*

*con espress.*



D.C.

**Thungri.** — La *thumri* ou *thungri* est de même une chanson d'amour, accompagnée de gestes, écrite pour voix de femme, dans un style facile et dans un rythme bien particulier.

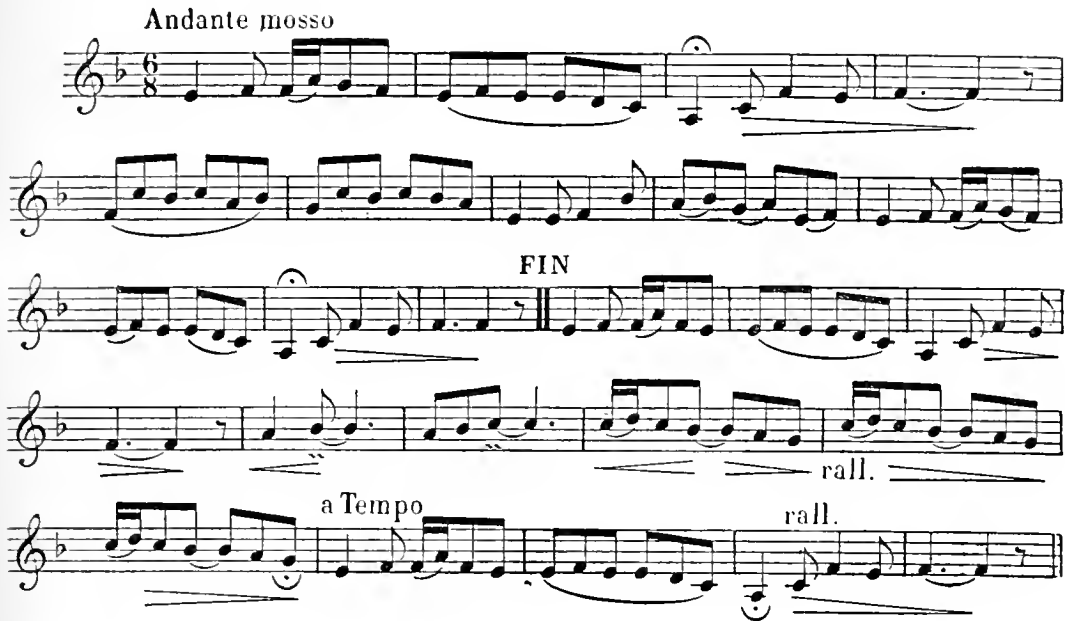
ou *holi, dadra, gurbah* (chanté au festival de Daserai), etc., est toujours le récit de la vie et des amours de Krishna et de ses nombreuses victimes.

Nous terminons cette revue des mélodies hindoues modernes par un dernier exemple de *patham* hindoustani<sup>2</sup> :

**Hori, dadra, gurbah.** — Le sujet des espèces *hori*

## Patham\*

*Andante mosso*



FIN

rall.

a Tempo

rall.

## CHAPITRE VI

## LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

**La musique instrumentale.** — D'après la théorie hindoue<sup>3</sup>, le second élément du *samgita*, ou science musicale, est la musique instrumentale. Bien que souvent subordonnée au chant, à côté duquel elle ne vient qu'en seconde ligne, elle a cependant une existence indépendante, dans l'exécution purement instrumentale, comme nous le verrons plus loin<sup>4</sup>. L'ensemble des instruments de musique, le jeu instrumental, était appelé dans l'Inde *âtodya* (rac. *tud*, pousser, frapper),

ou *vâdya, vâditra* (rac. *vad*, parler, sonner), ou encore *bhânda* (ustensile, instrument) et *bhânda-vâdya*.

**Histoire et bibliographie des instruments de musique.** — Le nombre des instruments usités dans l'Inde aux différentes époques de l'histoire de la musique est considérable : on pourrait, sans peine, en énumérer plusieurs centaines. Ni la forme de ces instruments, ni même leurs noms, ni leur emploi, ni la façon d'en jouer, n'ont beaucoup changé depuis deux et trois mille ans. A part quelques exemplaires arabes ou persans, — que l'invasion mahométane a pu y importer, il y a une dizaine de siècles, et dont l'usage, du reste, ne s'est jamais généralisé, confinés qu'ils étaient dans les régions du Nord ou entre les mains

1. Day, *ouvr. cité*, p. 88.

2. *Id.*, p. 88.

3. *Comp. chap. IV*, p. 285.

4. Voir p. 364.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

des musiciens hindoustanis, — la plupart des instruments modernes ont leur prototype parmi ceux dont les anciens textes nous ont conservé la description détaillée, le mode d'emploi, et jusqu'à la méthode d'exécution.

**Traité samscrits.** — Sans remonter à la période védique, à laquelle nous avons affecté un chapitre spécial<sup>1</sup>, le premier et principal ouvrage jusqu'ici connu de la période classique, le *Traité sur le Théâtre* de Bharata, consacré à l'étude du jeu instrumental plusieurs chapitres (XXIX, XXX, XXXII)<sup>2</sup>. Plus de mille ans après (XII<sup>e</sup> siècle), Çārngadeva lui réserve à son tour un livre entier, le sixième<sup>3</sup>. Il adopte la division de Bharata en 4 classes, et étudie longuement les diverses familles et les divers types d'instruments, leur construction, leur tonalité et leur jeu. Enfin, 400 ans plus tard (1608 ap. J.-C.), l'ouvrage de Somanātha, le *Rāga-vibodha*, sera, en réalité, une méthode de luth pure et simple, que termine la notation originale de 50 thèmes mélodiques spécialement composés en vue de cet instrument favori des Hindous<sup>4</sup>.

**Traité s et méthodes modernes.** — Nous ne renvoyons qu'aux ouvrages écrits en samscrit. — Les seuls véritablement accessibles pour nous; — mais la littérature musicale des si nombreux dialectes modernes de l'Inde a produit une quantité considérable de traités, de méthodes générales ou particulières, la plupart, il est vrai, de date récente<sup>5</sup>.

**La littérature bouddhiste et jainiste.** — Les nombreux ouvrages de la littérature bouddhiste, dont les plus anciens (400 ans environ av. J.-C.) sont probablement contemporains de l'époque du *Nāṭya-śāstra* original, le *Mahāparambhāna-Sūtra*, le *Sāmānta-phala-Sūtra*, le *Vimāna-Vatthu*, aussi bien que le *Milinda Panha*<sup>6</sup>, fournissent la mention de divers instruments. Mais tout ce qui concerne la musique, dans ces livres écrits en pâli, paraît tiré ou traduit du traité samscrit de Bharata sur le Théâtre, ou tout au moins d'un ouvrage didactique appartenant à la même époque.

Nous pouvons en dire autant de l'œuvre si riche de la confession jainiste, avec ses nombreux *angas* et *upāngas*. La *Rāyapansē* (2<sup>e</sup> *Upānga*), qui renferme l'essence du *Nāṭya-śāstra* dans la conception jainiste, énumère une soixantaine d'instruments de musique, que le commentaire samscrit, *Mahāyājiri* (du XI<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> siècle), permet d'identifier (éd. de Calcutta, p. 82-98 et plus loin p. 128, 129).

**Spécimens figurés dans les anciens monuments.** — Par les figurations d'instruments de musique qu'on rencontre dans les peintures et les sculptures des anciens temples, des cryptes, des topes et des stupas bouddhistes des différentes parties de l'Inde, et notamment à Ajantā, Amrāvati et Sanchi, on voit, de façon probante, combien peu les instruments actuellement employés dans l'Inde diffèrent de ceux de l'antiquité hindoue<sup>7</sup>. Les sculptures d'Amrāvati entre autres, décrites par le célèbre voyageur chinois Hiouen Thsang, vers l'an 640 de notre ère, et dont la plupart se trouvent maintenant au British Museum, sont à ce titre des plus intéressantes. L'une d'elles figure un groupe de 18 femmes jouant d'instruments variés, tels que tambours, conques, et de diverses harpes. On peut, de même, voir à Sanchi des reproductions d'une sorte de flûte double, et d'une trompette rappelant le *çringa* actuellement en usage au Bengale.

**Collections des musées.** — Une autre source d'informations, et non des moins importantes pour nous, réside dans les collections d'instruments hindous, anciens ou modernes, conservées dans les musées, européens et indigènes, des Etats, des administrations ou des particuliers. Une des plus anciennes et des plus riches est sans doute celle donnée à l'Académie Royale Irlandaise par le colonel P.-T. French, dont le catalogue descriptif, comprenant 50 numéros, a fait l'objet d'une très intéressante étude du cap. Meadows Taylor, insérée dans les *Proceedings* de la Société (vol. IX, part 1)<sup>8</sup>.

En février 1876, le généreux Mécène de la musique hindoue, S. M. Tagore, en commémoration de la visite du prince de Galles, faisait don au musée indien de Calcutta d'une série de 99 instruments divers<sup>9</sup>. Bientôt après, il adressait pareil envoi aux principaux gouvernements européens. C'est ainsi notamment que le roi des Belges recut, en novembre 1876, une collection comprenant les 98 principaux spécimens d'instruments en usage dans l'Inde, et en fit don au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, où le remarquable *Catalogue descriptif et analytique* dressé par M. V.-Ch. Mahillon permet de les étudier avec méthode et profit<sup>10</sup>. Le Conservatoire de Paris, où le présent du rajah au gouvernement français a été déposé, ne possède que 37 numéros, catalogués de 931 à 1003 : ce ne sont, à l'exception des deux derniers, que des instruments à percussion des genres

1. Chap. III. Voir p. 276-277.

2. Comp. chap. II, p. 270.

3. Comp. chap. II, p. 271.

4. Voir chap. II, p. 271-272, et chap. IV, p. 323, 324.

5. L' Parmi les traités généraux modernes, on peut citer :

En première ligne, le compendium de S. M. Tagore : *Yantra kosha* (Organorum thesaurus), or a *Treasury of the musical Instruments of ancient and of modern India, and of various other countries* (en bengali). Calcutta, 1875, in-8°, 296 p.

C'est une sorte de traité des instruments de musique en usage dans l'Inde, suivi d'un Dictionnaire contenant une courte description de tous ceux qui ont été employés chez les divers peuples anciens et modernes.

Le rajah a encore publié plus tard, sous forme de plaquette, un petit Dictionnaire (en anglais) des instruments de musique de l'Inde, précédé d'une Introduction, sous le titre de *Short Notices of Hindu musical Instruments...* Calcutta, 1877, in-18.

Citons encore :

BANERJEA (H.-D.). — *A comprehensive self-instructor for the setar, esrar, violin, flute, and harmonium* (en bengali). Calcutta, 1868.

II. Parmi les méthodes particulières, nous avons relevé les suivantes : TAGORE (S. M.). — *Mevāṅga-manjari*, « Aperçu du Mridanga » (en bengali). Calcutta, 1873, in-8°, 212 p. (C'est une méthode pour l'enseignement de l'instrument à percussion le plus usité, et un traité rythmique.)

— — *Yantra-kshetra-dīpikā*, « Guide dans le domaine de la musique instrumentale » (en bengali). Calcutta, 1872, in-4°, 317 p. (C'est une méthode de sitār, renfermant 94 morceaux d'étude en notation hindoue.)

— — *Harmonium-Sūtra*, « Méthode d'harmonium » (traduction en bengali). Calcutta, 1874, in-8°, 79 p. (Renferme une musique au cachet asiatique; l'accompagnement harmonique de la main gauche se réduit à une batterie qui reste la même pendant tout le morceau.)

GHARBERI (A.). — *Svarasāstra*, An Essay or tutor for the sitār (en marāṭhī). Poona, 1880. (C'est une description des diverses espèces de sitārs, avec des instructions pour leur fabrication, leur accord, etc.)

GOVSAMI (KSHETRA MOHUN). — *Asurjāntatwar*. Ou the esrar.

KALIPADA MUKHOPADHYA. — *Bihūlina-tattva*, « Principes de violon » (en bengali). Calcutta, 1874, in-8°, 170 p. (Avec des mélodies indigènes transcrites pour violon en notation hindoue.)

Citons enfin les ouvrages en marāṭhī, sur le sitār, de Viswanath Ramachandra Kale et de Vasūdh Murabar Gouvekar; ainsi que le traité de *çrūtī*, *Samgīta-Kāvīndhī*, en telugu.

6. *Sacred Books of the East*, vol. 1; — *Buddhist-Suttas*, Oxford, 1881, Comp. Day, *ouvr. cité*, p. 100.

7. Voir James Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868 (Day, *ouvr. cité*, p. 99), Comp. chap. I, p. 262, note 6, et p. 265, note 8.

8. Réimprimé dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music*, p. 240-273.

9. Voir la publication de S. M. Tagore, *Public Opinion*, p. 27, 30, 31.

10. L'ouvrage de M. Mahillon nous a rendu les plus grands services pour la rédaction de ce chapitre.

*avanadhya* et *ghana*. L'Institut Oriental de Woking, en Angleterre, a de même reçu une collection de 42 instruments, comprenant, cette fois, des spécimens des diverses familles : luths, flûtes, tambours, cymbales, etc.<sup>1</sup>. Il convient d'ajouter que nous n'avons aucun renseignement sur la façon dont ces différentes séries d'instruments ont été soit recueillies par le rajah, soit fabriquées sur ses ordres. Avons-nous là les types exacts des anciens instruments dont plusieurs exemplaires portent le nom? Quel degré de confiance méritent-ils, et jusqu'à quel point peut-on tabler sur de pareilles collections pour établir soit l'histoire, soit la théorie et la pratique de la musique instrumentale dans l'Inde? C'est une question importante et qui mériterait d'être élucidée<sup>2</sup>.

**Division hindoue des instruments en 4 classes.** — Les anciens techniciens hindous divisaient les instruments de musique en 4 classes<sup>3</sup>.

I. — La 1<sup>re</sup>, appelée *tata* (rac. *tan*, tendre), comprenait les instruments à cordes (*tantri-kritis*), la *vinâ* ou luth, par exemple.

II. — La 2<sup>e</sup>, *ushira* (vent) ou *sushira* (creux, trou), embrassait tous les instruments à vent, comme la flûte ou *vamça* (roseau).

III. — La 3<sup>e</sup>, *avanadhya* (rac. *nah*, attacher, avec le préfixe *ava*, couvrir), désignait les instruments à percussion recouverts de peau, toute la série des tambours, timbales et tambourins.

IV. — La dernière, *ghana* (rac. *han*, frapper), comprenait les instruments à percussion faits de métal, comme les cymbales (*tâla*).

Les deux premières classes produisent le chant instrumental, tandis que la troisième le colore, ou ajoute au charme musical, et que le *ghana* sert uniquement à le mesurer<sup>4</sup>.

Nous allons passer en revue les divers instruments dont la connaissance est venue jusqu'à nous, en les répartissant, suivant la méthode hindoue, entre les 4 divisions précédentes.

### I. — Les instruments à cordes.

La première classe, celle des instruments à cordes, est la plus importante, par le nombre des variétés qu'elle présente, aussi bien que par l'universalité de leur emploi. Les types du *tata* sont devenus les instruments hindous par excellence, comme plus appropriés à soutenir la voix et à traduire la mélodie.

**Renseignements fournis par les textes sanscrits.** — Le *Nâtya-çâstra* n'étudie que deux instruments de cette espèce, la *vinâ citrâ*, à 7 cordes, pincées à l'aide des doigts, et la *vipanci*, à 9 cordes, dont on jouait à

l'aide d'un plectre (*kona*, peut-être un archet<sup>5</sup>). Il cite également deux autres sortes de *vinâs*, la *kacchapi* et le *ghoshaka*<sup>6</sup>.

Gârngadêva consacre une notable partie du VI<sup>e</sup> livre de son *Samgita-ratnâkara* (vers 30-117) à la description, à la définition et à la fabrication des instruments à cordes. Après une étude des *vinâs* à une corde, le *ghoshaka* ou *ekantantri*, il groupe et examine successivement les 3 sortes de *vinâs* suivantes : *nakula* (à 2 cordes), *trîbâtrika* ou *putra* (3), *citrâ* (7), *vipanci* (9) et *matta-kokilâ* ou *svara-mandala* (21 cordes); puis termine, en indiquant qu'il n'épuise pas la liste, par 4 autres instruments, au dernier desquels il a donné son nom : *âlipini*, *kinûari*, *pinaki* (à archet) et *nihanka-vinâ* (id.). Ce sont les *vinâs* diatoniques (*svara-vinâs*, à côté desquelles se place un second type, le luth enharmonique *çruti-vinâ*, ainsi appelé parce qu'il se compose de 22 cordes, chacune consacrée à une des *çrutis* de l'octave<sup>8</sup>).

A cette liste l'ouvrage de Kâtyâyana, le *Kalpa-sûtra* (200 ans av. J.-C.), permet d'ajouter une sorte de harpe ou de lyre, la *çata-tantri-vinâ*, « luth à cent cordes », désignée plus tard sous le nom même du savant lexicographe<sup>9</sup>. Un autre lexique, l'*Amara-kosa* d'Amara-Simha (VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)<sup>10</sup>, énumère la *vinâ*, la *vallaki*, la *vipanci*, la *parivâdini* (à 7 cordes), auxquelles le commentateur Maheçvara ajoute la *saravandhri*, le *vârâna*, le *hasta*, la *kinûari*. D'après le commentateur, un ouvrage du même genre, le *Hema-candra-koça* (XI<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), cite les luths suivants, avec indication des divinités ou musiciens mythiques auxquels ils sont attribués : à Çiva la *nîlumbi*, à Sarasvatî la *kacchapi*, au gandharva Nârada la *mahati*, à la troupe des Ganas (ou génies inférieurs) la *prabhâvati*, aux gandharvas Viçyâvasu et Tumbaru la *brihati* et la *kâhivati*<sup>11</sup>.

Enfin la *vinâ* dont Soma donne le mode de construction, l'échelle, etc., au 2<sup>e</sup> chapitre du *Bâga-vidya*, est la large *vinâ* (*prithubâ*) appelée *vulva-vinâ*<sup>12</sup>.

**Diversité de forme et de nature de ces instruments.** — Les nombreuses variétés de luths diffèrent par la forme, la grandeur, le nombre et la matière des cordes, l'absence ou la présence de touches en plus ou moins grande quantité; elles sont pourvues ou non de cavités, munies parfois d'une ou plusieurs cales basses jouant le rôle de caisses de résonance; quelques-unes n'ont pas de manche, ce sont des *vinâs* à une corde; d'autres possèdent, en plus des cordes mélodiques du manche, des cordes latérales d'accompagnement, des cordes sympathiques, etc.

**Le plectre et l'archet.** — Beaucoup de ces *vinâs* pouvaient se jouer indifféremment avec ou sans archet, comme avec ou sans plectre. En l'état actuel de

1. Voir *The Athenæum*, Saturday nov. 5, 1887, n° 3132, p. 612, article R(ost).

2. On ne peut qu'être sceptique, quand on constate à quel degré la plupart des ouvrages musicaux du généreux rajah manquent de cet esprit de critique et d'exactitude minutieuse, auquel nous a habitués la science européenne. Comp. chap. I, p. 268.

3. Les Bouddhistes distinguent cinq sortes (*panca-turiyam*) d'instruments : *âtata*, *vitata*, *âtata-vitata*, *ghana* et *sushira*.

Pour les Jâinas (*Anga* II, 2, 3) il y a deux sortes de sons d'instruments (*âçjja-svâla* = *âtadya-çâhla*) : 1° *tata*, 2° *vitata*, se subdivisant eux-mêmes en des sous-appelés *ghana* et *jhusira*. (Communication du professeur E. Leumann, de l'Université de Strasbourg, 1888.)

D'après le 2<sup>e</sup> *Epînga* (*Bâgypaseni*, Éd. de Calcutta, p. 95, 96) il y aurait 4 classes d'instruments : *tata* (tambours, timbales, etc.), *vitata* (luths, etc.), *ghana* (cymbales, etc.) et *jhusira* (= sc. *sushira*, conques, instruments à vent comme le *kâhala*, etc.).

4. *N.-ç.*, XXVIII, 1; XXXIII (début); — *Samg.-rata*, VI, 3-4.

5. *Samg.-ratn.*, VI, 3-4.

6. *N.-ç.*, XXIX, 121. — Au sujet de la *citrâ* et de la *vipanci*, le *Samg.-ratn.* expose 3 opinions différentes, d'après lesquelles : 1° ces deux *vinâs*

pourvaient utiliser soit les doigts, soit l'archet; 2° la 1<sup>re</sup> les doigts seulement et la 2<sup>e</sup> l'archet; 3° la 1<sup>re</sup> les doigts, la 2<sup>e</sup> indifféremment les doigts ou l'archet (VI, 109, p. 400).

7. Ch. XXXIII, au début. — Pour les instruments à cordes des temps védiques, voir le chap. III, p. 277. — Parmi les instruments énumérés par la *Bâgypaseni* jâiniste, p. 84 et suiv., on peut relever les instruments à cordes suivants : *vinâ*, *vipanci*, *vallâki*, *kacchapi*, *citra-vinâ*, *vadhisa*, *mahati*, *suçhoshi*, *manûçhosha*, *bhavanari*, *bhîrûvari*, *parivâdini*, *carvansi*, *tâna*, *tambavini*, *âmo la*, *kandî* ou *dandî*, *nakula*.

8. C'est le luth qui a servi à l'exposition de la théorie des *çrutis*, au chap. IV, p. 286. — On donne encore le nom de *çruti-vinâ* à un luth pourvu de 22 touches, une par *çruti*. V, p. 34.

9. Comp. Râjendra-lâla-Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 284.

10. I, vii, 7, éd. Bombay 1882, p. 41.

11. Comp. pour ces attributions *Bâga-vid.*, II, 7, p. 3.

12. Le *Samgita-sara-sampradai* de S. M. Tagore énumère à deux reprises (ch. IV, p. 177 et 185) des listes de *vinâs*, mais sans les références nécessaires. On y relève toutes les *vinâs* déjà citées, et une quinzaine de noms nouveaux.

nos connaissances, il est quelquefois difficile de dire si c'est l'archet ou le plectre que désignent, dans les anciens textes, les expressions techniques *kona*, *vidana*, *paricāla*, *gārika*<sup>1</sup>. Il semble bien que le *kona* du *Nātya-pāstra* (XXIX, t19, t21) était un plectre; mais il est certain aussi que le mot, dès le temps d'Amara-Simha et de Ārṇigadeva au moins, a servi à désigner, sans contestation possible, l'archet, qu'on trouve exprimé dans leurs ouvrages par le terme synonyme *dhanus* (arc<sup>2</sup>). On est donc bien obligé d'accorder aux Hindous, auxquels l'Europe est redevable d'un certain nombre d'instruments, la paternité de l'archet.

**Méthode et classification adoptées.** — L'examen des descriptions et définitions d'instruments que nous offrent en abondance les textes sanscrits nous entraînerait trop loin. Nous nous bornerons donc, sous le bénéfice de ces quelques indications, à l'étude des spécimens actuellement connus, à l'aide des renseignements modernes que nous avons pu recueillir. Ce qui complique la tâche de l'historien, c'est que souvent des instruments de forme très dissemblable, parfois même d'un autre système tonal, appartenant à des époques différentes, sont désignés par un même nom. Il en résulte une confusion, que rendent évidentes les classifications si variables des auteurs modernes, à laquelle on ne pourra obvier, dans l'avenir, que par une étude historique et chronologique — impossible en l'état actuel de la science européenne — des si nombreux instruments à cordes de l'Inde.

Pour faciliter et rendre plus claire l'exposition qui va suivre, nous subdiviserons les types de la classe *tata* en 3 familles : A, Instruments à cordes pincées, avec ou sans plectre; B, Instruments à archet; C, Lyres ou Harpes; en consacrant une division supplémentaire D à ceux qui ne rentrent pas normalement dans une de ces 3 catégories.

#### A. — INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

**Description des diverses parties de la *vinā*.** — Nous empruntons à l'ouvrage du cap. Day<sup>3</sup> une description détaillée des diverses parties composant la *vinā*, qui, bien que plus spécialement relative à la *vinā* du Sud, ou *rudra-vinā*, peut servir pour les diverses variétés de luths. Les termes par lesquels les désigne la nomenclature moderne du Sud sont les suivants :

1° **Kayī** (sc. *kāya* ou *kolambala*) ; c'est le corps de l'instrument, en bois mince, creusé dans un bloc; le mot désigne le luth complet, à l'exception des cordes.

2° **Gvantu**, rebord saillant, souvent en ivoire, séparant le corps du manche.

3° **Langaru**, agrafes de métal, ou tire-cordes, fixant les cordes au point d'attache et permettant de les tendre légèrement sans toucher au chevillier. (Comp. sc. *daraka*.)

4° **Dhandī** (sc. *danda* ou *pravāla*), bâton, manche, généralement creux.

5° **Yeddapalaka**, table du ventre, percée de petits trous formant le cercle, de chaque côté des cordes, à quelques centimètres du chevalet.

6° **Dhandipalaka**, table du manche, pièce de bois mince recouvrant la cavité du manche, sous les touches.

7° **Māruvupalaka** (sc. *patikā* ?), petits rebords courant le long

1. La définition de ces mots est très vague : c'est ce à l'aide de quoi on joue de la *vinā*, ou d'un autre instrument. Le terme *kona*, dans le *Sāmy-rāta*, notamment, désigne aussi bien le plectre ou l'archet du luth (VI, 109, que la baguette du tambour (VI, 824).

2. V. *Sāmy-rāta*, VI, 401, 415; *Amara-kośa*, comm., p. 42; S.-S.-S., IV, p. 179.

3. *Ouvr. cité*, p. 112.

4. Le terme général désignant les cordes est, en sanscrit, *tantrī* ou *tantu*.

des touches, de chaque côté, au-dessus du *dhandipalaka*, pour permettre de fixer les touches.

8° **Metlu**, ou touches (sc. *sārī*, *sārikā*) ; ce sont des sortes de chevalets, évidés en demi-cercle à la partie supérieure, en laiton ou en argent, de 1 millimètre environ d'épaisseur. Elles sont fixées au *maruvapalaka* au moyen de petits clous et à l'aide d'un ciment résineux. De cette façon un espace vide de 1 à 4 cent., vers la tête, à 5 cent. à l'autre extrémité, près du chevalet, sépare les touches de la table du manche.

9° **Cupé** (sc. *nābhī*), emboîture métallique qui reçoit la calé-hasse; elle est souvent en argent et finement ciselée.

10° **Burra** (sc. *tamba*), espèce de gourde ou calé-hasse creuse, fixée en dessous du manche, près de la tête, à l'aide d'un écrou et d'une vis permettant de l'élever à volonté. Elle sert de caisse de résonance, en augmentant le volume du son.

11° **Pallumanu** (sc. *meru* ou *medhaka*), sillet d'ivoire, placé entre les chevilles et le manche, sur lequel passent les cordes.

12° **Mogulu**, petites chevilles d'ivoire ayant le même objet que le *pallumanu*, mais destinées aux cordes latérales.

13° **Gurram**, ou chevalet (sc. *lakubha*). Il comprend 2 parties : 1. le chevalet principal est formé d'un arc de bois surmonté d'une planchette, sur laquelle on fixe soigneusement, à l'aide d'un ciment résineux, deux plaques de métal (sc. *patrikas*), l'une sous les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 1<sup>e</sup> cordes, l'autre, de qualité supérieure, sous la 1<sup>re</sup>; ce procédé est destiné à améliorer la qualité du son; — 2. la partie du chevalet qui doit recevoir les cordes de côté est composée d'un arc entièrement métallique, en laiton, présentant à la partie postérieure un rebord percé d'encoches, par lesquelles passent les cordes sur un lit de morceaux de soie ou de plumes appelé *jiralam* (sc. *jirā* ?); ce chevalet latéral est lié au chevalet principal et à la table de l'instrument.

14° **Bhirtu** (sc. *hila* ou *ṣanku*), chevilles d'accord.

15° **Sarani**, grande corde mélodique, passant sur les touches.

16° **Pakka-sarani**, corde latérale, d'accompagnement, plus petite; appelée *chārī* par M. Mabillon (*ouvr. cité*, t. I, p. 128).

a) **Vinā du Sud**<sup>5</sup>. — La *vinā* du Sud (fig. 238\*), parfois appelée *rudra-vinā*, à laquelle est empruntée cette description, est donc un instrument à touches. Elle est munie de 7 cordes, dont les 4 principales passent sur 24 touches, disposées à des intervalles d'un demi-ton; les 3 autres, plus petites, sont latérales et courent du côté du manche placé à la droite de l'exécutant, quand il tient en mains son luth<sup>6</sup>. Des 4 grandes cordes (*saranis*), la 1<sup>re</sup> à gauche (côté droit de l'exécutant) est appelée *sarani*; c'est la plus mince; elle est en acier d'une fabrication spéciale, comme la 2<sup>e</sup> (*panchamī*), qui est un peu plus épaisse; la 3<sup>e</sup> (*mandaram*) et la 4<sup>e</sup> (*anumanāvanam*), la plus grosse, c'est-à-dire donnant le son le plus grave, sont en laiton ou en argent. Les 3 cordes latérales (*pakka-saranis*), qui servent à marquer une espèce d'accompagnement, sont en acier du même calibre que la 1<sup>re</sup>, la chanterelle, celle sur laquelle s'exécute surtout la mélodie.

L'accord est un des trois suivants<sup>7</sup> :

5. Day, *ouvr. cité*, p. 111-115.

6. Dans les descriptions qui suivent, l'instrument est considéré placé entre les mains de l'exécutant, de telle sorte que l'auditeur ou le lecteur voient à leur droite les parties que l'artiste a à sa gauche. Nous avons adopté cette disposition, à l'exemple du cap. Day, bien qu'elle soit contraire à celle plus généralement suivie. Par droite, nous entendons la droite de l'auditeur, faisant face à l'artiste.

7. Day, *ouvr. cité*, p. 113.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

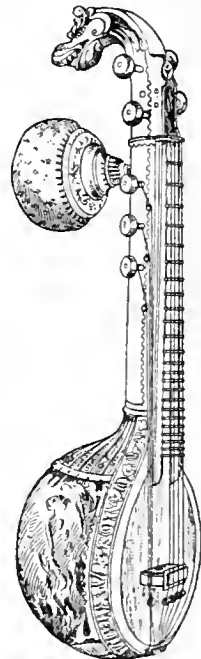


FIG. 238\*. — *Vinā* du Sud.



La main gauche règle les intonations en pressant sur les cordes à la hauteur des touches, généralement avec les deux premiers doigts réunis sur la 1<sup>re</sup> corde, avec le pouce sur la 4<sup>e</sup>. La plus légère différence de pression fait varier le son, et cette circonstance est utilisée pour l'exécution des agréments, trilles, tremblés, cadences de petites notes, dont les traités indiquent le jeu, fondé sur des intervalles d'un quart de ton (*çruti*) clairement perceptibles pour des oreilles exercées. En pressant fortement la corde et en la faisant un peu dévier de la ligne droite, Soma<sup>1</sup> indique le moyen de produire sur la touche de *sa*, par exemple, la tierce *ga* (cet effet s'appelle *ucatā*), ou la seconde *ri* (*paratā*)<sup>2</sup>, etc.

Quant à la main droite, elle est uniquement employée à pincer les cordes, comme on ferait de la mandoline ou de la guitare, à l'aide des ongles, qu'on laisse pousser dans ce but, car on n'emploie pas le plectre avec cette *vinā*. Ces pincements (*mehu*) sont de 3 sortes : *kutra-*, *toda-*, et *gotu-mehu*<sup>3</sup>. La main prend la position suivante : le poignet repose presque sur le bord de la table, la main étant légèrement arquée. L'index et le médium sont sur la table et frappent les grandes cordes, les ongles en bas; les deux autres doigts servent à pincer les cordes latérales par un mouvement de bas en haut. Le premier exercice auquel doit se livrer l'élève consiste à frapper une des grandes cordes de haut en bas, en même temps qu'il frappe une des cordes latérales de bas en haut, ce qui est plus difficile qu'il ne paraît au premier abord. Ces coups simples constituent le *gotu-mehu*. Le *kutra-mehu* consiste à frapper deux fois une même corde, d'abord avec l'index, puis avec le médium, de façon à répéter le son. Le *toda-mehu* (étouffement) se fait en frappant la corde avec l'index, puis en arrêtant légèrement la vibration avec le médium, de façon à produire un détaché (*staccato*).

Pour jouer de la *vinā*, on donne à l'instrument une des 3 positions suivantes : 1<sup>o</sup> l'exécutant est assis sur le sol, les jambes croisées, et tient son luth de façon que la caisse basse touche presque sa cuisse gauche, le bras gauche arrondi autour du manche, les doigts se posant aisément sur les touches; le corps de l'instrument repose sur le sol, en partie supporté par la cuisse droite; — 2<sup>o</sup> même position, mais le genou droit est relevé, face à l'instrument, que la jambe empêche de glisser; — 3<sup>o</sup> l'exécutant, toujours assis les jambes croisées, tient le corps de l'instrument appuyé contre sa poitrine, le manche relevé dans la position verticale.

Cet instrument est inférieur, pour le volume du son, à la mandoline ou à la guitare, mais a une capacité plus grande et, dans des mains habiles, produit des effets plus variés; il a un caractère doux et plaintif et une grande richesse d'expression. C'est l'instrument favori de la haute société dans le sud de l'Inde, où, contrairement à ce qui se passe dans le Dèkhan et dans le Nord, il n'est pas réservé aux musiciens de profession, mais est enseigné dans les écoles et se trouve entre les mains de nombreux amateurs.

b) *Vinā* du Nord<sup>4</sup>. — Moins parfaite que l'instrument précédent, la *vinā* du Nord (fig. 239 et 239 bis<sup>5</sup>), appelée aussi *vinā* du Bengale, *mahati-vinā*, etc., et, par corruption, *bin*, est d'un usage populaire, à cause de son prix comparativement bas. C'est celle dont les peintures et allégories anciennes ont vulgarisé la

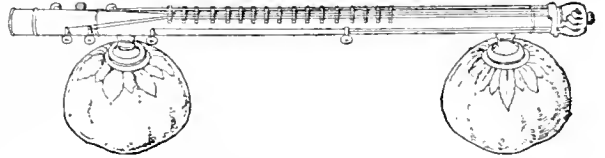


FIG. 239. — *Vinā* du Nord (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 119.)

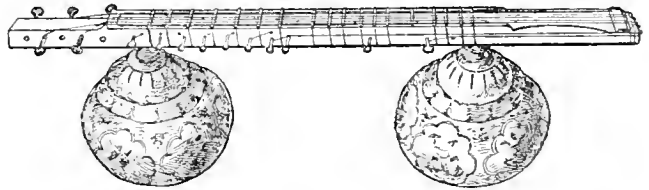


FIG. 239 bis<sup>5</sup>. — *Bin-sitar*, sorte de *vinā* du Nord.

de la manière de le tenir et de l'accord, c'est la présence ici de deux grosses gourdes, dont l'une remplace la caisse sonore, ou corps creux, précédemment décrit, et qui servent toutes deux à renforcer le son.

Les dimensions de l'instrument n'ont rien de fixe et varient suivant les spécimens; celles que donnent

1. *Rāga-vib.*, V. — Voir R. Simon, *ouvr. cité*, p. 458.

2. C'est, sans doute, l'effet appelé *rekhu* dans l'ouvrage du cap. Day, p. 115. Comp. notre chap. IV, p. 324.

3. Day, *ouvr. cité*, p. 115.

4. Day, *ouvr. cité*, p. 109-110; Mahillon, *ouvr. cité*, t. I, p. 142, n<sup>o</sup> 78.

5. Réimpression dans la publication de S. M. Tagore, *Hindu Music...*, p. 191-198.

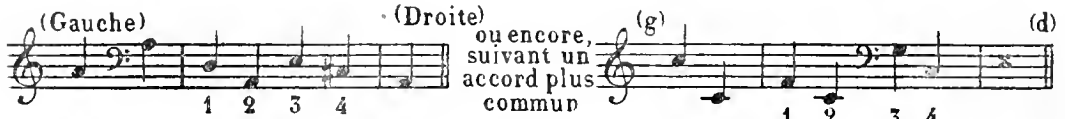
<sup>6</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

les divers ouvrages ne peuvent donc que servir d'indication approximative. D'après le cap. Day (p. 109), la longueur totale moyenne est de 1<sup>m</sup>,10; les gourdes, ordinairement très grandes (0<sup>m</sup>,35 de diamètre), sont fixées au-dessous du manche, la 1<sup>re</sup> à 0<sup>m</sup>,25 du sommet, la 2<sup>e</sup> à 0<sup>m</sup>,90; les deux extrémités du bambou dépassent donc les gourdes, d'un côté pour le chevillier, armé de grosses chevilles de bois à tête ronde, de l'autre pour l'attache des cordes. Le manche proprement dit a 0<sup>m</sup>,55 de long sur 0<sup>m</sup>,075 de large; les touches, variant de 19 à 22, y sont fixées, comme dans la *vini* du Sud, à des intervalles d'un demi-ton;

elles s'élèvent progressivement au-dessus du manche, dont la première (à partir du sillet) est séparée par un espace vide de 0<sup>m</sup>,003, tandis que la dernière en est à 0<sup>m</sup>,022 : leur échelle présente donc une assez forte déclivité.

Les cordes sont au nombre de 7, dont 4 passent sur les touches; il y a 2 cordes latérales à gauche (l'instrument tenu en mains face au lecteur) et 1 à droite (côté gauche de l'artiste); les cordes latérales gauches et les deux plus hautes sur le manche sont ordinairement en acier, les autres en laiton ou en argent.

L'instrument peut être accordé comme suit<sup>1</sup> :



La corde X (à droite) accordée en *ga* (mi) ou en *dha* (la), suivant le *râga* exécuté.

On voit que, par la disposition et le nombre des intervalles, l'étendue de l'instrument est moins limitée que dans la *vini* du Sud.

Pour jouer (fig. 240), l'artiste pose la gourde fixée du côté du chevillier sur l'épaule gauche; l'autre passe sous le bras droit et repose sur le genou. La main gauche forme les intonations en pressant les cordes sur les touches, le petit doigt pincant, à l'occasion, les cordes latérales gauches. La main droite, dont les deux premiers doigts sont armés d'un plectre de métal, s'emploie à faire vibrer les cordes.



FIG. 240. — Joueur de *bin*, ou *vini* du Nord (Fétis, *ouvr. cité*).

Le son est plutôt maigre et moins agréable que celui de la *vini* du Sud, en raison de la tendance des cordes au grincement.

Dans certains instruments de cette espèce, mais non toujours, comme on l'a dit, les touches sont mobiles, et fixées au manche avec une cire molle, pour faciliter le jeu des exécutants inexpérimentés, en permettant de modifier la position des touches, et par cela même les intonations des cordes, selon le besoin<sup>2</sup>.

c) Genre *sitâr*. — Il y a toute une série d'instruments, différents de forme et de grandeur et relatif-

vement modernes, bien que quelques-uns semblent dérivés des anciennes *vinis* dont ils portent le nom (*tritanti*, *kachapi*, etc.), désignés par le mot *sitâr* ou *setâr*<sup>3</sup>. L'invention en est attribuée, à tort ou à raison, à Ameer Khusru de Delhi, qui vivait au XII<sup>e</sup> siècle. D'après le cap. Willard<sup>4</sup>, le mot (traduction littérale du sanscrit *tri-tanti*) vient de *si*, qui signifie en persan le nombre trois, et de *târ*, corde, l'instrument

ayant été ordinairement tendu de 3 cordes; mais ce nombre s'est bientôt élevé jusqu'à 7. C'est peut-être l'instrument à

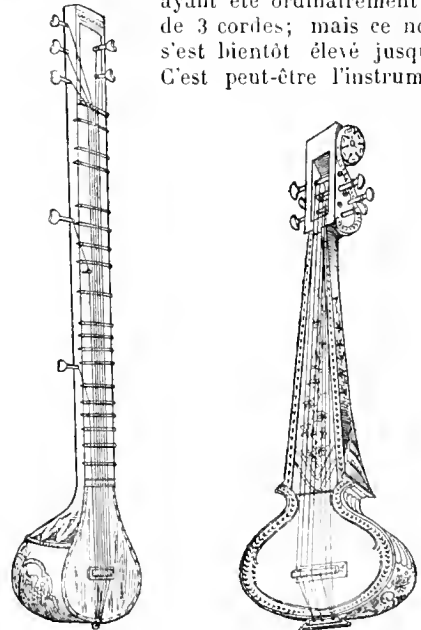


FIG. 241\*. — Grand *sitâr* hindoustani. FIG. 241 bis. — *Sitâr* du Nord (Clément, *Hist. de la musique*, p. 128).

cordes qu'on rencontre le plus communément dans l'Inde, surtout dans le Dékhan et dans le Nord, où il est très estimé; dans le Sud, il est surtout confiné entre les mains des praticiens hindoustanis.

1<sup>o</sup> *Sitâr du Nord* ou *hindoustani*<sup>5</sup>. — La forme du grand *sitâr* du Nord (fig. 241\* et 241 bis) est assez semblable à celle de la *tamburu-vini* (ou *tamburi*); c'est un

la 1<sup>re</sup> corde ou chanterelle y est toujours à droite (côté gauche de l'exécutant). V. Day, *ouvr. cité*, p. 107, 123.

4. *Ouvr. cité*, p. 98.

5. Day, *ouvr. cité*, p. 117-120; Mahillon, *Catalogue...* n<sup>o</sup> 80, p. 144; S. M. Tagore, *Yantra-kosha*, p. 17-23.

1. Day, *ouvr. cité*, page 110. M. Mahillon (p. 142) donne, d'après le *Yantra-kosha* de S. M. Tagore (p. 3-16), un accord quelque peu différent.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 110.

3. Le *sitâr* est aussi appelé *sundari*. Dans ce genre d'instruments, les cordes sont disposées dans un ordre inverse de celui du genre *vini* :

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

instrument à touches. Le manche a une largeur d'environ 0<sup>m</sup>,076; les touches, à forme nettement elliptique, au nombre de 18, parfois de 16, sont en laiton ou en argent; elles sont fixées au manche à l'aide de morceaux de boyau, et cette disposition permet de les déplacer de 5 manières différentes, de façon à modifier les intonations en les adaptant à 5 échelles particulières ou modes (*thâts*<sup>1</sup>). Le corps se com-

pose ordinairement d'une calabasse partagée en deux par le cœur, recouverte d'une table en bois mince percée d'un certain nombre de trous (ouies). Le sillet est en deux parties, l'une percée de trous que traversent les cordes, l'autre, la plus rapprochée des touches, les recevant sur de petites encoches. Le nombre des cordes varie de 3 à 7; l'accord est le suivant<sup>2</sup> :



Un plectre de métal, adapté à l'index de la main droite, sert à ébranler les cordes; le pouce est ordinairement appuyé sur le bord de la table, de façon à assurer la position de la main. Certains *sitars*, appelés *Taraffedar*, sont munis de cordes sympathiques. Le jeu de l'instrument est très facile, et les bons artistes en tirent de grands effets, bien qu'il n'ait pas le charme tendre et coloré de la *vinâ* et que le son, en raison du grincement déplaisant des cordes, gagne à être entendu à une certaine distance; aussi celui des instruments de dimensions moyennes est-il préférable.

*Petit sitâr*<sup>3</sup>. — Les dames indigènes se servent de *sitars* analogues pour le jeu et la disposition des touches, mais beaucoup plus petits (fig. 242<sup>4</sup>). Le corps de l'instrument est alors fait d'une noix de coco.

Le son en est singulièrement doux et plaintif et, bien entendu, moins puissant que celui des grands *sitars*.

2° *Kacchapî-vinâ* ou *kachwar*<sup>5</sup>. — Dans certains exemplaires, appelés *kacchapî-vinâ*, *kachuyâ* ou *kachwar*, le corps, au lieu d'être arrondi, présente une forme aplatie en dos de tortue (*kachhupa*); la calabasse est, dans ce cas, coupée de telle façon que le calice soit au dos de l'instrument.

3° *Vipancî-vinâ*<sup>6</sup>. — La *vipancî-vinâ*, qui porte le nom d'un des plus anciens instruments de l'Inde, n'est, d'après le spécimen du Musée de Bruxelles, qu'une sorte de *kacchapî*, dont la caisse sonore est faite d'une gourde particulière au Bengale (Tit Lauo), formée de deux



FIG. 242<sup>4</sup>.  
Petit sitâr.

globes superposés et séparés par un étranglement<sup>6</sup>.

4° *Ranjani-vinâ*<sup>7</sup>. — La *ranjani-vinâ* de la même collection ressemble à la *mahati* par les 2 gourdes attachées au manche, « qui porte les mêmes divisions que celui de la *kacchapî* ». Elle a, en plus, 2 cordes latérales.

5° *Bharata-vinâ*<sup>8</sup>. — La *bharata-vinâ* est un instrument moderne, dont la caisse sonore est formée d'une demi-gourde ronde, avec table membraneuse; il est analogue, pour le reste, à la *kacchapî*.

6° *Nâdevvara-vinâ*<sup>9</sup>. — Même observation pour la *nâdevvara-vinâ*, dont la caisse sonore est absolument semblable à celle du violon européen, moins les ouies; il a deux cordes latérales.

7° *Cruti-vinâ*<sup>10</sup>. — Sous le nom ancien de *cruti-vinâ* on trouve, dans la même collection, un instrument formé d'une gourde jointe à une table d'harmonie de bois mince, et d'un manche qui porte les 22 divisions ou *crutis* de l'échelle hindoue, s'appliquant à la 1<sup>re</sup> corde accordée en *ma*.

8° *Sur-vâhara* ou *surbehar*<sup>11</sup>. — Une autre forme récente du *sitâr*, inventée, d'après S. M. Tagore (*Short Notices...*, p. 36), par Golam Mahomed, khan de Lucknow, vers 1830, le *surbehar* ou *sur-vâhara*, « beauté du son », est simplement une *kacchapî* de grandes dimensions, pourvue de cordes sympathiques, et spécialement réservée à l'exécution des *alâpas*<sup>12</sup>. Le corps est en bois, le dos plat; on en joue avec un plectre d'acier. Le son en est riche et doux, comme celui de la *vinâ*, mais les grandes dimensions de l'instrument rendent son usage fatigant; de plus, le prix est très élevé; aussi l'instrument est-il assez peu commun. L'accord est celui du *sitâr* ordinaire.

9° *Kâca-vinâ*<sup>13</sup>. — La forme de la *kâca-vinâ* (*vinâ* à rebord) rappelle le précédent. « La caisse sonore, dit M. Mahillon, est une demi-gourde ronde recouverte d'une table de bois mince. A cette caisse s'attache un long manche terminé en volute, lequel forme un long canal recouvert d'une plaque de verre servant de touche. Sous cette plaque, l'on tend 11 cordes sympathiques de laiton qui s'appuient sur le chevalet d'une seconde caisse sonore recouverte d'une membrane et placée à l'intérieur de la caisse sonore principale. Le chevalet de celle-ci reçoit la pression de 6 cordes... »

10° *Kairâta-vinâ*<sup>14</sup>. — La *kairâta-vinâ*, instrument à 6 touches et à 4 cordes, a ceci de particulier que les 4 cordes servent à former des intonations multiples; une calabasse renforce le son.

1. Voir dans Day, *ouvr. cité*, p. 119-120, les 5 manières de disposer les touches dans un *sitâr* à 18 touches, et les intervalles fixes d'un *sitâr* à 24 touches.

2. C'est l'accord en *panchama-cruti*; il deviendrait en *malhyama* (fa), si le sol était baissé d'un ton (*id.*, p. 118). Comp. l'accord donné par M. Mahillon (*Catalogue...*, p. 144).

3. Day, *ouvr. cité*, p. 115.

4. *Id.*, p. 120; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 79, p. 143; S. M. Tagore, *ouvr. cité*, p. 17.

5. Mahillon, *Catalogue...*, n° 82, p. 145; *Yantra-kosha*, p. 35.

6. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 4.

7. Mahillon (*id.*), n° 83, p. 146; *Yantra-kosha*, p. 25.

8. Mahillon (*id.*), n° 87, p. 148; *Yantra-kosha*, p. 36.

9. Mahillon (*id.*), n° 89, p. 149; *Yantra-kosha*, p. 36.

10. *Id.*, n° 88, p. 149. Voir plus haut, p. 341.

11. Day, *ouvr. cité*, p. 120; Mahillon (*id.*), n° 84, p. 146; *Yantra-kosha*, p. 34.

12. Au sujet des *alâpas*, voir chap. V, p. 329.

13. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 85, p. 147.

14. *Id.*, n° 90, p. 150.

\* Extrait de l'ouvrage de cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

11° *Prasārāni-vinā*<sup>1</sup>. — La *prasārāni-vinā*, « luth perfectionné », possède 2 manches, dont l'un aboutit à une demi-gourde ronde. Le second manche, beaucoup plus court, est attaché à droite du 1<sup>er</sup> et n'a pas de caisse sonore particulière. Chacun des manches est pourvu de 16 touches et de 5 cordes, à l'octave supérieure sur le plus petit. On en joue à l'aide d'un plectre en fil de fer recourbé en ellipse, dont la partie tenue entre les doigts est entourée d'un fil de soie.

12° *Sitār du Sud*<sup>2</sup>. — Le *sitār* karnātique diffère de celui du Nord, non par sa forme, qui rappelle encore celle de la *tamburu-vinā*, mais par sa capacité, qui est moindre, les touches étant fixes; le manche est aussi plus court et plus mince. La caisse sonore est parfois remplacée par une gourde.

La manière de le corder est encore particulière. La 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> corde passent seules sur les touches, qui ont environ 0<sup>m</sup>,13 de largeur; elles sont accordées à l'unisson et bien plus rapprochées l'une de l'autre que les suivantes. La 3<sup>e</sup> corde est également à l'unisson de la 1<sup>re</sup>, mais ne passe pas sur les touches. La 4<sup>e</sup> passe autour d'une petite perle d'ivoire, à moitié chemin environ du manche, puis de là rejoint obliquement, sous les autres cordes, la cheville qui lui est affectée. La disposition est la même pour la 5<sup>e</sup> corde, dont la cheville d'ivoire est plus rapprochée du chevalet. Quant aux cordes 6 et 7, elles reprennent la position droite, ordinaire, le long du manche. Toutes sont en acier, à l'exception de la 7<sup>e</sup>, qui est en laiton, et sont fixées, soit comme celles de la *vinā*, soit comme celles du *tamburi*.

Les touches sont en bois, surmontées d'une partie métallique de 0<sup>m</sup>,006 seulement de largeur; on ne peut donc faire dévier assez fortement les cordes pour produire les effets indiqués plus haut<sup>3</sup>, le *rekhu*, l'*uccatā*, la *paratā*, etc., sans qu'elles quittent les touches. Les 14 touches habituelles sont placées aux intervalles de l'échelle diatonique majeure; parfois 2 touches supplémentaires sont intercalées entre la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup>, et entre la 10<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup>, à des intervalles d'un demi-ton. Enfin il existe encore des *sitārs* chromatiques, dont toutes les touches sont à des intervalles d'un demi-ton, en nombre égal à celui des touches de la *vinā* du Sud (24).

L'accord est le suivant<sup>4</sup> :



Les cordes ont une forte tendance au nasillement, et, dans les instruments ordinaires, l'accord étouffe fréquemment la mélodie; mais, dans les instruments bien faits, le son est doux et agréable et ressemble, plus que dans tout autre instrument hindou, à celui de la mandoline.

d) *Tamburu-vinās* ou *tamburis*<sup>5</sup>. — Il existe toute une série d'instruments désignés sous l'appellation de *tamburu-vinās*, *tamburis*, *tampuras*, etc., du nom du musicien mythique Tamburu (fig. 243\*). Ils servent

uniquement à l'accompagnement du chant, « pour donner le ton et soutenir les sons pendant les longs silences de la voix<sup>6</sup> »; ils n'ont pas de touches, et les cordes sont seulement pincées à vide, sans plectre, à l'aide des doigts. Les uns, appelés *dasirī tamburī*, d'une fabrication très soignée (les plus beaux se font à Tanjore) et d'un prix élevé, sont entre les mains des musiciens; mais il y en a une variété, de dimensions moindres, qui sert exclusivement aux chanteurs ambulants: la tête ou volute du manche est alors recourbée en arrière comme dans la *vinā* du Sud, — à laquelle ressemblent, du reste, comme forme, toutes les variétés de *tamburis*, à cela près qu'elles sont moins compliquées, n'ayant ni touches, ni gourde de résonance supplémentaire, et ne servent qu'à l'accompagnement.

Les cordes sont au nombre de 4, les 3 premières en acier semblable à celui employé pour la *vinā*, la 4<sup>e</sup> en laiton; il n'y a pas de cordes latérales. Les chevilles des cordes 1 et 4 sont de côté, comme dans le violoncelle; les deux autres sont placées perpendiculairement au-dessus du manche. Par une autre particularité spéciale à cet instrument, le chevalet, tout entier en bois ou en ivoire, est mobile.



FIG. 243\*.  
Tamburu-vinā  
ou tamburi.

L'accord est le suivant<sup>7</sup> :



Mais, dans certains spécimens, l'accord peut être modifié selon les besoins et le ton de la voix, comme dans la guitare, au moyen d'un *capo-tasto*, appelé *tekka*, qui, glissant sur le manche, change la position du silet des cordes et, par suite, le diapason<sup>8</sup>. Comme dans la *vinā-type*<sup>9</sup>, un *jivala* est intercalé entre le chevalet et les cordes et rend le son légèrement bourdonnant. Le silet est enfoncé plus profondément et muni de trous par où passent les cordes. Celles-ci sont fixées directement à l'attache, sans l'aide des *langarus*, que remplacent des grains appelés *pusalu*, enfilés aux cordes entre le chevalet et l'attache, et qui, glissant le long des cordes et de la table, peuvent encore servir à modifier le ton. Ce système n'est, du reste, pas particulier aux *tamburis*: on le rencontre dans plusieurs autres instruments hindous.

La table est légèrement convexe et percée de cercles de petits trous de son (ouïes). Dans le Sud, la caisse est généralement en bois, joliment sculpté, incrusté d'ornements d'ivoire; elle est souvent remplacée dans le Nord par unealebasse. L'exécutant, assis à l'orientale, tient toujours l'instrument droit, la caisse reposant sur le sol.

e) *Monocordes*. — 1° *Ekatātri*, *yektar* ou *tuntuni*<sup>10</sup>.

1. *Id.*, n° 91, p. 150; *Yantra-kosha*, p. 50-52.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 120-121.

3. Voir p. 344.

4. Day, *ouvr. cité*, p. 121.

5. *Id.*, p. 129-130; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 95, p. 154; *Yantra-kosha*, p. 37-40.

6. S. M. Tagore, *Ekatātri, or the Indian Concert* (cité dans Mahillon, p. 154).

7. Day, *ouvr. cité*, p. 120.

8. Comp. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 282.

9. Voir plus haut, p. 342.

10. Day, *ouvr. cité*, p. 130; Mahillon (*id.*), n° 96, p. 155; *Yantra-kosha*, p. 62.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



— Parmi les instruments à cordes, un des plus primitifs est, sans contredit, le monocorde appelé dans les textes sanscrits *ghoshaka* ou *eka-tantrikā*, *eka-tārā*, dont on a fait *ektara*, *yektar* (fig. 244<sup>1</sup>); on le désigne encore sous le nom de *tantuni*. Il se compose simplement d'un bambou, au bout duquel est attachée une grande gourde ou un cylindre de bois creux; l'un des côtés de cette caisse est recouvert d'une membrane de parchemin, traversée au centre par une corde que retient un simple nœud. Cet instrument est communément entre les mains des religieux mendicants, qui en pincet de temps en temps l'unique corde avec les doigts, pour accompagner leur chant monotone. Dans les villages et les campagnes du Dékhan et du Centre, où il est très populaire, on combine son emploi avec celui d'un tambour, pour scander une espèce de dialogue satirique et plutôt grossier sur quelque sujet d'actualité.

FIG. 244<sup>1</sup>.  
Ekatantri,  
ou yektar.

2<sup>o</sup> *Pināki*<sup>1</sup>. — Plus rudimentaire encore, peut-être, est la *pināki* des textes sanscrits, dont on fait honneur au dieu Çiva. Un arc et une corde seraient les seuls éléments dont il se compose aujourd'hui. La tension de la corde est arbitraire et se règle sur la voix que l'instrument soutient. Cette corde se pince du bout des doigts et produit un son grêle. Mais le *Samgita-ratnākara*<sup>2</sup> le dote d'une gourde de renforcement du son et d'un archet tenu de la main droite.

3<sup>o</sup> *Ananda-lahari*<sup>3</sup>. — Un instrument du même genre est l'*ānanda-lahari*, « flot de plaisir », qui, en plus du grand cylindre de l'*eka-tantri*, que l'exécutant serre sous le bras gauche, comprend, à l'autre extrémité de la corde, un petit récipient également recouvert d'une membrane; la main droite ébranle, avec un plectre d'ivoire allongé, la corde tendue à l'aide de l'autre main.

4<sup>o</sup> *Gopi-yantra*<sup>4</sup>. — Il sert aux mêmes usages que les précédents, tout comme le *gopi-yantra*, « instrument des bergères », dont nous donnons la description d'après le Catalogue de M. Mahillon (fig. 245). Composé également d'un cylindre fermé à la base par une membrane, ce dernier comprend en plus un tuyau de bambou, muni à son extrémité d'une cheville; le tuyau est fendu sur la plus grande partie de sa longueur, de façon à former deux branches qui bifurquent sous la cheville et viennent s'attacher sur deux côtés opposés de la partie supérieure du cylindre. La corde en acier, enroulée par un bout sur la cheville, s'attache par l'autre bout au centre de la



FIG. 245.  
Gopi-yantra.  
(Mahillon, *ouvr. cité*,  
p. 140.)

membrane, de manière à traverser le cylindre. C'est dans l'écartement laissé entre les deux branches que la corde est pincée par le bout de l'index de la main droite. En rapprochant les branches par une pression de la main gauche, on détend la corde, et le son baisse; en les relâchant, le son remonte à la hauteur déterminée par la tension exercée à l'aide de la cheville.

f) *Kinnari-vinā*. — La *kinnari-vinā* (de *kinnaras*, êtres mythiques à tête de cheval) est un ancien instrument qui semble bien déchu de son importance première; car il est regardé aujourd'hui comme grossier et est employé principalement par les gens de la campagne. Le *Samgita-ratnākara*, qui le décrit longuement (VI, 235-325), en signale 2 variétés, la petite (*ughri*) et la grande (*brihati*), auxquelles s'ajoute parfois une moyenne *kinnari* (*madhyamā*)<sup>5</sup>.

Tel qu'on le rencontre actuellement<sup>6</sup> (fig. 246<sup>7</sup>), il est formé d'un bambou ou d'une pièce de bois noir, d'environ 0<sup>m</sup>,75, sur lesquels sont fixées, au moyen d'une composition résineuse, des touches d'os ou de métal, ou encore d'écailles de pangolin, au nombre de 12. Sous la tige sont attachées 3 gourdes de ré-

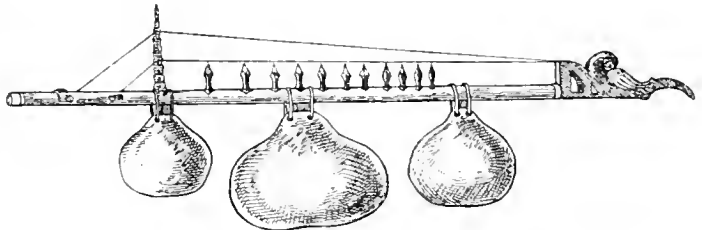


FIG. 246<sup>7</sup>. — Kinnari-vinā.

sonance. Des deux cordes métalliques, l'une passe sur les touches, l'autre, accordée sur la 1<sup>re</sup> en quarte ou en quinte descendantes, suivant que l'accord est en *panchama*-ou en *madhyama-eruti*, est fixée à une certaine distance au-dessus des touches. Le son de cet instrument, limité dans sa capacité, est grêle, et le nasillement des cordes le rend au premier abord déplaisant. Comme dans les descriptions anciennes et les figurations des monuments, le bas est sculpté en forme de poitrine de vautour.

Dans la collection du Musée de Bruxelles<sup>7</sup>, se trouve une *kinnari* dont la caisse sonore est formée des trois quarts d'un œuf d'autruche, recouvert d'une mince table de bois; on en jouerait avec un plectre d'acier.

La *çauktika-vinā*<sup>8</sup>, « luth de nacre », de la même collection, ne diffère de la précédente que par la caisse sonore, formée d'une coquille de nacre.

g) *Rabāb*<sup>9</sup>. — Le *rabāb* ou *rubēb* (fig. 247<sup>10</sup> et 247 bis) offre, comme la plupart des types hindous, de nombreuses variétés; on le désigne encore sous le nom ancien de *rudra-vinā*. Son emploi est surtout fréquent dans les contrées mabométranes, en Perse, en Afghanistan, dans l'Inde supérieure et le Penjab, etc.; la forme seule diffère suivant les régions.

5. On trouve mentionné dans la Bible un instrument à cordes dont le nom « *kinnor* » rappelle la *kinnari* (Day, *ouvr. cité*, p. 135).

6. Day, *ouvr. cité*, p. 135.

7. Mahillon, *ouvr. cité*, n<sup>o</sup> 81, p. 145; *Yantra-kosha*, p. 24.

8. *Id.*, n<sup>o</sup> 86, p. 148.

9. Day, *ouvr. cité*, p. 127-128; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 290; Mahillon (*id.*), n<sup>o</sup> 93, p. 152; *Yantra-kosha*, p. 26.

<sup>10</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

1. Mahillon (*id.*), n<sup>o</sup> 74, p. 138.

2. *Samg. ratn.*, VI, 401-410.

3. Mahillon, *ouvr. cité*, n<sup>o</sup> 75, p. 138; *Yantra-kosha*, p. 63.

4. Mahillon, *ouvr. cité*, n<sup>o</sup> 76, p. 139; *Yantra-kosha*, p. 64.

L'instrument est découpé dans un bloc de bois; la table est en parchemin. En général, il a 4 cordes, 3 de boyau et 1 de laiton; mais souvent les 2 premières

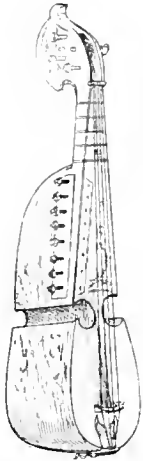


FIG. 247. — Rabab.

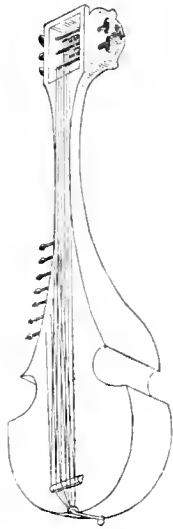


FIG. 247 bis. — Rabab  
(Clément, *Hist. de la mus.*, p. 121).

sont doublées et accordées ensemble 2 par 2, auquel cas il y a 6 cordes. Il possède encore d'ordinaire des cordes sympathiques latérales et parfois 4 ou 5 touches de boyau, à des intervalles semi-toniques.

L'accord est le suivant<sup>1</sup> :



On en joue avec un plectre de bois; rarement, comme de la *sirangi*, avec un archet (dans ce dernier cas, il serait désigné sous le nom de *sur-vinâ*<sup>2</sup>). La forme afghane, usitée dans le Penjab, est une réduction de celle qu'on rencontre dans les autres parties de l'Inde, où le corps est plus grand et l'instrument plus large à la partie inférieure. L'instrument est coquet et très agréable entre les mains d'un bon artiste; le son rappelle celui du banjo.

**h) Sharode ou çaradiya-vinâ<sup>3</sup>.** — La *çaradiya-vinâ*, « *vinâ* d'automne », est connue actuellement sous le nom de *sharode*, et employée surtout dans les provinces du N.-O. de l'Inde; on s'en servait autrefois dans la musique des cortèges royaux. « Le manche, dit M. Mahillon, ne porte pas de division; il va en s'élargissant depuis le chevillier jusqu'à la table, dont il est séparé par une forte échancrure. La caisse sonore, profonde du côté de l'extrémité inférieure, s'étend jusqu'au chevillier en diminuant progressivement. L'instrument est monté de 6 cordes de boyaux qui se pincent avec un plectre plat en bois ou en ivoire... ».

**i) Svava-çringâra.** — Le *svava-çringâra* (ou *sur-ç*) (fig. 248\*) est un instrument récent, inventé, dit-on,

par le célèbre artiste Piyar-khan. Ce serait une combinaison de plusieurs autres *vinâs*. Les descriptions qu'on en donne varient suivant les spécimens.

L'instrument étudié par le cap. Day<sup>5</sup> ressemble pour la forme au *rabâb*, mais la table est en bois, et on se sert d'un plectre de fer pour faire vibrer les cordes. Il comporte généralement 2 touches seulement, sous lesquelles le manche est plaqué de métal, pour permettre aux doigts de glisser facilement. Sa longueur est d'environ 1<sup>m</sup>,22; il est d'habitude muni de 7 cordes sympathiques accordées suivant le *vâga*; la corde de la mélodie donne le sol; elle est à droite dans l'accord placé ci-dessous.

Le spécimen du Musée de Bruxelles en diffère. « Le manche, écrit M. Mahillon<sup>6</sup>, s'élargit graduellement depuis le sillet jusqu'à la naissance de la table; il est recouvert d'une plaque de fer et aboutit à une demi-gourde ronde, déprimée, servant de caisse sonore. Sous le manche, et immédiatement après le chevillier, est attachée une petite gourde ronde entière, de 0<sup>m</sup>,125 de diamètre, dont la cavité sert d'aide et de renforcement à la caisse principale. Le manche ne porte pas de divisions. L'instrument est monté de 6 cordes; la 1<sup>re</sup> et la 6<sup>e</sup> sont d'acier, les 4 autres de laiton... » L'accord diffère du précédent,

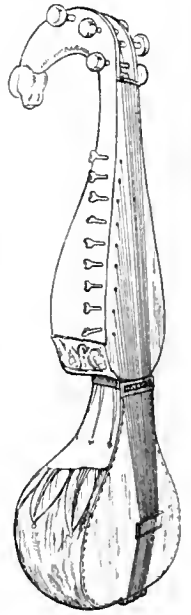
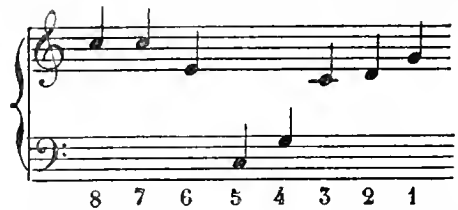


FIG. 248\*.  
*Svava-çringâra*,  
ou *Sur-çringâra*.



sauf pour la 1<sup>re</sup> corde, qui donne également le sol.

#### B. — INSTRUMENTS A ARCHET

Bien que quelques instruments hindous puissent, comme nous l'avons dit, se jouer aussi bien avec ou sans archet, on peut considérer que son emploi distingue, d'une façon générale, des précédents les types dont la description va suivre.

**a) Instruments primitifs.** — Le *râvanastra*, le *râvana*, et l'*aurita* (ambrosien), représentent les formes primitives ou rudimentaires des instruments à archet hindous. Les deux premiers tirent leur nom du roi légendaire de l'île de Ceylan, Râvana, auquel on en attribue l'invention.

**1° Râvanastra<sup>7</sup>.** — D'après Fétis, auquel nous empruntons sa description, le *râvanastra* (fig. 249) est composé d'un cylindre de bois de sycamore (long. : 11 cent.; diamètre : 5 cent.), creusé de part en part,

1. D'après Day (*ibid.*), p. 128. L'accord donné par M. Mahillon est différent.

2. Mahillon (*ibid.*), n° 71, p. 136; *Yantra-kosha*, p. 52.

3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 94, p. 153; S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 35; *Yantra-kosha*, p. 28-31.

4. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 37.

5. *Ouvr. cité*, p. 121.

6. *Ouvr. cité*, n° 92, p. 152; *Yantra-kosha*, p. 31-33.

7. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 291-295. — Comp. l'ouï, à gourdes et à archet décrit par le voyageur Sonnerat (*Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, t. I, pl. 16, p. 121) sous le nom de *ravanastron*.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

ayant pour table d'harmonie un morceau de peau de serpent boa à larges écailles. Une tige en bois de sapan, longue de 53 cent., qui sert de manche, traverse le cylindre au tiers de sa longueur, vers la table; elle est arrondie dans sa partie inférieure, aplatie dans le haut et légèrement renversée. La tête est percée de 2 trous de 12 millim. de diamètre pour les chevilles, non sur le côté, mais dans le plan de la table. Deux grandes chevilles, longues de 10 cent., taillées en hexagone vers la tête et arrondies à l'extrémité opposée, servent à tendre 2 cordes d'intestins de gazelle, lesquelles sont fixées à une lanière de peau de serpent attachée au bout inférieur de la tige. Un petit chevalet, long de 18 millim., taillé en biseau dans le haut, plat dans la partie qui pose sur la table, et évidé rectangulairement dans cette partie,

de manière à former deux pieds séparés : tel est le support des cordes.

L'archet est formé d'un bambou mince, légèrement courbé. Une entaille dans la tête, jusqu'au premier nœud, sert à fixer une mèche de crins, qui est tendue et attachée à l'autre extrémité par vingt tours d'une tresse de jone très flexible.

Le *ravanastra*, depuis longtemps abandonné à la dernière classe du peuple et à de pauvres moines bouddhistes, mendiants, a un son doux et sourd.

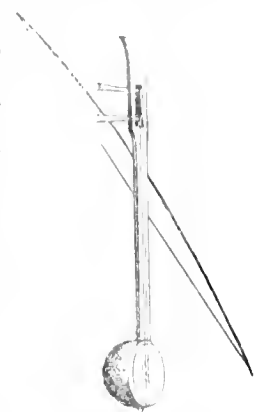
2° *Ravana*<sup>1</sup>. — Imitation du précédent, le *ravana* (ou *ruana*, fig. 250) a une sonorité plus intense et est de plus grandes dimensions. Il est également formé d'un cylindre de bois de sycamore (long. : 16 cent.; diam. : 11 cent.) de 3 millim. d'épaisseur. La tige, de 86 cent., est armée à sa base d'un petit cylindre en bois de fer, de 9 lignes de longueur, terminé par un bouton dans lequel est passée une lanière de cuir de chacal, pour y attacher les cordes. La table est formée d'une légère planche de bois de mounah. Comme le *ravanastra*, auquel il ressemble par ailleurs, il est monté de 2 cordes.



FIG. 250. *Ravana* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 185).

3° *Amrita* ou *omerti*<sup>2</sup>. — L'*amrita* ou *omerti* (fig. 250), monté de 2 cordes également, semble appartenir à une époque postérieure; la fabrication en est plus soignée. Le corps est formé d'une noix de coco dont on a enlevé le tiers (diam. : 0<sup>m</sup>,515; épais. : 0<sup>m</sup>,002). Quatre ouvertures elliptiques et une en forme de losange sont pratiquées à la partie antérieure du corps, pour servir d'ouïes. La table d'harmonie est parfois formée d'une peau de gazelle, parfois d'une planchette de bois de 1 millim. d'épaisseur. Le manche, formé d'une tige de sapan (bois rouge de l'Inde), est travaillé comme

dans les spécimens précédents, et le chevalet est le même; mais les chevilles y sont placées du côté gauche, et la tête est percée de part en part par une ouverture longitudinale de 6 cent. et large de 12 millim., pour introduire les cordes dans les trous des chevilles. Au bas de cette ouverture est un petit sillet en ivoire, haut de 1 millimètre, sur lequel les cordes sont appuyées. Le bambou de l'archet est plus long, la mèche de crins le traverse à la partie inférieure et y est arrêtée par un nœud.



b.) Genre *Sarangî*. — Sous la dénomination générale de *sarangî* se classent plusieurs instruments à archet, que séparent des différences de forme et de détail. Ils rappellent le violon européen.

1° *Sarangî du Sud*<sup>3</sup>. — La *sarangî* du Sud et du Dékhan (fig. 252<sup>a</sup> et 252<sup>bis</sup>) est creusée en entier dans un bloc de bois; une membrane de parchemin, collée sur les bords de la cavité formant la caisse sonore, sert de table d'harmonie. Elle est montée de 3 cordes de gros boyau, frottées par un archet, auxquelles vient s'ajouter parfois une 4<sup>e</sup> corde de laiton, appelée *luruj*.

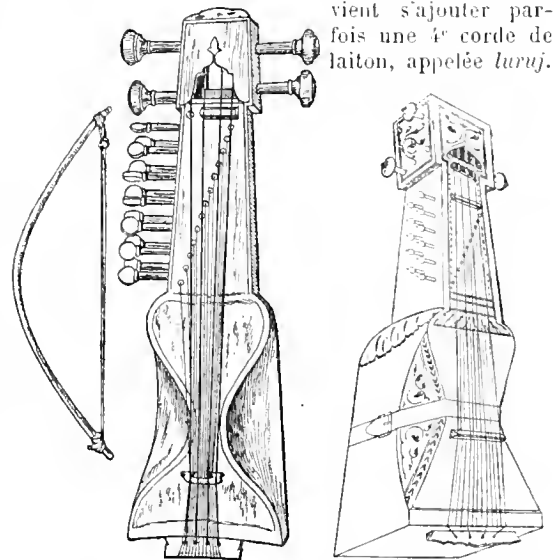
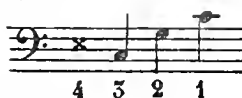


FIG. 252<sup>a</sup>. — *Sarangî* du Sud. FIG. 252<sup>bis</sup>. — *Sarangî* du Sud (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 125).

Elle a de plus généralement 13 cordes sympathiques (d'autres fois 11) de métal, accordées chromatiquement, qui passent sous un chevalet assez élevé, pour aller s'attacher, comme les 4 premières, à un large tire-cordes qui forme le pied de l'instrument. Les doigts de la main gauche ne pressent pas les cordes sur le manche, mais les tirent de côté. L'accord

est le suivant: , la 4<sup>e</sup> corde

1. Voir Fétis (*id.*); Mahillon, *ouvr. cité*, n° 444, p. 185.  
2. Fétis (*id.*), p. 294.  
3. Day, *ouvr. cité*, p. 125, 126; Mahillon (*id.*), n° 64, p. 130; *Yantra-kosha*, p. 54-56.

4. D'après le cap. Day (*id.*), p. 125; il est différent dans Mahillon et S. M. Tagore.  
\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.

étant accordée soit en *mî*, soit en *fa*, suivant le *râga* qu'on exécute.

On tient la *sârangi* verticalement, la tête en haut. La colophane est ingénieusement placée dans la tête de l'instrument, dont le son rappelle assez bien la viole, et qui a un grand charme entre des mains habiles. Mais il est plutôt considéré comme un instrument vulgaire, et réservé, quoiqu'on en prise beaucoup l'audition, aux Hindous de caste inférieure ou aux Musulmans qu'on en fait jouer devant soi. Il sert aussi à l'accompagnement des danses des bayadères.

Le cap. Meadows Taylor (*ouvr. cité*, p. 237) déclare que les sons de la *sârangi* se rapprochent plus que ceux d'aucun autre instrument des qualités de la voix humaine, et nous apprend qu'un de ses amis, le cap. Giberne, de l'armée de Bombay, excellent musicien et bon violoniste, avait coutume de l'utiliser de préférence à son propre violon, pour tenir la partie de soprano dans les exécutions d'ensemble.

Fétis<sup>1</sup> y voit l'origine de la viole d'amour et du baryton européens.

2° *Sârangi du Nord*<sup>2</sup>. — La *sârangi* du Nord et du Penjab (fig. 253\* et 254) en diffère assez peu. La tête, sculptée, représente d'ordinaire un cou de cygne; le corps est non plus carré, mais arrondi, et l'instrument tout entier est

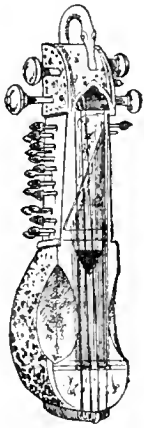
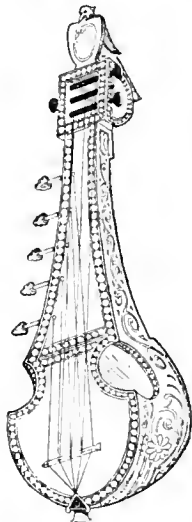


FIG. 253\*. — *Sârangi* du Nord. FIG. 254. — *Sârangi* du Nord (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 122).



plus richement décoré. Le nombre des cordes sympathiques est souvent moindre; elles sont, en général, au nombre de 5; mais l'accord et la méthode d'exécution sont les mêmes.

3° *Alâbu-sârangi*<sup>3</sup>. — Une autre variété est l'*alâbu-sârangi*, « *sârangi* à gourde », parfois dénommée par les Européens *violin indien*. « Sa forme rappelle, en effet, celle du violon; le manche, terminé en volute, les // de la table, le cordier et le chevalet, sont remarquables sous ce rapport. La caisse sonore se forme des trois quarts d'une gourde piriforme, sur les bords de laquelle est collée une table de bois mince. Les 4 cordes de boyaux s'accordent, de même que celles de tous nos instruments à archet, par

quintes descendantes... »; il y a 7 ou 9 cordes sympathiques.

4° *Cikârâ*<sup>4</sup>. — Un instrument du même genre, mais plus petit et plus vulgaire, est la *cikârâ* (fig. 255\* et 256; prononcer *chikârâ*). On le taille généralement en entier dans une seule pièce de bois, et la caisse sonore



FIG. 255\*. — *Chikârâ*.

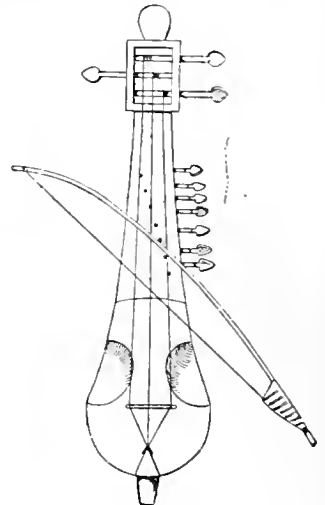


FIG. 256. — *Chikârâ* (Lavoix, *Hist. de la mus.*).

est recouverte d'une membrane. Les cordes, en boyau ou en crins de cheval, sont au nombre de 3 et accor-

dées ainsi<sup>5</sup> :  . Il y a 5 (parfois 7)

cordes sympathiques



qui peuvent, si le *râga* l'exige, présenter des intervalles diésés ou bémolisés.

5° *Sârindâ*<sup>6</sup>. — Une autre forme vulgaire de la *sârangi* est la *sârindâ* (fig. 257\* et 258), appelée *sarôh* par Fétis (t. II, p. 296), instrument populaire dans les classes inférieures, notamment au Bengale, et qui passe pour être ancien. Il est formé d'une seule pièce de bois. Sa principale particularité consiste en ce que la cavité qui sert à renforcer le son n'est recouverte qu'en partie, et dans la moitié inférieure, par la membrane de parchemin ou de peau de gazelle. Le manche et sa touche sont très courts (0<sup>m</sup>,09). L'accord est celui de la *cikârâ*, et les cordes sont de boyau ou de soie.

6° *Samyogi*<sup>7</sup>. — La *samyogi* est moderne, au contraire. La caisse est formée d'une demi-gourde piriforme, recouverte d'une membrane. Les 4 cordes de boyau s'accordent comme celles de la *sârangi*; les cordes sympathiques sont au nombre de 3, plus rarement de 9.

7° *Esrâr*<sup>8</sup>. — Résultat de la combinaison du *sitar*

1. *Ouvr. cité*, t. II, p. 298.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 127; Fétis (*id.*), t. II, p. 297.

3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 65, p. 131; *Yantra-kosha*, p. 58.

4. Day, *ouvr. cité*, p. 127; Mahillon (*id.*), n° 73, p. 137; *Yantra-kosha*, p. 179; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 285.

5. L'accord donné par M. Mahillon est encore différent de celui que nous indiquons d'après le cap. Day.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 126; Mahillon (*id.*), n° 72, p. 137; *Yantra-kosha*, p. 61; Fétis, t. II, p. 296.

7. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 70, p. 135; S. M. Tagore, *Short Notices*,..., p. 32.

8. Day, *ouvr. cité*, p. 123; Mahillon (*id.*), n° 66, p. 132; *Yantra-kosha*, p. 56.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

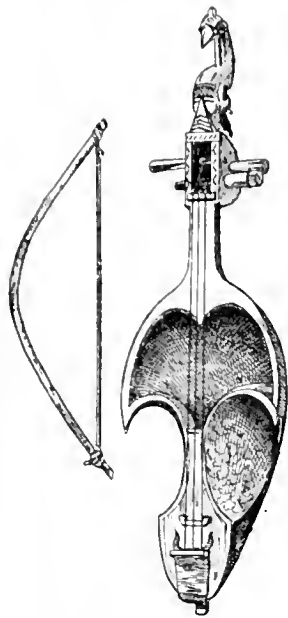


FIG. 257\*. — Sārindā.

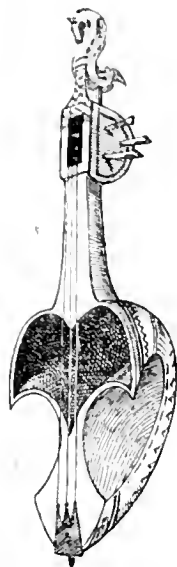


FIG. 258. — Sārindā.

et de la *sārangi*, l'*esrār* (fig. 259) est un instrument d'accompagnement du chant et des danses des *bayadères*, usité presque exclusivement dans la partie supérieure de l'Inde. C'est une sorte de *sitar* à touches mobiles, dont on joue habituellement (mais non toujours) avec l'archet.

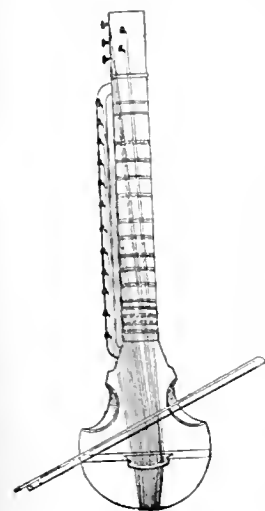


FIG. 259. — *Esrār* (Larousse, *Dict.*, n° 18<sup>ter</sup>, p. 275).

« La caisse sonore, déclare M. Mahillon, formée d'une seule pièce de bois, fermée par une membrane, rappelle quelque peu le contour curviligne de la caisse sonore du violon européen. » Il est monté de 3 cordes principales et de 12 ou 15 cordes sympathiques.

8° *Mâyuri* ou *Tâyuç*<sup>1</sup>. — Le *tâyuç*, *taüs*, ou *mâyuri*, *mohur* (fig. 260\*), n'est qu'une variété de l'*esrār*, tirant son nom du paon, dont il a la forme : le corps est décoré à l'image de l'oiseau, et à l'extrémité inférieure sont attachés un cou et une tête en bois recouverts de plumes. L'accord peut varier, mais n'emploie jamais d'autres intervalles que la tonique, la quarte et la quinte, et par occasion la tierce. Quand l'instrument a 5 cordes, la dernière, en laiton, s'accorde (d'après M. Mahillon) à l'octave inférieure de la 3<sup>e</sup>.

9° *Mina-sārangi*<sup>2</sup>. — La *mina-sārangi* est un *esrār* à forme de poisson (*mina*), fait d'une demi-gourde de forme ovoïde, très allongée, sur les bords de laquelle se collent la membrane et les touches.

10° *Sur-sanga*<sup>3</sup>. — Résultat de la combinaison de

l'*esrār* et du *sitar*, le *sur-sanga* n'est, en fait, qu'un *esrār* dépourvu des cordes latérales sympathiques. L'idée de cette forme, qui rappelle le violon par le contour de la caisse sonore et par la volute du manche, appartient, d'après S. M. Tagore, à un musicien contemporain, Sebaram Dass, de Bisnupur. L'accord est celui de la *mâyuri*.

c) *Kunjerré*<sup>4</sup>. — Sous le nom de *kunjerré* ou *kunjerry* (fig. 261), Fétis décrit « un instrument à archet de forme lizarre..., sorte de basse, dont l'usage paraît énigmatique, et qui est déposé au Musée de la Compagnie des Indes à Londres. La hauteur totale est de 1<sup>m</sup>,10. La table d'harmonie est bombée; mais elle est dépassée dans sa surface par la largeur des éclisses. Cette table a

2 grandes ouïes dans le haut et 8 petites près du chevalet. Le manche, fort large, est divisé par 12 touches ou cases; il est surmonté d'un chevillier régulier, qui se termine par une tête d'oiseau tournée en arrière; 3 grandes chevilles tendent 3 cordes de boyau, et, sur le manche, à une 6<sup>e</sup> cheville sont attachées 2 cordes métalliques qui sortent par 2 trous, sur la touche, au-dessus de la dernière case. Les cordes de boyau, par l'effet de la courbe de la table, font un angle d'environ 15 degrés pour passer à travers le chevalet, en sorte que la pression des doigts doit être énergique pour appuyer les cordes sur la touche. La caisse sonore a un développement d'épaisseur de 42 centim. L'instrument est accompagné d'un archet d'une forme singulière par l'élevation de la hausse.

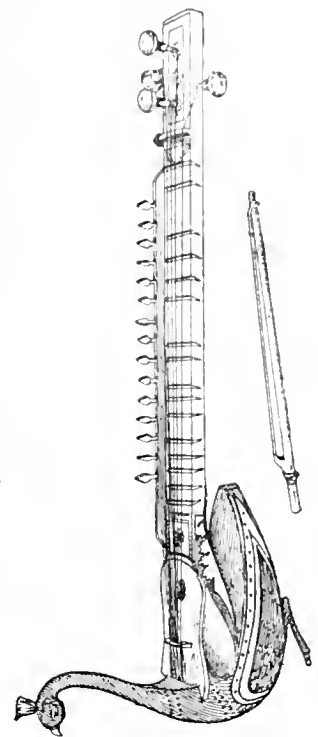


FIG. 260\*. — *Taüs*, ou *Esrār*, ou *Mâyuri*.

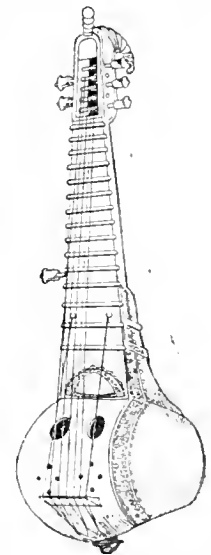


FIG. 261. — *Kunjerry* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 125).

C. — LYRES OU HARPES

Si la forme instrumentale de la harpe ou de la lyre est peu répandue actuellement dans l'Inde, il ne faudrait pas en inférer, comme Fétis<sup>5</sup>, que « la harpe ne paraît avoir appartenu à l'Inde

1. Day, *ouvr. cité*, p. 123; Mahillon (*id.*), n° 67, p. 134; *Yantra-kosha*, p. 57.

2. Mahillon (*id.*), n° 68, p. 134; *Yantra-kosha*, p. 59.

3. *Id.*, n° 69, p. 135; *ibid.*, p. 60.

4. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 209.

5. *Ouvr. cité*, t. II, p. 291.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

cisgangétique, ni aux temps védiques, ni à une époque postérieure ». Nous avons vu, en effet<sup>1</sup>, que l'ouvrage de Kâtyâyana, antérieur à l'ère chrétienne, faisait mention d'une *vinâ* à laquelle le grand nombre de ses cordes avait fait donner le nom de « luth aux cent cordes ». D'autre part, Catura Kallinâtha nous indique, dans son commentaire du *Saṅgīta-ratnākara* (VI, 110), que l'instrument monté de 21 cordes, décrit par Çārngadeva sous le nom de *mattā-hokilā*, « coucou amoureux », n'est autre que l'usuel *svara-mandala*, « cercle des sons ».

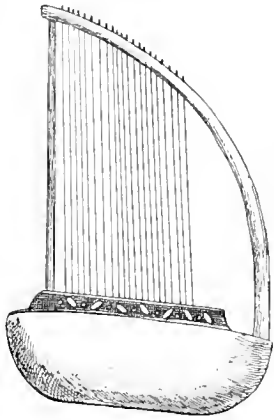


FIG. 262. — Kin (Mahillon, ouvr. cit., p. 141).

262), d'après ce dernier, est « une sorte de harpe chinoise, dont la caisse sonore affecte la forme d'un bateau dont le pont sert de table d'harmonie. Le mât fixé à l'un des bouts de cette table s'arrondit en quart de cercle vers le bout opposé à celui où il est appliqué. 21 cordes de boyaux sont attachées sur l'arc ainsi formé et viennent aboutir à autant de chevilles placées horizontalement au niveau de la table... »

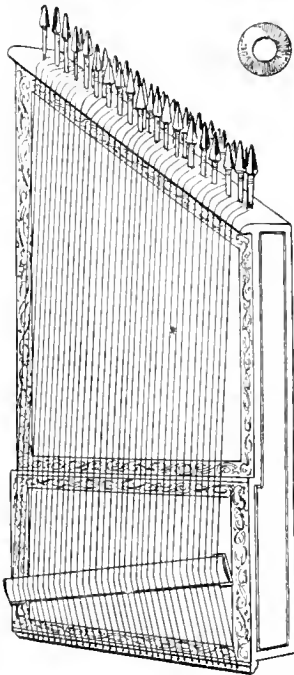


FIG. 263\*. — Svāra-mandala.

les du *riya* qu'on exécute; elles sont aussi, parfois, en boyau ou en soie.

La variété appelée *svāra-mandala* (fig. 263\*) est un

instrument de qualité meilleure et de dimensions plus grandes que celles de l'instrument ordinaire. On en joue avec 2 plectres de métal fixés au bout des doigts. Sa capacité est supérieure à ce qu'on pourrait supposer. L'exécutant tient de la main gauche un anneau de fer, à la façon d'un disque, qui, appliqué sur les cordes, agit comme ferait un silet et permet de produire toutes sortes de fioritures. La tension des cordes, exécutée à l'aide d'une clef agissant sur des chevilles, est généralement très grande. Le son, agréable et doux, rappelle assez celui du clavecin, avec plus de force et un nasillement plus prononcé. On entend rarement jouer du *svāra-mandala*, à cause de son grand prix et de l'extrême difficulté d'une bonne exécution.

1° *Kin*<sup>2</sup>. — Le *kin* (fig.

262), d'après ce dernier, est « une sorte de harpe chinoise, dont la caisse sonore affecte la forme d'un bateau dont le pont sert de table d'harmonie. Le mât fixé à l'un des bouts de cette table s'arrondit en quart de cercle vers le bout opposé à celui où il est appliqué. 21 cordes de boyaux sont attachées sur l'arc ainsi formé et viennent aboutir à autant de chevilles placées horizontalement au niveau de la table... »

2° *Kâtyâyana-vinâ*, *kānun*, ou *svāra-mandala*<sup>3</sup>. — L'espèce de *kānun* indien, dérivé de la *kâtyâyana-vinâ*, qu'on rencontre entre les mains des musiciens du Penjab, a d'ordinaire 21 cordes, les unes en laiton, les autres en acier, accordées aux intervalles

du *riya* qu'on exécute; elles sont aussi, parfois, en boyau ou en soie.

3° *Santir*<sup>5</sup>. — Le *santir* hindou, également assez rare, a un bien plus grand nombre de cordes que le précédent, et c'est ordinairement avec 2 baguettes recouvertes de cuir ou de feutre qu'on frappe les cordes.

Ces formes indiennes ne diffèrent pas beaucoup des instruments analogues connus dans l'Afghanistan, la Turquie, la Perse, l'Égypte et l'Arabie, prototypes du psaltérium du moyen âge.

D'après la description que donne du *kānun* M. Mahillon, la caisse, plate, a la forme d'un trapèze (haut. du trapèze : 0<sup>m</sup>, 47; largeur de la grande base : 0<sup>m</sup>, 95; de la petite : 0<sup>m</sup>, 67), et les instruments les plus complets possèdent 36 cordes, qui fournissent une étendue diatonique de 5 octaves.

4° *Kshudra-kâtyâyana-vinâ*<sup>6</sup>. — La petite (*kshudra* ou *khudra*) *kâtyâyana-vinâ* du Musée de Bruxelles n'a que 18 cordes d'acier, aboutissant à autant de chevilles à tête carrée, au haut de l'instrument. La caisse sonore est formée de la moitié d'une gourde plate, sur les bords de laquelle est appliquée une table de bois mince (long. : 0<sup>m</sup>, 50; larg. maxima de la table : 0<sup>m</sup>, 36).

#### D. — INSTRUMENTS DIVERS

*Mochanga* ou *guimbarde*<sup>7</sup>. — On peut rattacher à la classe *tata* l'espèce de guimbarde appelée *mochanga* ou *murchang*, d'un usage général dans l'Inde entière, depuis les temps anciens. L'exemplaire du Musée de Bruxelles se compose d'une tige de fer pliée en forme de fer à cheval, et d'une languette de même métal, laquelle est attachée au centre de la courbure et oscille librement entre les 2 branches de l'appareil. On place les branches entre les dents, et l'on tient l'instrument de la main gauche, tandis que l'index de la main droite met la languette en vibration; il ne donne, bien entendu, que quelques notes.

#### II. — Les instruments à vent.

La seconde classe des instruments hindous est appelée *ushira* (rac. *ush*, *cras*, souffler, d'où *ushila*, vent?), qui signifie, entre autres acceptions, trou, — ou *sushira* (percé, creux, trou). Ce sont évidemment deux doublets d'un même mot. Suivant l'étymologie adoptée, ce terme technique désignera soit une classe d'instruments à souffler humain, soit des instruments à tubes ou à trous.

4. Day, *ouvr. cit.*, p. 102 et 133; Mahillon (*id.*), n° 97, p. 156; *Yantra-kosha*, p. 41-49.

5. Day, *ouvr. cit.*, p. 133.

6. Mahillon, *ouvr. cit.*, n° 98, p. 157.

7. Day, *ouvr. cit.*, p. 104; Mahillon (*id.*), n° 14, p. 102, et t. II, n° 608, p. 13; *Yantra-kosha*, p. 53.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

1. V. plus haut, p. 341.

2. Comp. Rāgendralā Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 253, vignette n° 92, d'après Fergusson. Comp. plus haut, p. 310.

3. Mahillon, *ouvr. cit.*, n° 77, p. 141.

Bien que leur antiquité soit au moins aussi grande que celle des instruments à cordes, leur importance est devenue moindre dans l'Inde, et leur usage y est aujourd'hui plus restreint. Cela tient, peut-être, aux sévérités des lois religieuses, qui, exception faite pour la flûte nasale et pour deux ou trois types de l'espèce du cor et de la trompette, en interdisent l'emploi aux castes supérieures.

**Renseignements fournis par les textes sanscrits.** — Le *Nāṭya-rāstra* ne cite que deux variétés d'instruments à vent : la flûte de bambou (*vamça*) et la conque marine (*çankha*), et n'étudie que le genre flûte; ce qui s'explique, sans doute, par le fait que, religion à part, le son habituellement strident ou ranque de la plupart des types du *çushira* les faisait reléguer dans les exécutions en plein air et proscrire de l'orchestre scénique. Aussi l'absence de désignation des autres espèces d'instruments à soufflé humain, dans un traité relatif aux arts du théâtre, ne peut-elle aucunement être interprétée comme un argument contre leur antiquité.

À côté de la conque marine, encore usitée par toute l'Inde dans le rituel journalier des temples, le cor (*çringa*), de corne ou de métal, les trompettes, et surtout la flûte, sont figurés dans les peintures et les sculptures anciennes, et mentionnés aussi bien dans les ouvrages les plus anciens<sup>1</sup> que dans les grandes épopées hindoues. La flûte du dieu Krishna tient, dans la littérature de l'Inde, la même place et est entourée de la même vénération que la lyre d'Apollon dans la Grèce ancienne. Les brâhmanes s'en servent encore à l'occasion, mais en jouent avec les narines, conformément à la loi religieuse. Bien qu'ils soient réservés aujourd'hui aux Hindous des classes inférieures ou aux mahométans, les chalumeaux à un ou deux tuyaux, les diverses variétés de cornemuses, les cors et les trompettes droites, recourbées

ou contournées une et deux fois, sont tous des instruments en usage depuis la plus haute antiquité.

Il est vrai d'ajouter, pour expliquer leur délaivour évidente, que leur fabrication est loin d'avoir réalisé dans l'Inde les progrès auxquels les instruments de ce type — dont quelques-uns semblent bien avoir été indirectement empruntés aux Hindous — sont arrivés en Europe; et d'autre part que, en l'absence de méthodes aussi savantes et aussi complètes que celles qui existent pour les *çinās*, les timbales, etc., l'ignorance actuelle des exécutants ne tire pas tout le parti possible d'instruments dont ils vont jusqu'à méconnaître la véritable capacité.

**Le Samgita-ratnākara.** — Le *Samgita-ratnākara* nous offre les plus anciennes descriptions et définitions qui soient parvenues jusqu'à nous, de la classe *çushira*. Il traite successivement (livre VI, vers 11-12 et 124-801) du *vamça* et de ses variétés, du *pāva* (longueur 9 *angulas* = 0<sup>m</sup>,171), de la *pāvikā* (à 3 trous; long. 12 *ang.* = 0<sup>m</sup>,228), de la *muralī* (à 4 trous; long. 2 *hastas* = 0<sup>m</sup>,91), sortes de flûtes en bambou ou roseau; puis de la *madhukari*, en corne ou en bois (à 7 trous; long. 28 *ang.* = 0<sup>m</sup>,333); de la *kāhalā*, en cuivre, en argent ou en or (long. 3 *hastas* = 1<sup>m</sup>,37); de la *tundakini*, appelée encore *tururū* ou *tittiri*, et qui ne diffère de la précédente que par les dimensions (long. 2 *hastas* = 0<sup>m</sup>,91); de la *çukkā* ou *bukkā*, double en grandeur de la précédente (1<sup>m</sup>,82); enfin du *çringa*, ou cor recourbé, et du *çankha*, ou conque marine.

**Les variétés du genre flûte (vamça) d'après Çârṅgadeva.** — Le genre flûte proprement dit (*vamça*) présente, d'après le même traité, de nombreuses variétés, qui, suivant les dimensions du bambou et la perce, c'est-à-dire l'écartement des trous, ont une tonalité différente. Nous résumons sa théorie dans le tableau ci-dessous.

TABLEAU DES VARIÉTÉS DE FLÛTES (*vamças*) D'APRÈS ÇÂRṅGADEVA

NOS D'ORDRE	NOM DES FLÛTES	DISTANCE entre le trou d'embouchure et le trou aigü.	LONGUEUR DU BAMBOU	TONALITÉ ET CAPACITÉ
1	ekavira	1 <i>angula</i> = 0 <sup>m</sup> ,019	14 <i>angulas</i> = 0 <sup>m</sup> ,266	octave supérieure sa ri ga ma pa dha ni —
2	umāpati	2 — = 0 <sup>m</sup> ,038	15 — = 0 <sup>m</sup> ,285	— moyenne ni sa ri ga ma pa dha ni
3	tripurnsha	3 — = 0 <sup>m</sup> ,057	17 — = 0 <sup>m</sup> ,323	— — dha ni sa ri ga ma pa dha ni
4	caturmukha	4 — = 0 <sup>m</sup> ,076	18 — = 0 <sup>m</sup> ,342	— — pa dha ni sa ri ga ma pa
5	pañcavakra	5 — = 0 <sup>m</sup> ,095	22 — = 0 <sup>m</sup> ,418	— — ma pa dha ni sa ri ga ma
6	shanmukha	6 — = 0 <sup>m</sup> ,114	21 — = 0 <sup>m</sup> ,457	— — ga ma pa dha ni sa ri ga
7	māni	7 — = 0 <sup>m</sup> ,133	26 — = 0 <sup>m</sup> ,495	— — ri ga ma pa dha ni sa ri
8	vasu	8 — = 0 <sup>m</sup> ,152	28 — = 0 <sup>m</sup> ,533	— — sa ri ga ma pa dha ni sa
9	nāthendra	9 — = 0 <sup>m</sup> ,171	30 — = 0 <sup>m</sup> ,571	— inférieure ni sa ri ga ma pa dha ni
10	māhānanda	10 — = 0 <sup>m</sup> ,190	32 — = 0 <sup>m</sup> ,609	— — dha ni sa ri ga ma pa dha
11	rudra	11 — = 0 <sup>m</sup> ,209	34 — = 0 <sup>m</sup> ,647	— — pa dha ni sa ri ga ma pa
12	āditya	12 — = 0 <sup>m</sup> ,228	37 — = 0 <sup>m</sup> ,704	— — ma pa dha ni sa ri ga ma
13	manu	14 — = 0 <sup>m</sup> ,266	39 — = 0 <sup>m</sup> ,742	— — ga ma pa dha ni sa ri ga
14	kalānidhi	16 — = 0 <sup>m</sup> ,304	44 — = 0 <sup>m</sup> ,837	— — ri ga ma pa dha ni sa ri
15	ashtādaçā-'ngula	18 — = 0 <sup>m</sup> ,342	48 — = 0 <sup>m</sup> ,914	— — sa ri ga ma pa dha ni sa
16	muralī	20 — = 0 <sup>m</sup> ,380		
	çrutinidhi	22 — = 0 <sup>m</sup> ,418		

**Description.** — Le *Samgita-ratnākara* (VI, 424-431) donne quelques indications concernant leur fabrication, leurs dimensions, leur capacité, leur tonalité, etc. Toutes ces flûtes sont des flûtes traversières, à bouche latérale, percées de 9 trous, y compris le trou d'embouchure et le dernier trou, ou trou d'issue de l'air. Elles se fabriquent en bambou, en bois de *khadira* (acacia catechu), en ivoire, en bois de santal, en santal rouge, en fer, en bronze, en argent, ou en or.

Les tuyaux doivent être cylindriques, droits, bien lisses, sans fentes, ni fissures, ni nœuds; le diamètre intérieur est celui du petit doigt.

On pratique le trou d'embouchure (*mukha-randhva*

1. Les hymnes védiques en signalaient déjà plusieurs variétés (Voir chap. III, p. 261). — La *Rāyaprasenī* jainiste (p. 82-84 et 77) énumère un certain nombre d'instruments à vent : *çankha*, *çringa*, *çankhikā*, *kharamukhi*, *peya*, *piripiri*, *manjarikā*, *çicumarikā*, *vamça*, *vāli* ou *bāli*, *venu*, *parilī* ou *pirālī*, *vaddha* et *kāhalā*.

ou *phūtkāra-sushira*) à une distance de 2, 3 ou 4 *angulas*<sup>1</sup> (doigts) de la tête, et cet orifice doit avoir 1 *angula* de tour. Le 1<sup>er</sup> trou de note, appelé trou aigu (*tāra*), est à 1 *angula* du trou de souffle dans la plus petite de ces flûtes (*ekavira*); dans les autres, la distance augmente successivement de 1 (ou 2) *angula*, et va jusqu'à 18 dans la quinzième de la liste, qui, pour cette raison, a reçu le nom de « flûte de 18 *angulas* » (*ashtādaśā-ṅgula*); cette distance est de 20 et 22 doigts dans les deux dernières de la liste, qui forment une subdivision distincte. Il n'existe pas de flûte dont l'intervalle en question soit de 13, 15 ou 17 doigts, car leur son ne se distinguerait pas de celui des flûtes à 12 et 14 ou à 14 et 16 doigts, etc. Celles dans lesquelles cet écart est inférieur à 5 doigts sont d'un emploi rare : le son est trop perçant; pour une raison analogue, la dernière (*cruti-nīdhī*) est inutile : le son en est trop sourd.

Outre le trou aigu, il y en a 7 autres (abstraction faite de l'embouchure); ces 8 trous se suivent chacun à une distance de 1 2 doigt et ressemblent pour la grosseur au grain de jujubier. Le 8<sup>e</sup> n'est pas un trou de note, il reste toujours libre pour l'issue du souffle. Entre ce trou et l'extrémité du tuyau on laisse un espace de 2 doigts.

La longueur de la flûte varie suivant l'espace ménagé entre la tête et l'embouchure; selon que le fabricant l'aura fixé de 2, de 3 ou de 4 doigts, la plus petite aura de 12 à 13 ou à 14 doigts. Le tableau ci-dessus donne, pour chaque variété, la longueur totale du tuyau, d'après le *Saṅgīta-ratnākara*.

L'ouvrage indique encore la tonalité et le jeu des 15 premières flûtes, en partant de la dernière, la flûte de 18 *angulas*. Le doigté s'applique sur les 7 trous intermédiaires, abstraction faite du premier, le trou d'embouchure, et du dernier, le trou d'air. Quand les 7 trous de note sont bouchés par les doigts, l'*ashtādaśā-ṅgula* donne le *sa* (do) de l'octave *mandra*; si les doigts laissent libres les 2 derniers, elle donne le *rī* (ré); si 3 trous sont laissés libres, elle donne le *ga* (mi ♯), etc. Ainsi, par l'ouverture successive des trous latéraux, on obtient une gamme diatonique complète, en partant de la note initiale. Nous avons dit que, les 7 trous de note étant bouchés, la flûte de 18 *angulas* donnait le *sa* de l'octave inférieure; si, au contraire, les 7 trous sont ouverts, elle donnera le *nī* (si ♭) de cette même octave. Mais sa capacité est plus grande d'un ton : elle peut donner l'octave de la note initiale. Pour ce faire, on ouvre le trou aigu et on bouche les 6 autres : on aura ainsi, dans l'exemple choisi, le *sa* de l'octave moyenne.

Il en va de même, si l'on prend une flûte moins grande, en appliquant le doigté prescrit; le son initial change et s'élève d'un ton dans l'échelle, comme l'indique le tableau, chaque fois qu'on remonte, dans la liste des 15 *vaṃṣas*, d'une flûte plus grande à une plus petite. C'est ainsi que la *kalānīdhī* a pour son initial — les 7 trous bouchés — le *rī* de l'octave inférieure; la flûte *manu* le *ga*, etc.; que le *nāthendra*, dans les mêmes conditions, donne le *nī* de l'octave inférieure, puis, en levant les 2 derniers doigts, le *sa* de l'octave moyenne, etc.; qu'enfin la première flûte,

peu employée, donne la gamme diatonique de l'octave supérieure.

Mais, de même que les musiciens européens peuvent modifier les intonations de leur instrument, et obtiennent, par des combinaisons de doigté appelées *doigtés fourchus*, des échelles chromatiques complètes ou partielles, de même les Hindous peuvent, sur leurs *vaṃṣas*, monter les 22 *crutis* de leur échelle enharmonique<sup>2</sup>. Si le doigt laisse le trou de note complètement libre (*vyakta-muktā-ṅguli*), la note sonne entière, c'est-à-dire avec toutes ses *crutis*<sup>3</sup>. A l'aide d'un tremblé (*kampana*) du doigt, on la diminue de 1 *cruti*; pour la diminuer de 2 *crutis*, on fait l'*ardhamukta*, on laisse le trou à moitié ouvert; pour la diminuer de 3 *crutis*, on combine ce jeu avec un tremblé du doigt.

Certaines méthodes enseignent un autre mode de production des sons, au dire de Çārngadeva; mais leur examen nous entrainerait trop loin. Nous bornons ici ces détails déjà longs, après avoir ajouté que la position des mains de l'exécutant est dite en demi-lune (*ardhendu* ou *ardha-candra*), ou en tête de serpent (*nāga-phana*)... — que trois doigts de la main gauche, l'annulaire (note *sa*, dans l'exemple choisi ci-dessus), le médium (*rī*) et l'index (*ga*), plus 4 doigts de la main droite, le petit (*ma*), l'annulaire (*pa*), le médium (*dha*) et l'index (*nī*), concourent à la production des sons de l'échelle; — enfin que, en plus des 3 doigtés définis dans le *Nāṭya-śāstra* et le *Saṅgīta-ratnākara* et indiqués plus haut, l'école de Çārngadeva en admet deux autres, ce qui porte leur nombre à 5 (*kampitā*, *valitā*, *muktā*, *ardhamuktā* et *nipīditā*<sup>5</sup>).

**Classification adoptée.** — Laisant donc de côté les textes et la théorie de Çārngadeva, — qui, comme nous avons déjà eu souvent l'occasion de le rappeler, remonte aux commencements du XIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, — nous passerons à l'étude des seuls instruments de la classe *śushira* dont les spécimens sont arrivés jusqu'à notre époque, et qui ont été l'objet de descriptions dans les ouvrages des auteurs contemporains. Nous les avons distribués entre 4 familles : A. *Famille des flûtes*, à embouchure libre; B. *Famille des hautbois ou chalumeaux*, à anche double; C. *Instruments à réservoir d'air*; *Cornemuses*, à anche simple ou double; D. *Instruments à embouchure*; *Conques*, *Cors*, *Trompettes*.

#### A. — FAMILLE DES FLÛTES.

1<sup>o</sup> **Murali**<sup>6</sup>. — Le genre flûte proprement dit est représenté, dans les collections d'instruments, par une flûte traversière, variété du *vaṃṣa* classique, la *murali*, appelée encore aujourd'hui *pillagovi* ou *bansuli* (fig. 264<sup>7</sup>). C'est l'instrument cher au dieu Krishna. Elle est faite d'un tuyau de bambou; le spécimen du Musée de Bruxelles est percé, outre le trou d'embouchure, de 6 trous latéraux, et sa longueur est de 0<sup>m</sup>,385 (0<sup>m</sup>,355 à partir de la bouche).



FIG. 264<sup>7</sup>.  
Pillagovi  
ou murali.

1. D'après les lexiques, le doigt (*angula*) est une mesure de longueur égale à 8 petits grains d'orge (Soma. II, p. 3, dit 6), ajoutés à la suite les uns des autres dans le sens de la largeur. Si la coudée (*hasta*) vaut 18 pouces 0<sup>m</sup>,0254), le doigt, qui en est la 24<sup>e</sup> partie, égalera  $\frac{18 \times 0,0254}{24}$  ou 0<sup>m</sup>,019. — Pour Çārngadeva (VI, 28), en effet, l'*angula*, mesure de la jointure du pouce, est le douzième de la *vastī*, et 2 *vastis* égalent un *hasta*.

2. N.-é., XXX, 6-9; *Saṅgīta-ratna*, VI, 447-448.

3. Bharata dit : avec 4 *crutis*.

4. *Saṅgīta-ratna*, VI, 449-451.

5. *Id.*, p. 457-461.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 149; Mahillon (*id.*), n<sup>o</sup> 52, p. 120; *Yantra-kosha*, p. 75.

<sup>7</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.



2° **Nuy et laya-vamçi**<sup>1</sup>. — Le *nuy* est une flûte à bec, à tuyau cylindrique, ressemblant pour le reste au *pillagoci*. Le Musée de Bruxelles possède un instrument quelque peu analogue, mais à bouche transversale, appelé *laya-vamçi* (long. 0<sup>m</sup>,36). — C'est, d'après le cap. Day, un instrument pastoral, au son grave et doux, sans notes aigres; les simples mélodies des champs, jouées sur le *nuy*, ont un charme puissant. Il est employé dans le *Nihabet*<sup>2</sup>.

3° **Sarala-vamçi**<sup>3</sup>. — La *sarala-vamçi*, « flûte droite », du Catalogue de Bruxelles, est une « sorte de flageolet, dont la bouche est précédée d'un canal d'insufflation de 0<sup>m</sup>,42 de longueur; l'orifice de ce canal se pose contre les lèvres de l'exécutant. Le tuyau de bambou est percé, du côté supérieur, de 7 trous à peu près équidistants, et, du côté inférieur, d'un 8<sup>e</sup> trou, foré à une hauteur correspondant à la moitié de l'intervalle compris entre le 6<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup>... » (long. totale : 0<sup>m</sup>,34; à partir de la bouche : 0<sup>m</sup>,22).



FIG. 265\*. *Algoa* ou *algojâ*.

4° **Algojâ ou algoa**<sup>4</sup>. — L'*algojâ*, ou *algoa*, *alghosah* (fig. 265\*) est un flageolet, « semblable au précédent, dit M. Mahillon, sauf que le tuyau d'insufflation est taillé en bec de plume ». La douceur de son timbre en fait un instrument de salon, mais on l'emploie également dans les exécutions en plein air. Dans le Penjab et l'Inde supérieure, on le trouve pourvu de 2 tuyaux et joué en paire comme les *tibia pures* des Romains.

B. — FAMILLE DES HAUTOIS OU CHALUMEAUX, A ANCHE DOUBLE.

« L'anche double des instruments hindous, nous apprend M. Mahillon<sup>5</sup>, de même que celle de nos hautbois, se compose d'un petit tuyau conique de laiton, dont la partie large s'emboîte dans l'instrument; la partie étroite reçoit les languettes vibrantes. Celles-ci sont faites d'un brin de paille de maïs, dont la longueur est d'un centimètre environ et qui, aplati d'un côté, est fortement étranglé de l'autre, de manière à s'adapter aisément sur le tuyau. »



FIG. 266\*. *Nâgasâra*.

1° **Nâgasâra**<sup>6</sup>. — Le *nâgasâra* (fig. 266\*) est une sorte de hautbois, à tuyau conique, évasé, ordinairement construit en bois de santal, et pourvu d'un pavillon de métal; mais on trouve des *nâgasâras* tout en métal. L'instrument est habituellement percé de 12 trous, dont les 7 premiers seuls, à partir de la bouche, servent au doigté; les autres sont bouchés ou non avec de la cire, et servent à régler la tonalité. A l'aide des procédés indiqués plus haut, l'artiste, en ne fermant que partiellement les trous,

arrive à modifier les intonations de l'échelle sur la-

quelle sont forés les trous, et à produire des intervalles additionnels. — Le son rappelle celui de la cornemuse, mais est plus perçant et gagne à être entendu à une certaine distance.

Un instrument analogue du Musée de Bruxelles (n° 121) est appelé *noska*<sup>7</sup>.

2° **Mukavinâ**<sup>8</sup>. — La *mukavinâ* (fig. 267\*) offre une étroite ressemblance avec le *nâgasâra*; mais ses dimensions sont ordinairement moindres de moitié. Elle est percée de 7 trous. Le son en est encore plus aigu, ce qui rend l'instrument très déplaisant à une première audition.

3° **Sânâi, surnâi ou çruti**<sup>9</sup>. — Tous deux sont souvent accouplés, dans les exécutions musicales, avec toute une famille de chalumeaux, de dimensions variables, servant surtout à l'accompagnement. On les appelle *sânâi*, *shunayr*, *surnâi*, etc., ou encore *çruti* (fig. 268\*). Leur forme rappelle les deux précédentes variétés, mais le tuyau conique est encore plus rapidement évasé vers le bas. Comme le *nâgasâra*, ils sont percés, près du pavillon, de 4 ou 5 trous, qu'on mastique complètement ou partiellement, pour accorder l'instrument. Quand plusieurs à la fois servent à l'accompagnement, ils s'accordent sur la tonique et sur la dominante; et s'il n'y en a qu'un, on l'accorde sur la tonique.



FIG. 267\*. *Mukavinâ*.

« Ce que les cornemuses sont pour l'Ecosse et l'Irlande, remarque le cap. Meadows Taylor<sup>10</sup>, ces chalumeaux le sont pour l'Inde. Bien qu'ils aient l'apparence de flageolets, leur son est exactement semblable à celui des cornemuses, si ce n'est qu'il est peut-être plus puissant et, entre les mains de bons artistes, plus mélodieux. Ils ne sont percés que de 7 ou 8 trous, et semblent ainsi n'avoir pas une grande étendue; mais les exécutants, soit par des effets de lèvres et de langue sur l'embouchure de roseau, soit par des combinaisons de doigté, arrivent à produire des demi-tons et des quarts de ton, au moyen desquels ils introduisent dans la mélodie ces passages chromatiques *ad libitum*, dont ils sont si friands, et dont l'existence est très réelle. Par suite de sa grande puissance, le son de ces chalumeaux est déplaisant à entendre de près; mais à une certaine distance, en plein air et spécialement dans les montagnes, l'effet, plus assourdi, atteint souvent une grande beauté sauvage et une grande douceur. Leur usage est universel; ce sont, en fait, les seuls instruments réguliers pour les exécutions en plein air de la musique indigène: on les emploie dans toutes les occasions, soit dans les cérémonies domestiques, soit dans les cérémonies religieuses publiques, processions ou fes-



FIG. 268\*. *Sânâi, surnâi, ou çruti*.

1. Day (*id.*), p. 149; Mahillon (*id.*), n° 53, p. 121; *Yantra-kosha*, p. 79.  
 2. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 28. Voir chap. VII, p. 366.  
 3. Mahillon (*id.*), n° 50, p. 119; *Yantra-kosha*, p. 79.  
 4. Day (*id.*), p. 149; Mahillon (*id.*), n° 51, p. 120; Fétis, t. II, p. 301.  
 5. *Ouvr. cité*, t. I, p. 415.  
 6. Day, *ouvr. cité*, p. 147. Comp. Fétis (*id.*), t. II, p. 301.

7. Mahillon (*id.*), n° 121, p. 165; Fétis (*id.*), t. II, p. 302.  
 8. Day (*id.*), p. 147, 148.  
 9. Day (*id.*), p. 148; Mahillon (*id.*), n° 45-48, p. 115-117; *Yantra-kosha*, p. 81.  
 10. *Ouvr. cité*, p. 249-250.  
 \* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

livals, musique des temples, etc. Dans le pays mâhratte, où je les connais mieux, les simples mélodies populaires, joyeuses ou plaintives, sont rendues dans un style souvent surprenant, et l'on y introduit des combinaisons d'un effet musical également curieux et intéressant. » Ils s'emploient dans le *Nahabet*.

La collection du Musée de Bruxelles possède 4 de ces *sânas* de dimensions plus ou moins grandes (nos 43-48); le dernier est à double tuyau, dont l'un sert comme à l'ordinaire; « on bouche les trous de l'autre avec de la cire, en laissant ouverts seulement ceux qui sont nécessaires à la production des sons continus dont on veut accompagner la mélodie. »

**Kalama**<sup>1</sup>. — Elle renferme, en outre, un instrument de même nature, appelé *kalama*, « plume de roseau », en raison de sa forme.

**Nyâstaranga**<sup>2</sup>. — Une place spéciale doit être faite ici à un instrument très particulier, que S. M. Tagore a recueilli et envoyé en Europe, le *nyâstaranga* (fig.



FIG. 269. — *Nyâstaranga* Mahillon, *ouvr. cité*, n° 49, p. 118).

269). D'après M. Mahillon, « il se compose d'un tuyau conique de cuivre, terminé à l'une de ses extrémités par un pavillon et à l'autre par un bassin semblable à celui des instruments à embouchure. Il n'est pas destiné cependant à produire des sons par l'application et la vibration des lèvres... Sous le disque perforé de l'extrémité supérieure on place une partie de cocon d'araignée très finement découpé. On applique le disque sur l'un des côtés de la gorge, à l'endroit des cordes vocales; si l'on respire fortement ou que l'on fredonne un air, il se forme un son clair, lequel reproduit les intonations formées par l'exécutant et ressemble parfaitement, assure-t-on, au son d'un instrument à anche. Le même instrumentiste se sert parfois de 2 tuyaux; en ce cas, il en place un de chaque côté de la gorge. Le son se produit aussi, paraît-il, lorsqu'on place l'instrument sur les joues ou sur les narines... » (long. : 0<sup>m</sup>,43). Il aurait été appelé anciennement *upanya*<sup>3</sup>.

#### C. — INSTRUMENTS A RÉSERVOIR D'AIR. — CORNEMUSES.

1° **Pungi ou jinagovi**<sup>4</sup>. — Le *pungi*, *puji* ou *jinagovi* (fig. 270\*) est un instrument à réservoir d'air, du genre cornemuse, exclusivement employé aujourd'hui par les jongleurs et les charmeurs de serpents, et de construction grossière. Il est composé d'une sorte de gourde en forme de bouteille, dont l'extrémité est percée d'un trou d'insufflation; à cette gourde viennent aboutir 2 tuyaux de bambou, munis chacun d'une anche battante. En soufflant, les 2 anches placées à l'intérieur de la gourde vibrent à la fois. Les 2 tuyaux sont percés de trous : ceux du 1<sup>er</sup> servent

seuls pour le doigté, les autres, bouchés plus ou moins avec de la cire, fournissent la note en unisson avec la tonique, destinée à résonner durant toute la mélodie. Le *pungi* est invariablement construit dans l'échelle *Hanumatodi*, et n'emploie que le *râga favori* des serpents *Nâgavarâli*<sup>5</sup>. C'est l'instrument appelé *mayandi* dans l'histoire de Fétis, t. II, p. 303. D'après S. M. Tagore (*Short Notices*, p. 30), on en soufflait autrefois avec les narines, d'où le nom de *nâsâ-gantra*.

Le Musée de Bruxelles possède un instrument analogue, mais avec un long canal d'insufflation; il est appelé *tubri*, en sc. *tiktiri*<sup>6</sup>.

2° **Moshuk ou nâga-baddha, cruti-upanga**<sup>7</sup>. — Mais l'instrument dont la forme rappelle le plus notre

cornemuse écossaise est le *moshuk* d'aujourd'hui, autrefois appelé *nâga-baddha*, et encore, et dans le sud de l'Inde, *cruti-upanga* ou *bhazana-cruti* (fig. 271\*). Le sac est en peau de chevreau; il est pourvu d'un tuyau insufflateur, qui alimente un tube à anche, dont les vibrations sont réglées à l'aide d'un petit morceau de fil de métal ou de ficelle fine, enroulé autour de la languette. Dans le sud de l'Inde, ce tube sert simplement de bourdon, et, à cet effet, les trous sont entièrement ou partiellement bouchés avec de la cire, pour obtenir l'accord voulu. Le *moshuk* du



FIG. 270\*. — *Pungi* ou *jinagovi*.

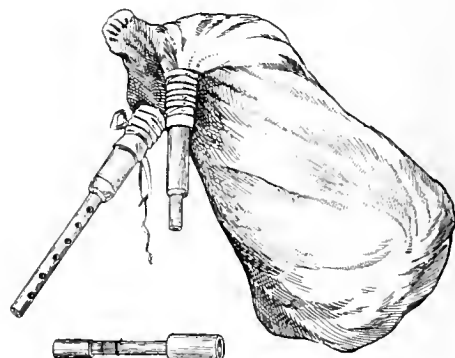


FIG. 271\*. — *Moshuk* ou *nâga-baddha*.

Nord a à peu près la même forme; l'instrument possède un chalumeau, avec ou sans bourdon, et on peut entendre certains exécutants en jouer avec une dextérité qui rappelle celle des joueurs de *bag-pipe* écossais<sup>8</sup>.

#### D. — INSTRUMENTS A EMBOUCHURE. — CONQUES, CORS, TROMPETTES.

a) **Genre çankha ou conque**<sup>9</sup>. — Les coquillages marins fournissent différentes variétés de conques (*çankhas*), dont l'usage guerrier apparaît à chaque

1. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 44, p. 115; *Yantra-kosha*, p. 80.  
2. *Id.*, n° 49, p. 117; S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 28; *Comp. Pub'lie* (op. cit. éd. par S. M. Tagore), p. 27, 32, 39.  
3. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 28.  
4. Day, *ouvr. cité*, p. 145; Meadows Taylor (*id.*), p. 232.  
5. *Comp.* chap. I, p. 200.

6. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 55, p. 122.  
7. Day (*id.*), p. 151; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 24, 26.  
8. Day (*id.*), p. 104.  
9. Day, *ouvr. cité*, p. 151.  
\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

page des épopées hindoues. Ces instruments primitifs (fig. 272<sup>1</sup>) sont encore aujourd'hui d'un emploi courant dans les cérémonies religieuses; on en sonne durant les processions et devant les sanctuaires des divinités. Ce ne sont pas, à proprement parler, des instruments de musique; ils ne peuvent servir à jouer aucun air; cependant on peut, à l'aide des lèvres, moduler le son, et les notes claires et douces qu'on en tire ne sont pas sans charme. On s'en sert parfois, dans le rituel des temples, pour produire une sorte d'accompagnement rythmique; ils produisent alors un effet assez curieux et jouent le rôle du *konnagolu* et du *talu-vinyasa* décrits d'autre part<sup>1</sup>.

Le Catalogue du Musée de Bruxelles<sup>2</sup> en indique plusieurs variétés, fournies par des coquillages spéciaux, de formes distinctes : *go-mukha*, « bouche de vache »; *bharitaka*, de l'espèce cauris ou canis, servant de monnaie dans l'Inde; *sughosha*, « au beau son »; *ananta-vijaya*, « victoire sans fin »... Ces noms se retrouvent, avec bien d'autres, dans le Mahâbhârata et dans le Râmâyana, aussi bien que ceux des cors qui vont suivre.

b) Genre *çringa* ou cor. — Parmi les instruments du genre *çringa* ou cor, les uns sont faits d'une corne de vache, dont la pointe a été enlevée<sup>3</sup>, de façon à former l'embouchure. C'est le *go-çringa* des épopées (fig. 273), servant à la guerre et dans les cérémonies religieuses, que la légende indique comme l'instrument favori du dieu Çiva.



FIG. 273. — *Go-çringa* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 61, p. 125).

Les autres, *vana-çringa*, *nava-çringa*, *jaya-çringa*, etc. (fig. 274), sont en cuivre, composés de plusieurs pièces qui s'emboîtent, et sont décorés de peintures.

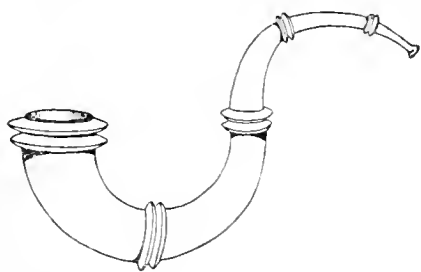


FIG. 274. — *Vana-çringa* (Lavoix, *Hist. de la mus.*).

La forme du *vana-çringa*, « cor de guerre », du Musée de Bruxelles<sup>4</sup>, « rappelle l'instrument européen connu sous le nom de serpent. Les anneaux qui servent d'ornement sont creux et contiennent des ballettes de

plomb qui resonnent bruyamment lorsque l'instrument est secoué ».

Le *çringa* ou *çing* peut revêtir encore d'autres formes, dont l'une fait sonner par sa courbe au cor des



FIG. 275. — *Çringa nousring*, ou *kahalay* (Catalogue du Conservatoire de Paris, de Chompet).

chevaliers du moyen âge. Tel est le grand cor de guerre appelé *nousring*<sup>5</sup>, ou encore, dans le sud de l'Inde, *kahalay* ou *kombu*<sup>6</sup> (fig. 275). Parfois une tige de métal relie les deux extrémités. La variété désignée sous le nom de *theroubmathie* (fig. 276), dans l'Histoire de Fétis<sup>7</sup>, est curieuse par le contour donné au tube, qui figure en son milieu un cercle fermé, et dont l'extrémité supérieure décrit une ligne oblique par rapport au pavillon.

Le cor ne se rencontre guère qu'entre les mains des Hindous de caste inférieure, ou des mahométans<sup>8</sup>; mais il est en usage à travers l'Inde entière pour sonner les appels des veilleurs de nuit, les fanfares des processions, des cérémonies des temples, des mariages, aussi bien que des funérailles,

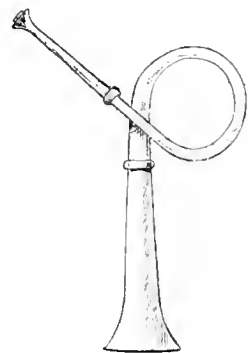


FIG. 276. — *Theroubmathie* (Fétis, *ouvr. cité*, p. 304).

pauvres ou riches. En tête de tous les cortèges, de toutes les cavalcades, marchent un ou plusieurs sonneurs de cor, annonçant, à l'entrée des villes ou des villages, l'arrivée ou le passage des autorités et notabilités indigènes; à leurs fanfares répondent celles des sonneurs postés aux portes des moindres localités, le tout produisant une cacophonie indescriptible. Le *çringa* sert encore aux mendiants ambulants, ainsi qu'aux conducteurs de troupeaux, aux caravanes marchandes, pour lancer leurs appels ou exciter le bétail. Dans le silence des campagnes, ces sonneries, qui annoncent les heures dans la nuit, ces appels de notes stridentes ou indéçises, lancés du haut des tours, des portes des villages et des forteresses, produisent un effet étrange et saisissant<sup>9</sup>.

Le son d'un *çringa* de bonne qualité rappelle assez bien celui du bugle; mais il a plus de puissance et

1. Voir chap. V, p. 357-358.  
2. N° 56-60.  
3. Sur une longueur de 2 ou 3 *angulas* (0<sup>m</sup>,038 à 0<sup>m</sup>,057), d'après le *Sang-ratn.* (VI, 795); Mahillon, *ouvr. cité*, n° 61, p. 125; *Yantra-kosha*, p. 83.  
4. N° 62, p. 125; *Yantra-kosha*, p. 84.  
5. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 304.

6. Day (*id.*), p. 153.  
7. P. 304-304.  
8. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 246.  
9. *Id.*, p. 248.  
\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

d'étendue, entre les mains d'un habile exécutant; malgré cela, il n'est jamais utilisé dans les exécutions d'ensemble.

c) Genre **trompette**. — Les instruments hindous du genre trompette, pas plus que les cors, ne sont des instruments mélodiques, en raison de l'absence de corps de rechange, coulisses et pistons, et de leur échelle incomplète, dont les exécutants, sans grande éducation musicale, ne connaissent même pas, d'ordinaire, l'étendue exacte. Ce sont des types très primitifs, et d'une construction généralement imparfaite, ne donnant que quelques notes stridentes ou rauques, suivant leurs dimensions, et dont on n'a jamais essayé de tirer tout le parti possible. Remarquons toutefois que, dès l'origine, les Hindous ont trouvé le moyen de rendre ces instruments plus portatifs, sans diminuer la longueur du tube, en le repliant et en l'enroulant sur lui-même; en fait, la grande ressemblance de la *tîri* ou *tuturi* avec la trompette européenne ou clairon est très frappante, bien qu'il ne puisse être question d'emprunt de l'une à l'autre.

1° **Tûri** ou **tuturi**<sup>1</sup>. — La *tîri* (sc. *tîrya*) ou *tuturi* (fig. 277\*) se fait de différentes grandeurs, et s'em-



FIG. 277\*. — Tûri ou tuturi.

ploie surtout dans les cérémonies religieuses. Fétis donne à ces instruments à tube contourné de formes diverses les noms de *bhêrêe*, *bouri* et *combou*.

2° **Nafari**<sup>2</sup>. — Mais la trompette droite est également représentée dans l'Inde par plusieurs instru-



FIG. 278\*. — Nafari.

ments variant de grandeur. La petite trompette droite (fig. 278\*) est appelée *nafari* (en persan *nafir*).

3° **Karana** ou **kurna**<sup>3</sup>. — La grande, *karana*, *kurna* ou *kurna* (fig. 279\*), encore appelée dans le Sud *buruga* ou *banku*, ne donne que quelques notes rauques. Elle est presque exclusivement jouée par des brâhmines ou prêtres attachés aux temples, ou encore par des personnes faisant partie de la suite des *gurus*, des



FIG. 279\*. — Karana ou kurna.

*srâmins* ou prêtres spirituels ayant une grande juridiction ecclésiastique, qui, comme une marque de leur haute situation, possèdent le privilège exclusif d'avoir des *kurnas* dans leur orchestre ou *Nâhabet*<sup>4</sup>. Au dire des brâhmanes, ce serait le plus ancien instrument de musique connu à l'heure actuelle, et le plus agréable à la divinité<sup>5</sup>.

4° **Râma-eringa**<sup>6</sup>. — La plus grande des trompettes hindoues est le *râma-eringa* ou *ramsinga* (fig. 280), longue de 2 mètres, en cuivre mince et à pavillon étroit; elle est formée de quatre pièces emboîtées l'une dans l'autre. Pour supporter ce long tube, on se sert d'un bâton qui y est attaché, et qu'on tient de la main droite; parfois les pavillons sont suspendus au plafond de la salle, à l'aide de cordons de soie ou de fils de métal. Cet instrument, aux sons graves et lugubres, ne s'emploie que dans les cérémonies funéraires.

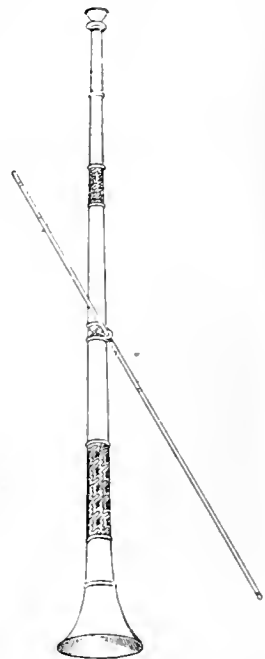


FIG. 280. — Râma-eringa (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 242).

### III. — Les instruments à percussion recouverts de peau.

La 3<sup>e</sup> classe des instruments hindous, *avanaddha*, comprend les tambours, timbales, tambourins, tambours de basque, etc., tous instruments à percussion recouverts de peau. C'est, avec la classe *tata*, celle

où l'ingéniosité des Hindous s'est le plus complu à créer les espèces les plus diverses, celle dont l'emploi fut, dès les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, le plus constant, le plus universel. Avec la conque et la trompette, le tambour, ou timbale, était l'instrument guerrier par excellence; ce fut et c'est encore aujourd'hui l'accompagnement inséparable et obligé de toute exécution vocale ou instrumentale.

Ce n'est pas un simple instrument rythmique comme les cymbales; il a des intonations déterminées, que peut modifier la tension des membranes, obtenue par divers procédés industriels. En l'absence d'un *tonarium* ou diapason fixe, inconnu à l'Inde, c'est lui qui donne le ton aux autres instruments, aussi bien qu'aux chanteurs<sup>7</sup>. Rarement employé seul, on le rencontre par paire ou, plus fréquemment encore, par groupe de trois. Dans ce cas, leur accord était, d'après les anciens textes, soumis à des règles précises et comportait généralement 3 manières<sup>8</sup>: dans la *mâyûri*, le tambour de droite donne le *sa*, celui de gauche la tierce *ga*, et le plus aigu (*îrdh-vaka*) la quinte *pa*; dans l'*ardha-mâyûri*, les 3 accords respectifs sont *ri*, *sa*, *pa*; dans la *kârmâravi*, *sa*, *ri*, *pa*; enfin, parfois un 4<sup>e</sup> tambour (*âlîngya*) donne la note auxiliaire *nî*... etc. Aujourd'hui encore, dans les instruments à deux faces, chacune des membranes donne une note différente, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte, selon que la musique doit être en *madhyama* ou en *pancama-çruti*<sup>9</sup>. L'exécutant en jouait soit à l'aide de baguettes, soit avec les doigts, le poignet, ou toute autre partie de la main. De lon-

1. Day, *ouvr. cité*, p. 153; Mahillon (*id.*), n° 63, p. 126; *Yantra-kosha*, p. 81; Fétis (*id.*), p. 304-305.

2. Day (*id.*), p. 153; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 26.

3. *Id.*, p. 153; *Ibid.*, p. 17; Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249.

4. Voir plus loin, chap. VII, p. 366.

5. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249.

6. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 31; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 306.

7. Cap. Willard (*id.*), p. 93.

8. *N.-c.*, XXXIII, éd. K. M. (XXXIV), 105 et suiv.

9. Day, *ouvr. cité*, p. 137.

\* Extrait de l'ouvrage de cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

gues années d'étude devaient le familiariser avec la pratique d'un art difficile et compliqué, et lui permettaient d'acquiescer toute la virtuosité requise d'amateurs exigeants. Aussi les méthodes sont-elles nombreuses et complètes. Nous avons signalé celle qu'a écrite le rajah S. M. Tagore pour l'instrument à percussion classique, le *mridanga*<sup>1</sup>. Le *Saṃgīta-ratnākara* définit 80 sortes de batteries des mains (*hastu-pātās*)<sup>2</sup>...

**Renseignements fournis par les textes sanscrits.** — L'époque védique connaissait, nous l'avons vu, différents tambours; les hymnes en citent deux, le *dumlabhi*, auquel la légende attribuait une origine céleste, et l'*śāmbhara*<sup>3</sup>.

Le *Nāṭya-śāstra* consacre un long chapitre, le chapitre XXXIII, à l'étude de cette classe d'instruments, à leur rôle dans l'orchestre, etc. Voici l'origine qu'il leur attribue<sup>4</sup>. Un jour que le sage Svāti, le grand musicien de la légende, ses prières et lectures accomplies, se promenait sur le bord de la mer, il fut témoin d'une grande tempête qui soulevait les flots; avec un grand fracas, les vagues venaient se briser sur le rivage; le vent faisait rage, secouant les tiges des lotus, dont les feuilles résonnaient sous le coup des éléments déchainés. Le grand *manī* avait distingué, à travers le bruit, les notes graves, moyennes et aiguës produites par les feuilles de lotus. De retour à son ermitage, il s'assura le concours du maître ès arts des dieux, l'universel Vieyakarman, et, plongé dans la méditation, il se mit à fabriquer, en les recouvrant d'une peau tendue, toute la famille des *pushkaras*, tambours et timbales: le *mridanga*, le *panava*, le *dardura*; il créa encore, toujours sur le modèle du *dumlabhi* des dieux, le *muraja*, l'*āliṅgya*, l'*ūrdhvaṅka*, l'*āṅkika*..., à côté desquels Bharata énumère encore<sup>5</sup> la *bheri*, la *ḥanḥi*, le *dīvāṅka*, le *gomukha*, puis leurs dérivés en bois et en fer: le *pataha*, la *ḥallari*, etc., ajoutant que le nombre de leurs variétés atteignit, par la suite, le chiffre de cent<sup>6</sup>.

De fait, aucune classe d'instruments n'est plus riche de noms et de formes. L'*Amara-kośa* en cite une vingtaine: *mridanga*, *muraja*, *ankya*, *āliṅgya*, *ūrdhvaṅka*, *yaḡah-pataha*, *dhakkā*, *bheri*, *dumlabhi* (qui fait *dum dum*), *ānaka*, *pataha*<sup>7</sup>, *damaru*, *mudhu*, *dīvāṅka*, *ḥarḥara*, *mardala*, *panava*, auxquels le commentaire ajoute: *hudduka*, *gomukha*, etc.<sup>8</sup>.

La liste du *Saṃgīta-ratnākara*, qui les décrit et les définit longuement<sup>9</sup>, en renferme 23: *pataha*, *mardala*, *huddukā*, *karatā*, *ghata*, *ghudasa*, *dharasa*, *dhakkā*, *kudukkā*, *kudvā*, *raṅjā*, *damaruka*, *dakkā*, *māṇḍī-dakkā*, *dakkulī*, *sellukā*, *ḥallari*, *bhāna*, *trivālī*, *dumlabhi*, *bheri*, *nīśāna*, *tumbakī*.

La compilation des lexiques nous permettrait d'étendre encore cette énumération<sup>10</sup>. La plupart sont encore en usage dans l'Inde, sans compter des formes ou appellations nouvelles nombreuses, représentées dans les Collections des Musées indigènes et européens<sup>11</sup>, et dont nous devons faire maintenant la rapide analyse.

1. Voir plus haut, p. 340, note 5.

2. VI, 836-894.

3. Voir chap. III, p. 276-277.

4. N.-ç., XXXIII (éd. K. M. XXXIV, 4 et suiv.).

5. Comp. N.-ç., IV, 253.

6. N.-ç., XXXIII (éd. K. M. XXXIV, 24). — Dans la *Rāyaprasenī* jainiste (p. 82 et suiv.) nous relevons les noms des instruments à percussion suivants: *panava*, *pataha*, *bhambhī*, *horambhī*, *bheri*, *ḥallari*, *dumlabhi*, *muraja*, *mridanga*, *māṇḍī-mridanga*, *āliṅgya*, *kustamba*, *gomukhī*, *mardala*, *mukunda*, *huddukā*, *vīcī* ou *cīcīkī*, *karatī*, *dīvāṅka*, *kinīta*, *kānda*, *dardara*, *dardarukā*, *kusumbara*, *māṇḍalaka*.

7. Ed. Bombay, 1882, I, vii, 5-6.

**Classification adoptée.** — Nous subdivisons les types de la classe *amrabha* en 3 familles: A. *Instruments à double membrane*; B. *Instruments à membrane simple*; C. *Tambours de basse et tambourins*.

#### A. — INSTRUMENTS À DOUBLE MEMBRANE.

**1° Mridanga ou mathala**<sup>12</sup>. — L'antique *mridanga* (fig. 281\* et 282\*, le *mullīṅga* des textes pâlis, est appelé aujourd'hui, dans le sud de l'Inde, *mathala*; son nom persan serait *pa-khwaj*.

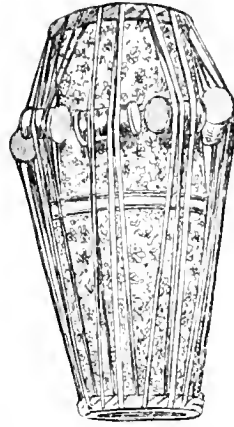


FIG. 281\*. — *Mridanga* (du Nord).

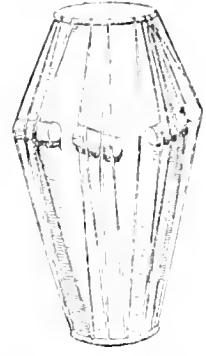


FIG. 282. — *Id.* (Lavoiix, *Hist. de la mus.*, p. 326).

La caisse est une coque de bois, de forme elliptique: deux cercles de bois, à chacune des extrémités, servent à tendre les membranes qui les recouvrent, au moyen de tirants de cuir entrelacés, allant de l'un à l'autre. Des cylindres de bois, introduits entre la paroi extérieure et les lanières, permettent d'accorder l'instrument, en augmentant plus ou moins la tension. Les 2 membranes sont accordées, l'une en unisson avec la tonique, l'autre avec la quarte ou la quinte; la plus petite est enduite d'une composition particulière de résine, d'huile et de cire. En manière d'ornement, une draperie brodée est généralement tendue sur le côté supérieur de la coque.

On joue du *mridanga* à l'aide du bout des doigts, du poignet et des autres parties de la main: la droite bat la plus petite membrane, la gauche la plus grande. D'après S. M. Tagore<sup>13</sup>, il sert à accompagner la musique sacrée, les chants d'un caractère élevé, tels que le *dhrupaṭ*, avec la *mahatī-rīnā* et la *rūtra-rīnā*; on l'emploie également dans les réceptions royales appelées *durbars*.

Il existe un *mridanga* de grandes dimensions, le *mahā-mridanga*<sup>14</sup>.

**2° Mardala**<sup>15</sup>. — L'étymologie (*mṛd* = terre cuite) semble indiquer que le corps du *mridanga* était, à l'origine, en argile. C'est, du moins, le cas pour l'instrument classique analogue appelé *mardala*, *madala*, qu'on trouve aujourd'hui entre les mains des tribus montagnardes aborigènes.

8. *Id.*, I, vii, 7-8.

9. *Saṃgīta-ratnākara*, VI, 12-14 et 802-1155.

10. Voir encore S. S. S., p. 177 et 192, et S. M. Tagore, *Short Notices*...

11. Le Conservatoire de musique de Paris en possède 22.

12. Day, *ouvr. cité*, p. 137; Mahillon *id.*, n° 32, p. 108. *Yantra-kośha*, p. 96.

13. *Short Notices*, p. 25.

14. *Id.*, p. 22.

15. Day, *ouvr. cité*, p. 137; Mahillon *id.*, n° 40, p. 112.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>e</sup>.

3° **Khol**<sup>1</sup>. — Le *khol* (fig. 283), plus récent, dont les parois de terre cuite sont entourées de bandes de cuir, et traversées dans le sens de la longueur par des tirants, rappelle les deux précédents; il accompagne les chants religieux tels que le *kirthana*, etc.

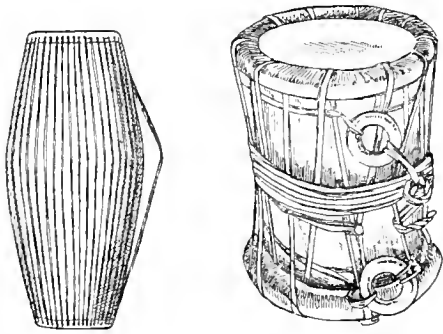


FIG. 283. — *Khol* (Mahillon, Fig. 284\*. — *Dhola* ou *dhol*. ouvr. cité, p. 111).

4° **Dhola**<sup>2</sup>. — Le *dhola* ou *dhol* (fig. 284\*), dont la forme et la construction varient, comme c'est, du reste, le cas pour tous ces instruments, suivant les régions, se compose généralement d'une mince caisse creusée dans un bloc de bois; les membranes sont tendues sur des cercles de chanvre fixés à la caisse, au moyen de lanières de cuir entrelacées, et la tension s'opère à l'aide d'anneaux de laiton, ou d'une bande de cuir passée autour de la caisse sur les lanières qu'elle serre plus ou moins. On en joue à la fois avec la main et avec une baguette, ou bien on ne frappe que la membrane droite à l'aide de 2 baguettes.

5°-6° **Dholaka et dakkâ**<sup>3</sup>. — Le *dholaka* ou *dholuk*, et la *dakkâ* ou *dhak*, sont presque identiques au *dhol*, mais un peu plus grands.

7° **Dholaki**<sup>4</sup>. — La *dholaki* ou *dholkec*, au contraire, est plus petite et sert aux femmes du Dékhan.

8° **Joraghâi**<sup>5</sup>. — Parfois 2 *dholas*, de dimensions différentes, sont accouplés et suspendus au cou de l'exécutant, l'un, à droite, battu avec une baguette, l'autre avec la main. Ce couple constitue le *joraghâi* (fig. 285).

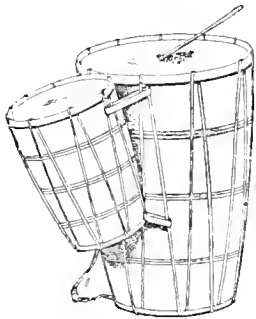


FIG. 285. — *Joraghâi* (Larousse, Dict., p. 246, n° 8).

9° **Jharjhara ou kârâ**<sup>6</sup>. — L'ancien *jharjhara* est aussi désigné sous le nom de *kârâ* ou *karvar*. Il se compose d'un fût de terre cuite, ayant la forme d'un tronc de cône, suspendu au cou, et joué avec une baguette; les membranes sont tendues à l'aide de lanières.

10° **Jagajhampa**<sup>7</sup>. — Ancien instrument guerrier comme le précédent, le *jagajhampa* s'emploie aujourd'hui dans les occasions de fêtes. Il est en bois et de forme plus basse; la tension se fait à l'aide de

lanières, mais n'est pas graduelle. Il se joue avec 2 baguettes.

11° **Damaru ou dugduga et budbudika**<sup>8</sup>. — L'ancien *damaru*, appelé vulgairement *dugduga* ou *dugdugi* (fig. 286\* et 287) se trouve aujourd'hui spécialement entre les mains des charmeurs de serpents ou montreurs de singes. Le récipient a la forme d'un sablier; les deux membranes sont reliées et tendues par des cordes.

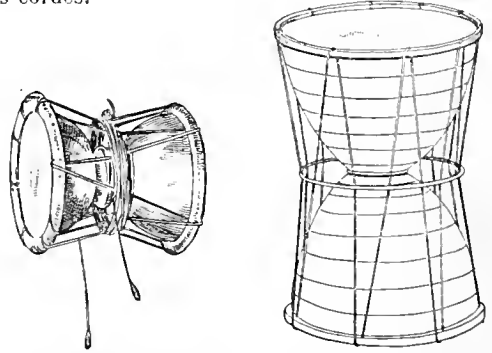


FIG. 286\*. — *Damaru* ou *dugduga* et *budbudika*. FIG. 287. — *Id.* (Larousse, ouvr. cité, p. 246, n° 11).

La façon dont on joue du petit modèle à main appelé aussi *budbudika*<sup>9</sup> est curieuse : au centre du récipient est attachée une corde, armée à son extrémité d'une petite balle de cuir ou de liège, laquelle, agitée par la main qui secoue l'instrument comme un tambour de basque, va frapper alternativement l'une et l'autre membrane.

12° **Hudukkâ ou huruk, edaka**<sup>10</sup>. — Aussi déchuée est la *hudukkâ*, en bengali *huruk*, appelée encore *edaka* ou *dudi*, dont la forme est la même, mais les dimensions plus grandes. Elle est parfois en métal; l'un des côtés est frappé à l'aide d'une petite baguette, l'autre avec la main.

## B. — INSTRUMENTS A MEMBRANE SIMPLE.

Les instruments que nous venons de passer en revue sont tous à double membrane; mais il y a toute une série de timbales à simple membrane, tendue sur un récipient.

1° **Panava**<sup>11</sup>. — Le nom du classique *panava* est donné aujourd'hui à un petit tambourin de forme conique, en bois, dont la membrane est soumise au système de tension décrit pour le *mridanga*.

2°-3° **Tablâ et bâhyâ**<sup>12</sup>. — Deux petites timbales de cuivre, appelées *tablâs* (fig. 288\*), accordées, comme les 2 membranes du *mridanga*, à l'aide de tirants et de la même composition résineuse, lui sont préférées de nos jours dans le Dékhan et le nord de l'Inde. Elles s'attachent généralement toutes les deux à la ceinture de l'exécutant. Parfois l'une d'elles est remplacée par une petite timbale de bois ou de terre cuite, de forme conique, appelée *bâhyâ* ou *bânyâ* (fig. 289\*). La *tablâ* se fait aussi en bois, sur le modèle du *mridanga*, et se joue de la main droite, tandis que la gauche frappe

1. Day (*id.*), p. 137; Mahillon (*id.*), n° 39, p. 112.

2. Day (*id.*), p. 140; Mahillon (*id.*), n° 34, p. 109; *Yantra-kosha*, p. 99.

3. Day, *ouvr. cité*, p. 140; Mahillon (*id.*), n° 33, 37; *Yantra-kosha*, p. 98-100.

4. Day (*id.*), p. 140.

5. Mahillon (*id.*), n° 36, p. 110; *Yantra-kosha*, p. 103.

6. *Id.*, n° 35, p. 110; *Ibid.*, p. 100.

7. *Id.*, n° 38, p. 111; *Ibid.*, p. 102.

8. *Id.*, n° 41, p. 112; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 9.

9. Day, *ouvr. cité*, p. 144.

10. Day, *ouvr. cité*, p. 114; Mahillon (*id.*), n° 42, p. 113; *Yantra-kosha*, p. 294.

11. Mahillon (*id.*), n° 22.

12. Day (*id.*), p. 137; Mahillon (*id.*), n° 20-21, p. 101; *Yantra-kosha*, p. 95.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

la *bāṅgā*; elle est alors appelée encore *dama* ou *dakshina* (droite). — Ce sont des instruments au son



Fig. 288<sup>1</sup> et 289<sup>2</sup>. — *Tablā* et *bāḡyā*.

doux et étouffé, usités dans la musique de chambre ou pour la danse, souvent en compagnie de la *sārangī* et de l'*esrār*.

4° *Nāgarā* ou *nakkera*<sup>1</sup>. — La *nāgarā* ou *nakkera* (fig. 290<sup>1</sup>) passe pour être le très ancien *dumdubhī* des littératures védique et sanscrite; on l'assimile encore à la *bherī*. C'est une grande timbale, jouée avec deux baguettes recourbées, très usitée dans les temples et pour les fêtes religieuses. La coque, de forme hémis-

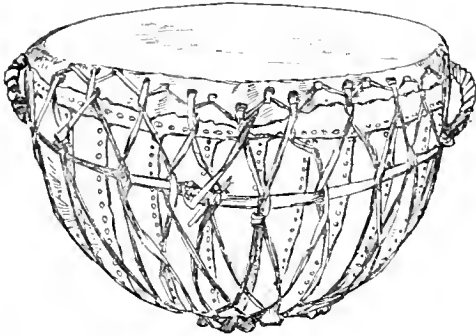


Fig. 290<sup>1</sup>. — *Nāgarā*.

sphérique, est en cuivre, en laiton ou en tôle rivés, quelquefois en terre cuite; les membranes de peau, d'un diamètre maximum de 0<sup>m</sup>,90, disposées sur des cercles de métal, sont tendues à l'aide de cordes ou de sangles entre-croisées et passant sous la coque. Ces timbales, surtout les plus petites, sont souvent tendues à l'aide d'un procédé spécial, qui consiste à revêtir la coque d'un réseau de sangles en acier tordu, auquel on attache la peau toute mouillée; elle se rétrécit en séchant.

5° *Mahā-nāgarā* ou *nāhabet*<sup>2</sup>. — La *mahā-nāgarā* est une très grande timbale, dont le diamètre atteint jusqu'à 1<sup>m</sup>,50; désignée sous l'appellation de *nāhabet* ou *nōbot*, elle a donné son nom à une sorte d'orchestre attaché au palais des nobles mahométans dans le Dēkhan et l'Inde supérieure<sup>3</sup>.

6° *Kāradisamelā*<sup>4</sup>. — Dans les temples çivaïtes du Sud, pratiquant les rites phalliques du *lingu*, on trouve en usage une forme de *nāgarā*, appelée *kāradisamelā*, qui n'en diffère qu'en ce que ses dimensions

sont plus grandes, et que la coque est conique, avec un aplatissement au sommet du cône.

7° *Tāsā*<sup>5</sup>. — La *tāsā*, plus petite au contraire, a la forme d'un segment de sphère.

On emploie encore dans le *nāhabet* toute une série de timbales d'invention récente, de formes assez semblables, telles que :

8°-9° la *tikārā*, jouée simultanément avec la *dāmāmā*<sup>6</sup>, chacune à l'aide d'une baguette;

10°-11° la *dagarā* et le *jhāridap*<sup>7</sup>, également accouplés;

12°-13° ou bien les deux *khōradaks* (fig. 291<sup>8</sup>), que

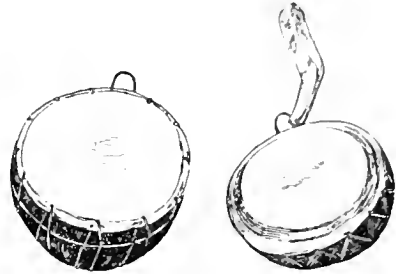


Fig. 291. — *Khōradak* (Mahillon, ouvr. cité, nos 29 et 30).

frappent les doigts et la paume de la main. L'instrument de droite donne une note plus élevée que le plus grand, placé à gauche.

14° *Gatha* ou *ghutru*<sup>9</sup>. — Tout à fait différent de forme et d'objet est le *gatha* ou *ghutru* (fig. 292), instrument ancien, ressemblant à un vase arrondi à large goulot, dont l'extrémité inférieure est ouverte et tenue en bas, entre les cuisses de l'exécutant assis à la mode orientale. Il frappe la membrane avec les doigts, le plat de la main ou le poignet, en différents endroits pour modifier le son, avec une grande virtuosité, lance l'instrument en l'air et le rattrape sans interrompre la mesure, et termine l'exécution en le laissant tomber dans ses mains ou sur le sol, comme pour le briser bruyamment. Les musiciens telugus le manient avec une véritable dextérité, et le joueur de *cinā*, à laquelle il sert d'accompagnement, ralentit ou suspend la mesure pour permettre à l'artiste de multiplier ses effets. L'exemplaire du Musée de Bruxelles est en terre cuite.

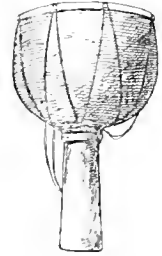


Fig. 292. — *Ghata* ou *ghutru* (Mahillon, ouvr. cité, p. 108).

C. — TAMBOURS DE BASQUE ET TAMBOURINS.

On trouve dans toutes les régions de l'Inde des espèces nombreuses de tambours de basque ou tambourins, différant assez peu de forme, mais réservés aux castes inférieures, aux religieux mendiants, aux troupes de bayadères, bhazanas, etc.; les musiciens professionnels s'en servent rarement.

1° *Dampha* ou *duffde*<sup>10</sup>. — Le plus grand de ces instruments est le *dampha* ou *duffde*, *duff*; il se compose d'une simple membrane tendue sur un cadre

1. Day (*id.*), p. 139; Mahillon (*id.*), n° 24, p. 106; *Yantra-kosha*, p. 101.  
 2. Day, *ouvr. cité*, p. 139; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 27.  
 3. Voir chapitre suivant, p. 365.  
 4. Day (*id.*), p. 139.  
 5. Mahillon (*id.*), n° 23, p. 105; *Yantra-kosha*, p. 102.  
 6. *Id.*, nos 25 et 25.

7. *Id.*, nos 27 et 28.  
 8. *Id.*, nos 29 et 30.  
 9. *Id.*, n° 31, p. 108; Day, *ouvr. cité*, p. 105. Comp. *Samy-ratn.*, VI, 1684.  
 10. Day, *ouvr. cité*, p. 141; Mahillon (*id.*), n° 15; *Yantra-kosha*, p. 198.  
 \* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

octogonal de bois, au moyen d'un réseau de sangles minces. On en joue avec les doigts de la main droite, et le médius de la main gauche, armé d'une baguette, frappe également à certains intervalles indiqués par le rythme.

2° **Dârâ ou daera**<sup>1</sup>. — Le *daera* ou *dârâ* se joue d'une façon analogue, mais il est rond, et n'a pas plus de 0<sup>m</sup>,30 de diamètre. On introduit le pouce de la main gauche dans un trou pratiqué à la partie inférieure de l'instrument, et le médius peut ainsi appuyer contre la membrane, pour hausser le ton.

3°-4° **Dindima et khanjari**<sup>2</sup>. — L'ancien *dindima* ou *dindimi*, comme la *khanjari* ou *khanjani*, plus petits, ont même forme et servent aux mêmes usages.

5° **Jhânjh-khanjari**<sup>3</sup>. — La *khanjari* est parfois pourvue de 2, 3 ou 4 couples de disques de métal, qui s'entre-choquent quand on secoue l'instrument (fig. 293<sup>4</sup>). A cet effet, des fentes sont pratiquées de distance en distance dans le cadre du tambour, pour recevoir les pièces métalliques; ce cadre est souvent richement ciselé, plaqué

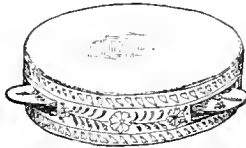


FIG. 293<sup>4</sup>. — *Khanjari*.

d'argent, et revêtu de devises mythologiques. Pour accorder l'instrument, on répand de l'eau sur la membrane de vélin ou de peau. On le distingue sous le nom de *jhânjh-khanjari*.

6° **Thambatté**<sup>5</sup>. — Dans les provinces du Sud on rencontre encore un grand instrument rond de l'espèce du *dampha*, de 0<sup>m</sup>,90 à 1<sup>m</sup>,22 de diamètre, appelé *thambatté*, qui est souvent associé, dans les exécutions des castes inférieures, avec le cor *kuhaly* ou *kombu*.

#### IV. — Les instruments à percussion en métal.

Les Hindous ont possédé, dès les temps les plus anciens, des spécimens de la plupart des instruments rythmiques ou sonores en métal, imaginés aux diverses époques de la vie de l'humanité. De tout temps les types de la classe *ghana*, cymbales, crotales, castagnettes, etc., ont servi, dans les exécutions musicales hindoues, à marquer la mesure. L'usage des cloches, des clochettes, des gongs, est général dans toute la péninsule, et l'on y rencontre jusqu'au carillon ou Glockenspiel, au xylophone ou claquebois et à l'harmonica-coupe.

##### Renseignements fournis par les textes sanscrits.

— Les variétés de la classe *ghana*<sup>6</sup> dont traite le *Samgita-ratnâkara* (VI, 15 et 1171-1207) sont : le *tâla*, cymbale; le *kamsya-tâla*, gong en métal de cloche (déjà cité dans l'*Amara-koça*, I, vii, 4); la *ghantâ*, cloche; la *kshudra-ghantikâ*, clochette; la *jaya-ghantâ*, la *hamrî* ou *kasrâ*; la *çuklî* et le *patta*.

La compilation de S. M. Tagore, *Samgita-sâra-samgraha*<sup>6</sup>, permet d'ajouter à cette liste quelques noms supplémentaires : *kara-tâla*, *kampikâ*, *tolgya*, *gharghara*, *jhumpa-tâla*, *manjira*, *kataryankura*.

1. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 18; *Yantra-kosha*, p. 210.  
2. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 16 et 17; *Yantra-kosha*, p. 166 et 200.  
3. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 19; *Yantra-kosha*, p. 108.  
4. Day, *ouvr. cité*, p. 141.  
5. La *Rajyaprasni* jainiste énumère (p. 89 et suiv.) un certain nombre de ces instruments : *tala*, *tala*, *kalaci*, *kamsyâtala*, *kamsika*, *ghantâ*, *kshudraghantâ*, *henajala*, *khinkhîni*.  
6. P. 198.  
7. Voir encore, pour ce mot, chap. IV, p. 297.

**Classification adoptée.** — Nous classons les instruments de cette nature, dont nous avons relevé l'usage actuel, en 5 subdivisions : A, *Famille des cymbales*; B, *Famille des gongs*; C, *Famille des cloches*; D, *Famille des castagnettes*; E, *Instruments divers*.

#### A. — FAMILLE DES CYMBALES.

Le mot *tâla* désigne d'une façon générale les cymbales et les gongs hindous<sup>7</sup>.

1° **Tâla ou kara-tâla**<sup>8</sup>. — Les *tâlas* ou *kara-tâlas*, « cymbales à mains » (fig. 294<sup>9</sup>), sont des sortes de coupes, que l'exécutant tient par un gland de soie ou une poignée de bois, et frappe l'une contre l'autre, soit sur les bords, soit en dedans, soit en dehors, de façon à faire résonner des notes en accord avec la voix ou les autres instruments qui l'accompagnent. Il n'est pas rare d'entendre des professeurs émérites jouer des solos d'une exécution curieuse, sinon mélodique, grâce à la variété de la mesure<sup>9</sup>.



FIG. 294<sup>9</sup>. — *Tâlas*.

2° **Jhanjâ ou Jharjhari**<sup>10</sup>. — La plus grande espèce de cymbales est appelée *jhânji*, *jhunj* ou *jarjhari*; elles ressemblent beaucoup aux cymbales turques ordinaires, et sont employées dans le *nâhabet*, ou bien, associées au gong (*kâmsya-tâla*), dans la rude musique des temples; leur diamètre va de 0<sup>m</sup>,25 à 0<sup>m</sup>,30.

3° **Jâtra**<sup>11</sup>. — Les *jâtras* (fig. 295<sup>11</sup>), plus petites et plus épaisses, sont ordinairement reliées par une corde passée au centre; on les fait tinter à la façon d'une sonnerie électrique.



FIG. 295<sup>11</sup>. — *Jâtras*.

4° **Mandirâ ou manjirâ**<sup>12</sup>.

— Une autre variété est la *mandirâ* ou *manjirâ*, appelée, quand ses proportions sont plus grandes, *mahî-mandirâ*; comme les précédentes, elle sert à marquer la mesure dans les exécutions musicales.

#### B. — FAMILLE DES GONGS.

Le gong indien, qui n'a rien de commun avec le gong chinois, est un disque de bronze ou métal de cloche, de 0<sup>m</sup>,20 à 0<sup>m</sup>,30 de diamètre, qu'on emploie dans le rituel journalier des temples, ou qu'on fait retentir pour marquer les heures du jour. On le frappe avec un maillet de bois, et le son, d'une puissance de vibration très grande, ressemble assez bien à celui d'une cloche.

On lui donne les noms de *tâla*<sup>13</sup> ou *kâmsya-tâla*, en bengali *kamsî*<sup>14</sup> (fig. 296), *kâmsara*<sup>15</sup> (fig. 297), ou

8. Day, *ouvr. cité*, p. 143; Mahillon (*id.*), n° 3, 4.

9. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 241.

10. Day (*id.*), p. 143; *Yantra-kosha*, p. 108 et 186.

11. Day (*id.*), p. 143.

12. Mahillon (*id.*), n° 1 et 2; *Yantra-kosha*, p. 249 et 250.

13. Day (*id.*), p. 104; Meadows Taylor, p. 245.

14. Mahillon (*id.*), n° 5.

15. *Id.*, n° 6.

<sup>7</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>e</sup>.



encore de *gheri*<sup>1</sup>. Dans le sud de l'Inde, un petit ins-

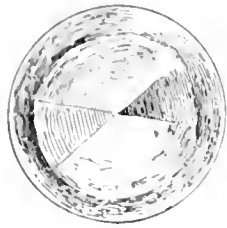


Fig. 296. — *Kamsya-talu* ou *kamsi* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 5).

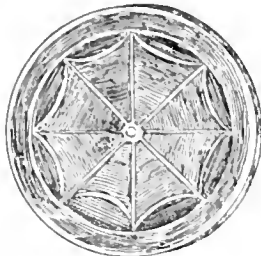


Fig. 297. — *Kamsara* (*Id.*, n° 6).

trument de cette espèce, joué avec un frappeur en os recourbé, est appelé *jagatay* ou *semakaban*<sup>2</sup>.

C. — FAMILLE DES CLOCHES

L'Inde a connu, de toute antiquité, la cloche (*ghantā*) et l'a affectée aux offices des temples aussi bien qu'aux usages guerriers, ou bien l'a employée dans les concerts pour marquer la mesure.

1° *Jaya-ghantā*<sup>3</sup>. — L'ancienne cloche guerrière, *jaya-ghantā*, se trouve encore aujourd'hui suspendue dans les temples hindous; mais elle n'eut jamais les dimensions des grosses cloches de nos églises.



Fig. 298. — *Ghantā* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 8).

2° *Ghantā*<sup>4</sup>. — Les dimensions de la cloche ordinaire ou *ghantā* (fig. 298) ne dépassent guère 0<sup>m</sup>,30 en hauteur et 0<sup>m</sup>,13 en diamètre.

3° *Kshudra-ghantā*<sup>5</sup>. — La petite cloche, *kshudra-ghantā*, fait partie de l'orchestre hindou.

4° *Sapta-ghantikā* et *sapta-svarab*<sup>6</sup>. — Il en est de même d'un instrument plus récent, formé de 7 petites clochettes alignées, *sapta-ghantikā*, ou de 7 plaques de métal, *sapta-svarab*, qui se frappent avec un petit marteau recouvert de feutre: c'est le *Glockenspiel* ou carillon indien.

5° *Kshudra-ghantikā* ou *ghunghura*<sup>7</sup>. — De petites clochettes (ou grelots), *kshudra-ghantikā*, attachées aux chevilles, sont encore employées par les bayadères ou *nautch-girls*; on les appelle aussi *ghunghura*, *gungurū*, ou *ghargharā*, ou encore *gajelu*. Elles sont le symbole de la profession des danseurs-chanteurs des deux sexes; et, comme pour le cordon sacré des brâhmanes, leur prise de possession donne lieu à une sorte d'investiture, qui lie pour la vie la danseuse ou la chanteuse à sa profession. « On a attaché les clochettes », l'expression est passée en proverbe pour indiquer une promesse, un vœu dont on ne peut se dégager. Aucun danseur, aucune danseuse, ne se les passe aux chevilles sans les porter d'abord à son front et à ses yeux, en murmurant une courte invocation à quelque divinité hindoue ou mahométane<sup>8</sup>.

Leur doux tintement se mêle, non sans agrément, aux chants ou à la musique qui accompagne la danse; elles servent non seulement à marquer la mesure, mais à souligner l'accord de la danse et de la musique.

6° *Nūpura*<sup>9</sup>. — Quelquefois ces assemblages de grelots sont remplacés par des anneaux de métal creux, *nūpuras*, à l'intérieur desquels s'entre-choquent des boules de plomb.

D. — FAMILLE DES CASTAGNETTES

1° *Kurtar* ou *chittika*<sup>10</sup>. — Le tintement de ces grelots est parfois combiné dans un même instrument avec le cliquetis des castagnettes. Cet instrument, le *kurtar* ou *chittika* (fig. 299\*), se compose de deux petits morceaux de bois dur, de 0<sup>m</sup>,15 de long, aplatis d'un côté et arrondis de l'autre. On le tient dans une main, et on insère d'ordinaire les doigts dans un anneau fixé à chacune des faces arrondies; puis, en refermant la main après l'avoir ouverte, les deux surfaces planes frappent l'une contre l'autre, agitant et faisant résonner les grappes de grelots ou les pièces de métal attachées aux deux extrémités.

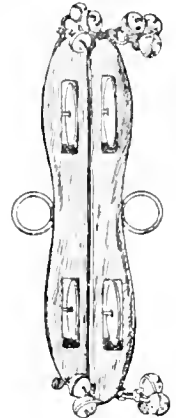


Fig. 299\*. — *Kurtar* ou *chittika*.

2° *Chakra*<sup>11</sup>. — D'autres castagnettes rondes appelées *chakras* (sc. *cakra*), d'ordinaire en bois et légèrement concaves, se rencontrent aussi dans l'Inde.

3° *Khattala*<sup>12</sup>. — On désigne encore sous le nom de *khattala* ou *khattali* une variété analogue de castagnettes, pouvant être rondes ou carrées, en bois ou en fer indifféremment. Leur effet, assez semblable à celui des très petites cymbales, n'est pas sans agrément entre des mains habiles.

E. — INSTRUMENTS DIVERS

L'Inde a connu encore quelques instruments d'une nature particulière, qu'on peut rattacher à la classe *ghana*.

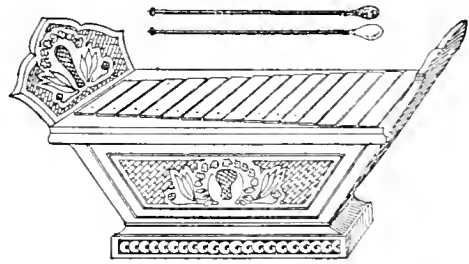


Fig. 300. — *Kinnersy* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 130).

1° *Jālatharangini*<sup>13</sup>. — La *jālatharangini* est une sorte d'harmonica, formée de coupes de porcelaine ou de terre cuite, qu'on accorde dans le ton voulu en

1. *Id.*, n° 7; Day (*id.*), p. 104.  
 2. Day, *ouvr. cité*, p. 104.  
 3. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 14.  
 4. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 8; *Yantra-kosha*, p. 173-176.  
 5. *Id.*, n° 9.  
 6. Day (*id.*), p. 105, 106; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 32.  
 7. Day (*id.*), p. 104, 105.  
 8. Meadows Taylor (*id.*), p. 246.

9. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 13; *Yantra-kosha*, p. 109.  
 10. Day (*id.*), p. 145.  
 11. *Id.*, p. 145.  
 12. *Id.*, p. 145; Mahillon (*id.*), n° 10; *Yantra-kosha*, p. 167.  
 13. Day (*id.*), p. 105.  
 \* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

remplissant plus ou moins d'eau les récipients. On en joue à l'aide de 2 baguettes minces recouvertes de feutre ou garnies de liège. Son usage remonterait au moins au <sup>viii</sup> siècle de notre ère.

2° **Kinnery**<sup>1</sup>. — Il existe d'autres instruments de même genre, sortes de xylophones, où les coupes sont remplacées par des lames sonores de bois ou de métal, de nombre et de forme variables.

Le *kinnery* (fig. 300) décrit par Fétis a 17 lames, dont la composition est un mélange de cuivre, d'argent et de bismuth. Sa longueur est de 0<sup>m</sup>,70; son timbre est pur et a beaucoup d'éclat.

## CHAPITRE VII

### EXÉCUTION INSTRUMENTALE. — ORCHESTRES. CONCERTS. — TROUPES DE MUSICIENS.

**L'exécution instrumentale dans ses rapports avec les autres éléments du Samgita.** — Nous avons vu que l'union de la musique instrumentale (*ātodya*, *vādya*, etc.) et du chant, avec la danse, la poésie et l'action scénique, constituait ce qu'on appelait le *gāndharva*, ou encore, en raison de la supériorité du chant sur les autres éléments composant cet ensemble, le *samgita*<sup>2</sup>. Toutefois, l'exécution instrumentale avait, cela va sans dire, son emploi en dehors de cette sorte de concert de divers arts en vue de l'œuvre complète. Elle pouvait être considérée<sup>3</sup> comme unie au chant seul, auquel elle servait d'accompagnement, *gītā-nūga*; ou bien accompagner la danse seule, *nrītā-nūga*; ou encore soutenir et accompagner ces deux éléments combinés; elle pouvait enfin être employée seule (*gushka*), sans le chant (dans les *nirgītas* ou *bahirgītas* du théâtre, par exemple), sans la danse et la mimétique, et elle recevait alors le nom de *gushthi*, ou de *gushka-vādya*.

**Orchestre complet ou réduit.** — De même, la réunion des divers instruments de musique appropriés pouvait, et devait dans certains cas, composer une sorte d'orchestre complet (*sarvā-todya*); dans d'autres cas, au contraire, le nombre des instruments prenant part à l'exécution était réduit. Leur emploi était donc assujéti à des règles précises, et variait suivant les circonstances et les situations, dans la vie sociale comme au théâtre.

**L'orchestre scénique.** — Le *Nātya-vastra* donne la composition de l'orchestre scénique<sup>4</sup>. A un certain moment, vers le début de la représentation du drame *nītaka*, une batterie de tambour se fait entendre dans la coulisse : elle correspond à nos trois coups. On dépose alors sur la scène le tapis (*kutapa-vinyāsa*) où l'orchestre doit prendre place. Puis a lieu la descente sur la scène : les chanteurs sortent de la coulisse par les deux portes et se disposent avec les

musiciens sur le tapis. Le tambour (*mardangika*) se place face à l'orient avec les autres timbaliens (*pānavāka* et *dārdarika*) à gauche; à droite, face au nord, se met le premier chanteur (*giyaka*), qui fait en quelque sorte fonction de chef d'orchestre, et bat la mesure en chantant; il a à sa gauche le joueur de luth (*vainavika*), puis le joueur de *vīpanci* (*vaipancika*), et la flûte (*camça-vādaka*), et en face de lui le groupe des chanteurs et des chanteuses.

**Les autres orchestres.** — Il va de soi qu'en dehors du théâtre l'orchestre n'était pas réduit aux seuls instruments indiqués par Bharata, mais que d'autres instruments en plus ou moins grand nombre pouvaient, suivant les cas, entrer dans sa composition. On est fondé à supposer que tous les instruments ne jouaient pas seulement à l'unisson dans les ensembles, mais quelques-uns au moins à l'octave; et même nous avons vu que les tambours et les chalumeaux, par exemple, accompagnaient à la quarte ou à la quinte, voire à la tierce<sup>5</sup>, etc.

**Occasions où l'orchestre complet entrait en jeu.** — Dans la vie sociale, comme au théâtre, l'orchestre était au complet lors des grandes cérémonies, ou alors qu'il s'agissait de fêter une circonstance heureuse. Parmi les occasions où tous les instruments (*sarvā-todya*) entraient en jeu, les textes sanscrits énumèrent<sup>6</sup> : le sacre d'un roi, les processions, un festival ou jubilé, toutes les grandes solennités, un mariage, la prise du cordon sacré dans la caste brāhmanique, un événement extraordinaire, un présage de calamité, les luttes (organisées sur la scène<sup>7</sup> ou ailleurs), les alarmes, les batailles, les mêlées, la représentation du drame *nītaka*, les circonstances où dominaient les sentiments de l'héroïque ou du terrible; — et encore : le retour d'une personne chère, la prise de possession d'une ville ou d'une maison, la naissance d'un fils, les rites propitiatoires pour la fondation et l'érection du théâtre<sup>8</sup>, etc., etc.

**Occasions où un orchestre réduit intervenait.** — Au contraire, l'orchestre était réduit dans les cérémonies moindres, dans les circonstances tristes ou pénibles, ainsi que dans les intervalles des chants et des danses sur la scène<sup>9</sup>.

**Effets du jeu instrumental.** — Le jeu des instruments, ajoutent les textes sanscrits<sup>10</sup>, donne de l'énergie, développe l'héroïsme, émeut le cœur et chasse le mal et l'impureté. C'est ainsi qu'au théâtre, dans le préambule de la représentation, qui comprend une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles, l'orchestre fait entendre les diverses parties du *nirgīta* dans le but d'ama-douer les mauvais génies (*dāityas*, *dānavas*, *rukshasas*), de les empêcher, par le plaisir qu'ils prennent à cette exécution, de troubler le spectacle<sup>11</sup>; — ou encore, car la légende se contredit, dans le but de les effrayer et de les chasser par le bruit des chants et les sons de l'orchestre, qui accompagnent la récitation de la *nandi*, sorte de bénédiction ou de prière propitiatoire<sup>12</sup>.

**L'orchestre hindou moderne, sa composition**<sup>13</sup>. — L'orchestre hindou est habituellement composé aujourd'hui des instruments suivants<sup>14</sup> : 2 *sārāṅgis*

1. Fétis, *ouvr. cit.*, t. II, p. 308-309.

2. Voir chap. IV, p. 255.

3. *Samy.-ratn.*, VI, 16-17.

4. Ch. XXXIII (cité dans notre *Contribution à l'Étude de la musique hindoue*, p. 80, note 10). Comp. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 376.

5. Voir chap. VI, p. 355, 358.

6. *N.-c.*, XXXIII, 21 et suiv.; II, 39; III, 92; — *Samy.-ratn.*, VI, 19-21; VII, 14-15.

7. *N.-c.*, III, 92 : au son de tous les instruments, parmi lesquels sont cités les *ṅaukhas*, *duṅbubhis*, *mrdangas* et *panavas*.

8. *N.-c.*, II, 39.

9. *Samy.-ratn.*, VI, 21.

10. *Id.*, VI, 22.

11. *N.-c.*, V, 40.

12. *Id.*, XXXVI, 23-28. — Comp. chap. I, p. 260, et chap. III, p. 276.

13. Day, *ouvr. cit.*, p. 93.



14. Tous ces instruments ont été étudiés dans le chapitre précédent, auquel nous renvoyons une fois pour toutes.

et 1 *tamburi* (instruments à cordes); 1 *mukarind* ou hautbois; 1 *mathala* ou une paire de *tablâs* (tambour, timbales); 1 *cruti* ou cornemuse. Parfois, dans le sud de l'Inde, à la *sirangi* on substitue un violon européen, accordé à la façon d'une *viola* ou d'une *sirangi*, et à la *mukarind* une clarinette. On fait encore usage, pour les exécutions musicales, de cymbales et de diverses espèces de cloches, et on goûte assez l'emploi occasionnel de l'harmonica appelée *jâla-thuranginî*, ou du carillon indien, la *sapta-ghantikâ*.

**Soirées mondaines, concerts**<sup>1</sup>. — Dans les soirées mondaines que s'offrent les personnes des classes élevées, l'usage est de s'assurer le concours de quelques instrumentistes, et d'organiser des concerts où la *vinî*, employée seule ou en paire, joue le principal rôle, avec accompagnement d'un *mathala* ou d'une paire de *tablâs* et d'un *gatha*.

**Réunions musicales cultuelles, ou bhazanas**<sup>2</sup>. — Les membres des différentes castes ou sectes organisent également entre eux, à dates fixes, des réunions cultuelles, soit dans des maisons particulières, soit dans les temples : on y chante des hymnes religieux, *kîrthanas*, *gîtas* et *kruthis*, au son d'instruments variés. L'usage de ces exécutions musicales, appelées *bhazanas*, est universel. L'orchestre, plus ou moins complet suivant les moyens des groupes organisateurs, comprend soit 2 *tamburis*, 2 *sirangis* ou 2 violons, 1 *mathala*, 1 *cruti*, 1 *sitar*, et une paire de *tablâs*; — soit 1 *tamburi*, 1 *sirangi*, 1 *mathala*, 1 *sitar*, une paire de *tâlas* (cymbales) et une paire de *tablâs*; — soit encore seulement 1 *tamburi*, une paire de petites cymbales, 1 tambour ou 1 tambourin vulgaire, comme la *khunjari*.

Dans les hautes classes, on se met en frais pour se procurer de bons artistes et obtenir une exécution parfaite. Chez les gens du commun, on sacrifie tout au bruit : chacun à tour de rôle, pour montrer sa dévotion, chante en tournant sans égard au ton et à la mesure, tandis que les camarades battent les tambours, ou soufflent dans une espèce de sifflet appelé *silla*, en employant tels autres instruments qu'il leur convient; et le tout produit, comme on peut l'imaginer, une véritable cacophonie.

**Musique des temples**<sup>3</sup>. — Les temples ont leur musique spéciale. Chez les *lingâyits*, « porteurs de phallus », et les autres sectes çivaites, on l'appelle *kîradisameli*, du nom de la grande timbale conique qui y joue le rôle principal, et dont le rythme particulier peut se traduire par la notation  pour les airs légers et vifs, et  pour ceux d'un caractère triste et funèbre.

Sur la côte de Malabar et au Travancore, on lui donne le nom de *sopinam*, « degré », du fait que, dans chaque temple de quelque importance, des exécutants, placés sur les marches conduisant à l'autel principal, interprètent pendant certains offices une musique vocale et instrumentale particulière.

**Les cloches et le gong**<sup>4</sup>. — L'emploi du gong (*kâmsya-tâla*) et de la cloche (*ghantî*) se retrouve partout. Il n'est pas une cérémonie du culte qui ne commence sans un tintement de clochette, répété de

temps en temps selon le rituel. Cet usage de la cloche aux offices, commun à la plupart des religions et des sectes hindoues, paraît, aussi bien que celui du chapellet, avoir été emprunté à l'Inde par l'Église chrétienne, grâce à l'intermédiaire des bouddhistes<sup>5</sup>.

**Les musiciens mendiants des rues**<sup>6</sup>. — Il existe plusieurs sortes de mendiants des temples et des rues, tels que les *Dasaris* vishnouites, dont l'instrument préféré est un petit tambour de côté, appelé *dinnî*, tels que les *Andis*, sorte d'outcasts çivaites, qui frappent le petit gong *semakulam*. Les uns et les autres portent souvent un cor, et mendient leur vie en chantant de plaintives ballades au coin des rues.

**Troupes de musiciens ou melas**<sup>7</sup>. — À côté de ces mendiants isolés, il y a de véritables troupes organisées de musiciens professionnels, ou *melas*, dont le métier est de se faire entendre dans les cérémonies des temples, les quêtes, les noces et fêtes et les divers « tamâshas » des rues. Dans le sud de l'Inde, ces compagnies nomades se recrutent surtout dans une caste de barbares telugus, appelée *manjala-vânulu*, d'où le nom donné à leur musique bruyante et discordante, où la mélodie, si l'on peut dire, est entièrement étouffée par le cliquetis des cymbales, le bruit incessant du tambour, le bourdon perçant et prolongé des cornemuses; et qui, remarque plaisamment le capitaine Willard, gagne à être entendue à une certaine distance.

Le nombre des instruments employés par ces *peryu-melas* ou *patha-melas* (musiques des rues) varie beaucoup : il peut aller de 4 jusqu'à 30. Elles comprennent généralement soit 1 ou 2 *nâgasiras*, 1 *cruti*, 1 tambour (*dhob*), une paire de cymbales (*jhanj*); soit 1 *mukarind*, 1 flûte, 1 flageolet, 1 *cruti* et 1 tambour (*dhunkî*)...; mais il n'est pas rare de leur voir donner la préférence à des instruments de fabrication européenne, à de vieilles clarinettes, des flûtes et des fifres.

**La musique du nâhabet**<sup>8</sup>. — Une institution bien particulière à l'Inde est celle du *nâhabet* (qu'on prononce *nâbot*). C'est une sorte de fanfare que certaines personnalités hindoues ou mahométanes, certains princes spirituels (*gurus* ou *srâmâns*), certains temples ou sanctuaires, ont, par privilège spécial, le droit d'attacher à leur service. Postée sur les *nâhabet-khanahs*, c'est-à-dire sur les terrasses, les balcons, les tours, les portes des villes, des palais, des temples ou des forteresses, elle sonne, à heures fixes du jour et de la nuit, des airs non notés, transmis par la tradition, d'un caractère très particulier, d'un effet sauvage, d'un charme impressionnant, surtout quand ils se font entendre au milieu du silence de la nature endormie.

Dans ses *Ain-i-Akbarî* (vol. I, *Ain* 19<sup>o</sup>). Abul-Fazl donne d'intéressants renseignements sur la composition de l'orchestre du *nâhabet*, installé dans le palais des empereurs mongols, *Nayqarah-khanah*, et sur les diverses parties de l'exécution musicale à laquelle il y était procédé. « Autrefois, la troupe se faisait entendre quatre *gharis* avant le commencement de la nuit, et de même quatre *gharis* avant le lever du jour; aujourd'hui, elle joue d'abord à minuit, au moment où le soleil commence son ascension, puis, la seconde fois, à l'aurore. Un *ghari* avant le lever du

1. Day, *ouvr. cité*, p. 92.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 93.

3. *Id.*, p. 94.

4. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 245.

5. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 131. Un des personnages de la trinité hindoue ou *trîmurti*, à Elephanta, est représenté tenant en main une cloche (Day, *ouvr. cité*, p. 95).

6. Day, *id.*, p. 95.

7. *Id.*, p. 95.

8. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249, 250.

9. Voir, pour plus de détails, *The Nayqarah-khanah, and the Imperial Musicians*, p. 241-246. Comp. chap. II, p. 272, 273; ch. I, p. 206.

soleil (avant minuit?), des musiciens se mettent à jouer du *urna* (chalumeau) et éveillent ceux qui sont endormis; et un *ghari* après le lever du soleil, ils exécutent un court prélude, au cours duquel ils battent quelques coups de *kuwargah* (timbale), soufflent de la grande trompette (*karana*), du *nafir* (petite trompette), et jouent des autres instruments, à l'exception de la timbale *naqqarah*. Après une courte pause, les *urnas* se font entendre à nouveau, sur l'indication de jouer donnée par les *nafirs*. Une heure plus tard, les *naqqarahs* commencent à résonner, et tous les musiciens entonnent le chant de bénédiction<sup>1</sup>. Après quoi, ils exécutent 7 sortes de compositions... »

Parmi les instruments de musique employés dans le *Naqqarah-khanah*, l'ouvrage d'Abul-Fazl mentionne : 1° le *kuwargah*, ou timbale au son sourd, communément appelé *damamah*, dont il y a environ 18 paires; 2° le *naqqarah* (ou grande timbale *nāgarā*), 20 paires; 3° le *duhul* (timbale *dhob*), 4 exemplaires; 4° le *karana* (ou *kurna*, grande trompette d'or, d'argent, de cuivre ou d'autre métal), dont on ne joue jamais moins de 4 à la fois; 5° le *urna* (chalumeau), 9 exemplaires du type persan ou hindou; 6° le *nafir* (*nafari*, petite trompette), 1 exemplaire de chaque type persan, européen et hindou; 7° le *sing* (ou cor, *grīngā*), en forme de corne de vache, qui va par paire; 8° le *suny* (grandes cymbales, *jhanjā*), 3 paires. »

L'empereur Akbar lui-même ne craignait pas de faire sa partie dans le *nāhabet*. « Sa Majesté a une connaissance de la science musicale qui dépasse celle que peut avoir un musicien accompli, et possède également un grand talent d'exécution, spécialement sur le *naqqarah*<sup>2</sup>. »

Aujourd'hui<sup>3</sup>, le *nāhabet* ne se compose pas d'un aussi grand nombre d'instruments. La plupart des *nāhabet-khanahs* possèdent seulement 1 paire de grands *nāhabets*; 2 paires de *nakkaras*, avec d'autres tambours au besoin; 1 *kurna*, si le rang du maître le comporte; 1 ou 2 *tuturis*; 1 paire ou 2 de cymbales; 1 ou 2 *nāgasīras*, accompagnés de leur bourdon de cornemuse; et parfois 1 ou 2 *mays* ou flûtes à bec. Aussi l'effet produit par ces orchestres modernes est-il moins imposant qu'il pouvait l'être autrefois.

**La musique des nautchs**<sup>4</sup>. — Les concerts-pantomimes appelés *nautchs* dans l'Inde actuelle, par corruption du sanscrit *nātya* (danse mimiquée, représentation théâtrale), et que nous connaissons sous le nom plutôt impropre de *danses des bayadères*, ont leur musique spéciale, désignée par les termes *taffa*

ou *keylika*, et sont exécutés par des musiciens et danseurs des deux sexes, tout à fait de second ordre. Ils appartiennent à une caste spéciale, dénommée *mela-kāra-jāti* dans l'Inde méridionale; leur troupe constitue le *chinna-mela*<sup>5</sup>. L'orchestre usuel se compose de 2 *sārāngīs* (ou de 2 violons accordés à la mode hindoue), d'une paire de timbales (*mridanga* ou *tablā*), de 1 bourdon de cornemuse (*cruti-upāngā*) et d'une paire de cymbales (*tālas* ou *jāstras*)<sup>6</sup>.

Le spectacle<sup>7</sup> commence habituellement par un chant de bienvenue ou de bénédiction (*māngala*), dont les paroles saluent les principaux personnages présents; puis le chef de la troupe, tenant en main les cymbales, fredonne ou chante une espèce d'accompagnement, *konrayolu*<sup>8</sup>, scandé par le bruit des cymbales, et auquel s'ajoute le tintement des clochettes attachées autour des chevilles des danseuses. Pendant ce temps, les autres artistes, abandonnés à eux-mêmes, jouent et parfois chantent en chœur en toute indépendance, sans se préoccuper de la mesure et du pas des danseuses, tel ou tel air ou *rāga*, très doucement. La danse terminée, le véritable concert-pantomime commence. On exécute surtout des *javādīs* et des *pathams*; une voix chante le solo, et le chœur reprend doucement le refrain. Les *nautch-girls*, pour nous servir de l'expression anglo-indienne, ou *bayadères*, miment le chant, en avant des musiciens. Leur danse consiste surtout à rendre exactement les sentiments et les passions qu'expriment les paroles chantées, à l'aide de gestes, d'attitudes, de mouvements lents des bras et du corps et de jeux de physionomie, dans lesquels elles mettent plus ou moins de retenue ou de hardiesse, suivant la qualité des spectateurs. Parfois le soliste chante des strophes sanscrites ou *astaputhīs*; et les instruments jouent une sorte d'accompagnement doux et monotone, sans mesure bien définie, qui soutient la voix ou alterne avec elle. On termine ces spectacles-pantomimes — bien particuliers aux peuples orientaux, et auxquels les spectateurs étrangers, désappointés, trouvent généralement peu de charme, faute d'en comprendre et d'en apprécier le véritable caractère<sup>9</sup> — par la reprise du *māngala*.

A vrai dire, la plupart des troupes de *nautchs* ne sont pas composées d'artistes de premier ordre; et ce n'est pas par le spectacle de ces exhibitions qu'on peut se faire une idée exacte du caractère de la danse et de la musique hindoues.

1. Ce chant était probablement analogue au *māngala* par lequel se commencent et se terminent toutes les exécutions musicales dans l'Inde (V. chap. V, p. 338).

2. Comp. chap. I, p. 266.

3. Day, *ouvr. cité*, p. 96.

4. Day, *ouvr. cité*, p. 97.

5. Le mot *chinna* signifie, en sanscrit, prostituée.

6. « Huit bayadères s'avancent avec un pas balancé; elles sont entourées de joueurs de tambour, de flûte, de cymbales antiques, d'une sorte de binion dont la note unique va faire la base de tout le concert. » (R. DE BONNIÈRES, *Mémoires d'aujourd'hui*, 3<sup>e</sup> série, « Les Bayadères de Madura », p. 327. Paris, Ollendorff, 2<sup>e</sup> éd., 1888.)

7. Comp., chap. VIII, p. 374, les descriptions de *nautchs* par quelques voyageurs.

8. Voir chap. V, p. 337-338.

9. « Ces danses paraissent insipides à la plupart des Européens. Il en fut de même pour moi pendant le premier quart d'heure; mais, en pénétrant mieux le détail infini des gestes, des attitudes, des frémissements et des menus jeux de physionomie, je m'attachai peu à peu à ce spectacle avec un intérêt dont je ne me serais pas d'abord cru capable. C'est que, par de très petits mouvements, les lèvres ont mille façons de sourire, les yeux de s'exprimer, les joues de bouger, le front de s'éclaircir, le cou de se raidir, la poitrine de se contracter, les bras de s'amollir, les paumes de se crispier, les pieds de se déplacer, le corps

de se tordre. Il semble que les générations de danseuses, par leurs études traditionnelles, aient soumis plus de muscles à l'action directe de la volonté.

« Ce qui fait que, pour commencer, l'Européen ne se plaît pas à cet amusement, c'est qu'il n'a pas l'œil assez exercé pour démêler les nuances de ces mouvements et leurs tressaillements successifs; que, par manque d'éducation, sa vue reste grossière. Il faut de l'attention pour s'intéresser à cette mimique, être très près regardant pour en comprendre toutes les délicatesses, avoir une sensualité patiente et raffinée pour s'y passionner. Comment faire croire à la vivacité française qu'on peut éprouver un charme particulier à suivre pendant dix minutes la lenteur du mouvement progressif qu'il faut à de beaux yeux fermés pour se rouvrir? »

« Mais une fois qu'on s'est initié et qu'on a pris goût, l'on comprend tout sans effort; alors la fraîcheur d'éventail qu'entretiennent autour de vous ces corps toujours en mouvement vous berce; sous l'action de cette musique traînante sans grands écarts de tonalité, tout languit en vous, et l'on rêve les yeux ouverts devant des visions qu'on peut toucher. » (R. DE BONNIÈRES, *ouvr. cité*, p. 328-329.)

Comp. *Dans l'Inde du Sud* (I, p. 157-167, *La Bayadère de Tanjore*) de M. Mambron, à qui il fut donné d'avoir, par moments, « la vision de l'Inde véritable, de cette Inde qu'on ne voit pas, de cette Inde fermée à l'Européen qui, s'il en a forcé les places et soumis les nations, n'en peut que par surprise entrevoir un pauvre détail... »

## CHAPITRE VIII

## CARACTÈRES DE LA MUSIQUE DE L'INDE

**Jugement d'ensemble sur la musique de l'Inde.** — Quel est le caractère de la musique de l'Inde, que nous venons d'étudier à différentes époques de son histoire? Quel jugement peut-on porter sur la théorie musicale de l'époque classique, qui s'est, comme nous l'avons vu, transmise sans grands changements, à travers les traités des divers auteurs, jusqu'à nos jours? Quelle impression peuvent produire sur les esprits des Occidentaux les manifestations de cet art original et bien national, qui, depuis de si nombreux siècles, a servi et sert encore aux institutions religieuses et profanes, comme aux plaisirs et au délassément des innombrables populations auxquelles se sont étendus les bienfaits de la civilisation indienne?

**Nécessité de faire abstraction de nos préférences actuelles.** — Pour répondre, avec quelque chance de vérité et d'exactitude, à ces questions complexes et délicates, il convient tout d'abord de faire abstraction de nos idées parfois trop absolues en matière musicale, et de bien nous pénétrer de cette idée qu'il y a en, qu'il y a et qu'il pourra y avoir encore, de par le monde, une musique différente de celle à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui.

**Les nombreux dialectes de la musique.** — Comme on l'a dit<sup>1</sup>, « la gamme des sons parlés est variable selon les temps et les pays. Il en est de même des dialectes de la musique. Chaque civilisation a adopté une ou plusieurs gammes, constituées, selon son degré d'avancement, plus ou moins scientifiquement ou arbitrairement, en dehors desquelles tout lui semble barbare ou anormal. Cette impression est fautive. Il existe d'autres modes que notre gamme majeure, notre gamme mineure sous ses deux formes, et notre gamme chromatique enharmonisée par le système du tempérament<sup>2</sup>. Tous les vieux modes subsistent par cela même qu'ils ont existé et qu'ils ont eu leur raison d'être logique, tous les modes exotiques méritent d'être connus et étudiés. Et c'est peut-être dans un retour vers l'emploi de ces multiples tonalités mélodiques, d'une richesse expressive et pittoresque inépuisable, combinées et revivifiées par l'admirable technique harmonique de nos jours, embellies et parées des trésors de l'orchestration qui progressera encore, que réside l'avenir prochain de l'évolution musicale. »

**Relativité des lois et des principes esthétiques.** — « Le sentiment de la musique, remarque Fétis<sup>3</sup>, chez les nations comme chez les individus, est en raison de la conformation du cerveau... Les relations des sons n'affectent pas de la même manière les peuples de races différentes; ce qui charme l'une déplaît à l'autre. » Un des musiciens les plus compétents de l'Inde, T. M. Venkatascha Castri, déclare que notre musique européenne, jouée sur le piano ou l'harmoni-

um, paraît discordante à ses compatriotes; accoutumés à la mélodie simple, ils sont déconcertés lorsqu'ils entendent plaquer sur le piano un accord de cinq ou six notes<sup>4</sup>. De même, les tonalités de la musique hindoue reposent sur des principes antipathiques à notre sentiment. « En nierons-nous la réalité? Leur opposerons-nous notre gamme diatonique, affirmant qu'elle seule est dans la nature? Démonstrerons-nous notre proposition par des théories basées sur les longueurs proportionnelles des cordes et sur les harmoniques des tubes sonores? Qu'importe tout cela pour des peuples autrement organisés, dont l'instinct musical s'est manifesté dans des conditions différentes, et qui ont affectionné ces petits intervalles de son qui mettent notre oreille au supplice?... Il y a en, il y a encore des peuples conformés d'une autre manière, lesquels n'ont pas été pour cela privés des jouissances que procure la musique<sup>5</sup>. » Comme le faisait observer encore Helmholtz, « ... les gammes, les modes et les modulations ont subi de nombreuses modifications, et cela non seulement chez les peuples incultes ou sauvages, mais même dans les périodes historiques et chez les nations où la civilisation humaine s'est épanouie dans toute sa fleur. — Il en résulte, et cette proposition n'est pas toujours prise en considération par les théoriciens et les historiens actuels de la musique, il en résulte, dis-je, que le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais qu'il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore<sup>6</sup>. »

**Éléments de différenciation des musiques hindoue et européenne.** — Ce qui caractérise surtout la musique hindoue, par rapport à la nôtre, c'est :

1° L'emploi dans la trame mélodique, ou plus fréquemment dans les ornements introduits dans la mélodie, d'intervalles moindres que le demi-ton, à peu près analogues à notre quart de ton;

2° La genèse toute différente de la gamme, et, par conséquent, la différence de tonalité des échelles musicales-types (*shadja* et *madhyama*), constituées par des intervalles ne correspondant pas exactement à ceux qui séparent les sept notes de notre gamme diatonique, soit majeure, soit mineure;

3° L'emploi — à côté des deux formes de la gamme — de nombreuses échelles diatoniques, ou modes, où l'ingéniosité hindoue s'est donné libre carrière dans le choix des intervalles, pour varier le dessin mélodique;

4° La non-identité de la tonique ou de l'initiale avec la note finale, et conséquemment la faculté de terminer la mélodie par une note autre que la tonique;

5° L'absence de silences et de soupirs, au moins dans la notation classique, et l'habitude de finir sur un temps faible, généralement le dernier temps de la mesure, qui donne aux airs hindous une conclusion indécise et nous les fait paraître inachevés;

6° La variété et la complexité du matériel rythmique;

7° L'absence de changements de ton ou de modulation, si ce n'est d'un mode à un autre, toutes les gammes commençant par la note initiale *sa*;

1. A. Lavignac, *La Musique et les Musiciens*, p. 431.

2. On a souvent, après Helmholtz, fait justement ressortir les imperfections de la gamme dite tempérée. « La musique fondée sur la gamme tempérée doit être considérée comme une musique imparfaite, très inférieure à notre sensibilité et à nos aspirations musicales. Si nous la supposons et même si nous la trouvons belle, cela provient uniquement de ce que notre oreille a été systématiquement faussée depuis l'enfance. » (BLASERNA et HELMHOLTZ, *Le Son et La Musique*, 2<sup>e</sup> édit., p. 120.)

« L'oreille ne s'est habituée aux perpétuels à peu près du tempéra-

ment qu'au prix d'une partie de sa sensibilité naturelle. » (A. LUCART, *La Voix, l'Oreille et la Musique*, p. 154.)

3. *Histoire de la Musique*, t. II, p. 1.

4. Cité par le cap. Day, p. 59.

5. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. v, vi.

6. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p. 306.

8° Le caractère homophone et purement mélodique de la musique hindoue.

Nous allons reprendre un à un ces 8 éléments de différenciation que nous venons de distinguer, pour essayer d'en expliquer l'origine et la raison d'être, ou d'en montrer la conséquence et l'influence sur les destinées de la musique hindoue.

1° **Emploi du quart de ton; son existence réelle dans la théorie et dans la pratique musicales hindoues.** — Il est absolument indéniable que la théorie hindoue connaît un intervalle de son que nous pouvons assimiler à notre quart de ton (il en diffère à peine de plus d'un comma), et que cette *cruti*, pour lui donner son véritable nom<sup>1</sup>, est employée, depuis un lointain passé et aujourd'hui encore, dans la pratique musicale. Toute la technique hindoue repose sur la division de l'octave en 22 de ces intervalles; ce qui ne veut pas dire que la mélodie procède uniquement par quarts de ton; jamais, en aucun temps et chez aucun peuple, il n'y eut de chants de cette espèce. Une pareille musique « nous endormirait, nous jetterait dans une langueur rêveuse et stupide, si elle montait et descendait toujours par gradations insensibles l'échelle des vibrations sonores<sup>2</sup>. » La trame de la mélodie hindoue est donc tissée sur une gamme diatonique, progressant par intervalles déterminés et variables suivant ses nombreux modes, mais toujours divisée, comme dans notre musique européenne, en 7 notes : *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*.

C'est cette variabilité de grandeur et de position des intervalles qui distingue les modes entre eux. Or, parmi les 23 espèces d'échelles usitées dans le système de Soma, pour nous en tenir à cet exemple, il en est plusieurs qui ne présentent qu'un simple intervalle d'une *cruti*, de certaines notes à la suivante. Il suffit d'un simple coup d'œil aux tableaux des pages 321-323 (que complète celui de la page 290), pour se rendre compte que c'est bien le cas pour les échelles *vasanta-lhairavi, malava-gauda, hambira, karnati, dekshhi, suddha-nila, riti-gaula, abhiri, kalyana, kambodi, simanta* et *siramyā*<sup>3</sup>. Chaque fois que nous entendons ces notes à intervalles augmentés ou réduits, différents de ceux que nous admettons aujourd'hui, notre oreille est affectée d'un défaut de justesse; mais disons-nous bien qu'il en va de même pour les Hindous, dont nos tons et demi-tons ne satisfont pas davantage la délicatesse auditive.

Le quart de ton, qui existe donc bien — contrairement aux doutes émis par plusieurs musiciens européens mal informés — dans le dessin de la mélodie hindoue, est d'un emploi plus fréquent encore au cours des nombreux ornements et broderies de petites notes, que les exécutants ajoutent à volonté, à propos

comme hors de propos, au thème qu'ils ont à interpréter. Dans l'exposé que nous avons eu à faire de certains points de la théorie de Soma, nous avons signalé et défini quelques-unes de ces délicates nuances d'intonation qu'indique sa notation originale<sup>4</sup>, et qui, admises déjà par la théorie antérieure, ont été d'une pratique constante jusqu'à l'époque actuelle, à la fois dans la musique vocale et dans la musique instrumentale<sup>5</sup>. Des savants modernes, ignorant tout de l'Inde, ont essayé de nier ces raffinements si appropriés au caractère hindou, et de les réduire à une pure spéculation scientifique. « Ils supposent que ces différences sont si faibles, qu'il faudrait une éducation incroyablement raffinée de l'oreille pour en apprécier l'effet esthétique<sup>6</sup>. » Mais le témoignage unanime des textes<sup>7</sup>, les affirmations des musiciens indigènes<sup>8</sup>, comme les observations des Européens, qu'un long séjour dans l'Inde a mis à même de bien connaître les procédés de sa musique<sup>9</sup>, renversent leur fragile hypothèse.

**Constataion du quart de ton chez les Grecs.** — On peut répudier, comme le faisait déjà Platon<sup>10</sup>, l'usage de ces nuances imperceptibles ou désagréables pour notre organisme; on est cependant obligé d'en reconnaître et d'en admettre l'existence, non seulement dans l'Inde, mais chez la plupart des peuples orientaux et dans la Grèce même. Ici comme là, les intervalles musicaux arrivèrent à se rétrécir jusqu'aux quarts de ton. Les variétés subtiles d'intonation que les Grecs désignaient par le nom de *chroai* (*χρῶαι*, couleurs, nuances), aussi bien que leur genre chromatique et enharmonique, s'étaient, dès avant Pythagore, le créateur de la science acoustique chez les Hellènes, introduits dans la monodie et dans la musique instrumentale.

**Son explication par une finesse auditive supérieure.** — « Il est naturel, remarque à ce sujet M. Gevaert, qu'un peuple dont la finesse d'oreille était proverbiale dans l'antiquité, ait cherché à utiliser des nuances peu sensibles pour nous autres modernes, absorbés que nous sommes par des combinaisons d'un autre ordre. De toute manière, l'existence d'un art aussi raffiné nous forcerait à admettre chez les anciens un rare talent pour l'exécution musicale, si nous ne savions d'ailleurs, par des rapports dignes de foi, que le public grec et romain montrait à cet égard un goût très éclairé, et relevait avec sévérité la moindre inadvertance du chanteur ou de l'exécutant virtuose<sup>11</sup>. »

**Richesse et nuances délicates de la gamme des sons parlés dans l'Inde.** — Combien cette remarque judicieuse s'applique plus exactement encore au peuple hindou, dont la phonétique possède tant de

1. Voir chap. IV, p. 286 et chap. V, p. 324.

2. A. Langel, *ouvr. cité*, p. 87.

3. Dans les 6 premiers de ces échelles, c'est entre *mridu-ma* et *ma* que se place cet intervalle réduit à sa plus simple expression; — entre *tivratara-dha* et *ni* pour l'échelle *riti-gauda*; — entre *tivratara-ri* et *sādhirana-ga* pour l'échelle *abhiri*; et pour *kalyāna*, qui présente encore le même intervalle entre *mridu-pa* et *pa*; — entre *tivratara-dha* et *kārikā-ni* pour *kimbodi*; — entre *tivratama-dha* et *kākalā-ni* pour *simanta*; — enfin de *mridu-pa* à *pa* pour *siramyā*.

4. V. chap. IV, p. 324.

5. Voir chap. VI, p. 341, 343, 354 et 355.

6. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 370.

7. Voir notamment chap. IV, p. 286-287.

8. Voir, entre autres, S. M. Tagore, *Six Principal Rāgas*, Introduction, p. 7.

9. Parmi lesquels on peut citer, avec les cap. Willard, Day, etc., le cap. Meadows Taylor (voir chap. VI, p. 355). — Comp. plus loin p. 369 et 375.

10. Le peu d'estime qu'avait Platon pour les genres de musique qui

admettent des intervalles plus petits que le demi-ton ressort de ce passage : « Il est plaisant, en effet, Socrate, de voir nos musiciens, avec ce qu'ils appellent leurs *nuances diatoniques*, l'oreille tendue comme des curieux qui sont aux écoutes, les uns disant qu'ils découvrent un certain ton particulier entre deux tons, et que ce ton est le plus petit qu'on puisse apprécier; les autres, au contraire, soutenant que cette différence est nulle; mais tous d'accord pour préférer l'autorité de l'oreille à celle de l'esprit. » (*République*, I, vi.) — On pourrait rapprocher de cette critique la boutade du *Chariot de terre cuite*, où Maitreya se moque de ceux qui vocalisent le *kākalā* (intervalle de son minuscule). Comp. ch. I, p. 264.

M. Bourgauff-Ducoudray (*Études sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 2, 3, 4) a reconnu dans la musique byzantine « le fréquent usage d'intervalles altérés d'un quart de ton », et « ces variétés de genres de chant désignés par les anciens sous le nom de *χρῶαι* ». Il y voit l'influence de l'Asie et un « empiement du goût de l'Orient sur celui de l'Occident ».

11. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 34. — Comp. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 374.

nuances délicates et subtiles du son parlé, soit en voyelles, soit en consonnes, « dont le besoin ne se fait pas sentir pour nous, que nous n'employons pas, dont nous n'avons même pas l'idée », mais « que toute bouche humaine pourrait arriver à émettre, après une étude plus ou moins prolongée<sup>1</sup> ».

La langue sanscrite, pour nous en tenir à la principale langue littéraire de l'Inde, a 9 voyelles simples, 4 diphongues, 33 consonnes proprement dites, 2 autres sons d'une nature particulière (le *visarga* représentant une aspiration très faible, et l'*anusvāra* une résonance nasale), en tout 48 sons représentés par autant de signes. L'alphabet sanscrit comprend donc deux fois autant de signes que l'alphabet grec ou latin. Cette différence est due, en partie, à l'existence dans la langue sanscrite de sons inconnus au grec et au latin, en partie à la perfection d'un alphabet qui exprime par des signes particuliers toutes les nuances de la prononciation<sup>2</sup>. Quoi d'étonnant à ce que cette multiplicité, cette subtilité du son parlé, ait son analogue dans la ténuité de l'intervalle musical-type, ou *ṛuti*; à ce que l'oreille hindoue perçoive et admette des molécules de son dont notre appareil auditif a perdu l'habitude? Combien de modulations primitives ont été s'atténuant et ont fini par se perdre, par suite d'une sorte d'atrophie de nos organes vocaux et auditifs, et au fur et à mesure que le langage écrit s'est trouvé emprisonné dans des moules d'où il n'est plus sorti? Comme le suppose M. A. Laugel<sup>3</sup>, « il peut sembler assez probable que le langage primitif de l'homme, comme l'est encore celui de tout enfant, était un gazouillement, un chant, une modulation, dont le timbre variait par d'insensibles gradations... Tout ce que l'acoustique peut apprendre sur la formation et le développement des langues, c'est qu'elles ont dû avoir, au début, un caractère tout musical et une richesse presque infinie d'inflexions ».

**Difficulté de leur perception par les oreilles européennes.** — Les Orientaux en général, et l'Hindou en particulier, plus qu'aucun autre peuple gardien fanatique de toutes les traditions, ont conservé quelques-unes de ces nuances phonétiques ou musicales, qui surprennent et déconcertent les oreilles européennes, comme l'indique cette constatation récente d'un Anglais habitant la péninsule, dont on ne niera ni la compétence ni la franchise : « Il faut, toutefois, quelque temps pour que l'oreille européenne s'habitue à saisir ces intonations [musicales]. De même qu'il est difficile d'arriver à prononcer les diverses consonnes *t, d, n, s* de l'alphabet sanscrit, de même il est très difficile et pour moi impossible de distinguer les subdivisions ténues de notre gamme [hindoue], que l'indigène instruit sait apprécier et peut désigner au fur et à mesure de leur audition<sup>4</sup>. »

**2° Genèse de la gamme hindoue.** — Le dessin de la gamme hindoue n'a pas été tracé comme celui de la gamme moderne. Il n'y a rien là qui doive nous surprendre : l'histoire de la musique démontre que la gamme n'a jamais été et n'est point chose tout à fait rigide et absolue; que, si elle renferme certains

éléments à peu près constants, elle possède en même temps une certaine élasticité dans le choix des autres<sup>5</sup>.

Tandis que la théorie moderne, basée sur le système des quintes pythagoriciennes et, plus récemment, sur la connaissance des harmoniques des notes, en Europe, sur les rapports vibratoires des notes, dont les intervalles (c'est-à-dire leur distance exprimée par le rapport de leurs vibrations dans le temps d'une seconde), inégaux dans la gamme dite exacte, ont été égalisés dans la gamme dite tempérée, le fondement de la théorie des Hindous réside dans la *ṛuti*<sup>6</sup>. Ils ont empiriquement dégagé la division du son musical la plus minime que percevait leur oreille, et ont donné à cette unité sonore le nom de *ṛuti* (audition). Leur instinct esthétique les avait, d'autre part, amenés à découvrir l'octave, c'est-à-dire l'espace entre deux sons de même nature; cet espace s'est trouvé rempli par 22 de ces quantités irréductibles. Mais, parmi ces 22 sons procédant par intervalles égaux, continus et monotones, leur oreille leur a fait distinguer et choisir 7 sons intermédiaires, dont la distance leur a paru harmonieuse, et qui se trouvaient séparés les uns des autres par des espaces inégaux. Ce furent les 7 notes de leur gamme (*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*), distribuées dans l'octave les unes avec 1, les autres avec 3, d'autres avec 2 *ṛutis*, c'est-à-dire séparées de la note précédente par 1, 3 ou 2 intervalles équidistants. La gamme diatonique hindoue était créée.

**Les deux gammes-types shadja et madhyama.** — L'ancienne théorie connaît deux formes de la gamme, *shadja* et *madhyama-grāma*, sans parler d'une 3<sup>e</sup> forme purement théorique, *gindhāra-grāma*, « inusitée sur la terre ».

**Les deux méthodes, ancienne et moderne, de disposition des ṛutis dans l'octave.** — Nous avons vu<sup>7</sup> quelle était la disposition de leurs *ṛutis*, jusqu'à l'époque moderne où — on ne sait trop quand, ni comment, ni pourquoi — l'habitude est intervenue, postérieurement au traité de Soma (xviii<sup>e</sup> siècle), de placer la tonique *sa*, non plus sur le 4<sup>e</sup>, mais sur le 1<sup>er</sup> degré de l'échelle, et de la faire suivre, au lieu de la faire précéder de ses 4 *ṛutis*, etc. Tous les historiens de la musique européens, et même certains théoriciens indigènes, comme S. M. Tagore, suivent cette dernière méthode, erronée au moins pour l'interprétation de la technique ancienne; car, absolument contraire à la théorie classique, elle ne permet plus de comprendre, comme nous l'avons fait voir, les définitions des rapports des notes et de la formation des gammes<sup>8</sup>. Il y a là une erreur évidente, dont l'effet a été de modifier tous les intervalles de l'octave hindoue, sauf celui de quarte et de quinte.

#### 1° MÉTHODE CLASSIQUE.

**Tonalité de la gamme shadja.** — Dans la gamme-type ou *shadja-grāma*, — qu'on peut regarder comme constituée par une quinte grave de 13 *ṛutis* suivie d'une quarte aigüe de 9 *ṛutis*, ou encore par 2 tétra-

dière entre la quinte et l'octave); d'autres, au contraire, comme nous l'avons vu (Orientaux, Hindous, Grecs), goûtaient et goûtent encore des subdivisions musicales ramenées au quart de ton. Voir A. Laugel, *ouvr. cit.*, p. 110, 126.

6. Voir chap. IV, p. 286.

7. Ch. IV, p. 286-287.

8. Voir plus haut, chap. IV, p. 286, 288, 292-293. — S. M. Tagore (*The Musical Scales of the Hindus*, cité par le cap. Day, p. 45) indique bien l'existence de la méthode ancienne, diamétralement opposée, dit-il, à l'usage moderne; mais il a le tort de ne pas s'y conformer dans son exposé, par suite erroné, de la théorie musicale classique.

1. A. Lavignac, *ouvr. cit.*, p. 430, 431.

2. Voir à ce sujet le *Manuel pour étudier la langue sanscrite* d'Abel Bergaigne, Paris, Vieweg, 1884, auquel nous empruntons ces indications grammaticales.

3. *Ouvr. cit.*, p. 77, 78, 79.

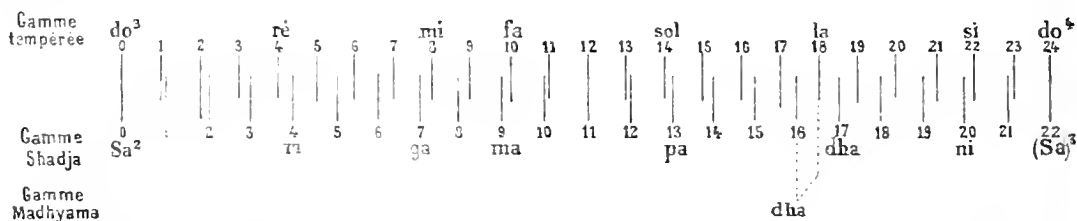
4. Traduction extraite d'une lettre à l'auteur de M. E. P. Atkinson, 30 septembre 1888.

5. Comp. plus haut, p. 367. « Certaines nations sont accoutumées à de larges intervalles musicaux... Les vieilles gammes gaéliques n'avaient que cinq notes » (tonique, seconde, quarte, quinte et une note intermé-

cordes de 9 *çrutis*, séparés par les 4 quarts de ton de la quarte à la quinte. — les intervalles sont, répétons-le, de 3 quarts de ton (*çrutis*) entre *sa* et *ri*, de 2 entre *ri* et *ga*, de 4 entre *ga* et *ma*, de 4 entre *ma* et *pa*, de 3 entre *pa* et *dha*, de 2 entre *dha* et *ni*, enfin de 4 entre *ni* et le *sa* d'une octave supérieure<sup>1</sup>.

**Correspondance avec la gamme européenne tempérée.** — Aucun de ces intervalles, sauf ceux de l'octave et de la quarte augmentée (*ma*  $\approx$  *fa*  $\approx$ ), ne coïncide exactement avec ceux qu'offrirait notre gamme chromatique d'ut majeur, dont on aurait divisé chacun des 12 demi-tons en deux parties égales ou quarts de ton<sup>2</sup>. La lecture du *Tableau comparatif* de la page 294 montre que la *çruti*, un peu plus grande que le quart de ton européen, en diffère de 1 savart, soit d'un peu plus de 1/3 de comma<sup>3</sup>. De même la différence entre l'intervalle de quinte hindoue (de *sa* à *pa*) et notre quinte tempérée (d'ut à sol) est minime : la quinte hindoue serait plus haute de 27,2, soit d'un peu plus de 1/3 de comma. Tous les autres intervalles hindous sont plus bas : celui de quarte<sup>4</sup>, de 27,2; celui de sixte de 67,8 (un peu plus de 1 1/4 comma); celui de seconde, de 97,12 (un peu plus de 1 2/3 comma). Quant à ceux de tierce et de septième, ils correspondent à nos intervalles de tierce et de septième mineures, avec une différence en moins de 67,8 pour *ga* (un peu plus de 1 1/4 comma), et de 17,5 pour *ni* moins de 1 comma.

Evidemment celles des notes hindoues (*ri*, *ga*, *dha*) qui s'écartent de plus d'un comma de nos intonations modernes sonnent faux à nos oreilles européennes. Nous nous sommes cependant cru autorisé, en partant de *sa* = *do*, à admettre la concordance des notes de la gamme hindoue *shadj* avec celles d'une gamme européenne où la tierce et la septième seraient diminuées, — sorte de mode mineur, « de mode malade », pour nous servir de l'heureuse expression de M. A. Lavignac<sup>5</sup>, — et à établir la relation suivante : *sa ri ga ma pa dha ni sa* = *do ré mi fa sol la si do*.



Et nous avons pour les gammes hindoues, comparativement aux gammes européennes, les différences en savarts indiquées ci-dessous :

	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Septième
Gamme tempérée	4,5	6,8	2,2	6,8	2,3	
Gamme exacte (ou Madhyama)	3,6	1,2	1,7	10,9	0,6	

On voit que la correspondance avec la gamme tempérée d'ut majeur, et surtout avec la gamme des

**Correspondance avec la gamme dite exacte.** — Si, au lieu de comparer la gamme *shadj* avec notre gamme tempérée, nous la comparons avec la gamme dite exacte, l'écart, plus grand encore pour la seconde, la tierce et la septième, devient de moins de 1/3 de comma pour la quarte et la quinte, de 1/2 comma pour la sixte; et nous avons, comparativement à la gamme (mineure) des physiciens, les différences en savarts suivantes :

Différences en plus.	seconde	terce	quarte	quinte	sixte	septième
— en moins.	10,1	10,7	1,7	1,7	2,7	9.

**Tonalité de la gamme madhyama.** — La gamme *madhyama* ne diffère de la gamme-type que par la position de *pa* un degré plus bas dans l'échelle, ce qui modifie l'intervalle entre *ma* et *pa* et lui donne 3 *çrutis* au lieu de 4, tandis que l'intervalle suivant, de *pa* à *dha*, devient possesseur de 4 *çrutis*. Cette différence d'un quart de ton est insignifiante, c'est-à-dire ne peut se traduire dans notre notation européenne<sup>6</sup>.

**Correspondance avec les gammes européennes.** — La correspondance avec les gammes européennes est donc la même que pour *shadj*, sauf en ce qui concerne la quinte, qui est plus basse de 17,4 (plus de 2 commas), au lieu d'être plus haute de 27,2.

2° MÉTHODE MODERNE.

**Correspondance des intervalles hindous et européens.** — Si, suivant l'usage actuel dans l'Inde et celui adopté par les auteurs européens, on fait suivre les sept notes, au lieu de les faire précéder, des *çrutis* qui leur sont propres, on comprend que la correspondance, que nous essayons d'établir entre les gammes hindoues et européennes, ne soit plus la même. L'échelle hindoue concorde alors un peu plus exactement avec la gamme d'ut majeur, comme le montre le tracé suivant :

1. Voir chap. IV, p. 293.  
 2. Comp. chap. IV, p. 294 et suiv.  
 3. Le savart (7) est la 100<sup>e</sup> partie de l'octave; le comma vaut 37,4.  
 4. De la octave à la quarte, ou de la quinte à l'octave.  
 5. Voir chap. IV, p. 292-293.  
 6. Le mode mineur est, à mode malade, dont certains membres sont volontairement atrophiés par les musiciens, tout comme les hor-

physiciens, est plus exacte encore dans ce système de disposition des *çrutis* que dans le précédent. Pour tous les auteurs le font pour les plantes, lorsqu'ils veulent créer de nouvelles variétés, plus belles à leur idée, mais assurément moins naturelles et moins robustes... Les sons nouveaux qu'on y introduit ainsi ont une portée moins directe, un rapport moins simple avec la tonique, son principal, d'où résulte la sensation de vague qui caractérise le mode mineur et en fait le charme un peu triste. » (*La Musique et les Musiciens*, p. 10)  
 7. Comp. chap. IV, p. 293, et voir le Tableau, p. 294.



les intervalles l'écart est moindre d'un comma, sauf pour l'intervalle de sixte, où il est de 1 1/4 comma environ (gamme tempérée), et de 2 commas environ (gamme des physiciens). Aussi a-t-on pu, en parfaite connaissance de cause, assimiler les deux échelles modernes hindoue et européenne. « J'ai essayé vainement, disait sir W. Jones, de découvrir la plus légère différence, dans la pratique, entre l'échelle indienne et la nôtre; mais, me défiant de l'insuffisance de mon oreille, je priai un professeur de musique allemand d'accompagner sur le violon un joueur de luth hindou, qui exécutait, d'après la musique, des airs populaires sur les amours de Krishna et de Râdhâ; il m'assura que les échelles étaient les mêmes. Plus tard, M. Shore m'a déclaré que quand un artiste indigène chantait dans le ton de son clavecin, la série des 7 notes hindoues lui paraissait monter comme la nôtre, avec une tierce diésée (*by a sharp third*)<sup>1</sup>. »

Pour conclure, nous estimons, jusqu'à preuve du contraire, que, dans la transcription des anciens airs notés du *Sangita-ratnakara* et du *Râga-vibodha* par exemple, c'est-à-dire antérieurs au xvii<sup>e</sup> siècle, on doit employer le système classique de disposition des *grutis*, et réserver la méthode moderne, si méthode moderne il y a, pour la transcription des mélodies modernes.

3<sup>o</sup> Richesse en modes de la musique hindoue. — Pour varier le dessin mélodique et remédier à la monotonie inévitable d'airs calqués sur les deux seules gammes si peu différentes que nous venons de voir, les Hindous ont eu, comme tant d'autres, l'idée de modifier les intervalles de leurs 7 notes et de les disposer autrement sur les 22 degrés de l'échelle. Ces variations successives ont donné naissance à une quantité considérable de modes (les 23 *melas* de Soma, les 12 *thâtas* hindoustanis, les 72 échelles karnâtiques), où les notes ne procèdent plus seulement par intervalles de 2, 3, 4 *grutis*, mais par intervalles de 1, 2, 3, 4, 5 et 6 *grutis*, c'est-à-dire de quart de ton, de demi-ton, d'un ton et demi, etc.

**Les notes ou intervalles altérés et les modes.** — A côté des 7 notes naturelles prennent donc place des notes altérées, distribuées de façon différente suivant les systèmes, mais toujours sur les degrés restants de l'échelle, sur certaines *grutis* non encore occupées par les notes naturelles.

**Système de Bharata.** — Le *Nâtya-râtra* désigne ces altérations par le mot *sâdhâranu* ([son] intermédiaire); il semble n'en reconnaître que deux, qui s'emploient dans les 18 types de mélodies sacrées, alors que *gândhâra* ou *nishâda* sont augmentés : l'*antara* et la *kikali*<sup>2</sup>. Mais ces *jâtis* peuvent encore être composées sur des échelles à six ou à cinq notes; la suppression d'une ou deux notes de la série amène une modification des intervalles, et donne par suite naissance à de véritables modes, non encore dénommés et catalogués dans Bharata.

**Système de Çârngadêva.** — L'école de Çârngadêva (et de ses imitateurs) reconnaît 12 notes altérées;

mais, comme le faisait déjà observer Soma, ces 12 altérations se réduisent en réalité à 7; dans 7 cas seulement les notes dites *vikritas* changent de place dans l'échelle et, par suite, d'intonation; elles sont alors *bhinnas*, différentes. Dans les 5 autres cas, les noms attribués aux notes ont seuls changé, à la suite d'une modification toute théorique dans le nombre de leurs *grutis*; mais la hauteur du son est restée la même<sup>3</sup>. Comme nous venons de le remarquer pour le système de Bharata, ces altérations ont pour effet de modifier les intervalles respectifs des notes de la gamme diatonique; elles donnent, en fait, naissance à de véritables modes. Mais il faut arriver jusqu'au *Râga-vibodha* (du moins dans l'état actuel de nos connaissances des textes), pour voir classer ces nombreuses variétés d'échelles et leur voir attribuer des dénominations spéciales.

**Système de Soma.** — Soma admet 13 altérations, qui ne donnent de même, en réalité, que 10 sons nouveaux, par suite de doubles emplois : 5 des échelons restent à l'état de *grutis*, sans être élevés à la dignité de notes, pures ou altérées. La série des sons investis de cette qualité est ainsi de 17, et non de 14 comme dans le système de Çârngadêva; ils constituent une sorte de gamme chromatique. Loin de s'é mousser, le sentiment délicat des nuances les plus minimes est donc allé, dans l'Inde, en augmentant avec le temps. C'est parmi ces 17 sons, dans la série complète des 22 *grutis*, que les théoriciens font choix des 7 notes qui, selon la disposition de leurs intervalles, donneront naissance à des échelles diatoniques ou modes distincts. Le système de Soma compte ainsi 23 *melas*, dans lesquels les tons ou les demi-tons de notre gamme tempérée sont remplacés, dans un ordre variable, tantôt par des intervalles de 1 *gruti*, comme nous l'avons indiqué plus haut<sup>4</sup>, tantôt par les intervalles ordinaires de 2, 3, 4 *grutis*, tantôt enfin, dans la structure des *râgas* régionaux (*deçis*), par des intervalles de 5 ou 6 *grutis*<sup>5</sup> (échelles *çudhâ-varâti*, *mâllârî*; échelles *çudhâ-nâta*, *sâramgâ*).

**Système karnâtique actuel.** — Enfin, dans le système karnâtique actuel, on compte jusqu'à 72 échelles<sup>6</sup>.

**Variété d'expression et richesse mélodique.** — Du fait de l'emploi de ces nombreux modes, la musique hindoue possède une grande variété d'expression musicale et une richesse mélodique à peu près unique au monde. Sans doute il s'est glissé bien des dissonances dans le dessin de la mélodie; mais il faut remarquer que si, habitués à entendre toujours plusieurs notes à la fois, nous percevons dans l'harmonie les dissonances et les consonances par une sensation immédiate et directe, il n'en va pas absolument de même dans la mélodie, où les impressions sont successives, partant moins exigeantes, et qui jouit ainsi d'une liberté plus grande. Privée des ressources de l'élément harmonique, qui représente la couleur, la musique homophone des peuples de l'Orient devait prendre sa revanche dans le dessin mélodique; elle a été ainsi amenée à découper de plusieurs façons l'espace musical. « Notre

4. P. 358.

5. On compte 5 intervalles de *sâdhâranu*, a à *tivratana-mu* et de *dha* à *mrudusâ* dans l'échelle *çudhâ-varâti*; de *sa* à *tivratana-ri* et de *pa* à *tivratana-dha* dans l'échelle *mâllârî*; et 6 intervalles de *sa* à *tivratana-ri* et de *pa* à *tivratana-dha* dans l'échelle *çudhâ-nâta*; de *pa* à *tivratana-dha* dans l'échelle *sâramgâ*. — Voir *Râga-vib.*, I, 29, p. 23; et comp. chap. IV, p. 209. — La musique ecclésiastique grecque ou byzantine connaît aussi des intervalles de 3 quarts et de 5 quarts de ton (Bourgault-Ducoudray, *ouvr. cit.*, p. 68).

6. Voir chap. V, p. 32-320.

1. *Ouvr. cit.*, p. 141-142. — C'est à tort qu'on a rangé sir W. Jones parmi les auteurs faisant, de propos délibéré (comme Fétis, *ouvr. cit.*, t. II, p. 206, note), coïncider la gamme hindoue avec l'échelle européenne *la, si, do, ré, mi, fa, sol*. La vérité est que sa méthode d'assimilation dénotait l'hésitation : il se contredit plusieurs fois. Sauf dans ses transcriptions des airs de Soma, et sauf dans le tableau (p. 143) qu'il insère dans son mémoire, — d'après une communication de sir Francis Fowke relative à la description de la *vimî*, — il admettait (p. 142, 153) la correspondance de *sa* à *do*. Voir chap. IV, p. 203.

2. Voir chap. IV, p. 288.

3. Voir chap. IV, p. 282-290.

compas retombe toujours aux mêmes points entre une tonique et son octave; » le compas léger des Hindous se pliait et traçait sur cette distance des intervalles plus variés. Et « comme le plaisir de la mélodie consiste précisément dans l'appréciation des intervalles musicaux successifs, chaque mode avait ainsi un caractère original et pour ainsi dire personnel. Pour peu qu'on goûte la musique, on sent très bien la différence entre les modes majeur et mineur, les seuls malheureusement que comporte notre musique moderne »; les Hindous, il n'en faut point douter, appréciaient les nuances de leurs nombreux *râgas* fondés sur les différents modes. Ainsi s'explique que, en l'absence des puissants moyens d'expression que donnent l'harmonie, l'association des instruments et des sons, leur musique ait pu conquérir un si grand empire sur les âmes<sup>1</sup>.

**4° Distinction entre la tonique ou initiale et la note finale.** — A cette musique mélodique la tonalité, « c'est-à-dire la parenté visible des notes avec la tonique, qui sert comme d'âme à la musique moderne », n'est pas aussi nécessaire qu'à l'harmonie. Il ne faut donc pas s'étonner que, dans l'Inde comme en Grèce, on n'ait pas senti la nécessité stricte de terminer le chant par la tonique de la gamme dans laquelle le morceau était écrit. Les Grecs le terminaient d'ordinaire non sur la tonique, mais sur sa quinte. Les Hindous, qui distinguaient la tonique (*amça*) de l'initiale (*graha*) et de la finale (*nyisa*), obéissaient à des règles fixes, établies sur le degré de parenté ou de relation des notes entre elles, mais « n'hésitaient pas à abandonner la mélodie sur une consonance quelconque de la tonique, la laissant pour ainsi dire en l'air, sans la ramener à son point de départ<sup>2</sup> ».

**5° Conclusion indéfinie des airs hindous.** — Cette pratique, jointe à l'habitude presque constante de finir, non sur le temps fort ou premier temps de la mesure, comme nous faisons, mais sur un temps faible, et généralement sur le dernier temps de la mesure, donne à leurs airs une conclusion indéfinie, qui contribue à les faire paraître imprécis et inachevés à nos yeux et à leur communiquer un caractère plaintif et monotone<sup>3</sup>.

**Absence de silences et de soupirs.** — La théorie classique semble, au moins dans la notation, ignorer les temps vides, les *γρόνοι κενοί* des Grecs, nos silences et nos soupirs. On a pu voir, par les airs notés de Çārgadeva reproduits au chapitre IV<sup>4</sup>, que toutes les barres étaient remplies, parfois par la multiple répétition de la note initiale de la mesure, et que ces notes répétées n'étaient aucunement liées à la première, puisque toutes se chantaient, soit sur une seule syllabe tenue, soit même sur des syllabes différentes du texte. Cette absence de temps de repos, ce remplissage des barres de mesure, cette répétition des mêmes notes soutenues qui sonne à nos oreilles comme une sorte d'accompagnement de pédale, ne sont pas faits pour remédier au caractère naturellement monotone que nous reconnaissons à la musique hindoue<sup>5</sup>.

**6° Richesse et complexité du matériel rythmique.** — Cette musique est mesurée, c'est-à-dire subdivisée en portions de temps mathématiquement égales<sup>6</sup>, et fortement rythmée par une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes. Mais la complexité et la variété de forme des mesures, le caractère irrégulier et changeant du rythme, déroutent nos habitudes européennes. Comme la Grèce, l'Inde, à côté des durées normales ou rationnelles, réduites à des nombres entiers, emploie des durées irrationnelles, qui ne peuvent s'exprimer que par des fractions du temps premier.

En second lieu, l'étendue des membres rythmiques, la coupe des périodes, présentent une abondance de formes inconnue à notre art moderne. « Celui-ci ne connaît, en général, que des périodes construites par la répétition infinie de membres de quatre mesures s'enchaînant d'après un procédé uniforme<sup>7</sup> ». Cette régularité monotone, qu'impose la convention au rythme des compositions modernes, n'est pas admise dans l'Inde, où, comme dans tout l'Orient, l'importance et le développement donnés au dessin rythmique s'expliquent par ce fait que, en l'absence du mariage des consonances et des accords, « c'est en lui seul que consiste la richesse de l'accompagnement<sup>8</sup> ». Nos musiciens pourraient certainement trouver dans cette partie de l'art oriental des sources d'instruction fécondes et des modèles dignes de leur étude.

**7° Absence de changements de tons ou de modulations.** — Bien que le caractère de tonique, ou initiale d'une mélodie, puisse être attribué à n'importe quelle note, toutes les gammes hindoues commencent par *sa*. La musique de l'Inde ne connaît donc pas les passages d'un ton à un autre, les modulations. Un *râga* y était écrit dans tel ou tel mode, suivant la manière dont les intervalles de l'échelle diatonique étaient disposés, et la mélodie pouvait employer plusieurs *râgas* successifs, c'est-à-dire moduler d'un mode à un autre. Chaque fois, par conséquent, les distances des notes à la note fondamentale *sa* subissaient un changement, au lieu que dans nos transpositions on ne peut relever aucune différence entre les progressions successives; la tonique est déplacée, mais avec tout le cortège des notes qui la suivent dans un ordre identique. Nous avons déjà eu l'occasion de dire<sup>9</sup> que les Hindous n'employaient ni clef ni armature : ils se servaient toujours purement et simplement, pour la notation<sup>10</sup>, des sept signes ou syllabes que nous leur connaissons; suivant le mode ou le *râga* dans lesquels le morceau était écrit, l'exécutant savait quelles notes il avait à augmenter ou à diminuer.

**8° Homophonie, absence d'harmonie.** — L'harmonie, qui combine les sons et les fait entendre simultanément, est « une des conquêtes les plus récentes de la civilisation », et appartient tout entière au monde moderne. Pas plus que les Grecs, les Hindous ne l'ont connue dans le passé; ils ne la connaissent pas davantage aujourd'hui<sup>11</sup>. Bien plus, lorsqu'ils

1. Nous empruntons en grande partie ce développement, comme celui qui suit, aux considérations si intéressantes de M. A. Lauzel, *La Voix, l'Oreille et la Musique*, p. 111-117, 118-142.

2. Voir chap. IV, p. 290 et suiv., 305 et suiv.

3. Comp. chap. IV, p. 309, et chap. V, p. 330.

4. P. 308 et suiv.

5. Voir chap. IV, p. 309.

6. Rien que tous les temps ne semblent pas avoir la même importance, dans la mesure battue par des mouvements de levé et de frappé,

etc., on n'y trouve pas la distinction grecque et européenne du temps fort et du temps faible.

7. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 33.

8. A. Lavignac, *ouvr. cité*, p. 75. — Voir chap. IV, p. 296 et suiv.

9. Chap. IV, p. 309; chap. V, p. 327.

10. Pour la notation classique et moderne, se reporter au chap. IV, p. 308, et au chap. V, p. 327.

11. Voir *contra* : *Hindu Music reprinted from the Hindoo Patriot*, p. 8; et *The Indian Daily News*, 26 août 1874 (*Public Opinion*, p. 42).

entendent les orchestres européens jouer à la cour de leurs maharâjas ou dans les villes devenues territoire anglais, le mariage des accords déconcerte et choque leur oreille. C'est donc à tort qu'on a essayé d'en trouver l'existence dans la musique hindoue, comme on avait tenté de la chercher dans la musique grecque. Sans doute, ces musiques admettaient les chœurs et la multiplicité des instruments comme accompagnement du chant. Sans doute, comme nous l'avons vu dans l'étude que nous avons faite des instruments hindous<sup>1</sup>, on trouve parmi eux des chalumeaux accompagnateurs accouplés dans l'exécution musicale et accordés les uns en unisson avec la tonique, les autres avec la dominante; des bourdons de cornemuse poussant une note soutenue pendant tout le cours de la mélodie, en unisson avec la tonique; des timbales ou tambours, sur lesquels les chanteurs et les instruments prennent le ton, accouplés par deux, par trois, etc., et dont les différentes membranes donnent chacune une note distincte, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte, suivant que la musique est en *madhyama* ou en *pancama-grati*<sup>2</sup>. Sans doute, un des plus anciens textes sanscrits<sup>3</sup>, en indiquant les trois manières différentes d'accorder les groupes de 3 ou 4 tambours, nous apprend que le 1<sup>er</sup> donnait la tonique (*sa*), le 2<sup>e</sup> la tierce (*ga*) ou encore la seconde (*ri*), le plus aigu la quinte (*pa*), et que, parfois, un 4<sup>e</sup> tambour donnait la note auxiliaire *ni*. Il y a là, si l'on veut, un embryon d'harmonie; mais les accompagnements en sourdine des timbales, les murmures monotones des cornemuses, les pédales soutenues des chalumeaux, le doux tintement ou le battement bruyant des eymbales, les répliques des chœurs à l'octave ou à l'unisson, ne suffisent pas à nous autoriser à reconnaître l'harmonie, au sens moderne du mot, dans ces concerts où les instruments ne servaient qu'à renforcer ou à soutenir le thème mélodique. « Dans un tel concert, et la musique non harmonique n'en peut produire d'autres, la mélodie est tout; seule elle a des lois, des cadences, un mouvement; les bruits qui l'enveloppent ne sont point un véritable accompagnement; ils ne sont que le fond sonore, l'atmosphère lourde et mobile qui soutient les ailes de la pensée musicale<sup>4</sup>. »

**Caractères de la musique hindoue.** — Ce n'est donc point la magie des timbres, l'effet saisissant de l'harmonie, la nouveauté de la modulation, qui constituent la valeur de l'œuvre musicale dans l'Inde, mais la richesse de l'expression mélodique. On pourrait dire, *mutatis mutandis*, des airs hindous ce que dit M. A. Laugel des vieux airs écossais et irlandais, monuments du génie mélodique des Gaëls : « Si vous voulez en goûter pleinement le charme..., ne les étudiez point sur les transcriptions de musiciens ignorants qui s'efforcent de les faire entrer dans le lit de Procuste de la gamme moderne; gardez-vous sur-

tout de les écouter quand on les accompagne, car cette musique primitive a horreur de l'accompagnement. Nos instruments modernes l'entourent d'une dissonance perpétuelle<sup>5</sup>. Mais qu'une voix pure, ayant reçu de la tradition les vraies intonations de cette musique antique, se mette à suivre seule et librement les caprices de ces mélodies auxquelles ne doit répondre que l'écho, et vous sentirez se glisser en votre âme des émotions indéfinissables; vous ne reconnaîtrez point les formules et les tours familiers auxquels vous êtes accoutumé, mais l'étrange allure, le mouvement tantôt frane et léger, tantôt mystique et indéfini, de la mélodie vous procureront des plaisirs nouveaux. L'absence de tonalité, de cette forte unité musicale à laquelle la musique harmonique nous habitue, prête aux mélodies un air d'indépendance qui n'est pas sans charmes : cette musique a l'air moins composée, pour ainsi dire, plus spontanée, plus vraie<sup>6</sup>. »

**Impressions et jugements des voyageurs et des Européens.** — « Intonations fausses et monotonie », en ces mots se résume le jugement de beaucoup de voyageurs et d'Européens sur les productions musicales de l'Inde. Nous avons indiqué les raisons d'une pareille impression : quelques-unes des intonations hindoues surprennent en effet et choquent notre oreille; d'autre part, l'usage de petits intervalles, l'absence de temps vides, les répétitions fréquentes d'une même note, les terminaisons indécises, l'homophonie, le caractère rêveur, plaintif et mélancolique de la plupart des mélodies, expliquent le reproche de monotonie. Mais combien de voyageurs peuvent se flatter d'avoir entendu de la bonne musique interprétée par de bons exécutants hindous? La musique de l'Inde est mal connue, et par suite méconnue par les Occidentaux. Au lieu d'essayer de la comprendre, de s'en assimiler la théorie et d'en étudier le caractère original, les voyageurs arrivés, pour la plupart, dans le pays avec des idées préconçues, des théories toutes faites, la persuasion absolue de la supériorité incontestable de leur art en toutes ses parties, se bornent à quelques auditions de *nautchs* chez les hayadères, ou dans la maison d'un indigène opulent qui a loué, en leur honneur, une de ces compagnies d'artistes de bas étage; ou bien ils se mêlent à la foule et saisissent au passage les piètres ballades des ambulants des rues, les exécutions sommaires que font entendre les musiciens professionnels des cortèges, des *durbars*, des noces et autres réjouissances populaires, dans quelques-unes des villes anglaises qu'ils ont traversées... — Comment cela suffirait-il pour leur permettre de porter un jugement d'ensemble autorisé sur le plus délicat de tous les arts, dont l'appréciation variable est faite d'impressions fuyantes et multiples? Dans l'Inde comme ailleurs, il y a des musiciens ambulants de peu de talent, à la voix éraillée, aux instruments discordants et imparfaits; mais elle a possédé à diverses époques et possède encore de véritables

7. « C'est comme si, remarquait déjà le cap. Willard, en affirmant la réelle beauté de la musique de l'Inde, c'est comme si un Hindou, venu pour visiter l'Europe, qui n'aurait jamais eu l'occasion d'entendre les productions les plus parfaites de la musique européenne, — qui n'aurait, par exemple, assisté ni à une représentation d'opéra, ni à un concert exécuté sous la direction d'un maître de talent, mais se serait borné à écouter les men-hants aveugles et les racleurs ambulants, hôtes assidus des auberges et des tavernes. — s'avisait de déclarer la musique européenne exécrable. Il ne viendrait peut-être pas à la pensée de son auditoire de se dire que cet indigène avait bien pu, en effet, n'entendre qu'une musique que tout le monde à sa place aurait qualifiée d'exécrable; et l'opinion qu'on se ferait de lui serait qu'il manque complètement de goût. » (*Ouvr. cité, Préface, p. 5-6.*)

1. Voir chap. VI, p. 355, 356, 358.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 137.

3. *Nitya-rastra*, ch. XXXIII, éd. K.-M., XXXIV, 105 et suiv. Comp. chap. VI, p. 358.

4. A. Laugel, *ouvr. cité, Préface*, p. vi. — M. Bourgaull-Ducoudray (*ouvr. cité*, p. 67) fait la même constatation au sujet de la musique ecclésiastique grecque : « L'ison des Byzantins, fondamentale harmonique tenue par une voix, tandis qu'une autre voix fait le chant, peut être considéré comme une harmonie rudimentaire. Mais cet embryon harmonique, par sa pauvreté et sa monotonie, désespère une oreille moderne, qui ne saurait supporter longtemps sans malaise et sans ennui une musique non polyphone. » Comp. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 320.

5. Comp. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 334-335.

6. A. Laugel, *ouvr. cité*, p. 125-126.

artistes, comme le Rhebita du « Chariot de terre cuite<sup>1</sup> », comme Jivan Chah, Nathiva Vadivelu, la cantatrice Shori et tant d'autres<sup>2</sup>. Pour se faire une opinion juste de la mélodie hindoue, il faudrait l'avoir entendu interpréter par des musiciens dignes de ce nom.

Une des causes des appréciations défavorables émises par certains voyageurs sur la musique de l'Inde peut donc bien résider simplement dans une interprétation défectueuse d'œuvres médiocres ou mauvaises de cette musique. D'aucuns, comme le Parisien Victor Jacquemont, étaient, d'autre part, on ne peut plus mal préparés par leur tournure d'esprit, par l'absolutisme de leur goût, à admettre une musique si différente de celle des boulevards. Aussi ne faut-il pas trop s'étonner que, dans sa spirituelle *Correspondance avec sa famille et ses amis pendant son voyage dans l'Inde, 1828-1832* (Paris, Lévy, 1839), il parle en termes méprisants de la musique qu'il y entendit : « La musique de l'Orient, s'écrie-t-il dans une de ses Lettres, est un des bruits les plus désagréables que je connaisse... » (3 déc. 1831, t. II, p. 148.) Dans une autre, il apprécie ainsi une séance de *nautch*<sup>3</sup> : «... Ceux-là congédiés, les danseuses firent leur entrée : elles chantent et dansent alternativement. Rien de si monotone que leur danse, si ce n'est leur chant. Celui-ci n'est pas sans art; et l'on dit que les éclats de voix qui percent par intervalles au travers d'un faible murmure plaintif qu'on entend à peine, plaisent d'une manière particulière à ceux qui ont oublié la mesure et la mélodie de la musique européenne. Je ne suis pas encore assez indien pour cela; mais leur danse est déjà pour moi la plus gracieuse et la plus séduisante du monde. Les entrechats et les pirouettes de l'Opéra me semblent comme des gambades de sauvages de la mer du Sud et le stupide trépignement des nègres; au reste, c'est dans le nord de l'Indoustan que ces nautch-girls sont les plus célèbres. » (13 mai 1830, t. I, p. 201.) Ailleurs (*Voyage dans l'Inde*, 2<sup>e</sup> partie, t. I, p. 209), il revient sur le même sujet : « Deux nautch-girls chantèrent d'abord séparément, puis ensemble. L'un des musiciens, qui se tenaient debout derrière elles, jouait avec ses mains de deux petits tambours attachés à sa ceinture; l'autre tirait d'une sorte de petit violon à huit cordes des sons dignes d'accompagner le bruit ridicule de son compagnon. Le chant des bayadères est la plus insipide psalmodie; elles marmottaient plutôt qu'elles ne chantaient. La multiplicité des nasales sourdes de leur litanie et le rauque bourdonnement du tambour et du violon formaient ensemble un bruit assez semblable à la guimbarde. »

Mais il existe dans l'Inde une autre musique que celle des *nautchs*; il y eut même des voyageurs pour apprécier d'autre façon la pauvre musique qu'on y entend dans les rues, « M. G. W. Johnson (*The Stranger in India*..., p. 218), après avoir parlé de deux femmes dont une jouait assez mal d'une sorte de guitare, dans les rues de Calcutta, ajoute que l'autre chanta le même air d'une voix douce, pleine de charme, dont il fut ému, quoiqu'il ne comprit pas un mot des paroles. »

Dans un livre récent, plein de descriptions imagées

1. Voir chap. I, p. 264.

2. On trouvera, dans les ouvrages cités du cap. Willard, p. 121-122, et du cap. Day, p. 155-156, des listes de musiciens célèbres que l'Inde a connus à diverses époques. — « W. Hamilton Bird, à qui l'on est redevable d'une intéressante collection de mélodies, parle de plusieurs artistes des deux sexes, qu'il ne pouvait entendre sans émotion... tels que Dilsok... qu'il entendit vers 1770, et la cantatrice Chanam, dont

et poétiques<sup>5</sup>, M. André Chevrillon nous renseigne également sur la musique qu'il entendit dans l'Inde : ce n'est malheureusement que la musique de second ordre qu'il lui fut donné d'y entendre. Nous en extrayons les citations suivantes, dont la première concerne encore les *nautch-girls* : « Ensuite nous allons chez les danseuses... Quelquefois elles font des bouquets, elles jouent avec leurs fleurs, ou bien l'une prend sa cithare, et la chambre obscure s'emplit du grattamento rapide des cordes, gammes mineures d'un rythme insaisissable indéfiniment ressassées, enroulées sur elles-mêmes, achevées sur des notes qui ne terminent pas, qui font attendre quelque chose au delà, musique étrange et monotone comme leur vie. Voici l'existence de toutes les femmes hindoues cloîtrées dans les *zenanas*... Le crin-crin de la cithare ne se lasse point de retourner la même phrase confuse et triste, les vêtements des danseuses chatoient, les étoffes s'enroulent et se déroulent, les pierreries scintillent, les bras se développent avec lenteur, les corps ondulent ou s'arrêtent soudain, immobiles dans un long frisson, parcourus par une vibration imperceptible, les têtes se renversent pâmées, les poignets se tordent, les doigts se raidissent et tremblent; la cithare dévide toujours sa phrase mélancolique et grêle, et les heures s'enfuient<sup>6</sup>... » Ailleurs, c'est une musique de plein air, peut-être un *nihabet* : « Et voici que là-haut, sur une terrasse, tonnent profondément des coups de gongs, dont la vibration sourde passe en moi, et puis, une voix solitaire de trompette monte, nasillarde et stridente, dans le silence vaste, gammes mineures, simplifiées et rapides, d'un timbre aigre de musette, notes plaintives, prolongées, répétées avec instance comme une douleur que l'on s'obstine à remuer, modulations inattendues, presque fausses, qui inquiètent, qui tourmentent, rythme bizarre, musique hindoue faite pour l'âme d'une humanité différente, si triste par son étrangeté que, sans la comprendre, on en frissonne... »

Il est cependant des Européens qui ont pu se faire une autre opinion de l'art musical hindou, parce qu'ils avaient entendu, sans doute, des productions supérieures à celles qui traînent dans les *nautchs*, et des représentants plus autorisés de cet art que les troupes de bayadères. Parmi eux on peut citer le rédacteur musical de la revue anglaise *The Athenæum*, qui, à l'occasion du compte rendu d'un ouvrage de MM. E. et W. A. Brown, de New-York (*Musical Instruments and their Homes*), apprécie et compare en ces termes la musique de l'Inde avec celle du Japon et du Siam<sup>7</sup> : « Dans la péninsule indienne nous sommes réellement dans un autre monde. Nous passons d'une musique où domine le bruit et une sèche exécution, à une musique vibrante de sentiment et de passion, et qui unit une exécution raffinée à l'organisation puissamment nerveuse qui fait l'artiste poète. Tel était un joueur de *been* (espèce de *vinà* ou luth) de Jeypore, qui se faisait entendre, mais qui, nous le craignons, n'a pas été beaucoup entendu, à une petite Exposition, « l'Inde à Londres », en 1886. Passer d'un de ces habiles joueurs de *ranat* siamois de « l'Exposition des Inventions » de l'année précédente à cet homme,

les accents avaient un charme inexprimable. » (Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 265.)

3. Comp. chap. VII, p. 366.

4. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 265, note.

5. *Dans l'Inde*, Paris, Hachette, 1891, p. 138-143 et 197.

6. Comp. le récit et les appréciations d'un autre voyageur, M. R. de Bonnières, cité plus haut, ch. VII, p. 366.

7. *The Athenæum*, 4 janvier 1890 (reproduit par Day, *ouvr. cité*, p. 58).

c'était quitter l'atmosphère du désert pour une atmosphère parfumée d'un air frais et des senteurs des fleurs. » Et il ajoute : « L'échelle chromatique hindoue, sur laquelle sont formés les nombreux modes et les mélodies-types, ne paraît pas différer de la nôtre. L'absence d'harmonie fait passer, sans qu'on les remarque, les légères différences qu'il peut y avoir entre elles. Beaucoup de compositions de la musique hindoue, écrites dans le ton mineur, impressionnent l'Européen; mais les déviations de son des instruments à cordes, et les accommodements que permettent les instruments à vent, y introduisent un système enharmonique qui défie la notation<sup>1</sup>. »

**Imperfections de la plupart des transcriptions et des renseignements recueillis.** — Au lieu de déclarer, d'une façon générale, la musique hindoue absolument indigne d'estime, uniformément nasillarde, traînante et monotone, ne conviendrait-il pas de reconnaître que, jusqu'à ces dernières années, bien peu de ses innombrables productions ont pu être notées, que bien peu de musique hindoue digne de ce nom, de musique classique ou relevée, a été entendu par des oreilles européennes? « On peut jurer, disait Fétis, de la légèreté avec laquelle ont été recueillis les faits dont on prétend tirer des conséquences concernant la musique moderne de l'Inde, lorsqu'on examine les collections de mélodies indiennes publiées à diverses époques; les mêmes chants y présentent des traductions si différentes de formes et de tonalité, qu'elles autorisent à mettre en doute la fidélité de l'une ou de l'autre transcription<sup>2</sup>. »

**Abondance, originalité des documents musicaux.** — Et cependant, dans un pays aussi vaste, et composé de régions aussi différentes, que l'Inde, les documents abondent. Après avoir insisté sur le peu de valeur de ceux parvenus jusqu'à nous, un de ceux qui ont le mieux compris l'originalité de l'art musical hindou, le capitaine (depuis devenu colonel) Meadows Taylor ajoute : « Il existe (dans l'Inde) une musique d'une grande beauté intrinsèque; et les anciens *râgas* ou modes, avec leurs mélodies pleines de simplicité, leurs échelles souvent charmantes et d'une difficulté merveilleuse, les *dhruvats* et les *biranis* et les autres thèmes de l'exécution vocale et instrumentale, les belles et plaintives ballades des Râjpoutes et des Mahrattes, récompenseraient amplement de la peine qu'un homme compétent prendrait à les recueillir. Le gouvernement de l'Inde rendrait un service inappréciable au monde musical entier, en entreprenant la collection et la mise en valeur complète des meilleures productions musicales hindoues et mahométanes, qui existent dans le Nord de l'Inde, le Râjpoute et le Guzerate, dans les provinces du Sud et les provinces centrales, le Mahârâshtra et le Bundelkund. La musique de chacune de ces provinces a un caractère aussi différent que peut l'être celui de la musique des diverses nations de l'Europe, et une grande partie de ces documents est très intéressante. Que de chants d'amour traités dans les vieux *râgas*! Combien d'événements chevaleresques des temps anciens et moyenâgeux fournissent le sujet de ballades très semblables aux nôtres, descriptives, pittoresques et originales au plus haut degré,

à la fois au point de vue du sujet et de la musique! Dans le pays mahratte, ma propre expérience me permet de l'affirmer, les ballades et les chansons d'amour sont innombrables. Les premières appartiennent soit à la période mahométane ancienne, soit à celle des soulèvements mahrattes, ou des luttes plus récentes de ces derniers contre les Anglais, et elles sont remplies d'aventures locales et d'ardentes descriptions; tandis que, parmi chacune des formes que revêt la chanson d'amour, sous les diverses dénominations régionales qu'elle reçoit, il y en a des vingtaines, même des centaines, dans chaque province de l'Inde, qui mériteraient d'être tirées de l'obscurité où elles sont ensevelies, et de prendre place dans les annales musicales du monde<sup>3</sup>. »

**Note habituelle des compositions hindoues.** — Bien que les Hindous se soient, aux différentes époques de leur histoire, essayés dans les divers genres musicaux, il faut reconnaître, avec un de leurs porte-parole les plus autorisés, le râja S. M. Tagore, qu'à leur musique moderne tout au moins les grandes envolées héroïques et martiales font presque complètement défaut; ce n'est pas dans l'expression des sentiments virils et rudes qu'ils excellent, mais dans la note tendre et voluptueuse, volontiers érotique, ou mélancolique et rêveuse, et aussi dans les diverses manifestations d'une gaieté franche et légère. Influence du climat, prédisposition native, résultat de circonstances concomitantes, conséquence d'un état social particulier, peu importé à notre constatation. Si l'expression trop vive de la joie, de la douleur, de l'enthousiasme, répugnait au caractère du peuple grec, à son goût sobre et délicat, subordonnant à la beauté froide, puissante et un peu sèche, qu'il prisait au-dessus de tout, l'explosion exubérante d'une sensibilité raffinée<sup>4</sup>; — au contraire, les accents passionnés et pathétiques, la recherche du mystique et du vague, les apprêts d'une sorte de romantisme éthéré, plaisent au suprême degré et conviennent admirablement à la tournure d'esprit éminemment subjective de la race hindoue.

**Charme de la musique de l'Inde.** — C'est en faisant abstraction de nos tendances modernes, en sachant tenir compte du caractère et des aspirations de ce peuple au passé glorieux, qu'il faut s'essayer à percevoir et à comprendre le sens et la nature de sa musique originale. Et alors, s'il nous arrive, dans cette favorable disposition d'esprit, d'entendre aujourd'hui de vieilles cantilènes, d'anciennes odes écrites il y a des siècles, chantées dans la même mélodie franche et naïve qu'autrefois, avec les mêmes cadences douces et paresseuses, les mêmes battements légers de petites mains, le même tintement cristallin des cymbales d'argent, peut-être pourrons-nous parvenir à saisir l'âme de cette musique. Notre injuste dédain fera peu à peu place à une bienveillante impartialité, à une accueillante surprise, à une curiosité attentive, et, la comprenant davantage, sans doute arriverons-nous à l'aimer<sup>5</sup>. Au moins, nous la connaissons mieux, et avec elle et par elle le peuple qui l'a enfantée.

**L'âme d'un peuple révélée par le caractère de sa musique.** — « Nul spectacle, nulle lecture, nulle étude,

1. Il s'agit ici des agréments ou fioritures procédant par quarts de ton.

2. Fétis, *ouvr. cité*, p. 266. — Nous nous gardons d'exagérer la valeur et l'importance des quelques cantilènes ou mélodies de Gârngadava, dont nous aurions pu donner (Voir p. 308-314, 318-320) de plus nombreux exemples; telles qu'elles sont cependant, elles contribueront peut-être, à côté des spécimens d'airs empruntés aux publications antérieures ou recueillis par le cap. Day, à donner une idée des manifes-

tations relativement anciennes d'un art qui mérite certes mieux qu'un dédaigneux oubli.

3. *Ouvr. cité*, p. 268.

4. Voir *Six Principaux Râgas* à la fin.

5. Comp. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 57.

6. Comp. Day, *ouvr. cité*, p. 2.

— a-t-on dit excellemment<sup>1</sup>, — ne fait pénétrer aussi brusquement et aussi à fond dans l'âme d'une race étrangère que dix notes de sa musique. Rien ne donne aussi complètement la sensation de la distance qui nous en sépare. Un chant musulman, entendu tout à coup, le soir, en passant devant une mosquée; une sonnerie bouddhiste jetant un appel dans le crépuscule subit, au fond d'une étonnante forêt cinghalaise, tandis que les fûts serrés des cocotiers se mirent

dans l'eau rouge des mares: des gongs hindous, des trompettes païennes vibrant sur les hautes terrasses de Bénarès, quand le soleil tombe derrière le Gange rose, sont comme des percées subites, des éclairs brusques qui, pendant une seconde, jettent une grande lueur et font tout entrevoir... » Puissent nos efforts avoir pour résultat de mieux faire connaître et de mieux faire aimer la musique de l'Inde aussi bien que l'Inde elle-même!

1. A. Chevillon, *Dans l'Inde*, p. 332.

JOANNY GROSSET.

# GRÈCE

(ART GRÉCO-ROMAIN)

Par M. Maurice EMMANUEL

DOCTEUR EN LETTRES  
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU CONSERVATOIRE

## AVERTISSEMENT

Ce chapitre de l'histoire musicale est écrit pour les musiciens professionnels. L'auteur leur doit quelques éclaircissements sur le plan de l'ouvrage.

Il a renoncé — ce qui semble paradoxal — à présenter les faits dans leur ordre chronologique.

Il a esquissé la technique de l'Art Gréco-Romain en bloc, méthode discutable, puisque tout est observé ou raccourci et déformé par la perspective. Elle lui a paru cependant le meilleur moyen d'introduire le lecteur à cette étude, de le préparer à aller plus loin et de lui rendre aisée la lecture des ouvrages cités plus bas, où l'histoire proprement dite et la philosophie de l'art hellénique sont exposées.

La « pratique » de l'histoire musicale ne commence, à vrai dire, qu'au contact des œuvres elles-mêmes; s'il s'agit de la musique grecque, ce contact est possible seulement lorsqu'on s'est rendu familier le mécanisme des Modes et des Tons helléniques, et aussi le système compliqué d'une Notation éloignée de la nôtre. Or, tout cela n'est qu'une introduction; et cette mise en train, qui est longue, risque de lasser la patience du lecteur.

J'ai tenté de l'abrégé, et il m'a semblé que je rendrais service à mes confrères en mettant à leur disposition des éléments dont ils pourront tirer parti. Mon ambition est de leur fournir des matériaux utilisables, de les aider à transporter dans notre art quelques-uns des moyens employés dans l'Art Antique, en un mot de faire servir l'archéologie musicale à l'enrichissement de notre domaine. C'est la fin qu'a poursuivie Gevaert, mon maître. Je tiens à honneur de me proposer le même but. Et comme la Direction de ce Dictionnaire a ratifié mes intentions, je demande au lecteur d'accepter, lui aussi, ma méthode, en considération de mon objet.

Pour mettre les matières en ordre cohérent, j'ai abondamment puisé dans le grand ouvrage de Gevaert, dont les tomes divers constituent, en leur ensemble, un monument d'art et d'érudition unique dans la philologie musicale. En publiant successivement l'HISTOIRE ET LA THÉORIE DE LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ (tome I en

1875, tome II en 1881), la MÉLOPÉE ANTIQUE DANS LE CHANT DE L'ÉGLISE LATINE, 1895, les PROBLÈMES MUSICAUX D'ARISTOTE, 1903<sup>1</sup>, l'auteur, qui, avec le temps et par le fait des découvertes récentes, complétait et modifiait ses vues, a donné un exemple de méthode et de probité scientifiques dont je n'ai pas à le louer, mais qui est grand! C'est ainsi que ses Problèmes d'Aristote apportent à plusieurs questions capitales — les Modes et la Notation entre autres — des solutions nouvelles. J'ai mis à profit ce rude labeur et aussi les ouvrages de Westphal<sup>2</sup>, de Th. Reinach et de L. Laloy, de sorte que je puis présenter, homogènes, certaines parties théoriques dont les éléments sont disséminés dans les ouvrages de ces savants. L'ordre dans lequel j'ai disposé les matières m'a été suggéré par Gevaert lui-même, en de nombreux entretiens qui resteront pour moi les plus précieux des souvenirs et les aides les plus efficaces.

I. Le mode dorien dans l'art vulgaire. — J'ai offert au lecteur musicien les éléments de la musique grecque dans l'esprit même où les maîtres de l'art, chez les Athéniens, les exposaient à leurs disciples. Aux traditions nationales ces maîtres se tenaient attachés avec rigueur, et ils n'accordaient droit de cité aux musiques exotiques qu'après les avoir soumises aux lois et les avoir accommodées aux formes de l'art hellénique. Cette morphologie « doriennne », dans ce qu'elle a d'essentiel, constitue donc, normalement, la matière du chapitre initial. Et elle établit la préséance du *Diatonique vulgaire*, qu'on pourrait dire *universel*, auquel Pythagore donna une forme propre et qui se règle par les Quintes, facteurs essentiels de toute construction sonore.

II. Le mode dorien dans l'art professionnel. — Or il y eut en Grèce deux arts distincts : celui des philosophes et de la foule, — non pas d'une foule illettrée, mais éduquée, — et celui des musiciens de profession. Ceux-ci raffînèrent sur les sons, comme les rhéteurs subtilisaient avec les mots, et ils aboutirent à la création d'un langage sonore artificiel, qui, s'il eut une longue fortune, portait en lui les germes de sa mort. Ils coupèrent leurs sons en quatre, — heu-

1. A cette liste il convient d'ajouter les ORIGINES DU CHANT LITURGIQUE (1890) et surtout le TRAITE D'HARMONIE (1907), où se trouvent exprimées, *passim*, des idées relatives à l'art des Anciens, et où ses survivances dans l'art moderne sont mises en lumière.

2. Les principaux sont : *die Musik des griechischen Alterthums*

(1883); — *Theorie der musischen Künste der Hellenen* (1885), en collaboration avec Rossbach; — *die Melik und Rhythmik des griechischen Alterthums* (1893). Mais je suis loin de partager toutes les idées de cet auteur brillant, perspicace à merveille en certaines rencontres et fort imprudent en mainte autre.

reux s'ils s'en étaient tenus là! — et, tout en conservant aux quintes dominatrices le droit de régenter les parties stables de l'échelle, ils introduisirent dans leurs gammes des fluctuations telles que Platon professa le plus profond mépris pour ces « tirailleurs de cordes ». Néanmoins leur influence fut, pour un temps, décisive, et la notation qu'ils imposèrent comporte des sons enharmoniques. L'examen de la séméiographie donne seule la clef de ces échelles singulières. Gevaert a établi que cette écriture, parfaitement coordonnée, tant qu'elle s'appliqua à quelques tons primitifs, s'étendit plus tard, vaille que vaille, à des cadres très vastes. Toutefois les disparates qui en résultèrent ne purent décider les Grecs ni les Romains à renoncer aux vieux signes.

Fait étrange : cette notation, qui s'appuie sur la division, « enharmonique » (quarts de ton), a dû être en conflit permanent avec une des branches de l'art les plus puissantes : la musique chorale. Comme Gevaert, j'ai la conviction que l'Enharmonique intégral n'a jamais été possible dans les Chœurs. Ceux-ci n'ont toléré que l'Enharmonique défectif, le seul que l'art vulgaire ait pratiqué. Les échelles par « diésis » et à « nuances » étaient réservées aux instrumentistes et aux chanteurs solistes professionnels. Les Choreutes de la tragédie et de la comédie, les exécutants des odes lyriques, s'en tenaient au Diatonique de Pythagore et ne pratiquaient l'Enharmonique qu'en l'adaptant aux échelles vulgaires : de là les *gammes défectives*.

Ainsi la notation, créée par les professionnels, doit être exposée au chapitre consacré à l'art professionnel, qui s'oppose à l'art « vulgaire ».

Cet art factice ne devait pas survivre au monde grec. Déjà, vers la conquête romaine, ses pratiques sont presque toutes tombées en désuétude. La Grèce n'a légué à la postérité qu'une musique mondiale, pourrait-on dire. Et si l'on remarque avec Gevaert que les seuls modes helléniques perpétués dans le chant de l'Église latine se terminent — sont assis — sur la fondamentale harmonique, on reconnaît que les subtilités des professionnels, en dépit du succès qu'elles obtinrent, n'ont exercé aucune influence durable sur les destinées de l'art. Les traces qu'on relève du quart de ton enharmonique dans la notation musicale du Moyen Âge sont purement ornementales.

III. Les modes (harmonies) autres que le mode dorien. — Lorsque l'élève musicien « savait son dorien », sa « doristi », le maître lui enseignait les harmonies étrangères. Leurs noms révèlent leurs provenances. Mais il ne faut pas prendre ces étiquettes au pied de la lettre : ces musiques exotiques ont été accommodées à la musique nationale. La meilleure preuve en est dans le tableau qu'une certaine phrase d'Aristote, mise en relief dans Gevaert, m'a permis d'en dresser. Au groupe dorien s'oppose le groupe phrygiolydien. Et au lieu du tableau arbitraire des modes simples et des modes « hypo », j'ai pu construire un schéma d'ensemble coordonné musicalement, dont les deux groupes prennent une physionomie tout à fait caractéristique. J'espère avoir ainsi contribué à la fixation aisée, dans la mémoire d'un musicien, des éléments « harmoniques » propres à l'art grec. Il est

évident — le lecteur en jugera — que nous sommes là en présence d'un système fondu, refondu, plein de symétries, qui relègue au loin les origines disparates des modes mis en contact. Ceux-ci, primitivement, avaient chacun leur saveur propre, beaucoup plus accusée. Il n'en reste pas moins vrai que, même sous leur habit emprunté, — j'entends par là leur accommodation au mode dorien, — ils perpétuent le souvenir de leurs lointaines ascendances. Il m'a semblé que le tableau réalisé d'après Aristote était la meilleure synthèse du système modal hellénique, et je l'ai adopté.

Les monuments qui subsistent étant très peu nombreux, j'ai dû, dans l'intérêt de la clarté, — et je m'en excuse, — transposer quelques-uns d'entre eux, afin de multiplier les types de la doristi dans l'échelle type (ton hypolydien). Dans la dernière partie du traité, la notation fournie par les monuments est rétablie. Plusieurs fois aussi j'ai transformé en notation « instrumentale » l'autre notation, dite « vocale », incohérente d'aspect, qui affecte certains monuments. Désireux d'initier le lecteur à la pratique plus encore qu'à l'histoire d'un lointain régime musical, j'ai dû, par un décalque très facile d'ailleurs, substituer à des signes fortuits (les signes dits « vocaux ») la séméiographie systématisée de la notation primitive (instrumentale).

Pour élucider celle-ci, je me sers de la clef offerte par Bellermann, et dont Westphal aussi bien que Gevaert ont usé. Elle a sur toute autre l'avantage d'une mnémotechnique facile. Les intéressants articles de M. Francisque Greif dans la *Revue des Etudes Grecques* (1909), où l'auteur, après et comme Hugo Riemann, se montre étrangement sévère pour Bellermann et ses continuateurs, peuvent ébranler la confiance qu'on avait en l'exactitude du diapason choisi par Bellermann. Ils n'infirment en rien la valeur de ses transcriptions ni de celles qui, suivant son système, ont été faites après lui : elles les transposent. Si M. F. Greif, en ses minutieuses analyses, arrive à prouver que Bellermann a pris pour une lettre *droite* ce qui, à l'époque où la notation fut inventée, était une lettre *retournée*, ses traductions des échelles d'Alypius ne diffèrent que par la hauteur des traductions antérieurement proposées. Or celles-ci ont, dans la pédagogie, de tels avantages, que je n'hésite pas à conserver un diapason artificiel peut-être, mais singulièrement commode. Il me suffit que les rapports des sons subsistent immuables. D'autre part, mon but est d'« introduire » le lecteur non seulement aux ouvrages cités de Gevaert et de Westphal, mais aussi à ceux de Théodore Reinach<sup>1</sup>, qui apportent une si haute contribution à l'histoire de la musique grecque, — et de Louis Laloy, dont l'*Aristotéisme* est une œuvre de premier ordre<sup>2</sup>.

Dans tous ces travaux l'hypothèse de Bellermann est accueillie et fécondée. Or c'est à ces livres que je renvoie le lecteur curieux de développements historiques, dont je me suis, dans le présent traité, interdit l'abord.

IV. Notions d'acoustique. — On peut traiter de divagations les raffinements mélodiques des professionnels. Ils n'en constituent pas moins l'un des aspects les plus originaux de l'art hellénique. Il était donc nécessaire de montrer comment les Anciens cal-

1. Principales publications de Th. Reinach relatives à la musique grecque : *Platonique, de la Musique*, édition, traduction, commentaire, en collaboration avec H. Weil (Leroux, 1900), modèle d'érudition ; le bel article *Musica*, dans le *Dictionnaire des Antiquités* (Hachette) ; d'autres articles *abondamment* cités plus loin.

2. Études dans la *Revue critique* : 1887, 1894, -5, -6, -9, 1900, -3 ; la

*Revue des Etudes Grecques* : 1892, -4, -6, -7, -8, 1900-1 ; le *Bulletin de correspondance hellénique* : 1893, 1894 (les Hymnes delphiques), etc.

3. *Aristotéisme de Tarante et la Musique de l'Antiquité* (Paris, 1904). Les traductions et les études de M. Em. Ruelle doivent être également signalées au lecteur. Elles rendent de grands services.



culèrent et calibrèrent leurs gammes. Il arriva que les sages Pythagoriciens eux-mêmes, qui furent des savants de premier ordre et posèrent les bases de l'acoustique, subirent la fascination de l'art professionnel et s'efforcèrent de déterminer numériquement les intervalles absurdes des « musiciens ». Vaine entreprise. Archytas, ses émules et ses successeurs ne parvinrent pas à s'entendre sur la valeur du quart de ton et des autres intervalles. Leurs évaluations sont discordantes.

Il a été nécessaire d'avoir recours, dans cette section, à quelques raisonnements scientifiques et de supposer le lecteur initié aux « mathématiques élémentaires ». Il pourra, si elles lui font défaut, omettre le chapitre.

V. Rythmique. — Ici, encouragé par Gevaert, j'ai tenté d'esquisser une méthode nouvelle d'investigations : le non-usage de la barre de mesure, en ce traité, et le tableau des mètres [360] m'ont fourni des types métriques nouveaux, nets, conformes à maintes exigences des théoriciens, exigences dont il avait fallu jusqu'ici faire litige, par suite des habitudes erronées de la graphie rythmique.

Mais je me suis contenté de décrire les types certains, possibles ou probables, d'étudier les faits tels qu'ils se présentent, sans les astreindre à une coordination systématique; en d'autres termes, de démontrer là où elle se découvre, telle ou telle partie de l'organisme rythmique, en passant sous silence presque tout ce qui reste incertain, et sans dissimuler la part que je fais moi-même aux conjectures.

Les faits principaux à la connaissance desquels je m'efforce de contribuer sont les suivants :

A) Notions sur la mesure antique. Sa *battue*. Sa division en deux régions d'intensités inégales. Rareté de la percussion initiale : pas de *temps fort* dans le sens que nos solfèges infligent à cette expression. Nécessité de négliger la barre de mesure dans la représentation des « mètres » antiques.

B) Tableau des *mesures simples* et des *mesures composées*, dressé d'après les théoriciens antiques (entre autres Aristoxène) : toute mesure a deux *poils rythmiques*. Nature du *Posé* (la *thésis*).

C) A quoi se reconnaissent les mesures? Comment peut-on en préciser les limites? Les « substitués » des *pièds purs*; les *soudures verbales*. Concordance des substitués et des soudures verbales.

D) Les différentes espèces de mesures : les *mesures simples*, les *m. composées*, les *m. hétérogènes*, les *m. métaboliques*. Essai de *battue* correspondante.

E) Quelques types de stromes et d'airs, présentés sans enrôlement dans des cadres préétablis.

Ce traité n'a pas la prétention de révéler toute la grandeur d'un art disparu, qui fut porté à un haut degré de perfection. Les monuments qui subsistent sont rares; un seul fragment très mutilé se rattache à la belle époque. De sorte que la faute retombe en partie sur le temps destructeur. Mais le musicien peut se rendre un compte assez exact des principales ressources de cet art évanoui; et, à défaut de la contemplation des œuvres musicales d'Eschyle et de Pindare, il trouve, dans ce que nous savons de la technique professionnelle, des raisons de croire à leur beauté.

En ce qui concerne les rythmes, il peut constater qu'une irrémédiable décadence a suivi de près l'épanouissement splendide des constructions lyriques.

Déjà les Romains, qui ont, en musique, tout emprunté aux Grecs, ne comprennent plus rien à ces architectures, et leurs imitations sont surtout des pastiches, à contresens parfois. Rendons-leur justice : ils ont perpétué dans le monde le Diatonique des Pythagoriciens; la langue modale du Moyen Âge vient de la Grèce par l'Italie. Les Romains nous ont légué ce qu'il y avait de stable dans le système sonore hellénique. Mais il faut maudire leur lourdeur native : elle les a rendus incapables de conserver vivants ces organismes délicats, merveilleux, qu'étaient les rythmes créés par les musiciens-poètes de l'Hellade, et dont il ne reste plus que l'enveloppe verbale, trop souvent mystérieuse.

Il me reste à exposer aux musiciens qui chercheront dans ce traité des indications précises, la méthode que j'ai suivie dans la présentation des exemples.

Que les musiciens, lorsqu'ils ignorent le grec, veuillent bien faire abstraction du texte verbal et de la notation métrique par *longues* et *brèves* (—, ∪). Il leur suffira de lire la notation moderne sur portées et la notation grecque alphabétique qui lui correspond : elle se trouve, là où elle subsiste, placée directement au-dessus des notes.

J'ai dû adopter, dans les chapitres de la Rythmique, un système de représentation spécial, correspondant aux divisions et subdivisions du rythme. Il sera exposé en son lieu (§ 140). Dans les premiers chapitres, là où sont transcrits les monuments d'après Westphal, Gevaert et Reinach, j'ai conservé la barre de mesure et toutes les habitudes graphiques de ces savants musicologues. De la sorte, mes interprétations rythmiques personnelles, présentées au chapitre dernier, pourront être comparées à celles-là et contrôlées par elles. La suppression de la *barre de mesure*, le jeu des *substitués*, le rôle de ces *soudures verbales* que Serravallo a relevées dans l'œuvre de Pindare et que l'on retrouve partout, m'ont fait adopter des dispositifs spéciaux. J'ai souligné, dans les mots qui servent de raccords, les syllabes qui établissent la soudure d'une mesure à l'autre. Le musicien pourra ne considérer que les signes musicaux qui lui sont familiers, en tenant compte des conventions (p. 478-9) d'après lesquelles j'installe les notes sur la portée. J'ose espérer qu'il observera avec curiosité et avec intérêt l'extraordinaire variété rythmique qui règne dans les strophes lyriques : non seulement les vers y sont inégaux, mais dans la plupart d'entre elles les modulations du rythme sont incessantes. Chez les Anciens, le rythme, au moins autant que la mélodie, s'adapte étroitement aux formes de la pensée, et l'on verra que, dans les compositions orchestrales, il est, comme la mélodie, préétabli à la pensée elle-même. Il suffira au lecteur musicien de jeter les yeux sur des schémas tels que 473, 476, 478, 480, 481, 493, 512, 526, 527, 528, 533, 536, etc., pour reconnaître l'ordonnance et la richesse de ces organismes opulents. Et je dois lui avouer que mes exemples sont les plus simples qui se puissent tirer des chefs-d'œuvre helléniques. Les plus riches et les plus beaux échappent à nos investigations : je ne me pique pas d'avoir poussé bien loin les certitudes de ma lecture, même dans les cas les moins douteux. J'ai tenté seulement de mettre un peu d'ordre et de logique dans les ensembles qui se présentaient jusqu'ici sous des formes peu cohérentes, — et aussi de rendre évident ce singulier *chavirement de la battue*, qui contre-

vient à toutes nos habitudes et qui produit d'un vers à l'autre, parfois d'une partie de vers à l'autre, des choes rythmiques pour nous bien étranges, mais d'un effet très saisissant.

J'ajoute que la facilité avec laquelle les Anciens modifiaient l'équilibre de leurs mesures, dont la partie intense est tantôt initiale et tantôt terminale, prouve que dans les rythmes non orchestriques ils ont cherché à éluder, systématiquement, l'isochronisme des *temps forts*, tels que nous les définissons. Dans la Rythmique grecque, ceux-ci sont une exception; ils ne s'appliquent qu'à des danses d'un certain caractère; et même dans ce cas ils ne ressemblent pas toujours aux nôtres, puisqu'ils peuvent affecter (anapestes, iambes) la partie terminale de la mesure. La barre de mesure, nécessaire aux Modernes, a créé une illusion dont l'art des Anciens montre tout le danger.

J'espère que de cette belle ordonnance modale, révélée par l'étude des échelles, et de cette magnificence des rythmes, soupçonnée dans les œuvres des poètes, les musiciens tireront des matériaux vénérables... et neufs. La valeur des ouvrages de Gevaert est due à ce que leur auteur, musicien professionnel, praticien éminent, a disserté d'un art dont toutes les avenues lui étaient familières et dans la beauté vivante duquel il puisait sa quotidienne joie. Ce grand artiste, doublé d'un philologue autodidacte, a souhaité ardemment que l'art des Hellènes, mieux connu, vivifiât le nôtre. Or, par un légitime besoin de renouveau, les musiciens de notre époque s'orientent manifestement vers une musique moins « tonale », et vers une rythmique amplifiée. « Il est temps que l'on tienne compte des faits modaux et rythmiques que présentent la musique des Grecs, le plain-chant et l'art populaire, » écrivait Bourgault-Ducoudray, après avoir, durant trente années, prêché cette doctrine au Conservatoire. Élève de Gevaert et de Bourgault, je partage leurs vœux, et m'associe à leur effort.

Les images disséminées dans le texte fournissent un répertoire sommaire des instruments principaux employés par les Grecs. Ils peuvent se répartir, comme les nôtres, en trois classes : les *I. à cordes*, les *I. à vent*, les *I. à percussion*.

Les Instruments à cordes comportent trois familles distinctes, que Th. Reinach<sup>1</sup> a parfaitement reconnues et définies : les *I. à cordes égales*, mais de diamètre et de tension variables (LYRE et CITHARE); — les *I. à cordes inégales* (HARPES); — les *I. à manche* (GUITARE). Dans tous l'ébranlement de la corde se fait par pincement, soit avec les doigts, soit avec le « plectre », bâtonnet de forme variable. L'archet est inconnu.

Les Instruments à vent sont à anche (clarinettes et hautbois, faussement appelés FLUTES) ou à embouchure (TROMPETTES).

Les Instruments à percussion ordinaires sont les TYPANONS, LES CROTALES et LES CYMBALES.

Il semble y avoir eu, dans la première famille, une infinité d'espèces. Sans chercher à les identifier, j'en ai présenté quelques-unes, en sériant chaque groupe d'après le nombre des cordes. Mais je m'empresse de dire que c'est là un simple expédient, amusant peut-être, rien de plus. Ni les graveurs des monnaies et des intailles, ni les peintres céramistes, ne se sont astreints toujours à dénombrer avec soin

les cordes des instruments qu'ils figuraient. Du moins est-il impossible de démêler les images exactes de celles qui, relativement au compte des cordes, sont plus ou moins fantaisistes. J'ai seulement respecté les modèles que j'avais sous les yeux. Les monuments n'ont pas été présentés par ordre de chronologie, mais suivant l'utilité de la description.

C'est au Cabinet des Médailles et au Louvre, grâce à la haute obligeance de MM. E. Babelon et E. Pottier, membres de l'Institut, qui m'ont très largement ouvert leurs vitrines, que j'ai pu tirer, du trésor de nos Musées, les plus belles représentations de musiciens et d'instruments contenues dans ce chapitre. Une trentaine sont inédites. M. Leverd a toutes exécutées avec le plus grand soin d'après les originaux, soit par « décalque » direct, soit à la chambre claire, sans qu'aucune « interprétation » s'en mêlât. Je prie MM. Babelon et Pottier de croire à ma profonde gratitude.

J'ai éliminé de parti pris les représentations de la syrinx ou flûte de Pan, faite de tuyaux inégaux liés ou réunis à la cire, instrument rustique en faveur surtout chez les Romains.

En sus des ouvrages mentionnés dans les légendes attachées aux images, doivent être signalés au lecteur, désireux de se renseigner plus abondamment sur les monuments et sur les sujets : le *Traité des monnaies grecques et romaines* de E. Babelon; les *Catalogues des vases antiques et des figurines de terre cuite* de Louvre, de E. Pottier; le *Recueil de photographies des vases peints appartenant au cabinet des médailles*, de Milliet-Giraudon.

Th. Reinach publie dans le *Dictionnaire des Antiquités* (Hachette) une série d'articles qui constituent pour l'histoire de l'instrumentation un répertoire des plus précieux, notamment aux mots *Lyra*, *Symphonia*, *Syrinx*, *Tibia*. (Consulter en outre les articles *Crotalum*, *Cymbalum*, *Tympanum*, etc.)

M. Th. Reinach a bien voulu relire et vérifier les exemples en notation antique présentés ici. Qu'il veuille agréer mes très vifs remerciements.

*Je dois aux métriciens quelques explications, dans le cas où ils chercheraient en ce traité, écrit pour les musiciens, l'interprétation de leur doctrine. — et s'il est vrai que ce livre de pratique musicale puisse mériter leur intérêt.*

*La Métrique, qui confine à la musique par le rythme, a pour objet exclusif la rythmique verbale. Son domaine est spécialisé. A soupeser les voyelles, à calibrer les syllabes, elle paraît faire œuvre philologique exclusivement. Au collège naquère, — je crois qu'il n'en est plus ainsi, — on apprenait à scander les vers grecs et latins de la plus grotesque manière, qui consistait à les tronçonner en un certain nombre de fragments intelligibles. Il était permis, et je n'y manquais pas, de concevoir pour cette rythmique-là une répugnance d'écolier. Aussi fut-ce avec peu d'entrain que je subis plus tard, en Sorbonne, les contraintes de nos programmes. Le maître philologue chargé de l'enseignement de la métrique grecque et latine ne soupçonna point l'admiration en laquelle il transmutait bientôt ma défiance. Je recueillis avec avidité tout ce qui, dans les leçons de professeur, avait trait à la ric rythmique. Louis Havet<sup>2</sup> lisait les vers grecs et latins, les mêmes que j'avais appris à créer, avec une ardeur, dans une attitude qui les rendaient prestigieux. Les mots, loin d'être rompus par le mètre, se casaient comme par magie dans les divisions organiques de chaque vers. Notre maître n'avait point recours à la scansion odieuse*

2. On me pardonnera, de me réclamer de mes maîtres, Gevaert et Havet, avec quelque insistance et beaucoup de fierté. Mais j'ai la douleur de ne pouvoir offrir à Gevaert le présent essai, dont il avait accepté l'hommage.

1. *Dictionnaire des Antiquités grecque et latine*, article LYRA.

des metriciens leur style, mais à une « battue » métrique, analogue à celle dont j'apprenais, au Conservatoire, à respecter les ordres. Ce qui de cette pratique musico-verbale me frappa le plus, ce fut, dans la lecture des vers trochiques et iambiques, la mise en vedette des pieds substitués, à certaines places seulement, aux trochées et aux iambes purs. Le professeur, avec une délicate souplesse, insinuait les pieds quaternaires (spondées, dactyles, anapestes) dans les compartiments métriques des pieds ternaires. La périodicité des pieds consérés purs s'installait dans mon oreille. J'attendais, après la région du mètre contaminée par un substitué, la forme pure réservée à l'autre région. Et comme ces substitutions se déplaçaient périodiquement d'un vers à l'autre, la richesse des séries rythmiques n'apparaissait éclatante, par la voix et par le geste du récitant. L'importance que j'attribue aux « substitués » tient à la certitude que le maître philologue m'a imposée.

Par sa façon de les prononcer rythmiquement il donne, en effet, aux « pieds irréguliers » la plus claire en même temps que la plus élégante des solutions : celle-là même que les musiciens, dans la pratique, réalisent avec aisance. Et elle est si simple que je ne prendrai point la peine, dans les pages qui suivent, d'aborder la question de « l'irrationalité ». Tout le mal que se sont donné les metriciens pour expliquer le mélange et le contact de certains pieds disparates, se réduit, pour un élève de solfège, à l'exécution de mesures telles que :



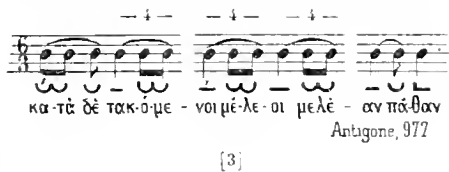
Il ne s'agit là que d'appliquer la division binaire à un temps de mesure normalement ternaire : c'est une opération facile. Et l'on peut affirmer que la pratique musicale fournit directement, sans le moindre effort, la clef de plusieurs problèmes sur la solution desquels les philologues n'ont pu parvenir à s'entendre.

Je ne crois pas à l'usage du dactyle cyclique, dans l'Antiquité. Je n'en ai point parlé. (Les théories de J. Beck sur le dactyle ternaire au Moyen Âge éroquent des dactyles cycliques, en bas latin.) Quant aux vrais logaèdes, ils ne jouent qu'un rôle accessoire dans les strophes lyriques, et je n'ai pas cru devoir les mentionner. Ils ne sont que des mètres hétérogènes où l'équivalence de quatre temps premiers (dactyles) à trois trochées, iambes) s'obtiendrait aussi facilement que plus haut. On a, par exemple, pour les dimètres et les trimètres logaédiques, les types suivants (transcrits en n'empruntant à la notation rythmique du chapitre V que l'interruption de la portée, pour séparer les mètres) :



Les logaèdes sont mètres à divisions ternaires : la partie dactylique est la substitution provisoire de « deux » à « trois » et ne doit pas être considérée comme un 2 1 initial. Voici des trimètres qui en font foi :

Affirmation du trochée en tête de la série dactylique :



Affirmation de l'iambique :



Ces deux derniers exemples, que j'emprunte à Masquaroy Métrique, p. 330, sont, dans la transcription rythmique qui en est donnée ici, le double fidèle du schéma métrique de cet auteur.

Faute d'entrer dans le détail des règles compliquées de la césure (craque), je présente les soudures verbales sous une forme simplifiée, fruste, afin qu'elle puisse devenir visible pour des lecteurs non hellénistes.

Les textes ont été cités d'après la V<sup>e</sup> édition de G. Dindorf : *Poetarum sceniorum Graecorum... fabulae Lipsiae, MDCCCLXVIII*, d'après les *Pindari Carmina de Christ et les Poetae lyriici Graeci de Th. Bergk*. J'ai suivi pour les hymnes de Delphes le texte de H. Weil et Th. Reinach et j'y ai respecté les particularités orthographiques de l'inscription. Toutefois je n'ai écrit que les dédoublements et non les redoublements des voyelles et des diphtongues. Lorsque j'ai dû, dans l'établissement des schémas strophiques, adopter une variante, je l'ai signalée. Partout ailleurs le texte exprimé ou sous-entendu est conforme aux versions des auteurs plus haut désignés.

J'ai placé sous la portée les soudures verbales en signalant par un trait horizontal les syllabes de liaison. — même dans les dimètres, où les soudures sont facultatives et font le plus souvent défaut.

Il y avait une difficulté à résoudre dans la superposition verticale de la notation antique, de la notation moderne, de la notation métrique et du texte grec. Il fallait que chaque signe de chaque tranche verticale correspondît en durée, aussi exactement que possible, à tous les autres. Pour que la syllabe du texte s'assortît visiblement aux autres durées, il était indispensable de prendre parti, dans le sectionnement syllabique des mots, pour une graphie uniforme. En voici les conventions. Elles ne relèvent ni de l'étymologie, ni de la morphologie. Je n'ai respecté ni les radicaux ni les terminaisons ; je me suis rapproché le plus possible de la prononciation prosodique.

En principe, une voyelle brève est toujours séparée de la consonne qui suit : πρῶ-κλ-ἔ-λκ-ῶν ; mais si la syllabe devient longue par position, je dissocie les consonnes et j'appuie la première contre la voyelle de la syllabe allongée : ἰ-ὀ-π-ῶ-κλ-ῖ-μῶν, ἔ-ἡ-θῶ-τ-κ. ῥῶ-π-ῶ-ς. Lorsqu'une consonne lettre-double allonge la syllabe précédente, j'ajoute la lettre double à la voyelle de cette syllabe : ῥῶ-π-ῶ-ς, ἔ-ἡ-τ-κ-ῖ-θῶν. Après les longues τ et ω ou les diphtongues, j'appuie la consonne sur la voyelle qui suit : μῖ-τ-κ-ρ, κλκ-ῖ-ῶν, φῶ-τ-ῥ-ε ; mais j'applique aux voyelles τ, ι, υ, qui peuvent être longues ou brèves par nature, un traitement spécial, contradictoire du précédent. Pour signaler leur longueur, non apparente, je leur adjoints la consonne suivante et j'écris : πττ-ῶ-ς, ῖ-ππ-τ-κ, πρρ-κλ-θτ-ἔ-τ, ῖῖ-σ-μῖν, ῖῖῖ-ρῖθ-ε, νῖν-τν, Αττ-ῶ, γρρτ-ῶ-ς. Les mots se trouvent ainsi tronçonnés en fort vilains petits morceaux, et le regard d'un étymologiste, s'il s'égarait sur cette typographie, serait blessé cruellement. Mais il s'agit ici d'avertir l'oreille par les yeux et, somme toute, de respecter dans la graphie plusieurs de ses habitudes essentielles. Homère prononçait : ep + si + a + as + thón.

En ce qui concerne la notation métrique, j'ai, pour les temps marqués ( " " ), dû m'écarte dans certains cas des habitudes prises par les metriciens. J'installe les temps marqués, principaux ou secondaires, à l'intérieur des tripodies et des tetrapodies, aux places que ces accents prennent dans les monopodies et les dipodies. De sorte que toute tripodie équivaut à :

dipodie + monopodie

ou à

monopodie + dipodie :

toute tetrapodie à

dipodie + dipodie.

Dans les pentapodies j'installe de même les temps marqués à la place qu'ils occupent dans les tripodies et dipodies constituantes, car je considère une pentapodie comme la somme :

tripodie + dipodie

ou

dipodie + tripodie.

Dans les hexapodies les temps marqués correspondront — en s'hierarchisant conformément à l'organisme de la mesure considérée — à ceux des parties constituantes, lesquelles sont :

tétrapodie + dipodie

ou

dipodie + tétrapodie.

Par conséquent, à condition de subordonner comme il faut les temps marqués les uns aux autres, la battue du mètre (= mesure) est conforme à la décomposition de celui-ci en dipodies ou tripodies.

Ces temps marqués des métriciens sont des hypothèses que je ne prétends ni confirmer ni infirmer. Je les emploie en leur attachant le sens que voici :

1<sup>o</sup> Lorsque dans un mètre il n'y a qu'un temps marqué (') l'accent indique que le pied qu'il affecte est celui du Posé.

2<sup>o</sup> Lorsqu'il y a deux temps marqués (') ('), l'accent double spécifie le pied du Posé, l'accent simple celui du Levé.

3<sup>o</sup> Lorsqu'il y a trois temps marqués dans un mètre (") (") (") ('), l'accent triple spécifie le pied du Posé, l'accent double celui du Levé; l'accent simple marque une division (décomposition) du Posé.

J'établis la hiérarchie des temps marqués d'après les observations suivantes :

I. — Les pieds purs, dans les dipodies, marquent la thésis et reçoivent l'accent représentatif du temps marqué :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

Cela est conforme aux habitudes des métriciens.

II. — Je considère que la forme normale du diapaeste a sa thésis sur le second pied; car l'équivalencer du diapaeste et du diambre est évidente dans un grand nombre de cas :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

III. — La place du substitut impur, dans les tripodies iambiques, me paraît déterminer, sans aucun doute, dans la forme normale de ces tripodies, le Levé de la mesure. J'écris :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

de même que :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

la syncope étant ici d'ailleurs, par des raisons musicales, une confirmation de l'intensité terminale. Et cette graphie est conforme à la décomposition de la tripodie, telle qu'elle a été exposée ci-dessus.

IV. — Les tétrapodies dactyliques et trochaïques normales décomposables en dipodies, telles que :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

ont pour inverses les tétrapodies anapaestiques et iambiques normales :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

J'estime que dans ces agrégats chaque dipodie joue le rôle d'un pied simple et que la battue de l'ensemble est analogue à celle de la dipodie constitutive type.

V. — Les pentapodies iambiques ne paraissent, d'après la place des substituts être, normalement, la juxtaposition d'un diambre et d'une tripodie. J'écris donc :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

et j'écris cette graphie aux formes pures :

⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

puis-que la place des substituts spécifie les régions faibles du mètre.

VI. — En cas de substituts fond défaut, il m'est impossible de peindre par moi-même et j'ajoute pour les formes normales de

chaque mètre. Je considère comme normales, dans les formes rythmiques descendantes, celles dans lesquelles la thésis est initiale; — dans les formes rythmiques ascendantes, celles dans lesquelles la thésis est terminale.

VII. — En l'absence de contre-indication, j'ai supposé les péons thétiques. Pour les dochmiques, j'ai adopté diverses graphies des temps marqués : le lecteur pourra s'expliquer — il pourra aussi contrôler — les raisons de ces variantes.

N. B. — Dans les rythmes ascendants (⊔ ⊔ ⊔; ⊔ ⊔) les temps marqués ou accents métriques retardent partout sur les gestes indicateurs des deux régions de la mesure (Posé, Levé). La coïncidence entre l'abaissement, le relèvement de la main (ou du pied) et les temps marqués des métriciens n'a lieu que dans les mètres issus du trochée et du dactyle. Par conséquent la battue des musiciens et les temps marqués de la notation métrique sont en connexion, mais ne présentent point partout des coïncidences.

Les types métriques qui viennent d'être énumérés suffisent à indiquer la méthode que j'ai appliquée. Elle a pour effet de rendre visible l'agglutination des pieds entre eux et de supposer une subordination des uns aux autres.

Le tableau des mètres (= mesures) dressé en partie double (formes thétiques, formes antithétiques) à la page 479, correspond à la différence  $\alpha\alpha'$   $\alpha\alpha'$  qu'Aristoxène (et après lui Aristide Quintilien) établissent entre deux mesures semblables, dont l'une commence par le Posé, l'autre par le Levé. Cette distinction théorique est confirmée par le jeu des substituts dans les dipodies. Etablie par Aristoxène, appliquée par lui aux deux grandes catégories des mesures, elle n'a échappé ni à Westphal, qui s'en est autorisé pour protester contre la barre de mesure, ni à Gevaert. Mais Lohy surtout (Aristoxène, p. 305 sqq.) a mis en lumière cette caractéristique de la métrologie musicale des Anciens. Il restait à tirer de la théorie aristoxénienne des conséquences pratiques. Je m'y suis efforcé, car elles sont d'importance; et, renonçant définitivement, dans la représentation des rythmes antiques, à la barre de mesure, je fais rigoureuse application du texte ci-dessous, que son intérêt, capital, m'oblige à transcrire ici :

Ἀντιθέται δὲ [οἱ πόδες] διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἔνω χρόνον πρὸς τὸν κίττω ἀντικαίμενον ἔχοντες. Ἐστὶ δὲ ἡ διαφορά αὐτῆ ἐν τοῖς ἴσοις μὲν, ἄριστον δὲ ἔχουσι τῷ ἔνω χρόνῳ τὸν κίττω. (Aristoxène, *Éléments rythmiques*, édition Feussner, p. 24)1.

« Les mesures diffèrent<sup>2</sup> les unes des autres par antithèse lorsque [toutes choses égales d'ailleurs] le Levé [dans les unes] prend la place que le Posé occupe [dans les autres]. Ce sera encore la même [espèce de] différence [lorsque cette interversion se produira] dans des mesures égales en longueur, mais où [entendez : à l'intérieur desquelles] le Levé et le Posé sont inversés. »

Il suffit de jeter les yeux sur le tableau [360] pour constater que les mesures du Genre Égal (1 à 22 bis) correspondent à la première partie de la définition, et toutes les autres (Genre Double, Genre Hémiôle) à la seconde.

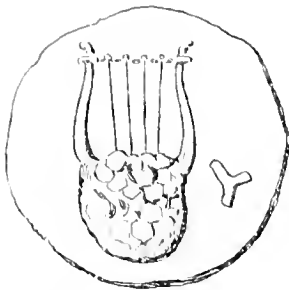
L'examen des strophes lyriques m'a prouvé que, dans la pensée d'Aristoxène, les mesures commençant par le Posé et celles qui ont le Levé initial sont bien des entités distinctes : le chevirement de la battue (207, qui est interdit aux Modernes, correspond à une rythmique dotée de ces deux espèces de mesures. D'autre part, le jeu des substituts corrobore la distinction d'Aristoxène : on voit les pieds impurs occuper l'une ou l'autre région du mètre et imposer ainsi le déplacement de l'intensité à toutes les mesures « composées » (au sens antique), ou ils figurent. Le tableau [360] a donc l'avantage de mettre fin aux anomalies des mesures soi-disant battues à contre-temps; il explique comment une espèce de mesure, quelle qu'elle soit, commençant par le Posé, peut s'adapter à une autre espèce, commençant par le Levé. Lorsque, par exemple, on trouvera des didactyles (— ⊔ — ⊔) nées dans des diapaestes (⊔ — ⊔ — ⊔ — ⊔), des ditrochées (⊔ — ⊔) dans des diambres (⊔ — ⊔ — ⊔), il sera facile d'appliquer le principe aristoxénien et de rythmer : (— ⊔ — ⊔)

1. Sicuti, collaborateur de Westphal, a bien inutilement proposé des corrections et additions à ce texte, qui est d'une parfaite clarté.

2. Il y a six autres différences énumérées et expliquées par Aristoxène, et dont il est inutile de faire ici mention.

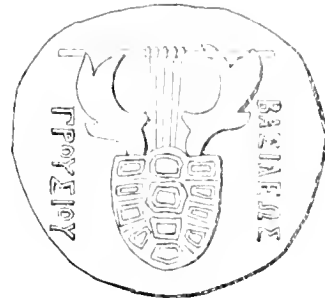
et ( 320 ). Le jeu de cette bascule rythmique devient aisé par le tableau [369]. Aristototele, en mentionnant la différence des mesures  $\alpha\alpha\tau'$   $\alpha\alpha\tau\theta\epsilon\pi\tau\epsilon\tau\alpha$ , a donc fait beaucoup plus que de spéculer sur des détails de réalisation rythmique : il révèle des faits essentiels au mécanisme des durées musi-

cales de l'art hellénique, et il me semble qu'il suffise de présenter les mètres suivant sa définition, pour voir apparaître sous leur vrai pour toute une catégorie de mesures antiques, oubliées jusqu'à présent par l'interprétation qu'on en donnait.



I'

Lyre fruste, tétracorde, vue sur la face postérieure. Cf. images II, IV, XI, XX, XXIII, XXIX. La caisse sonore est faite d'une carapace de tortue à laquelle sont fixés deux cornes de boeuf. On distingue le *joug*, auquel sont attachées les cordes, et les chevilles d'accord, qui permettent d'en régler la tension. — Monnaie de Cythnos (K)Y, l'une des îles Cyclades, au S.-E. de l'Attique. Frappée vers 300 av. J.-C. A la face tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.



II

Lyre fruste, pentacorde, vue sur la face postérieure. Deux bois de cerf servent de bras. Les écailles de la carapace à laquelle ils sont fixés sont minutieusement traitées par le graveur. — Monnaie trouvée à Livadia, en Béotie, portant le nom du roi Prusias (ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΡΟΥΣΙΟΥ); frappée vers 150 av. J.-C. A la face une tête d'Hermès coiffé du pélas. — Cf. *Journal international d'archéologie numismatique*, tome IV, 1901, p. 68. — *Cabinet des Médailles*.

I

LES HARMONIES HELLÉNIQUES DANS L'ART VULGAIRE

Les nombres entre parenthèses (63) renvoient aux paragraphes, et les nombres entre crochets [63] aux figures.

1. — GÉNÉRALITÉS

Ἄρμονία συμπόνη ἐστίν.  
« L'échelle musicale est consonance. »  
PLATON.

1. A en jüger par la seule nomenclature de ses diverses gammes, la musique grecque parait faite d'éléments disparates et avoir enrôlé parmi ses harmonies, avec une étrange tolérance, les échelles musicales de l'Orient : dans l'art de Terpandre et de Phrynique elle semble avoir été plus accueillante aux Barbares que dans l'art de Phidias ou dans celui d'Apelle.

Il n'en est rien. Tout ce que les musiciens grecs ont emprunté à l'Asie a été transformé sitôt qu'assimilé par eux, et ce qu'ils nous ont transmis sous l'étiquette des *modes orientaux* ne peut guère nous renseigner sur les gammes des Lydiens ou des Phrygiens. C'est la gloire des Grecs d'avoir, avec une ardeur sans égale et une rapidité qui tient du prodige, adapté à leur usage et rénové les créations des autres peuples. L'Asie et l'Égypte ont été les nourrices de l'Hellade ; mais l'Hellade, enfant rebelle, les a battues. Et il se trouve cette fois, tant le nourrisson était dru et en droit de réclamer contre les lisières, que sa révolte fut légitime. S'il est donc vrai qu'Apollon soit venu des bords du Nil et qu'Orphée ait apporté à l'Occident l'art de la Phrygie, les Doriens, qui firent la Grèce, secoururent ces influences opposées, qui s'exerçaient sur eux. Leur race vigoureuse a su, jusqu'à la fin de ses destinées, tirer de ses pré-

cepteurs de fécondes leçons, mais elle n'a point consenti à en subir le joug. Instruite, elle s'est évadée, trouvant dans son génie la force de faire plier à des lois nouvelles les traditions venues de loin et d'adapter à son goût toutes les musiques du dehors.

La Grèce s'est ainsi donné une musique propre, dont elle a jalousement maintenu les principes pendant cinq ou six siècles, et qu'elle a léguée, par l'intermédiaire des Romains, aux artistes médiévaux.

2. Pour assurer à leur doctrine à la fois fixité et durée, les maîtres de l'art prirent pour base de leur enseignement la seule formule sonore à laquelle ils assignaient une origine vraiment nationale ; et à ce Mode Dorien qui fut pour eux l'équivalent de notre gamme majeure, ils attribuèrent la prééminence. La notation fut créée pour lui et par rapport à lui. Type de la succession mélodique, il servit de démonstration fondamentale dans l'établissement des principes généraux. Toute théorie des sons, des intervalles, des modes, des tons, des nuances, eut pour application première cette gamme « indigène » dont les autres n'étaient que les satellites. Bien que les philosophes-musiciens, dans leurs spéculations, et les musiciens de métier, dans la pratique, s'entendissent assez mal, leur accord se faisait sur le nom et la dignité du mode dorien. Et comme les discussions qui les séparaient ne touchaient pas au fond des choses, cet accord subsista.

Il arriva d'ailleurs que, dès le vi<sup>e</sup> siècle, les philosophes-musiciens établirent avec une admirable clairvoyance une physique des sons qui reste, dans ses grandes lignes, inattaquable. Ils trouvèrent le « diatonique », ou, ce qui est plus exact, ils surent

1. M. J. de Foville a bien voulu me fournir la chronologie des Médailles et des Latailles.

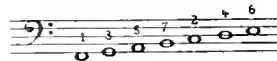
le mesurer et l'expliquer. Car le *diatonique vulgaire* était déjà vieux, et les hommes, depuis longtemps, — comme M. Jourdain fit de la prose, — en usaient sans le savoir. Les philosophes rendirent à cette échelle, assise sur les consonances primordiales, l'office de la déclarer sainte. Et de fait le peuple s'y tint, laissant aux professionnels de l'art le goût des raffinements et des subtilités, et le droit de toucher à l'idole.

Ce qu'on peut appeler le *diatonique vulgaire* est une échelle musicale dont les degrés précèdent par tons et demi-tons. Prenons pour point de départ le *fa*<sub>1</sub> pour la raison qu'il marque la limite grave de la voix d'homme, et à partir de ce son établissons avec la quinte<sup>1</sup>, qui est l'étalon normal et instinctif, la série sonore de 7 termes<sup>2</sup> :



[5]

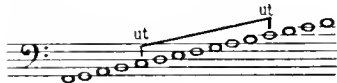
immédiatement transformable en une série diatonique continue :



[6]

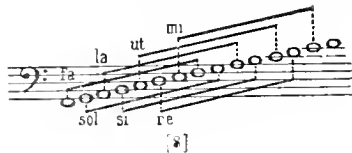
qui, renaissant d'octave en octave, fournira le clavier des *touches blanches*.

Dans une pareille série, que nous pouvons limiter à deux octaves, — dimensions d'une voix humaine très étendue, — les musiciens des temps modernes ont élu « octave-type » celle que limitent les *ut* :



[7]

Les phénomènes sonores qui leur ont persuadé ce choix sont assurément d'importance, et le principal d'entre eux, le phénomène de la Résonance<sup>3</sup> supérieure (son fondamental; harmoniques), tend en effet à engendrer la gamme majeure *ut ré mi fa sol la si ut*. Toutefois on peut concevoir un art où le fait acoustique de la résonance, moins amplement perçu que par les Modernes, soit aussi un ordonnateur moins absolu des sons. C'est le cas de l'Art Hellénique. Entre les 7 séries possibles d'octaves :



[8]

ce n'est pas de l'octave d'*ut* qu'il a fait choix, mais de l'octave de *mi*.

Sans entrer dès maintenant dans toutes les raisons de cette préférence, nous pouvons remarquer que si

1. En alternant avec la quarte, renversement de la quinte.  
 2. Au-dessus du son le plus grave, 6 quintes ascendantes successives suffisent à remplir l'octave, et cette constatation a été faite de très bonne heure.  
 3. J'écris en unifiant l'orthographe : *résonance, consonance, dissonance*.

les Modernes ont pris pour base normale de leur langage sonore une octave divisible en deux tétracordes ayant chacun le 1/2 ton à l'aigu, les Grecs ont donné la prééminence à la gamme qui place, dans chacun des tétracordes, le 1/2 ton au grave. De sorte que si l'on superpose les deux systèmes, en inversant leurs directions, on obtient, à ces directions près, deux



gammes semblables :

[9]

présentant ce caractère commun qu'elles ont chacune deux Sensibles, et cette différence essentielle que si dans l'art moderne les sensibles ont une allure ascendante, dans la musique grecque elles tendent au grave. On reviendra plus loin sur ces analogies et sur ces divergences (111) (112).

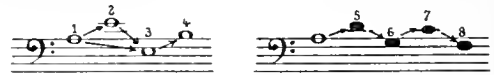


III

Lyre fruste, portée par Apollon. — Monnaie de Tarente, frappée vers la fin du vie siècle avant notre ère. Inscription à rebours : TAPAZ. — Cabinet des Médailles.

3. Voici comment, dans la pratique, la gamme de *mi* fut constituée. Supposons une lyre à huit cordes dont l'accord puisse être réglé par un mécanisme simple, et fixons au *la*<sub>2</sub> la quatrième corde de l'instrument à partir du grave. Prenons successivement sa quinte *mi*<sub>3</sub> aiguë; l'octave grave *mi*<sub>2</sub> de cette quinte<sup>1</sup>. Nous obtenons ainsi les cordes compréhensives de l'octave *mi*<sub>2</sub>-*mi*<sub>3</sub>.

Retournons au *la*<sub>2</sub>. Prenons sa quarte supérieure *ré*<sub>3</sub>; de là, par quinte descendante, réglons le *sol*<sub>2</sub>; de ce *sol*<sub>2</sub> montons à l'*ut*<sub>3</sub>, et de celui-ci descendons au *fa*<sub>2</sub>. Nous aurons, en partant du *la* et par une série de consonances qui sont des quintes ou des équivalences de la quinte, « accordé » notre lyre à la manière des Anciens :



[10]

Les chiffres et les flèches indiquent clairement l'opération. Le résultat est la gamme ou MODE DE MI :



[11]

4. Au lieu de prendre l'octave de *mi*<sub>3</sub> au grave, on pourrait, en partant du *la*<sub>2</sub>, accorder le *mi*<sub>2</sub> par quarte inférieure. La quarte étant une quinte renversée fournit un moyen d'accorder presque aussi sûr. L'observation est générale et s'applique au reste de l'opération décrite.

Pour la construire, les Anciens procédaient comme nos luthiers : tout instrumentiste, au temps d'Eschyle ou au nôtre, pour accorder cet instrument, aura recours au moyen immuable, universel, à l'étalon par excellence, la Quinte, que la nature semble avoir créée pour être, dans l'art de tous les temps et de tous les pays, l'ordonnatrice des sons musicaux.

A ce *la* central les Grecs attribuaient un rôle si important qu'ils le dénommèrent la *mèse*, la corde du milieu, exprimant par là non seulement sa position (thétique), mais sa fonction (dynamique). Le *la* est pour eux l'ombilic du système sonore. « Pourquoi, se demande Aristote (*problème XXXVI*), lorsque la *Mèse* est dérangée de son accord, les autres cordes, elles aussi, sonnent-elles faux, sinon parce que, pour toutes les cordes, la tension est réglée par la *Mèse* ? »

A la *mèse* se rattachent étroitement les deux *mi*. « compréhensifs » de l'octave, et le *si*. Ces quatre sons constituent l'ossature fixe, essentielle, de l'échelle musicale, et, suivant la belle expression d'Aristote, « le Corps de l'Harmonie »<sup>3</sup>. Non pas que les autres degrés de l'échelle soient moins intimement reliés au *la* par consonances. Mais on verra bientôt que, à la différence de notre gamme, les échelles grecques toléraient des flottements dans le réglage des sons autres que *mi*, *la*, *si*, *mi*,



[12]

lorsque le diatonique naturel n'était point pratiqué. Or, même dans ce cas, c'est-à-dire lorsque les Grecs faisaient subir à leurs gammes les plus étranges déformations, ils décrétaient immuable le Corps de l'Harmonie et le constituaient gardien des consonances fondamentales.

Une coïncidence existe entre cette ossature du mode antique et les notes tonales de notre Majeur Moderne; et, fait remarquable, les degrés armés de *z* dans notre gamme de *mi majeur* [= gamme d'*ut majeur*] sont précisément ceux qui pouvaient, chez les Hellènes, lorsque le Diatonique naturel était rejeté comme *trop naturel*, prendre diverses intonations :

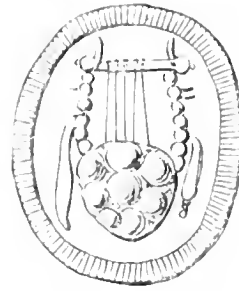


[13]

D'ailleurs, dans cette gamme moderne comme dans le mode antique, le 1<sup>er</sup>, le IV<sup>e</sup>, le V<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> degrés limitent deux à deux les tétracordes.

On n'insistera pas ici sur ces coïncidences, qui ne sont pas fortuites, qui impliquent des lois supérieures, antérieures à tout système musical, et qui sont relatives seulement pour que le lecteur y trouve une météchnie provisoire.

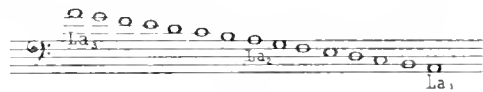
1. Voir le commentaire de Gevaert, *Probl. music. d'A.*, p. 188 sqq.  
 2. Le mot *harmonie* signifie, en grec, *serie mélodique coordonnée* !  
 — Il arrive très souvent que les termes français dérivés expriment tout autre chose dans notre langue. C'est ainsi que le mot *symphonie* (voir l'épigraphe de ce chapitre) doit se traduire par *consonance*. Ces difficultés terminologiques sont nombreuses.  
 3. M. Francisque Greif, dont les deux premières études sur la musique grecque (*Revue des Etudes Grecques*, 1909) font pressentir l'opinion là-dessus, annonce qu'il exposera prochainement une solution satisfaisante. Le sera-t-elle sur tous les points ?



IV

Lyre fruste, pentacorde, vue sur la face postérieure. Exécution assez fantaisiste : aspect singulier des cornes. Les vagues banderoles qui pendent à droite et à gauche sont sans doute un *bandrier*, dont les citharistes plus loin feront comprendre l'usage, et le cordonnet du *plectre*. — Intaille de l'époque gréco-romaine. — Cabinet des Médailles.

4. Le « diatonique vulgaire », celui que Pythagore et ses disciples mesurèrent, resta, pendant toute l'Antiquité, le seul régime musical d'une majorité. Et il ne faut pas croire que cette majorité se recrutât seulement dans la foule illettrée. Platon semble ne pas avoir admis d'autre échelle que celle qui procède par tons et demi-tons. Il faut poser en fait, au début de cette étude, qu'il y eut en Grèce deux arts musicaux parallèles, celui du « vulgaire » — sans que le mot soit ici péjoratif, car il implique simplement l'ignorance des subtilités et des artifices chers aux professionnels — et celui des musiciens de métier ou des dilettanti très renseignés. Or celui-là précéda celui-ci et ne cessa point de lui coexister. Reprenons donc la formule modale qui en fut, pour Pythagore, Platon et pour la foule, l'invariable et sacré principe, en l'allongeant, au grave, d'une quinte; à l'aigu, d'une quarte. Il en résultera le diagramme suivant :

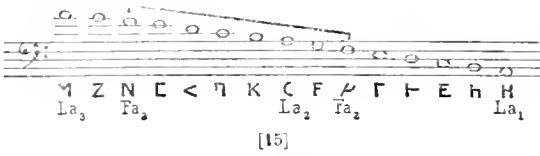


[14]

série diatonique d'une longueur de deux octaves, qui correspond, à une tierce près, à l'étendue générale des voix d'hommes diverses, mises bout à bout. C'est, en effet, sur les dimensions totales de la voix masculine que l'échelle type des Grecs a été établie, non seulement pour les voix, mais pour les instruments. On ne s'explique certaines particularités de la notation et de la théorie que si l'on a présent à l'esprit ce diagramme essentiel. Il faut, pour qu'il coïncide avec l'étendue réelle de nos voix d'hommes actuelles, lui faire subir une transposition d'une tierce (mineure) environ, au grave. Car, dans les interprétations admises jusqu'ici<sup>3</sup>, le diapason des Anciens est d'un ton et demi plus bas que le nôtre; et il ne faut jamais l'oublier, lorsque l'on opère une transcription séméiographique, d'après le système de Bellerma-Gevaert.

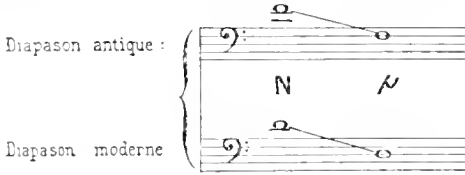
5. Ce diagramme [14] était, dès le milieu du VII<sup>e</sup> siècle, exprimé par la notation suivante :

4. Ce sont là, comme on peut le voir par plusieurs signes, des lettres qui nous paraissent droites. M. Greif prétend qu'à l'époque où la notation fut codifiée par les Harmoniciens, disciples de Polymneste, Sacadas et Lasos, les lettres droites étaient le retournement de celles-ci, et il propose, comme Hugo Riemann, une série différente de signes primitifs. Le résultat aboutit à une simple transposition. (*Revue des Etudes Grecques*, tome XXII, n° 97.)



[15]

empruntée à un alphabet archaïque (?). Il importe de retenir immédiatement la figuration de la mèse, du  $fa_2$  et du  $fa_3$ , ces deux dernières cordes délimitant l'octave moyenne des voix masculines, au diapason antique :

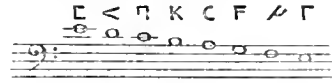


[16]

Cette octave jouait un rôle important dans la pratique musicale des Anciens.

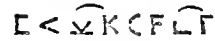
Bien que chacun de ces caractères pseudo-alphabétiques ait sa valeur précise, sa hauteur absolue, et qu'il soit possible de conjecturer que, très anciennement, le Diatonique vulgaire eût recours à leur seul

emploi et représentât, par exemple, l'octave de *mi* par la série séméiographique :



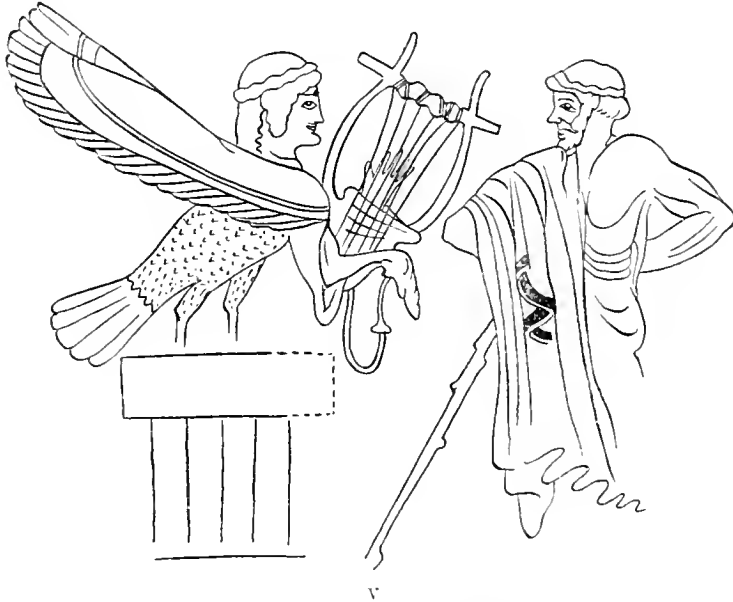
[17]

l'histoire de la notation grecque ne permet point de remonter à cet usage graphique très simple. Dès la fin du VII<sup>e</sup> siècle, le Diatonique vulgaire s'exprime par des moyens plus compliqués et qui correspondent aux particularités de la théorie, artificielle, dès lors et depuis en honneur. Il ne conserve que 6 de ces signes et remplace le second, dans chaque tétracorde (en montant) par un étrange substitut<sup>1</sup>, sur la nature duquel la suite de ce traité fixera le lecteur :



[18]

L'étude de la notation est capitale, dans l'histoire de la musique grecque. « Beaucoup de bizarreries de la doctrine harmonique ont leur unique source dans les signes musicaux et ne trouvent qu'en eux leur explication<sup>2</sup>. »



Lyre fruste, hexacorde. On voit que les cordes ne sont point ici fixées au *joug* par des chevilles, mais qu'elles s'enroulent autour de lui, séparées les unes des autres par des renflements de la traverse, qui maintiennent l'écartement entre elles. La main gauche de la Sirène est active et *pince* les cordes ; la main droite tient le *plectre*, dont le cordonnnet forme boucle tombante. Le musicien est ici une Sirène funéraire. Elle est debout sur un tombeau et elle mêle « la douceur de son chant aux plaintes du thrène ».

Démon redoutable jadis, la Sirène est devenue compatissante aux hommes, et elle vient distraire le mort de son éternel ennui. En face de celle-ci se tient un vieillard, parent ou ami du défunt, qui rend visite au tombeau. (Voy. Max. Collignon, *les Statues funéraires dans l'art grec*, p. 80-81.) — Vase en forme de lécythe, à fond blanc, de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., publié par Collignon, *op. cit.* — *British Museum*; catalogue de Walters, III, B, 651.

6. Considéré par les Modernes, ce diagramme [14] et [15] se diviserait en deux octaves. Pour les Anciens il n'en était pas ainsi, et l'échelle musicale était fragmentée d'une autre manière. Ils légiféraient que tout intervalle, à partir de la tierce mineure, peut devenir un « système » dans lequel le demi-ton se déplace ; et que le système fondamental, générateur de toute échelle, était la Quarte consonante. Ils légiféraient aussi que parmi les trois formes de la quarte, spécifiées par la place du demi-ton, la quarte par

excellence avait le demi-ton au grave. L'octave *mi-Mi* en contient deux :



[19]

Il semble que l'explication de ce choix soit la sui-

1. C'est le signe de gauche, mais couché.  
2. GEVAERT, *Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 358.



vante : les mélépées helléniques, dans leurs formules conclusives, manifestement « descendant ». De là une manière traditionnelle et, à la longue, impérieuse, de situer la sensible au grave, puisque le son le plus bas exerçait, apparemment, une attraction sur son voisin. Nous verrons plus loin que cette attraction étendait ses effets *jusqu'au voisin du voisin* et qu'il se produisait, à l'intérieur de chaque tétracorde, un resserrement des deux sons médians contre le son de base :



[20]

A de telles habitudes correspond normalement la forme diatonique où le demi-ton, dans chaque tétracorde, est à la troisième place, à partir de l'aigu.

Quant à l'importance de la quarte, il faut croire que cet intervalle limita l'étendue des mélépées primitives. Les discussions physico-philosophiques des Pythagoriciens expliquèrent après coup l'organisme du tétracorde et le confirmèrent dans ses dignités.

L'orientation de l'échelle vers le grave est donc, dans la musique grecque, constitutive. Dorénavant, et pour nous conformer à l'usage des théoriciens de l'Antiquité, nous présenterons les diagrammes systématiques sous la forme descendante ; et, pour faciliter la lecture, ils seront transposés en clef de *sol* : les lignes supplémentaires se trouveront ainsi supprimées.

7. De ce que la quarte est théoriquement le système générateur, il résulte que l'échelle générale doit se résoudre à n'avoir plus toute l'étendue indiquée plus haut :



[21]

Le *la* d'en bas, qui complète l'octave grave, est, au sens antique, supplémentaire. Admis à figurer au tableau, par symétrie, il s'appelle la « note ajoutée » (proslambanomène) pour bien marquer qu'il est en dehors des tétracordes vénérés.

Le vrai diagramme est celui-ci :



[22]

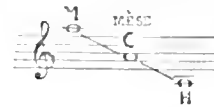
qui est fait de deux systèmes de tétracordes conjoints<sup>1</sup> deux à deux, séparés par un « ton disjonctif » (*si-la*).

L'octave *mi-Mi* occupe donc le centre absolu de cette échelle générale. Elle est à cheval sur la Disjonction ; fait important, car il aura pour résultat d'engendrer à cette place même un mécanisme modulant qui sera décrit plus loin (10).

Le précédent exposé permet d'ébaucher l'histoire de ce système général. L'origine en est l'octave *mi-Mi* considérée beaucoup moins comme une octave que comme la juxtaposition des deux tétracordes semblables : [*mi, ré, ut-si*] et [*la, sol, fa-mi*]. L'extension de cette octave se fit par l'adjonction à l'aigu et au

1. Deux tétracordes sont dits conjoints lorsque le son le plus aigu de l'un sert de son grave à l'autre. Séparés par un ton, ils sont disjoints.

grave d'un tétracorde conjoint. L'*ajoutée* ne fut que le pendant symétrique du son le plus aigu par rapport au *la* central, qui devint, grâce à elle, le véritable centre, le milieu ou *Mèse*<sup>2</sup> du système :

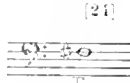


[23]

Il ne faut pas oublier que la hauteur vraie de la

*Mèse* est :  ou, au diapason moderne, à peu

[24]

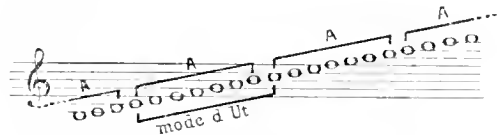
près : 

[25]

8. Ainsi l'octave n'est point le système générateur de l'échelle musicale grecque. Les tétracordes ne s'associent pas deux à deux pour former une octave, mais quatre à quatre pour en former deux, moins un ton.

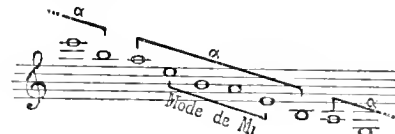
Pendant longtemps cette étendue sonore de 14 degrés fut suffisante pour tous les besoins musicaux. Lorsqu'il lui arriva d'être dépassée, les procédés de notation et de nomenclature employés pour exprimer les sons débordants confirmèrent la doctrine primitive. On va le voir.

Tandis que pour nous les « phénomènes musicaux » renaissent d'octave en octave, semblables entre eux, par la juxtaposition des octaves (A, A, A...), bout à bout,



[26]

chez les Grecs la série sonore, dont les éléments sont indissolublement liés entre eux, est singulièrement plus longue et plus compliquée [15]. Elle renaît ( $\alpha, \alpha, \alpha \dots$ ) de double en double octave :



[27]

et elle n'est compréhensible, à l'encontre de la nôtre, où la division tétracordale est tout à fait secondaire, que si on la résout en une double paire de tétracordes associés.

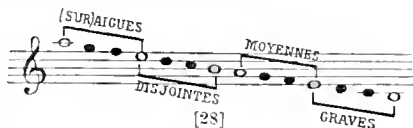
On ne devra pas s'étonner que dans la série hellénique ( $\alpha$ ) les mêmes noms ne puissent s'appliquer à des sons séparés par une distance d'octave. Cette distance, qui est pour nous un repère essentiel, ne constitue point pour les Grecs un jalonnement uniforme. Leur diagramme sonore a une longueur de 14 degrés diatoniques : c'est dire que 14 noms différents leur sont attribués.

La *MÈSE* sert de point d'origine à la nomenclature. Elle est la *moÿenne* par essence. Le tétracorde auquel

2. Mèse, corde moyenne = corde du milieu.

elle appartient prend le nom de T. DES MOYENNES. Celui-ci a pour conjoint, au grave, le T. DES GRAVES.

Au-dessus de la Disjonction se trouve le T. DES DISJOINTES, lequel a pour conjoint, en haut, le T. DES HYPERBOLÉES ou des SURAIGÜES :



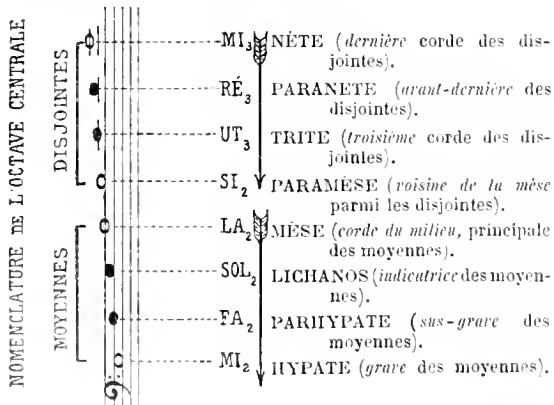
VI

Lyre fruste, heptacorde, tournée du côté de la face antérieure : les images VIII et IX, analogues, montrent le dos de la carapace. Ici l'on voit très nettement le *cordier*, auquel sont fixées les cordes, le *chevalet* qui les soulève et le *plectre*, attaché à la corne de droite par un cordonnet de laine ronge, et qui semble accroché au chevalet. Une bouquette de laine orne le plectre. Les *cherilles* d'accord, ici plutôt des *rouleaux*, ne sont pas en nombre égal à celui

des cordes; simple inadvertance sans doute. — Amphore à figures rouges, de la première moitié du <sup>ve</sup> siècle avant J.-C. Le personnage ci-dessus, éphèbe couronné de myrtes, est poursuivi par Eos (l'Aurore) ailée. Dans le champ, l'inscription ΚΑΛΟΣ ΧΑΛΜΙΔΕΣ. — Collection de Llynnes, *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 362.

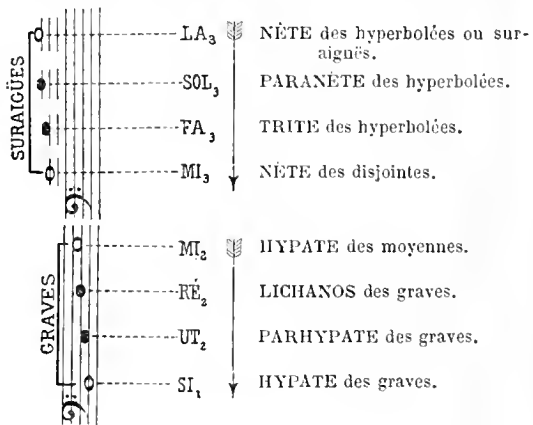
9. Le centre de ce diagramme [28] est l'octave de MI. C'est à cette région que s'appliquent les noms individuels des sons. Ils sont, comme les sons eux-mêmes, répartis en deux groupements séparés par la disjonction *la-si* :

des, celui des Suraigües et celui des Graves, sont les mêmes, pour la désignation du rang, que dans le tétracorde conjoint. On lira donc :



[29]

Les noms des sons, dans les deux autres tétracordes,

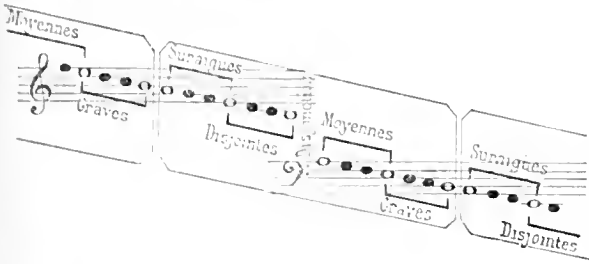


[30]

Quant à la corde *ajoutée*, le *la<sub>2</sub>* (proslambanomène), elle ne gardait cette désignation que si elle n'était point dépassée en bas par des sons plus graves. Lorsque l'étendue primitive de 14 sons fut insuffisante vers le grave, le *la<sub>2</sub>* fut considéré comme la nète des

1. La désignation de cette corde (trite = troisième) indique l'orientation descendante du diagramme.

Suraiguës d'un nouveau système semblable au premier, et qui était sa réplique à la double octave grave. De même, au-dessus du *la*, on admit la réplique, à la double octave aiguë, du tétracorde des Graves, et le *si*<sub>2</sub> devint l'hypate des Graves. La figure 31 rend clair ce mécanisme singulier :

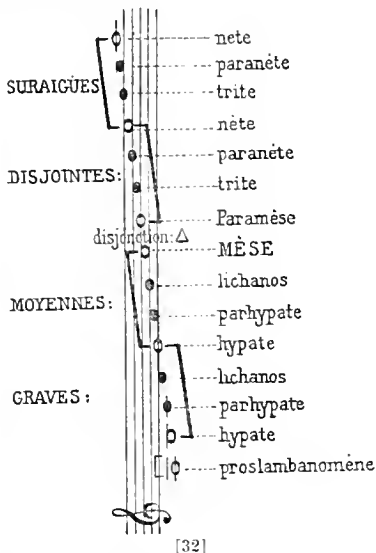


[31]

Pour comprendre une mélodie grecque, il est indispensable de lui appliquer son régime des IV tétracordes, liés entre eux invariablement et qui donnent, chacun pour sa part, son caractère spécial à la région mélodique correspondante.

L'octave centrale *mi-Mi*, représentative du mode dorien, l'« harmonie » nationale par excellence, se trouve divisée en 2 tétracordes par la Disjonction *la-si*. Celle-ci est un « lieu musical » important, auquel s'adapte un mécanisme modulant très usité (10). Aussi peut-on dire que la Disjonction est non seulement le centre de figure du diagramme sonore, mais le pivot de la modalité fondamentale.

Un tableau d'ensemble va présenter la nomenclature de ce diagramme :



[32]

On peut, pour la mnémotechnie, remarquer que de part et d'autre de la Disjonction (*paramèse* et *MÈSE*) deux groupements de 3 vocables (nète, paranète, trite, à l'aigu — lichanos, parhypate, hypate, au grave) se font pendant. Il faut constater aussi que la nète des DISJOINTES est en même temps la quatrième corde des SURAIQUËS, de même que l'hypate des MOYENNES est aussi la première corde des GRAVES.

Conservons ces désignations; elles sont de commodes étiquettes. Mais il vaut mieux traduire *lichanos* par « indicatrice », et ce terme sera justifié par le rôle que joue la corde dans la détermination du « genre » (14).

10. Il manque à cet exposé un aperçu essentiel : à ces quatre tétracordes, en effet, ne se limite pas le système-type établi par les Grecs pour la coordination des sons. Tel qu'il vient d'être décrit, le diagramme constitue le GRAND SYSTÈME PARFAIT. Il était complété par l'adjonction d'un 5<sup>e</sup> tétracorde intercalaire et s'appelait alors SYSTÈME IMMuable ou S. NON MODULANT. Il devenait apte, en dépit de son nom, et par une contradiction apparente, à moduler d'une quarte, vers l'aigu, si le musicien voulait momentanément abandonner le ton initial.

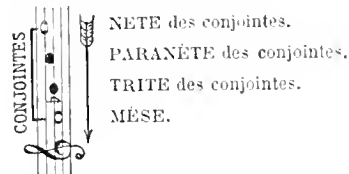
On insérait dans le régime tétracordal déjà décrit, et en prenant le *la* comme base, un système de quarte pareil aux quatre autres. De là, apparition du *si*<sub>2</sub>, caractéristique de la modulation à la sous-dominante. Ce *si*<sub>2</sub> coexiste à côté du *si*<sub>1</sub> et se trouve mis ainsi à la disposition du musicien.

La figure ci-dessous rend compte de cette insertion :



[33]

Les noms attribués aux sons, dans ce tétracorde intercalaire, sont individuellement les mêmes que dans les tétracordes plus aigus que la Disjonction :



[34]

et cela en dépit de l'origine des Conjointes, qui ne sont après tout que la transposition des Moyennes. L'*ut* et le *ré*, dans le Système Immuable, ayant une double fonction, suivant qu'ils appartiennent au tétracorde des Disjointes ou à celui des Conjointes, ont aussi deux appellations.

On remarquera enfin que, dans le cas où le tétracorde des Conjointes est employé, l'octocorde *mi-Mi* se trouve momentanément réduit à n'être qu'un heptacorde :



[35]

Le mécanisme qui opère cette transformation est un des témoignages de fait les plus probants en faveur de l'antériorité de l'octocorde. C'est de l'octocorde « octavié » que l'heptacorde est sorti, et non l'inverse. Les mélodies enfermées dans les limites de sept sons diatoniquement conjoints paraissent avoir été nombreuses ; mais il n'y a aucune raison de croire qu'elles soient primitives. « Les sons qui forment des consonances étant les seuls que l'oreille humaine puisse déterminer avec précision, et que l'organe humain puisse entonner spontanément, c'est par un enchaînement de quintes, de quartes et d'octaves que tous les peuples ont découvert, et qu'ils retrouvent continuellement la série entière des sons musicaux<sup>1</sup>. »

1. GEVAERT, *Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 177 sqq. Sur l'accord de la lyre à 7 cordes, voy. *ibid.*, p. 182, 184, 186; cf. p. 93-4.



VII

Lyre fruste, heptacorde, tournée vers la face. Il faut regarder le vase à jour frisant pour distinguer le *plectre* que la femme tient de la main droite, et qui n'a pas été reproduit ici. De la main gauche la musicienne *pince* les cordes, tandis que de l'autre main elle s'apprête à les *gratter*. L'alternance ou la combinaison des deux modes d'attaque étaient réglées par le style des divers genres musicaux. On s'accorde à croire que la main gauche exécutait un accompagnement contrapontique (à une partie) ou harmonique (*Symphonies* seules), tandis que le chant était réservé au *plectre* de la droite (cf. XXXIII). Un *bandrier* devait fixer l'instrument soit au poignet gauche (cf. image XIII, et plus loin les citharistes), soit au cou de la musicienne, pour permettre à la lyre de prendre la position horizontale. — Coupe à figures rouges, de la première moitié du <sup>ve</sup> siècle avant J.-C. A gauche de la femme, un réchaud; à droite, un autel. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 584.

11. L'explication de l'antinomie qui existe entre l'étiquette du Système Immuable et ses fonctions modulantes doit résider dans le fait, confirmé jusqu'ici par les monuments, qu'à l'intérieur d'une période musicale, aucune autre modulation « passagère » n'était admise que la modulation à la quarte aigüe<sup>1</sup>. Et encore n'était-elle effectuée que dans le tétracorde des Moyennes, qui se trouvait, ainsi qu'on l'a vu, transposé vers l'aigu. Momentanément la fonction de la mèse passait du *la* au *ré*, et l'hypate des Moyennes remplissait l'office d'hypate des Graves. Or, c'est là, dans notre langage et pour notre oreille, une véritable modulation à la sous-dominante. Elle était dans l'art grec si fréquente et si exclusive qu'on s'habitua à considérer le tétracorde des Conjointes, son moyen mécanique, comme le frère-né des quatre autres. En réalité il était, dans la famille tétracordale, un intrus. Mais on l'adopta. Pour mieux marquer ses droits exclusifs à la communauté, et pour mieux poser l'interdiction de toute modulation autre, on proclama le système dans lequel on l'avait introduit : « immuable. » Cette qualification ne doit pas donner le change :

1. Un des hymnes delphiques montre pourtant une modulation passagère à la quarte inférieure; mais il ne faut pas oublier que ce sont là des monuments d'assez basse époque.

les Grecs employaient — dans des limites sévères, il est vrai, — la modulation à la sous-dominante, aussi souvent que les Modernes exploitent la modulation à la dominante.

On trouve ainsi, dans la pratique et dans la terminologie des Anciens, une confirmation des règles de prudence édictées par les Modernes pour l'emploi de la modulation à la sous-dominante. Sa fadeur redoutée nous la fait souvent reléguer à la fin d'une pièce. Là elle s'associe très bien au ton principal, dont elle n'est plus que l'humble acolyte. C'est ainsi que le plus souvent la traite J.-S. Bach.

Parce que les Grecs eux-mêmes eurent la notion de cette dépendance, ils ont jugé la modulation passagère à la sous-dominante indigne du nom de « métabole » (= modulation), et ils ont donné droit de cité au tétracorde des Conjointes dans un système dit « non modulant »<sup>2</sup>. Les mêmes causes qui rendent la sous-dominante dangereuse dans la Tonalité moderne ont décidé de son installation permanente dans la modalité hellénique. On trouve

dans les cantilènes liturgiques du Moyen Age la survivance de cette pratique des Anciens.

12. Si l'on prend, en le transposant d'une octave à l'aigu, le diagramme que les Grecs estimaient suffisant à la représentation de tous les sons utilisables, abstraction faite de l'ajoutée au grave, et si l'on découpe dans cette série diatonique toutes les octaves incluses, on obtient les sept espèces suivantes, toutes différentes, par suite du déplacement des 1/2 tons dans l'intérieur de ces échelles partielles :



[36]

L'octave *mi-Mi* occupe le centre du tableau. Au-dessus et au-dessous d'elle trois octaves se disposent : *fa-Fa, sol-Sol, la-La*, en haut; *ré-Ré, ut-Ut, si-Si*, en bas. Cette octave maîtresse, représentative du Mode Dorien, est apparentée étroitement avec celles qui sont situées aux deux extrémités de la figure :



[37]

Les sons compréhensifs<sup>3</sup> font, dans ces trois formules, partie du Corps de l'Harmonie (8), cette ossature essentielle que les figures [27] à [32] mettent en évidence.

Au contraire, les octaves



[38]

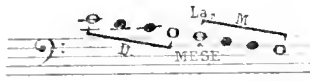
s'appuient sur des sons intercalaires dépourvus de

2. Toutefois ils ont pratiqué de véritables modulations, non passagères, à la sous-dominante, en passant d'une strophe à une autre, ou d'une section à une autre section, dans le cours d'une pièce longuement développée. (Cf. hymne delphique, p. 317 et suiv.).

3. C'est-à-dire ceux qui limitent et enferment les divers sons contenus dans l'octave.

fixité. Sans empiéter sur la théorie des Modes, qui viendra à son heure, il convient d'installer dès maintenant l'octave *mi-Mi* dans ses préséances, et de voir en elle le pivot du mécanisme modal. Chaque mode, en effet, est figuré par l'octave qui exprime, en abrégé et schématiquement, sa formule mélodique caractéristique. Au centre du système est le mode de *mi*; aux deux extrémités et apparentés avec lui<sup>1</sup>, le mode de *La* et le mode de *Si*; dans les régions intermédiaires, le mode de *Sol*, le mode de *Fa*, le mode de *Ré* et le mode d'*Ut*<sup>2</sup>, qui constituent un groupement naturel en opposition formelle avec le premier (192).

Dans l'octave hellénique par excellence, *mi-Mi*, c'est la Mèse qui joue le rôle de pivot. Elle avait dans la théorie comme dans la pratique une importance capitale; elle était vraiment l'ombilic de tout le système musical des Grecs. A la hauteur absolue près, voici sa place :



[39]

Ce *la<sub>2</sub>* joue constamment le rôle d'un jalon sonore essentiel. Nous « donnons le *la* » dans un sens plus restreint. Pour nous le *la* n'est qu'un diapason, un son déterminé avec exactitude en vue de l'accord des voix ou des instruments. Pour les Anciens le *LA* est une corde conductrice dont l'emploi permanent constitue à la fois un repère pour l'oreille, une réduction à l'unité pour l'esprit.

Les trois dispositifs de l'ancienne lyre à sept cordes, la « phorminx dorienn<sup>3</sup> », étaient, semble-t-il, les suivants<sup>4</sup>. Le premier :



[40]

obtenu par les opérations suivantes :



[41]

On descend alors l'*ut* d'un 1 2 ton en le faisant consommer de quinte avec l'hypate *mi* :



[42]

Le second dispositif :



[43]

était obtenu par les opérations :



[44]

et destiné aux mélopées nombreuses qui ne touchaient pas à la note;

Le troisième :



[45]

provenant du réglage :



[46]

Dans les trois cas la Mèse (*LA*) reste la corde centrale de l'instrument, en relation de quarte juste avec l'hypate *mi*. D'ailleurs le tétracorde des Moyennes, au grave, demeure invariable.

VIII

Lyre fruste, octocorde, montrant les écailles, stylisées: l'instrument présente sa face postérieure, convexe, dont les cythares adopteront le principe. Cf. images I, II, IV, XI, XX, XXIII, XXIX. Les chevilles, ou mieux les rouleaux, sont en nombre égal à celui des cordes. Le plectre est attaché à l'une des cordes par un cordonnet rouge et orné à la poignée d'une houppette en laine, de même couleur. Ne serait-ce point un de ces plectres en cuir durci, taillés par le savetier, dans un Mîme d'Iléronidas? (Paul Girard.) — Amphore à figures rouges de la première moitié du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Inscription: ΚΑΛΟΣ ΟΙΟΝΟΚΑΕΣ. Même sujet que VI. — Cabinet des Médailles; catalogue de Ridder, n° 358.

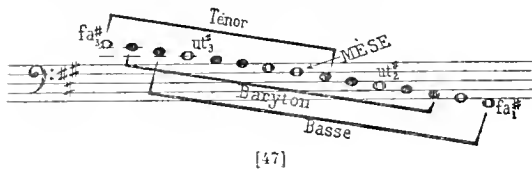


1. Les raisons diverses de la parenté seront exposées plus loin.  
2. Le mode de *Ré* et le mode d'*Ut* sont obligés, dans l'art grec, de changer d'étiquette. Idem le mode de *Si*.

3. PINDARE, *Olympiques*, I, 25.  
4. Transposition d'une octave à l'aigu.

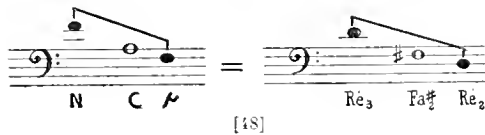
13. Mais la Mèse n'est pas seulement la corde directrice de l'accord des lyres et des cithares, « l'élément connectif des sons successifs<sup>1</sup> », « l'agent connectif de toutes les formes mélodiques de l'octave<sup>2</sup> » ; elle est, en tant que degré moyen de l'échelle type, un son fréquent dans toute mélodie « bien faite », dit Aristote<sup>3</sup>.

L'une des raisons de cet usage tient à la place que la Mèse occupe, absolument, au centre du parcours de la voix d'homme. En effet, si l'on ramène au diapason moderne ce point central, en baissant d'un ton et demi tout le diagramme des sons, on obtiendra, pour le parcours du registre masculin, depuis le grave de la Basse jusqu'à l'aigu du Ténor, le schème :



[47]

L'octave commune aux trois voix est  $re_3 - re_2$ , et la  $fa\sharp_2$ , centre de la double octave, Mèse au sens antique, occupe la place équivalente à celle du  $ut_2$  dans les diagrammes [45], [29], etc. La théorie des tons (27) oblige à installer sur  $fa\sharp$  le son le plus grave de la voix de basse chorale chez les Anciens, et l'on est amené à admettre que la Mèse « sonnait en réalité comme notre  $fa\sharp_2$  », seule condition qui permette à l'octave moyenne, commune aux trois voix d'hommes, de coïncider avec « une octave accessible à nos barytons, à nos ténors et à nos basses<sup>4</sup> ». Donc



[48]

De là, nécessité d'une transposition à la tierce mineure grave, permanente, pour toute transcription de musique hellénique dans notre écriture moderne. C'est contre cette transposition que s'insurge M. Francisque Greif, mais la correction qu'il propose (transposition d'une tierce majeure) ne donne pas la solution rigoureuse du problème, si l'on se réfère au diapason normal des voix.

14. Avant de mettre le lecteur en contact avec les monuments musicaux conservés, il importe de l'avertir des modifications subies, dans certains cas, par la formule essentielle, représentative du Mode Dorien :



[49]

Construite par le moyen des consonances parfaites (quinte, quarte et accessoirement octave), cette gamme indigène est empruntée au Diatonique vulgaire, universel. Elle reste seule en usage dans l'art public. C'est elle que les Athéniens entendaient au théâtre, au temple, dans les chants processionnels, dans les cantates lyriques. De même que tous les Occidentaux fredonnent *ut ré mi fa sol la si ut*, et retrou-

vent ce schème, fondement de leur musique, sous le revêtement sonore le plus riche, tous les Hellènes, depuis les confins de la Macédoine jusqu'aux extrémités de la Laconie, savaient chanter *mi ré ut si la sol fa mi*. La suite de cette étude montrera les virtuoses de l'Antiquité acharnés, d'accord avec les théoriciens, à couper leurs tons en quatre, voire en un plus grand nombre de fort vilains petits morceaux ; mais ces subtilités, réservées aux initiés, n'ont jamais fait oublier l'origine consonante de la langue musicale. En dépit de la notation, qui les consacrait, elles sont restées lettre morte au plus grand nombre.

Provisoirement, il faut faire abstraction de cette science artificielle, et s'en tenir à la pratique courante, en indiquant, indépendamment de toute théorie, les transformations que certains tétracordes pouvaient subir. Le musicien, en effet, même lorsqu'il s'adressait à la foule illettrée, à celle qui chantait *mi ré ut si la sol fa mi*, avait le droit d'apporter à cette formule des changements de diverse nature. Ils n'étaient point tels d'ailleurs que la formule fût abolie, puisque dans tous les cas subsistaient intacts les sept sons :

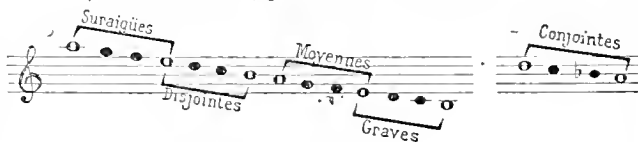


[50]

Cela revient à dire que, pratiquement, le tétracorde des Moyennes seul était modifié. Ses modifications étaient de deux sortes : par « enharmonie » et par « chromatisme ».

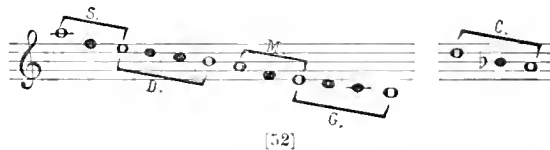
L'Enharmonique et le Chromatique sont, avec le Diatonique, les trois « genres » de gammes employés par les Grecs.

Dans le (genre) Diatonique, la succession des sons se fait, d'un bout à l'autre de l'échelle, à travers tous les tétracordes, par tons et demi-tons :



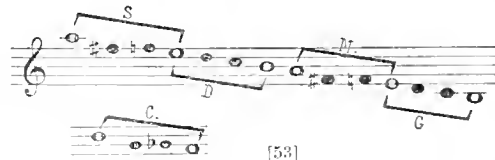
[51]

En Enharmonique, le tétracorde des Moyennes — et par conséquent le T. des Conjointes — et celui des Suraigués devenaient défectifs : l'indicatrice et la paranète étaient supprimées :



[52]

En Chromatique les mêmes tétracordes, Moyennes, Conjointes et Suraigués, prenaient la forme suivante :

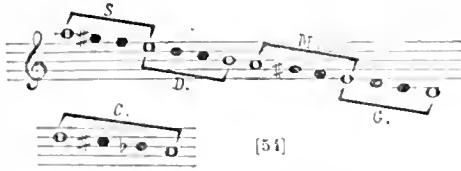


[53]

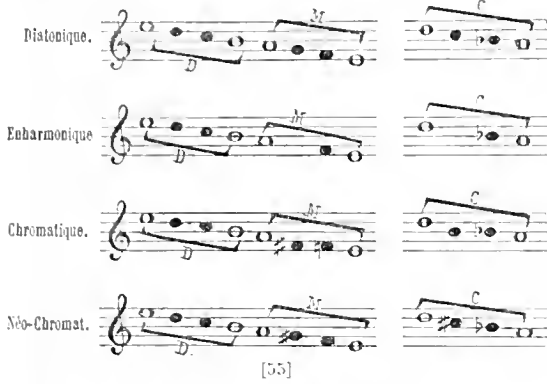
1. GEVAERT, *Problèmes d'Aristote*, p. 104.  
2. *Ibid.*, p. 196. L'explication de cette formule est donnée par le tableau qui se trouve à la même page.  
3. *Problème 20, ibid.*, p. 37.

4. GEVAERT, *Mélodie antique*, p. 285. Telles sont du moins les nécessités imposées par le procédé de lecture imaginé par Bellermann et dont les avantages sont tels que, à la suite de Gevaert, je l'adopterai ici.

Ils pouvaient aussi, exceptionnellement, devenir



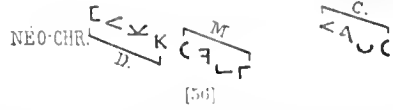
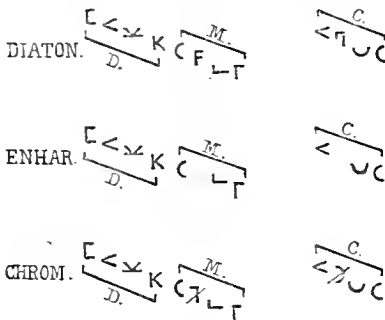
En isolant l'octave *mi-Mi*, figuration abrégée du mode dorien, et en l'écrivant sous ses quatre formes, on obtient :



15. Or, l'octave centrale *mi-Mi* n'allait point sans son cortège de tétracordes accessoires. Il faut bien se garder de séparer les cinq associés si l'on veut entendre la musique grecque. Et il suffit de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les schèmes [52] à [54] pour voir que Moyennes et Suraiguës d'une part, Graves et Disjointes de l'autre, sont semblables. Les Suraiguës sont réplique, à l'octave supérieure, des Moyennes. Les Disjointes sont réplique des Graves. Du moins paraît-il en avoir été presque toujours ainsi dans les compositions vocales. La théorie des Genres, exposée plus loin dans ses grandes lignes, apportera des complications à ces notions. Pour l'instant le lecteur peut s'en tenir à l'essentiel et faire aux monuments l'application des pratiques simples énumérées ci-dessus.

La plupart des fragments musicaux conservés appartiennent au Mode Dorien, comme il est naturel, puisque son usage était prépondérant. Cela permet de procéder comme les maîtres de musique au temps de Platon et d'Aristote, et, pour se familiariser avec l'art hellénique, de se confiner dans le régime sonore dont la gamme *mi ré ut si la sol fa mi* est la populaire expression. Il sera plus facile, par la suite, d'aborder l'étude des autres modes, qui tous se repèrent sur le Mode Dorien.

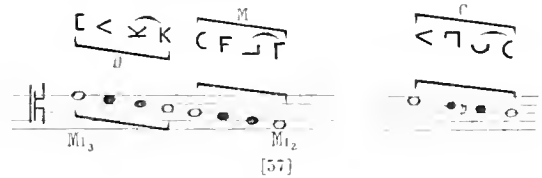
Voici la représentation graphique des quatre octaves précédentes dans la pratique vocale :



On peut en conclure dès maintenant que, dans chaque tétracorde, la sensible descendante [19] est transcrite par une lettre couchée, la lettre dite droite étant réservée pour le degré voisin inférieur; cette relation marquée, dans la pratique vocale, la distance des degrés séparés par un demi-ton, à la base de chaque tétracorde. En dépit de la théorie séméiographique (36), c'est donc par un 1 2 ton diatonique qu'il faut traduire les intervalles ( $\sphericalangle$  K et  $\lrcorner$  Γ).

N. B. Aueune des pièces suivantes n'est, dans la forme où elle nous est parvenue, transcrite à la hauteur *mi<sub>3</sub>-mi<sub>2</sub>*. Cette octave n'est adoptée, en la transposant elle-même d'une octave à l'aigu, que pour permettre au lecteur de se familiariser avec la pratique des diagrammes antérieurement construits, et pour lui donner, avant même que l'explication du système soit fournie, une certaine idée de la notation. Les exemples suivants ne sont présentés ici qu'à titre de « solfèges » élémentaires.

La hauteur réelle des sons exprimés par les signes est, au diapason antique :



Lyre ruste, octocorde. L'instrument est vu sur sa face postérieure, comme le précédent. Les huit cordes paraissent réparties en deux groupes distincts. Les chevilles d'accord font défaut, et les cordes sont attachées directement au joug. (Cf. image VII.) La moucheture figurant les écailles, le baudrier et le cordonnet du plectre sont d'un rouge qui tranche sur la couleur de la figure. — Amphore à figures rouges, de la première moitié du 6<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Inscription : ΚΑΛΟΣ, ΚΑΑΕ, ΚΑΑΟΣ. L'éphèbe représenté converse avec Hermès. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n<sup>o</sup> 373.

16. Le respect des anciens philosophes, théoriciens de la musique, pour le Mode Dorien, leur faisait dire qu'il était l'Harmonie absolue. L'Harmonie est la synthèse des intervalles consonants résolue en sons successifs. L'Harmonie est engendrée par la Symphonie, c'est-à-dire, dans la langue grecque classique, par la consonance.

Les monuments vont révéler l'usage qui était fait de cette échelle. Il était variable. Tantôt le pivot musical était situé sur le *mi* d'en bas, qui prenait alors un rôle comparable, sinon pareil, à celui d'une tonique; tantôt il se transportait sur la mèse, le *la*. De sorte que les fonctions des divers degrés de l'échelle étaient, suivant le cas, différentes.

Lorsque le *mi* d'en bas était assimilable à une tonique, la quinte modale, caractéristique du mode, était, de haut en bas, *si-mi* :



Lorsque le *la* se substituait au *mi* et devenait pseudo-tonique à son tour, il entraînait avec lui, nécessairement, la quinte modale, qui devenait *mi-la* :



Dans les deux cas, ainsi que les figures 58 et 59 l'indiquent, la Finale reste la même : c'est le *mi* d'en bas qui conserve ce rôle : il lui est dévolu aussi bien lorsqu'il est *dominant* que lorsqu'il est *tonique*.

Il va de soi que l'octave-type du Mode Dorien ne marque pas les limites absolues des sons utilisés sous ce régime. Ceux-ci débordent souvent la finale, au grave, et il peut leur arriver de ne pas atteindre la tête des Disjointes. En revanche, parfois, ils la dépassent à l'aigu.

Les Grecs appelaient doristi l'Harmonie Dorienne ou Mode Dorien. Cette étiquette a l'avantage de couper court à des confusions que l'inadvertance du sénateur Boèce a propagées, et qui règnent encore, entre les tons et les modes.

Il faut distinguer deux Doristi, différenciées par la place que la quinte modale occupe dans l'octave-type; et l'on est amené ainsi à classer les monuments musicaux du Mode Dorien en deux séries distinctes.



X

Lyre de luthier, pentacorde. Les bras sont en bois courbé, grêles et de longues dimensions; à leur extrémité est fixé le *joug*, dans une gorge. L'éphèbe couché gratte avec le *plectre*, de la main droite, et paraît en même temps « accompagner » par pincement des cordes, à la main gauche. (Cf. V, XI, XII, etc.) On aperçoit le *baudrier*, qui, accroché au poignet gauche, soutient l'instrument; mais la main gauche est assez peu visible. — Coupe à figures rouges trouvée à Corinthe, attribuée à Phintias; de la première moitié du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Cf. Klein, *Euphronios*, p. 308). — Musée du Louvre, salle L.

H. — LA DORISTI I [DORISTI-MI]



17. Le premier monument qui sollicite l'attention est un hymne attribué ou attribuable à Mésomède, musicien du 1<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ, et qui n'est ni le plus ancien ni le plus important des textes musicaux conservés. Il fut exhumé en 1581 par Vincent Galilée, savant helléniste, père de l'astronome, en même temps que l'hymne à la Muse et l'hymne à Némésis. Depuis trois siècles les philologues se sont exercés sur ces pièces, dont l'authenticité d'ailleurs n'est pas contestée.

La transcription suivante est celle de Gevaert. La transposition d'une octave à l'aigu a pour but de rendre comparable plus aisément la pièce avec les diagrammes présentés antérieurement.

Le parcours de la mélodie est indiqué par le

schème [61], où les sons employés sont figurés en notation antique :



Voir la même pièce autrement écrite et rythmée, exemple [423].

Hymne à Hélios.





F C F C L F C K K  
 πταν - οἷς ὑπ' ἰχνέσοι δι - ῶ - κεις,

F K F K C F C F K C  
 χρυ - εἶ - σιν ἄ - γαλ - λόμε - νος κόμοις,

F C K C F C L F Γ L Γ  
 πε - ρι γῶ - τον ἄ - πεί - ρι - τον οὐ - ρανοῦ

Γ L F C F  
 ἄκ - τῖν - α πο - λύτρο - φον ἄμ - πλέκων,

F L F K F L Γ  
 αἶ - γλας πο - λυ - δερ - κέ - α παγ - ἄν

Γ L F Γ L F F F  
 πε - ρι γαί - αν ἄ - πασ - αν ἑ - λίσ - σων

F K C K C K  
 πα - τα - μοί δέ σέ - θεν πυ - ρός ἄμ - βρόττω

L F C K C F F L Γ  
 τίκ - του - σιν ἑ - πῆ - ρα - τον ἄμ - ἔρατ.

Γ L F L Γ  
 Σοί μὲν χο - ρός εὐ - δι - ος ἄσ - τέρων

F C F C L F C K K  
 κατ' Ὁ - λυμπον ἄ - νακ - τα χο - ρεύ - ει

K F K F C K  
 ἄ - νε - τον μέ - λος αἰ - ἐν ἄ - εἰ - δων,

F C K F C L Γ K K  
 Φοι - βη - ῖ - δι τερπό - με - νος λήρῃ

Γ L F Γ L F F C F  
 Γλαυ - κά δὲ πάροι - θε Σε - λῶν - α

C F C F F L F C K K  
 χρο - νον ῶ - ρι - ον ἄ - γε μο - νεύ - ει,

F C K C F C Γ L F L Γ  
 λευ - κῶν ὑ - πο σύρμα - σι μῦσ - χων

Γ L Γ L F F  
 γά - νυ - ται δὲ τέ σοι νό - ος εὐ - με - νής,

F C K C F C Γ L F L Γ  
 πο - λυ - εἰ - μο - να κόσμον ἑ - λίσ - σων.

[62]

Observations. — Le parcours de la mélodie est d'une septième mineure; la quinte modale en occupe le centre :

[63]

Remarquer le degré ajouté à l'octave modale, au grave. Pendant longtemps il fut la seule addition tolérée dans cette région.

Tous les vers, à l'exception du quatrième, se terminent sur μι, σι, ou sol (7 sur μι, 6 sur σι, 5 sur sol). La superposition des trois sons, à la manière mo-

[61]

derne, inconnue des Anciens, fournit l'accord tonal et modal μι-σολ-σι, dont la présence, latente, en maint endroit s'affirme. La signification du μι en tant que pseudo-tonique est assez claire. Et bien que, pour écouter la musique grecque, l'on doive faire abstraction des habitudes modernes, des convenances et des attractions sonores traditionnelles, il est légitime d'évoquer nos constructions tonales dans la mesure où le système musical des Grecs les pressent et inconsciemment les applique.

Gevaert observe que « la note la plus rebattue du morceau » est la tierce (pseudo-médiante). Ce fait est important; il prouve que si, dans la théorie, les Grecs ont paru considérer la tierce, majeure ou mineure, comme une dissonance, pratiquement ils l'ont employée à notre manière. Dans le concept antique le mode est le rapport qui s'établit entre le son conclusif de la mélodie et chacun des sons antérieurs. L'auteur de cet hymne a une tendresse spéciale pour la tierce.

Il termine un vers, le 4<sup>e</sup>, sur le *la*, mèse de l'octave modale, et, dans notre langage, sous-dominante de la finale-tonique. Or ce *la* fait partie du Corps de l'Har-

monie, et l'importance qu'il prend, à la ponctuation du vers, n'est pas pour nous surprendre.

L'emploi de la mèse au premier vers, où elle se trouve mise en contact avec la finale du mode,



[63]

masque momentanément le rôle vrai du *mi*, qui paraît être ici non point tonique, mais dominante, de sorte que la pièce semble s'annoncer en Doristi II : ambiguïté qui tient à l'évocation de la sous-dominante. Son emploi, au début du morceau, est peut-être une équivoque voulue. Cependant, dès le 3<sup>e</sup> vers, l'oreille est orientée vers la vraie fondamentale, et si la fin du 4<sup>e</sup> met encore la mèse en vedette, la conclusion de la première section (avant la ritournelle) sur le *mi* est naturellement amenée.

Il y a au vers 8 un semblant de modulation au relatif majeur, dirions-nous ; à l'harmonie *Iasti*, dans le langage des Anciens (93). Elle correspond à notre gamme de sol sans fa ♯, et la triade formée par sa quinte modale avec médiane incluse est *sol-si-ré*.

Ces deux triades *mi-sol-si* et *sol-si-ré*, égrenées mélodiquement, mais néanmoins perçues, ont pour antagoniste la triade *ré-fa-la*, qui par son *fa* introduit

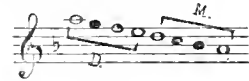
la fausse relation de triton à chaque instant, dans le cursus mélodique :



[66]

Le vers 5 et le vers 14 font réellement entendre l'accord *ré-fa-la*, puisqu'il s'y trouve arpégé, et cet accord est en contact mélodique avec le *si* de l'une et l'autre triades mentionnées. En maint autre endroit, — notamment au vers 7, — le triton mélodique, jugé si redoutable par les polyphonistes de la Renaissance, et qui a été au contraire la délectation des Anciens, donne à la Doristi son caractère d'âpreté.

Somme toute, la Doristi il se distingue de notre mode mineur descendant par l'abaissement de la sustonique. On s'en rend compte en installant cette Doristi sur le *la*, porteur, dans notre musique, de la gamme mineure type : il faut un *b* à la clef, et il n'y a jamais de *sol* ♯ :



[67]



XI

Lyre de luthier, pentacorde. Le sommet des bras est renflé et traversé par un *joug* mince, *Cherilles* d'accord. L'exécutant se présente de profil, et l'on voit qu'il se passe de bandrier : il serre sous son bras gauche la carapace. La main gauche est active. La

droite tient le plectre. — Coupe à figures rouges, de la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Satyre et Ménade. Celle-ci exécutée des *balançés* du torse, bras étendus (Cf. *Danse grecque antique*, fig. 89 et 108-111). Emprunté à Gerhard, *Trinkschalen*, VI.

48. Qu'on ne s'y trompe pas : de tels rapprochements entre nos conceptions harmoniques, notre Tonalité et l'art des Anciens ne sont tolérables que si l'on s'en tient à des comparaisons, sans vouloir infliger jamais aux mélodies grecques l'habillage de nos accords. La découverte des faits harmoniques et leur application moderne a poussé la musique vers d'autres destinées. Le jour où la mélodie, jusque-là isolée

dans l'espace sonore, s'est associé des compagnes pour former le chœur à plusieurs voix, elle a dû se soumettre à une discipline capable de créer entre les nouvelles alliées des relations de voisinage. Ce ne fut point sans sacrifices. A sa fantaisie, à son imprécision originelles, elle consentit à substituer le cadre plus étroit du régime « tonal ».

L'art homophone des Anciens, en négligeant une

part de la Résonance, — soit qu'il n'ait point reconnu l'existence du son 3 (la tierce 2) dans la série des har-



moniques, soit que, ayant perçu cette tierce, il lui ait, par une erreur systématique, substitué une tierce « inconsonnante<sup>1</sup> », — en a pris à son aise avec elle : la tierce n'a joué dans le système musical des Grecs qu'un rôle secondaire. La quinte et la quarte la firent reléguer.

L'art polyphone des xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles a, au contraire, fait de la tierce consonnante naturelle la génératrice de l'harmonie moderne, tout en consacrant les fonctions essentielles des quintes et des quartes dans la construction des échelles, et quelques-unes de leurs fonctions tétracordales. L'insertion permanente de la tierce dans la quinte a réagi puissamment sur les formes mélodiques. Peu à peu les nombreux modes des Anciens se sont vus absorbés dans une modalité unique, impérieuse, celle qui a pour schème représentatif la série *ut ré mi fa sol la si ut*, le Mode Majeur en un mot, dont le Mineur moderne n'est qu'une dérivation tardive.

Une pareille transformation de la langue musicale oblige à manier les mélopées antiques avec prudence. Sans parler de celles qui, par le Chromatisme, l'Enharmonie ou les Nuances, échappent par hypothèse à toute harmonisation, les mélodies diatoniques du style vocal le plus simple, telles que l'hymne à Hélios et les autres monuments conservés, y répugnent elles-mêmes. Il faut se garder, si l'on veut en saisir le caractère et en percevoir le charme, de leur infliger un *substratum* harmonique au sens moderne, de les envelopper dans une polyphonie dont l'Accord Parfait, caractérisé par la tierce naturelle, serait le facteur constant. On trouvera dans les pages suivantes l'instrumentation hypothétique ajoutée par Gevaert à certaines pièces vocales. Elle présente le maximum d'harmonisation que l'on puisse adapter aux mélopées antiques : celles-ci tolèrent quelques quintes, quelques quartes, pour assurer la justesse

et repérer le mode, quelques autres intervalles « de passage ». Rien de plus.

Pratiquement on doit s'en tenir aux conseils suivants :

1<sup>o</sup> Il faut subir l'impression harmonique — au sens moderne — que produisent sur nous les mélopées des anciens Grecs, sans s'y appesantir, sans chercher des liens nécessaires entre les vagues accords que notre instinct y adapte ;

2<sup>o</sup> quand certains liens paraissent s'imposer, ne pas en exagérer la vigueur ;

3<sup>o</sup> ne jamais rapporter à nos sensations polyphoniques l'impression auditive causée par ce « fil » sonore, sans épaisseur, qu'est une antique mélodie. Sa justesse est réglée par les quintes seules, procédé qui est fort différent du nôtre. Aussi, dans l'intérieur de ces quintes, convient-il de n'imaginer les tierces qu'avec une extrême circonspection. A plus forte raison ne doit-on jamais les exprimer au clavier accompagnateur ;

4<sup>o</sup> à respecter le parti pris des Grecs au sujet des tierces, on gagne de les employer comme eux, c'est-à-dire autrement que nous. Il faut savoir exécuter et entendre un *duton* à la place d'une tierce naturelle, lorsque l'exécution du chant homophone justifie cette manière vocale.



XII

Lyre de luthier, heptacorde. Les *bras* en bois courbé, grêles, très ouverts, sont surmontés d'une pièce rapportée que traverse le *joug*, encore plus mince que précédemment. Minuscules *chevilles*. La main gauche est active et pince les cordes. La main droite est armée du *plectre*. Un cordonnnet à houppettes attache celui-ci à la lyre. Pas de *bandrier*. Le divin musicien tient la carapace sous son bras, comme le Satyre XI. — Coupe à figures rouges, style de Brygos, époque des Guerres Médiques. Le dieu Dionysos (Bacchus), la tête renversée suivant le rite propre à son culte, couronné de lierre, ébranle les cordes de la lyre avec la main droite. Peut-être chante-t-il. Sa main gauche n'interviendrait que dans les interludes instrumentaux, entre les strophes vocales, le *plectre* attaquant alors le « chant » et remplaçant la voix. Dionysos est flanqué de deux satyres qui jouent des *crotales*, castagnettes en forme de planchettes minces (cf. LXIII-IV). L'un des deux acolytes, peu solide sur ses jambes, tient dans sa main gauche — tout s'explique — un pampre chargé de raisins. — Collection de Luynes, *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n<sup>o</sup> 576.

1. Voir plus loin la différence qui sépare le *duton* de la tierce (39).

19. L'Hymne à la Muse, conservé par un manuscrit byzantin, attribué jadis à un certain Denis, puis à Mésomède, a donné lieu à des interprétations diverses. Je conserve provisoirement à la conjecture de Gevaert la forme reconnue erronée aujourd'hui, sous laquelle il a présenté cette pièce. En réalité il y a ici deux minuscules monuments distincts. Cf. [449] [450].

La partie de cithare est conjecturale. Mais elle est

très propre à donner au lecteur une idée de ce que pouvait être l'harmonie simultanée chez les Grecs. Sous employés par la voix :



Hymne à la Muse.

Voix

Cithare à 11 cordes

Γ Κ Κ Γ Γ Γ [L L] C C Γ F F

Ἄ - ει - δε Μοῦ σά μοι φί - λη, μολ - πῆς δ'έ - μῆς κα - τάρ - χου.

Κ Κ Κ κ Κ C C F K C Γ L F Γ Γ

αὐ - ρη δέ σῶν ἀν' ἄλ - σέ - ων ἐ - μάς φρέ - νας δο - νεί - τω.

V

C.

Γ L F L Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ

Καλ - λι - ό - πει - α σο - φᾶ, Μου - σῶν προ - κα - θαγ - έ - τι τερ - πνῶν,

Γ Γ Γ L F C F F C κ Κ C F L Γ F

καί σο - φῆ μου - το - δό - τα Λατ - οῦς γό - νε, Δι - λι - ε, Παι - άν -

F C K F C Γ Γ Γ

εὐ - μενεῖς πά ρσο - τέ μοι .

[70]

Le parcours de la mélodie, de l'hygate des Graves à la trite des Disjointes, est d'une neuvième mineure. Il embrasse le tétracorde des Graves et celui des Moyennes, intégralement, mais n'emploie que les deux sons inférieurs des Disjointes.

Les repos importants (fins des lignes 2, 3, 5 et 6) se font sur sol, μι, sol, μι.

La quinte modale (μι-σι) est affirmée par les deux premiers sons de l'hymne.

Plus encore que dans l'hymne à Hélios, le caractère du mineur sans note sensible s'affirme ici. Le ré naturel reparait souvent, et il sert à établir la conclusion sur la pseudo-tonique μι.

Le triton est moins âpre que dans l'hymne à Hélios.

Il y a au début de la seconde strophe (en réalité un autre hymne à la Muse, distinct du premier) un semblant de digression en ut, comme si une quinte modale passagère s'installait sur une pseudo-tonique ut :



[71]

C'est un fait musical rare : la formule [71] est essentiellement moderne. La gamme d'ut chez les Anciens n'a pas le même sens que pour nous : ils lui assignent fa pour tonique, et sa quinte modale est (du grave à l'aigu) fa-ut. D'ailleurs la conclusion se fait ici sur la pseudo-tonique μι.

20. Avant de passer à la Doristi II, il n'est pas sans intérêt de présenter, en regard de la Doristi I, l'une de nos plus belles hymnes liturgiques, survivance de cet antique mode.

Abstraction est faite du rythme (*a la bénédictine*).

Cru-dé-tis He-rô-des, Dé-um

Rê-gem ve-ni-re quid tí-mes?

Non é-ri-pt mor-tá-li-a

Qui ré-gna dat cae-lés-ti-a.

[72]

Les temps d'arrêt se font sur *mí. sí. lá. mí*, sons qui constituent le Corps de l'Harmonie en Doristi.

L'étendue de la mélodie est :

Vte modale

[73]

mais l'octave modale, incomplète à l'aigu, est bien celle de *mí*, marquée par la finale. Celle-ci, comme dans l'Hymne à Hélios, est dépassée au grave d'un seul degré, ce qui est une très ancienne tradition.

Le contraste entre la triade modale *mí-sol-si* et la triade *ré-fa-la*, égrenée aux vers 1, 3 et 4, se fait sans heurt, on pourrait dire avec grâce. Le triton est juste assez indiqué pour relever, de son aigreur, la douce mélodie. Il est sous-entendu plus souvent qu'exprimé.

Il suffit de souligner les dessins *a b c* pour que l'œil perçoive ce qu'une oreille exercée enregistre immédiatement : rappels qui sont, à travers cette petite strophe, répartis avec beaucoup d'art.

Nulle mélodie médiévale n'est plus propre que celle-ci à justifier les paroles suivantes de Gui d'Arezzo :

« Au début d'un chant, nous ne pouvons deviner ce qui va suivre, mais en entendant le dernier son, nous comprenons tout ce qui a précédé. »

On peut croire en effet que le mode de *ré*, annoncé par le revêtement musical des mots *Crudelis Herodes*, sera celui de la strophe. Le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> vers, en dépit de l'arrêt sur le *mí*, à la fin du vers 1, et les 7 premières notes du 4<sup>e</sup> sont, relativement à la finale de celui-ci, une sorte de gageure. Toutefois, dès que la finale a été entendue, une « compréhension rétrospective »<sup>1</sup> se fait dans l'esprit de l'auditeur : le problème posé à l'oreille n'était pas une mystification. C'est le propre de l'art homophone, purement mélodique, de laisser en suspens l'auditeur et de stimuler son attention en lui offrant une sorte d'énigme qui

ne se résout qu'à la longue. De même que la signification d'une phrase, dans la langue allemande, est liée au suffixe terminal, de même dans la mélodie antique ou médiévale il faut souvent attendre que le dernier son de la période ou de la strophe soit émis, pour savoir, sans aucun doute, quel régime modal leur est appliqué.

« Ce qui guide l'intellect ou le sentiment, ce qui relie tous les sons d'une idée musicale en un seul faisceau, c'est l'Harmonie dans son acception la plus large; chez les Modernes elle se manifeste par la Tonalité, chez les Anciens par le Mode. Or, à l'audition d'une mélodie homophone, les fonctions harmoniques ne se déterminent que peu à peu, l'une après l'autre, et l'Harmonie totale, le Mode, ne se révèle complètement qu'avec la dernière note de la phrase mélodique<sup>2</sup>... » Tandis que, dans l'art moderne, « l'oreille ne reste pas un moment dans l'incertitude sur les fonctions harmoniques des sons de la mélodie, un ou deux accords suffisant pour déterminer la tonalité<sup>3</sup> », dans l'art antique et dans l'art du Moyen Age, sa prolongation, l'oreille peut rester longtemps incertaine. Elle n'est pas anxieuse; il ne faut pas qu'elle le soit : toute inquiétude romprait le charme. Elle reçoit seulement de cette suspension du sens modal une stimulation incessante, qui lui est source de plaisir.

Il est possible maintenant de définir le mode. C'est un système de sons liés entre eux par des rapports constants, et subordonnés à un son principal, qui n'est pas nécessairement la finale de la pièce musicale considérée. L'octave modale sert de contenance théorique au mode et en est la représentation schématique. On a vu déjà que l'étendue de la mélodie n'est point enfermée dans ces limites.

21. Enfin, pour n'y plus revenir, et pour marquer mieux le parallèle qui s'impose entre la « mélodie antique » et la « mélodie médiévale », il convient d'alléguer, en l'honneur de celle-ci, les mêmes raisons de ne point l'harmoniser (18). Les cantilènes ecclésiastiques, filles des mélodies gréco-romaines, créent comme elles leur harmonisation mélodique par l'égrenement de ses facteurs, et le son final apporte à la perception exacte du mode, lorsqu'elle est restée imprécise, la certitude qui manquait. Il est interdit d'anticiper, par un placage d'accords intempestifs, sur l'effet esthétique amené par cette conclusion. On peut dire des accords appliqués au Plain Chant que les meilleurs ne valent rien. Il serait temps que cette vérité, éclatante pour tout observateur averti, passât dans la pratique. Mais le clergé catholique, gardien né d'un art propre à son Eglise, prend plaisir à le défigurer. Les organistes de chœur s'évertuent à revêtir d'un habillement absurde des chants qui doivent rester nus : à rendre net — et souvent à rebours — ce que le *Cantor* du Moyen Age, tout comme l'antique *μελοποιός*, a conçu « flou » ; à donner une épaisseur lourde aux traits qu'il voulait fins ; à empâter ces traits sous prétexte de les renforcer. Or, ni les Antiennes ni les Hymnes n'ont besoin de ce renfort pour vivre de leur vie propre et singulière : elles ont même grand besoin de s'en passer ; et si on les affuble d'un attirail harmonique qui les masque, au lieu de se présenter à nous dans toute la saveur de leur forme première, elles ne sont plus que des vieilleries dépaysées<sup>4</sup>.

1. GEVAERT, *Mélodies antique*, p. 121.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

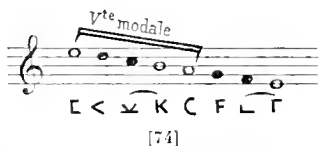
4. Cette question est grave. Je l'ai traitée ailleurs : *Histoire de la Langue Musicale*, tome I, ch. m, Laurens, et *Accompagnement modal des Psalmes*, Jann.



XIII

Instrument hexacorde, intermédiaire entre la lyre, dont il paraît avoir gardé les cornes, et la cithare, dont il possède de la caisse sonore. Les chevilles ne correspondent pas au nombre des cordes. Le cordier est volumineux. Pas de chevalet visible. L'instrument est soutenu par le *hauquier*, passé à la main gauche et noué à la corne de droite. Si l'on compare XIII à XXXI, on peut considérer la draperie historique qui pend sous la cithare comme l'enveloppe de l'instrument. Elle est faite de deux parties, dont chacune s'applique sur une des faces de la cithare. Les cordons qui pendent du montant de droite servaient à lier solidement l'enveloppe. L'éphèbe porte une tunique talaire et par-dessus un court chiton orné, serré par une ceinture : costume assez souvent attribué aux musiciens. (E. Pottier.) — Vase à figures rouges, de la seconde moitié du <sup>v</sup>e siècle, publié par Dumont et Chaplain, *Céramique de la Grèce propre*, pl. XVI. — Musée de la Société Archéologique d'Athènes.

### III. — LA DORISTI II [DORISTI-LA]



[74]

22. L'organisme interne change. On peut considérer le LA comme la nouvelle pseudo-tonique. Le *mi* (pseudo-dominante) reste la finale, c'est-à-dire sinou le son coordinateur (Fondamentale) auquel tous sont subordonnés, du moins un des signes extérieurs les plus clairs de la construction modale. Et c'est la meilleure preuve que les fonctions « tonales » ne peuvent être évoquées, lorsqu'il s'agit de l'art antique, qu'avec prudence : une dominante qui porte le repos principal aux lieu et place de la tonique, est à coup sûr d'une autre essence que la dominante moderne. Toutefois les analogies sont suffisantes pour tolérer d'utiles rapprochements.

On ne s'étonnera pas de retrouver parfois, dans les monuments qui suivent, des traces de la structure modale précédente, de sorte que la Doristi I y voisine avec la Doristi II. Il semble que ce contact qui crée, en quelques régions du discours musical, quelque ambiguïté, soit un des caractères du mode national hellénique : la Fondamentale [pseudo-tonique] y est instable. Rarement une pièce en Doristi, pour peu qu'elle fût étendue, devait garder, d'un bout à l'autre de la mélodie, la même structure interne. C'est ainsi que l'hymne à Hélios paraît débiter en Doristi II. La



[75]

distinction entre les deux formes n'est donc ni permanente, ni absolue. Ces flottements, assez singuliers pour nous, devaient être un agrément pour l'oreille des Grecs, qui n'avait pas les mêmes exigences que la nôtre, et exerçait autrement son contrôle. L'attention de l'auditeur dans les deux arts, antique et moderne, — homophone et polyphone, — n'est pas sollicitée par les mêmes objets. L'ambiguïté qui heurte notre conception moderne des cadres musicaux, est peut-être de règle dans la Doristi des Grecs. Aussi devons-nous non seulement écouter leur musique sans lui prêter notre coloration harmonique, qui repose sur la Tonalité<sup>1</sup>; mais il faut réduire notre entendement et notre oreille, en face de ces vieux monuments, aux intuitions élémentaires, incomplètes, que les Hellènes pouvaient avoir de la Résonance.



XIV

Lyre (fruste?) dont les cordes n'ont pas été figurées ou peut-être ont disparu. Le *joug* et le sommet des *bras* sont effacés sur ce bas-relief funéraire; mais il est facile d'interpréter la scène : le mort, en l'honneur de qui elle a été composée, est le personnage principal, un maître de musique, représenté dans l'exercice de ses fonctions. Il enseigne à un garçonnet, — qui suit attentivement sur

1. Le sens de ce mot est, par suite de l'usage et de l'abus qu'on en fait, d'une détermination assez compliquée. Le lecteur trouvera dans l'*Histoire de la L. M.*, citée déjà, les discussions que cela comporte.

un texte à demi déroulé la démonstration du maître, — la théorie ou la pratique musicale. La main droite est active, mais le plectre est invisible. La main gauche « accompagne » par pincement de cordes. — Stèle funéraire, de la fin du ve siècle avant J.-C. Appartient à Mme Honoré Luce, à Beaune (Côte-d'Or).

23. Les Hymnes en l'honneur d'Apollon (iv<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), glorieuse trouvaille faite à Delphes en 1894 par l'École française d'Athènes, sous la haute direction d'Homolle, vont montrer la Doristi sous trois formes : enharmonique, chromatique et néo-chromatique.

Les exemples [81] [87] présentent les mélodies dans la région de l'octave *mi-Mi*. Les modulations d'une section à l'autre sont supprimées; le lecteur est supposé ne pas connaître encore la graphie des tons autres que le ton-type. La transcription exacte, en vraie hauteur, avec ses « métaboles » organiques, sera donnée plus loin [342] et [347]. Ceci encore n'est qu'une leçon de solfège élémentaire.

Dans le premier hymne, les sons employés appartiennent aux seuls diagrammes de l'Enharmonique vocal et du Chromatique. L'étendue mélodique, ramenée au ton de l'octave type, est égale à la longueur totale du Système Parfait [21] :



[76]

Elle est autre — plus restreinte — si l'on n'opère pas la transposition à la quarte inférieure (effectuée pour les ramener au ton-type) des sections A, C<sub>2</sub>, E, F<sub>2</sub>, G. Aussi le texte original [342] est-il moins monotone que celui-ci, en raison de la variété de tons qu'il installe entre les sections diverses.

Si l'on place, au-dessus des notes du diagramme général, les signes graphiques représentant les sons employés, on constate que, par exclusion systématique,



[77]

le signe F, correspondant au *sol* des Moyennes, fait défaut, dans toutes les sections, c'est-à-dire dans celles-là

même qui, n'étant point chromatiques, sembleraient diatoniquement aptes à employer ce *sol* : A, B, C, C<sub>2</sub>, D, E, G. De même le signe Z, correspondant au *sol* des Suraiguës, manque à leur tétracorde, là où celui-ci est employé (section C<sub>1</sub>) jusqu'à la nète. Et cela est rigoureux : le tétracorde des Moyennes et celui des Suraiguës doivent être affectés des mêmes modifications, pendant que ceux des Graves et des Disjointes conservent le Diatonique normal [14]. Cette exclusion réduit l'octave type à la forme défective annoncée plus haut, dans laquelle le tétracorde des Moyennes



[78]

est transmué en tricorde. Il va de soi que si le tétracorde des Conjointes intervient, et aussi longtemps que dure son intervention, l'*ut* en est proscrit. De sorte que l'on a alors l'échelle partielle suivante :



[79]

L'*ut* ne reparait que lorsque le *si* β est de nouveau exprimé ou sous-entendu.

Ce sont là des traces probables d'un Enharmonique ancien, et cette persistance est remarquable. Dans les hymnes gréco-romains, postérieurs de trois ou quatre siècles aux hymnes Delphiques, l'antique tradition est perdue, et le Diatonique intégral règne exclusivement.

L'exclusion du *sol* — dont la répercussion en l'hymne à Hélios était presque abusive — entraîne l'abolition de la triade modale *mi-sol-si*. En revanche, il convient de remarquer que l'*ut* des Disjointes est employé ici avec insistance. Or l'*ut* est la médiate de LA considéré comme tonique, de même que *sol* (hymne de Mésomède) est la médiate de *mi*. De sorte que la quinte modale LA *mi* est subdivisée par la tierce et fournit la triade :



[80]

Hymne Delphique I.



⋈ < < < < ∪ ∪ ∪ ∪

Πι - ε - ρι - δες, αἰ νι - φο - βό - λους πέ - τρας ναί - εθ' Ἐ - λι -

L ⋈

-κω - νί - δας.

⋈ L ⋈ ⋈ ⋈ K K K L K ⋈ K

Μελπε - τε δέ Πυθ - ι - ον χρυ - σε - σ - χαί - ταν, ἔ - κα - τον.

L

εὐ - λυ - ραν

⋈ L L ⋈ K K K K K C C K

Φοί - ρον, ὄν ἔ - τικ - τε Λατ - ῶ μά - και - ρα πα - ρὰ λίμ -

C K ⋈

-ναι κλυ - ταῖ,

⋈ ⋈ ⋈ < ∪ C ∪ C C C L

χερ - σὶ γλαυ - κᾶς ἑ - λαί - ας θι - γούσ' ἄς - ον ἐν ἅ -

Γ Γ Γ

- γω - νί - ας ἑ - ρι - θα - λή.

Γ C L < C C L ⋈

Πᾶς δὲ γὰθ - ν - σε πό - λος οὐ - ρά - νι - ος ἀν - νέ - φε - λος,

ἄγ - λα - ὄς,

< L (C) L < < < C L

νη - νέ - μους δ' ἔσ - χεν αἰ - θῆρ ἄ - ελ - λῶν τα - χυ - πε -

< Γ

- τεῖς δρόμους,



□ ∞ ∞ Κ Κ Γ Γ

λη - ξε δε βα - ρυβ - ρομον

∞ < ∞ < < < <

Νη - ρε - ως σα - μενες ο - ει - δηη - δε με - γας Ω - κε - α - νος,

< □ □

ος πε - ριξ

□ < < □ □ □

γαν υ - γραι - εις αγ - κα - λαις αμ - πε - χει

□ ∞ < < < □ □ □ □ Γ Γ Γ □

Το - τε λι - πωγ Κυν - θι - αν νασ - ον ε - πε - βα θε - ος

< Κ ∞ < < □ □ Γ □ □ □ □

πρω - το - καρ - πογ κλυ - ταν Ατ - θιδ' ε - πι γαλ - ο - φωι

< < □ □ □

πρω - νι Τριτ - ω - νι - δος

Γ □ Γ □ ∪ < ∪ □ □ ∪ ∪

Με - λι - πνο - ον δε λι - βους αυ - δαγ χε - αν

□ □ □ Γ Γ Κ Γ Γ

λω - τος α - νε - μελ - πεν, αδ - ει - αν ο - πα μει - γνυ - με - νος

Γ □ Γ □

αι - ει - ο - λους

□ □ □ □ □ Γ Γ □ Γ

κι - θα - ρι - ος με - λε - σιν· α - μα δ' ι - α - χεμ πε - τρο - κα - τοι -

□ □ □

- κη - τος αχ - ω Παι - αν, ι - ε Παι - αν

□ < □ □ < < K ∞ < □ □ □

ὁ δὲ γέ-γαθ' ὀ-τι νό-ωι δεξ-ά-με-νος ἀμ-βρό-ταν

□

Δι-ὸς ἐπ-έγ-νω φρέν' ἀνθ' ὧν ἑ-κεί-νας ἀπ' ἀρ-

-χᾶς Παι-ή-ο-να κί-κλήι-σκο-μεν ἄ-πας

□ □ □

λα-ὸς αὐ-ταχ-θό-νων

∞ ∞ □ ∞ ∞ K L L C

ή-δὲ Βάκ-χου μέ-γας θυρ-σοπλήξ

∞ < < □ □ □ □ K < □ □ □

ἑ-σμός ἰ-ε ρός τε-χνιτ-ῶν ἔ-νοι-κος πό-λει

□ □ □ □

Κε-κρο-πί-αι.

□ □ < □ □ □ □ □ □ □ □

Ἀλ-λά χρῆσ-μι-δὸν ὅς ἔ-χεις τρί-πο-δα, βαί-ν' ἐ-πί θε-

□ □ □ ∞ □ □

-σσι-βέ-α ταν-δε Παρ-ναο-σί-αν

□ □ < □ □ □ □

δει-ρά-δα φι-λέν-θε-ον.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Ἀμ-φι πλό-κα-μον σὺ δ' οἶ-νώ-πα δάφ-νας κλά-δον

□ K □ □ □ □

πλεξ-ά-με-νος ἀπ-λέ-τους θε-με-λί-ους

Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ

τ' ἀμ - βρό - ται χει - ρί - σὺρ - ων, ἄ - ναξ,

Γ (h)

Γῶς πε - λῶ - ρωι πε - ρι - πί - τνης κόραι.

Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ

Ἄλ - λα Λατ - οὺς ἐ - ρα - το - γλέ - φα - ρε παῖ, μεί - νας ἄ - νυ -

× Γ × Γ Γ < < Γ Γ Γ

πόσ - τα - τὰμ παῖ - δα Γῶς τ' ἐ - πεφνες ἰ - οῖς ο.....

< Γ Γ Γ × × < Γ Γ

βάρβα - ρος ἄ - ρης ὄ - τε τε - ὄμ μαν - τὸ - συ - νον οὐ σε - βίξ -

Γ × Κ × < × <

- ων ἔ - δος πο - λυ - κυ - θές λη - ζό - με - νος ὤ - λεθ' ὕγ -

Γ Γ

ραῖ χι - ὀ - νος ἐν ζά - λαι.

× Κ × × Κ Κ Κ × Γ

Ἄλλῳ Φοῖ - βε σώ - ζε θε - ὄκ - τιστον Παλλά - δος ἄσ - τυ καὶ

Γ Γ Κ × Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ

λα - ὄγ κλει - νόν, αὖν τε θε - ἅ τόξ - ων δέσπο - τι Κρη - σί - ων

Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ

κυ - νῶν τ' Ἄρτε - ρις, ἦ - δὲ Λατ - ῶ κυ - δία - τα· καὶ να - ἔ - τας

Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ Γ

Δελ - φῶν τη - με - λείθ' ἄ - μα τέκ - νοις, συμβί - οις, δῶ - μα - σιν ὄπ -

Γ Γ × Κ

- ταῖστος, Βάκχου θί - ε - ρο - νί - αι - σιν εὐ - με - νίς μό - λε - τε (π

U U C C C L C C C C  
  
 ἡρου-πό-λοι-σι, τάν τε δο-ρίσ-τεπ-τον κάρ-τε-ῖ 'Ρω-μαί-ων  
 Γ Γ L F F L L Γ C L Γ  
  
 ἄρ-χάν αὐ-ξεῖ ἄ-γη-ρά-ται θάλλου-σαν φε-ρε-νίκ-αν.

[81]

La triade formée par la quinte modale et la médiane incluse, de la forme LA-ut-mi, caractéristique de la Doristi II, s'affirme dans presque toute l'étendue de la pièce, et la Doristi I est très passagèrement évoquée (par exemple aux membres 25 et 26). La Doristi-LA prédomine.

Quant au triton, cher aux Doriens, il est enrobé autrement que dans les hymnes précédents. Le fa paraît ici appartenir à la triade fa-LA-ut, dont la répercussion mélodique est très fréquente, ou quelquefois à un accord de sixte sur ré; de sorte que l'harmonisation latente — à la moderne — peut être grossièrement exprimée par la formule :



[82]

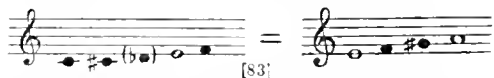
La modulation à la sous-dominante, appelée par l'emploi des Conjointes, et considérée comme organique dans l'intérieur du système tétracordal, se présente à plusieurs reprises (sections A, C<sub>2</sub>, E, G) dans les conditions prévues (10). Le la devient l'hypate des Moyennes transposées (Conjointes) tant que le si<sub>b</sub> est exprimé ou sous-entendu. Il a été dit que les Grecs ne voient pas là une modulation.

Tout autre est la métabole permanente qui affecte les sections B, C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, D, F<sub>1</sub> et qui a été supprimée ici. On la trouvera plus loin [342]. C'est une modulation à la quarte inférieure, à la dominante, dirions-nous, et qui apporte une variété très heureuse dans le discours musical.

Le Chromatique se trouve aux sections C<sub>2</sub> et E seulement. Il est employé avec discrétion; il ménage ses effets.

Les cassures et les vides des dalles exhumées, signalés au lecteur par l'absence des signes antiques, sont assez nombreux. Néanmoins le caractère de la Doristi II se dégage de cette pièce, précieuse par ses formes mélodiques, par l'emploi des différents Genres, des métaboles (modulations). A défaut de chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration des Anciens, un pareil

1. Gevaert a, dès 1874, expliqué une des formes du Mineur Moderne, par l'usage de la quarte chromatique *la sol z fa mi* :



décrite par les théoriciens de la musique grecque (*Musique de l'Antiquité*, I, p. 292).

Pour obtenir une de nos échelles mineures, il suffit de faire passer au grave le tétracorde aigu, de telle sorte qu'il y ait entre eux conjonction :



[84]

monument jette une vive lumière sur les théories musicales des Grecs.



XV

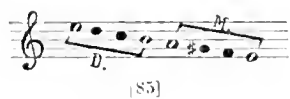
Lyre fruste. La carapace est traitée avec minutie. On recon-  
 nait l'ouverture formée par l'engainement d'une des pattes de la  
 tortue, auquel s'ajustait un des bras de la lyre. Par comparaison  
 avec d'autres images, le rôle des deux mains, en dépit de la mutila-  
 tion, est reconnaissable : la gauche pinçait les cordes avec les  
 doigts; la droite tenait le plectre. Le personnage serre sous le  
 bras gauche son instrument, comme fait le satyre de l'image XI.  
 Cette musicienne est une Sirene funéraire, d'aspect plus agréable  
 que la précédente (V), et qui est devenue femme par le corps.  
 Publiée par Max. Collignon, *les Statues funéraires dans l'art grec*,  
 p. 217 et suiv. — Statue en marbre pentélique, des premières  
 années du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — Musée National d'Athènes.

24. Le monument dont la transcription va être ramenée, comme précédemment, à l'échelle type, est plus curieux encore : il met en défaut toutes les théories connues et ajoute aux formes tétracordales cataloguées dans les « solfèges » antiques qui nous sont parvenues, une espèce nouvelle. Ces ouvrages théoriques ne décrivent que le Diatonique, l'Enharmonique et le Chromatique. Ici apparaît un Chromatique inédit, qui, installé à côté de l'ancien sur les schèmes [55] [56], porte à quatre le nombre des Genres.

Ce Néo-Chromatique<sup>1</sup> n'est point pour les Modernes

<sup>1</sup> Ce rapprochement justifie la forme dite « instrumentale » de notre gamme mineure, peu employée dans le style vocal et à laquelle, dans

un incommode, puisqu'il est une des formes tétracordales de leur mode mineur. Toutefois, lorsqu'il affecte l'octave type de la Dorique il se trouve, à l'encounter de son emploi moderne, situé au bas de l'échelle [85].



[85]

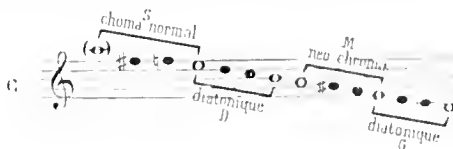
tout son œuvre, J.-S. Bach préfère le plus souvent la double échelle où le Majeur voisin avec le Mineur :



Aussi bien la forme antique est considérée comme une sorte de supercherie par les Occidentaux. L'art vocal l'exclut, le plus souvent ; l'intervalle de seconde augmentée passant pour scabreux. Il est très vrai que dans la polyphonie chorale son émission soit difficile, mais le chanteur soliste et le chœur homophone ne sauraient arguer des mêmes périls, et se montrer plus timides que les chanteurs athéniens non professionnels, à qui incombait l'exécution des hymnes delphiques.

D'ailleurs, le tétracorde que Gevaert appelle « néo-chromatique » est le fondement même des échelles de l'Asie Mineure, de la Syrie et de la Grèce moderne. Il est plein de vie en Orient.

Or ce tétracorde anormal n'affecte pas seulement les Moyennes. Voici ses divers emplois :

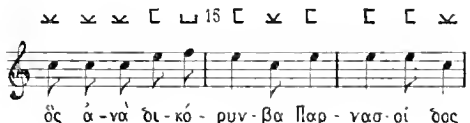
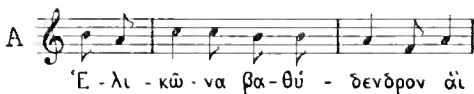


[86]

[Les notes entre parenthèses sont absentes de la mélodie.]

Hymne Delphique II.

κ κ C L C



25 C C C C C L L C ∞ K C C C Γ Γ Γ

Δελ-φὸν ἄ - νὰ πρῶ - να μαν - τεῖ - ον ἐ-φέ - πων πά-γον.

C 30 C K ∞ K K K K K K C Γ L Γ

B

Ἦν κλυ - τὰ με-γὰ-λό-πο-λις Ἄθ-θις, εὐ-χαί-ει-σι φε-ρό -

Γ Γ Γ L Γ C C K ∞ K

-πλοι - ο ναί - ου-σα Τριτ - ω - νί-δος

Modulation à la V<sup>te</sup> aigue  
K K F C Γ Γ C C L Γ C Γ C

δά-πε - δον ἄθ-ραυστον· ἄ - γί - οισ δὲ βω - μοῖ - οιν Ἄφ-

40 Γ Γ L Γ L L Γ

-αι-στος αἰ - εῖ - θει γέ - ων

Γ Γ L Γ Γ Γ L MODULATION A LA V<sup>te</sup> AIGUE  
C Γ K F 45 ∞ F C C

μη-ρα τα - ού-ρων ὀ-μοῦ δέ γιν Ἄ-ραψ ἄτ-μὸς ἐς ὄ-

F Γ Γ L Γ Γ Γ

-λυμ-πον ἄ - να - κιδ-να-ται·

Γ Γ L Γ Γ Γ L Γ 50 Γ L Γ L Γ L Γ Γ Γ

λι - γὺ δὲ λω - τὸς βρέ - μων α - εἰ - ὀ-λοῖς μέ - λε-σιν ὤτ-

Γ Γ L Γ

-δὸν κρέ - κει.

C C L Γ C Γ 55 (C) Γ L Γ Γ Γ Γ Γ

χρυσ-έ - α δ' ἄδ-ύ-θρους κί-θα - ρις ὕμ - ναι-σιν ἄ - να -

L Γ Γ

μέλ-πε - ται.

Γ C C C L < C ∞ 60 < < < L L C C

C

ὁ δὲ τε-χνιτ - ῶν πρό-πας ἑσ-μὸς Ἄθ - θί-δα λα-χῶν

⋈ < < □ □ □ □ 65 κ

τόν κι - θα - ρί - σει κλυ - τόν παϊ - δα με - γά - λου Δι - ός ύ -

κ ⋈ < □

- μνού - σι σε παρ' άκρο - νι - φῆ

□ □ □ < < □ 70 □ □ □

τόν - δε πά - γον άμ - βροτ' άψ - ευ - δέ' ός πᾶ - σι θνατ -

□ < □ □ <

- οίς προ - φαί - νεις λά - γι - α

□ □ □ □ 75 κ □ κ ⋈ < ⋈ □

τρί - πο - δα μαν - τει - αν > ώς εἶ - λες έχ - θρός όν έ - φρού -

< □ □ □

ρει δρᾶ - κων,

□ □ □ 80 κ ♯ □ □ □ □

ό - τε τε - οί - σι βέ - λε - σιν ε - τρη - οας αί - ό - λον έ - λικ -

□

- τάν φυ - άν

[87]

Le *fas* des Suraiguës ne figure pas dans le texte précédent. Il se trouve sur des fragments de dalle qui contiennent entre autres le passage suivant :

□ □ □ □ □ □ □ □

δέ Γα - λα - τάν άρης

[88]

[Il y a aux mesures 36 et 44-46 une modulation à la quarte grave (66). On indiquera plus loin, en exposant la pratique de la notation, les témoignages sémiographiques de cette metabole. Il est indispensable de la signaler ici, car les mesures précitées doivent être mises à part : si on veut qualifier leurs sons, il faut les ramener au système général type et les écrire :

mes. 36 □ □ ⋈ <

mes. 44.46 < □ □ ⋈ κ ⋈ < < ⋈

c'est-à-dire

[89]

Le mécanisme du changement de ton sera étudié plus loin.]

Abstraction faite de ces mesures, on peut constater que, comme dans le premier hymne delphique transcrit ci-dessus, le signe F de *sol*, fait défaut partout. La section A, qui ne contient aucun signe chromatique, n'est donc pas le Diatonique intégral, mais ce diatonique défectif qu'on peut qualifier d'*enharmonique vocal* [36], survivance des plus anciennes formes de l'art. Dans la section C le tétracorde néo-chromatique voisine avec le tétracorde défectif :

□ □ □ □ □ □ □ □

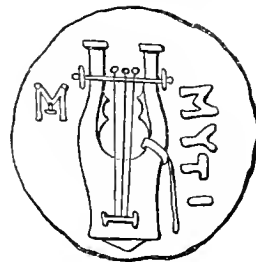
[90]

Il en est de ce second hymne comme du premier : l'absence du *sol* abolit la triade modale propre à la Doristi I, *mi-sol-si*. La répercussion fréquente de l'*ut*, jointe à ce fait que la mèse et l'hybate des Moyennes sont en connexion fréquente (mesures 7, 28, 29, 39, 52, 53, 54) et caractéristique, impose à l'oreille *La-ut-mi*, triade modale, et constitue avec netteté la Doristi II.

Par une dérogation aux habitudes établies, il n'y a point ici concordance complète entre les tétracordes similaires : l'examen de la figure [86] montre qu'au tétracorde des Moyennes, néo-chromatique, correspond un tétracorde des Suraiguës, chromatique. En d'autres termes, le chromatisme se présente, dans les tétracordes appariés, sous deux formes différentes. De là des combinaisons neuves qui font de cet hymne un monument d'un spécial intérêt. Il établit, en effet, que la pratique ne se souciait pas toujours de conformer les formes non plus que l'écriture musicales aux injonctions des théoriciens. Une telle audace n'est point pour nous déplaire. « Existe-t-il à l'heure actuelle un seul traité d'harmonie qui enseigne la mise en œuvre de tous les accords et de toutes les combinaisons polyphoniques pratiqués par les maîtres contemporains ? »

Enfin on signalera l'évocation du majeur parallèle (relatif) aux mesures 12 à 16, et au début de la section C. Ici, bien que la mélodie fasse entendre les cordes compréhensives du mode de *mi*, le *mi* prend, par le contexte postérieur, une allure de médiane qu'il garde jusqu'à ce qu'un fugitif rappel (mes. 67 à 72) de la Doristi I oblitère cette impression. A la mesure 74, la Doristi II reparait, par la grâce de la tierce enharmonique, — le diton. Tout cela est indiqué avec discrétion et donne, en un texte malheureusement trop court, une idée de l'activité « harmonique » des Grecs, le mot étant pris dans la signification élargie qu'appelle l'examen de leur art.

1. GEVAERT, *Problèmes d'Aristote*, p. 392.



XVI

Cithare trichorde. On voit au premier coup d'œil la caractéristique de cet instrument, où l'art du luthier rejette tout emprunt fait à la tortue et aux bêtes à cornes. Une *caisse* de résonance de forme rectangulaire, mais généralement bombée à la face postérieure (cf. XX, XXIII, XXIX), se prolonge verticalement par des *bras*, sans doute creux comme elle. Leur partie supérieure laisse passer un *joug* assez menu auquel les *chevilles* d'accord fixent les cordes. Celles-ci partent du cordier, situé à la partie inférieure de la caisse. — Monnaie de Mytilène (île de Lesbos), du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Inscription : MYTI. A gauche, un monogramme. A l'un des bras de l'instrument le *baudrier* pour la main gauche (cf. XXX et suiv.). La face de la monnaie porte une tête d'Apollon : la cithare est essentiellement emblématique du culte de ce dieu. — *Cabinet des Médailles*.

25. Il subsiste de la Doristi chromatique un fragment très mutilé, trouvaille sensationnelle : il s'agit d'une composition d'Euripide. Les tragiques grecs composaient la musique de leurs ouvrages. Musiciens autant que poètes, ils réglaient aussi l'orchestrique (la danse) de leurs pièces, cumulant de la sorte les fonctions dévolues aujourd'hui au librettiste, au musicien, au maître de ballet.

Le philologue Wessely déchiffra sur un papyrus de l'archiduc Régner et publia en 1892 une partie de la seconde strophe du premier *stasimon* d'*Oreste*. La mutilation est telle que la continuité mélodique est rompue. Mais le tétracorde caractéristique — celui des Moyennes — apparaît nettement. Il est en chromatique normal. Voici la version de Gevaert :

κα - το - λο - φύρ - ο - μαι, κα - το - λο - φύρ - ο - μαι,

ματ - έ - ρος αϊ - μα σās, ό σά - να - βακ - χεύ - ει;

ό μέ - γας η' όλ - βος οδ μό - νι - μος έμ - βρο - τείς.



[91]

L'*ambitus* de la mélodie ne dépasse pas les limites d'une septième, dans les parties conservées. Il excède d'un ton au grave, comme nous l'avons déjà plusieurs fois constaté en d'autres pièces, l'hybate de l'octave modale.

Le Chromatique vocal s'y présente sous la même forme que dans les hymnes delphiques, et ce fait donne à ces derniers monuments, d'époque déjà basse, une valeur plus grande, par le respect qu'ils témoignent des traditions classiques.

La transcription ci-dessus, à la transposition près, est conforme à l'interprétation de Gevaert et à la traduction qu'il a faite de certains signes instrumentaux. On a parlé, à propos de ce papyrus, de « partition » antique. Gevaert y voit plus simplement « une partie séparée de chant, indiquant au choreute [choriste-danseur] les principales répliques instrumentales ». Il n'est pas douteux que l'accompagnement « orchestral » des chœurs ne fût, au complet, plus riche. Non qu'il doive être considéré comme un agrégat d'accords ou une polyphonie véritable; mais, à coup sûr, il ne se réduisait pas à d'aussi pauvres « touches », et aussi bizarres. Cf. [521].

Les sons employés dans les deux parties, vocale et instrumentale, spécifiés par les signes antiques, sont :

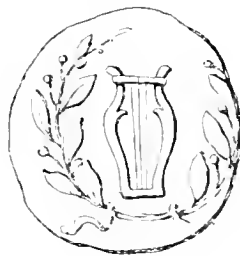
[92]

Le tétracorde des Graves est transformé en pentacorde. Cela est conforme à certaines habitudes, que les échelles notées, transmises par Aristide Quintilien, ont fait connaître. La présence de l'indicatrice chromatique (*ut* ♯) à côté de l'indicatrice diatonique est

tolérée aux Graves. Le tétracorde chromatique des Moyennes reste normal.

À laquelle des deux Doristi appartient ce fragment de chœur? Les lacunes du texte ne permettent guère de décider.

Quant aux dissonances de septième, produites par l'accompagnement instrumental, elles ne sauraient surprendre davantage que les secondes mentionnées par Aristoxène dans un passage que Plutarque nous a gardé, et qui étaient employées dans les synaulies<sup>1</sup> liturgiques. Au surplus, la lecture de cette page musicale, en ce qui concerne l'hétérophonie, ne laisse pas d'être conjecturale, et il serait imprudent de disserter longuement sur ces septièmes<sup>2</sup>.



XVII

Cithare tricorde, de très médiocre exécution : la caisse sonore est ridiculement exigüe; les cordes sont fixées ou ne sait où ni comment. C'est de l'art gréco-romain, devenu grossier, et ce spécimen est présenté pour faire voir que les monnaies les plus récentes ne sont pas pour autant les plus claires : cette image-ci n'est qu'une apparence, dont il n'y a rien à tirer. — Monnaie de Mytilène, frappée vers 200 av. J.-C. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles.*

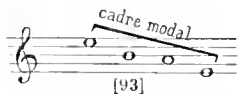
1. Pièces musicales exécutées par deux joueurs de flûte.  
2. L'hypothèse de Gevaert n'a pas trouvé de nombreuses adhésions. Elle n'est mentionnée et figurée ici que pour mémoire.

26. La comparaison des deux Doristi d'après les monuments appelle les constatations suivantes :

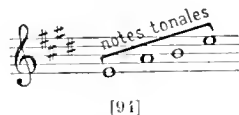
1<sup>o</sup> Dans la Doristi I, les jalons principaux de la mélodie se posent sur  $\mu\iota$ ,  $\sigma\iota$ ,  $\mu\iota$ ; les repos accessoires sur  $\lambda\alpha$ ;

2<sup>o</sup> Dans la Doristi II les jalons principaux affectent  $\mu\iota$ ,  $\lambda\alpha$ ,  $\mu\iota$ ; les repos secondaires se font sur  $\sigma\iota$ .

La Mode Dorien, dans son ensemble, a donc pour cadre :



et ce n'est pas le hasard seul qui rend ce support pareil à celui de notre Tonalité :



Les deux schèmes ont des significations divergentes, mais une origine commune : la Résonance, diversement interprétée.

Les cordes compréhensives de l'octave de  $\mu\iota$ , plusieurs fois mises en relation directe, par saut vocal de huit degrés, ne marquent pas les limites de la mélodie dans les hymnes delphiques. Fréquemment celle-ci déborde au-dessus et au-dessous. Mais l'emploi de l'octave mélodique *mi-Mi* entre la tête et

1. Nom donné à l'octave par les Grecs. Encore un terme dont la signification s'est étrangement altérée.

l'hygate (hymne I, B mes. 4; hymne II, C mes. 4), à l'exclusion de tout autre « diapason », est caractéristique.

#### RÉSUMÉ

I. La QUINTE est la génératrice unique de l'échelle pythagoricienne, qui correspond à l'usage du *Diatonique vulgaire*.

II. Le CORPS DE L'HARMONIE est constitué par une ossature de sons fixes, autour de la MÈSE, au moyen des quintes.

III. Le SYSTÈME IMMuable, qui forme le diagramme usuel des sons, est un ensemble de cinq tétracordes indissolublement liés, et dont l'étendue est de deux octaves moins un ton.

IV. Le cinquième tétracorde, celui des Conjointes, introduit une modulation à la quarte supérieure (sous-dominante) dans l'ensemble des sons coordonnés. Mais cette modulation est considérée par les Anciens comme partie intégrante du système.

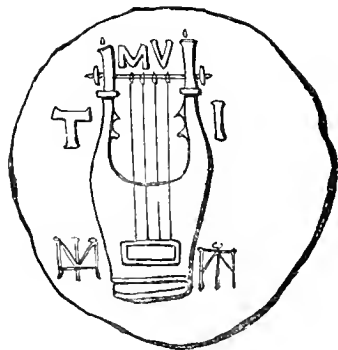
V. La MÈSE est le centre du Système Immuable, et la nomenclature des tétracordes est établie par rapport à elle.

VI. La gamme *mi ré ut si la sol fa mi*, octave centrale de l'échelle générale, sert de figuration limitée à l'harmonie grecque par excellence, la DORISTI.

VII. Il y a deux Doristi.

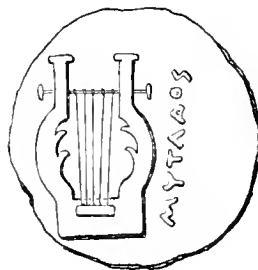
La DORISTI I a pour Fondamentale (pseudo-tonique) sa finale ( $\mu\iota$ ).

La DORISTI II a pour Fondamentale la mèse  $\lambda\alpha$ . Sa finale *mi*, la même que celle de la Doristi I, est une pseudo-dominante.



XVIII

Githare tétracorde. — Monnaie de Mytilène du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Inscription : MFTI. Deux monogrammes. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.



XIX

Githare pentacorde. La caisse est trop courte. — Monnaie de Colophon, ville d'Ionie (Asie Mineure), proche d'Ephèse; 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Inscription : MYTAAOS. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.

## II

### LES HARMONIES HELLÉNIQUES DANS L'ART PROFESSIONNEL

#### I. — LES TONS OU TROPES.

27. Les Grecs eurent besoin, d'assez bonne heure, d'un mécanisme transpositeur correspondant aux exigences des modulations usuelles et à la pratique des voix les plus employées.

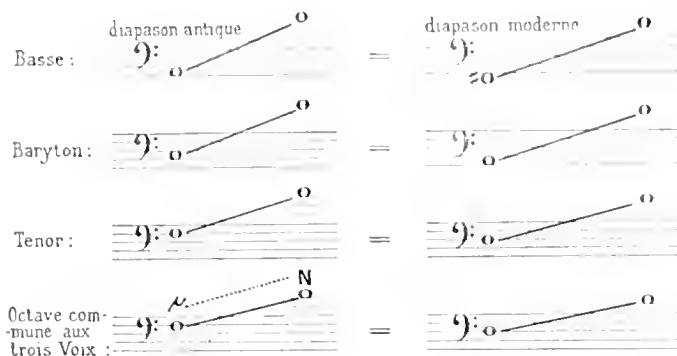
Leur système sonore, d'une étendue de deux

octaves, s'applique, ainsi qu'il a été dit, à l'étendue totale des voix d'hommes; ce système devant être considéré non comme la somme de ces deux octaves, mais comme un réseau de cinq tétracordes (y compris celui des Conjointes) liés entre eux par des rapports fixes.

D'autre part, dans les ensembles choraux où les

voix de basse, de baryton et de ténor se superposaient en homophonies, il fallait pouvoir, à l'intérieur de l'octave commune, seule région parfaitement acces-

sible à chacune des voix, faire entendre aussi bien le tétracorde des Graves que celui des Surhaigués. De là nécessité de déplacer le système général, à la manière



[95]

du clavier mobile d'un harmonium transpositeur, de telle sorte que tel ou tel tétracorde vint se mettre à la disposition du chanteur, dans les limites de la région moyenne. — On montrera plus loin que, dans les mêmes limites, il était indispensable de pouvoir insérer à volonté l'octave représentative de tel ou tel mode.

Ainsi furent créés les divers « tons »; le mot étant pris dans un sens analogue à celui que nous lui donnons. La définition aristoxénienne du ton, « degré de l'échelle générale des sons, sur lequel on établit un système parfait », formulée à une époque où cette échelle comporte une série continue de demi-tons<sup>1</sup>, est entièrement conforme, pratiquement, à la nôtre.

Mais qu'on y prenne garde : le degré sur lequel nous installons chacun de nos tons modernes est sa tonique, et le ton est caractérisé par un heptacorde qui renaît identique à lui-même d'octave en octave.

Pour les Anciens, le degré sur lequel s'installe le ton est la Mèse, pivot des cinq tétracordes du Système Parfait; or elle est loin de jouer toujours le rôle de tonique. Le mot ton ne doit donc en aucun cas ici évoquer les fonctions harmoniques, très précises, de notre Tonalité. Il exprime simplement la hauteur absolue de l'échelle.

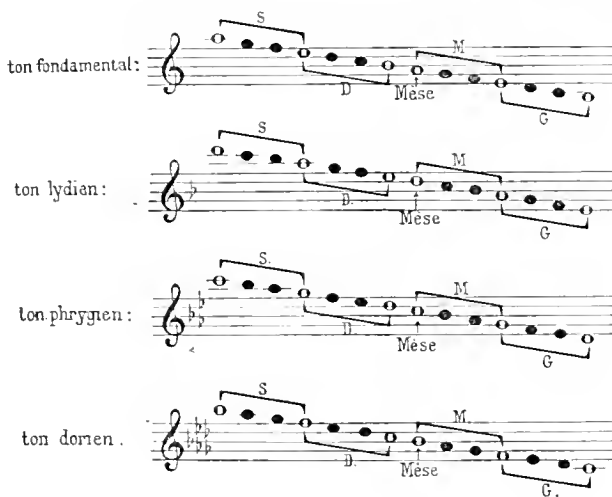
Telle qu'elle a été décrite, l'échelle grecque type est dans le ton fondamental, dit hypolydien (Alypius).

Les premiers tons créés à côté de ce ton primitif sont assis sur les divers degrés du tétracorde des



[96]

Conjointes. Il faut entendre par là, que si l'on prend chacun de ces sons pour mèse, on aura le tableau :



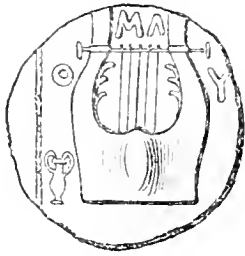
[97]

Leurs noms seront expliqués plus loin<sup>2</sup>. Ces quatre tons sont restés, longtemps, les plus employés de tous. La notation primitive en consacre l'usage et leur fournit un ensemble de signes étroitement coordonnés; systématisation qui ne se retrouve pas dans les autres tons.

Ceux-ci s'ajoutèrent à eux-là, du VI<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et formèrent enfin un tonnaire complet, aussi riche — plus riche même (28) — que le nôtre; si bien que la notation, qui n'avait point prévu toutes ces acquisitions postérieures, se trouva en défaut pour représenter certains sons.

1. Ἐξ ἑβδόμη; πῶν κατὰ ἡμιτόνιον. (ARISTIDE QUINTILIEN.)  
 2. M. F. Greif appelle dorien le ton lydien et change toutes les étiquettes usuelles depuis Bellermann. Riemann déjà les avait rejetées.

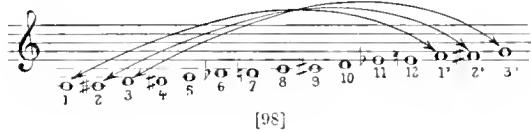
Mais cela est affaire de convention. Et il n'y a pour les Français, je le répète, qu'à s'en tenir aux ouvrages où l'application a été faite de la lecture adoptée par Gevaert, d'après Alypius et Bellermann.



XX

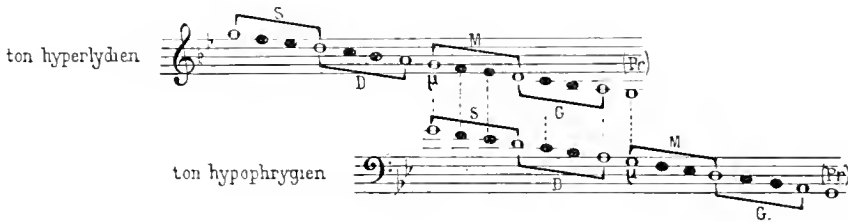
Cithare pentacorde, vue au revers; le renflement de la caisse est très apparent et rappelle la convexité de la carapace dans la lyre. — (Cf. I, II, IV, XI, XV.) Monnaie de Méthymna, petit port de Lesbos, au nord de l'île; III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Inscription : MAΘI. Au bas et à gauche une amphore minuscule. A la face, tête de Pallas. — *Cabinet des Médailles.*

28. En se mettant en face du tonaire antique au complet, après que des tons nouveaux eurent été intercalés ou ajoutés, on construira une échelle chromatique (sens moderne) de la forme ci-dessous :



[98]

Elle figure la série des 15 mèses. Les 3 mèses d'en

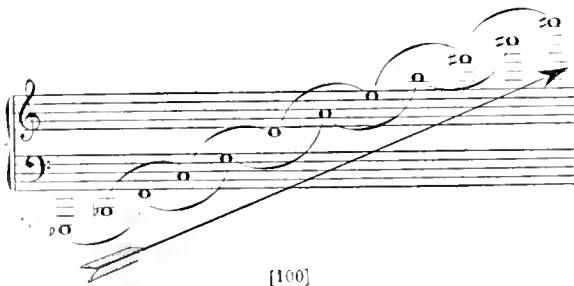


[99]

des facteurs du mécanisme et du sens mélodiques. Là où nous ne percevons que des octaves identiques, les Grecs pouvaient entendre réellement des tétracordes dissemblables.

29. Les groupements qui se produisent entre les tons antiques et que leur simple nomenclature établit, sont dérivés des mêmes principes qui président à la naissance et aux relations mutuelles de nos tons.

1<sup>o</sup> Nous pouvons enchaîner par quintes ascendantes toutes les mèses de la série :



[100]

2<sup>o</sup> Si nous les groupons trois par trois de manière à exprimer la parenté des tons voisins (sens moderne),

1. Ayant pour les sons communs mêmes longueurs, mêmes diamètres, mêmes densités des cordes, mêmes timbres aussi, en un mot donnant des unissons absolus, dans la région commune.

haut, à l'octave supérieure des 3 mèses les plus graves, n'en sont pas moins, selon la théorie antique, le pivot de 3 tons nouveaux. Bien que les systèmes tétracordaux qu'elles commandent, 1' 2' 3', soient la réplique à l'octave aiguë des systèmes 1, 2, 3, et, dans notre conception moderne du ton, n'en diffèrent en aucune sorte, les Anciens, Aristoxène en tête, y voient des échelles distinctes. Cette opinion est importante. Elle spécifie une différence secondaire, mais curieuse, qui sépare nos tons des tons antiques : ceux-ci étant un mécanisme transpositeur appliqué à un système de sons coordonnés, plus étendu que l'octave, la relation d'octave entre deux tons n'entraîne pas l'identité des fonctions, en dépit de l'identité des armures.

Exemple : à considérer les tons qui ont pour armure commune (b, b), mais qui sont séparés par une distance d'octave, et à supposer qu'un musicien antique ayant la notion de la hauteur absolue des sons — aptitude qui a dû se rencontrer parmi les professionnels — ait entendu deux instruments à cordes, réglés comme ci-dessous<sup>1</sup>, égrenant leurs échelles, il eût attribué à l'octave commune sol<sub>2</sub>-sol<sub>2</sub> un sens différent, suivant qu'elle était émise par l'instrument aigu ou par l'instrument grave. Dans le premier cas il eût « compris » Moyennes, Graves et Proslambanomène; dans le second, Suraiguës, Disjointes, Mèse. Or, chaque région tétracordale a son rôle. La mèse, en particulier, est le point d'articulation des Conjointes. On conçoit que la place qu'elle occupe soit un

nous obtenons des triades analogues à celles que consacra la nomenclature grecque :

MÈSE mi <sub>3</sub>	I	Ton hyperdorien...	Armure :	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \\ b \end{array} \right]$
MÈSE si <sub>2</sub>		Ton DORIEN .....	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \\ b \end{array} \right]$	
MÈSE fa <sub>2</sub>		Ton hypodorien ...	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \\ b \end{array} \right]$	
MÈSE fa <sub>3</sub>	S <sup>re</sup>	Ton hyperphrygien.	—	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \\ b \end{array} \right]$
MÈSE ut <sub>3</sub>		Ton PHRYGIEN ..	—	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \\ b \end{array} \right]$
MÈSE sol <sub>2</sub>	S <sup>re</sup>	Ton hypophrygien .	—	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \end{array} \right]$
MÈSE sol <sub>3</sub>		Ton hyperlydien ...	—	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \end{array} \right]$
MÈSE ré <sub>3</sub>		Ton LYDIEN .....	—	$\left[ \begin{array}{c} b \\ b \end{array} \right]$
MÈSE la <sub>2</sub>	III	Ton hypolydien....	—	$\left[ \begin{array}{c} \flat \\ \flat \end{array} \right]$
MÈSE mi <sub>3</sub>		Ton hyperastien ...	—	$\left[ \begin{array}{c} \sharp \\ \sharp \end{array} \right]$
MÈSE si <sub>2</sub>		Ton IASTIEN .....	—	$\left[ \begin{array}{c} \sharp \\ \sharp \end{array} \right]$
MÈSE fa <sub>2</sub>	S <sup>re</sup>	Ton hypoaastien ...	—	$\left[ \begin{array}{c} \sharp \\ \sharp \end{array} \right]$
MÈSE fa <sub>3</sub>		Ton hyperéolien ...	—	$\left[ \begin{array}{c} \sharp \\ \sharp \\ \sharp \end{array} \right]$
MÈSE ut <sub>3</sub>	V	Ton EOLIEN .....	—	$\left[ \begin{array}{c} \sharp \\ \sharp \\ \sharp \end{array} \right]$
MÈSE sol <sub>2</sub>		Ton hypoélien .....	—	$\left[ \begin{array}{c} \sharp \\ \sharp \\ \sharp \end{array} \right]$

[101]

Toutefois, pour que la nomenclature antique ait un sens littéral, il faut transformer le schème des

quintes par celui-ci, qui n'en est que le renversement par quartes (voir ci-contre ex. [102]).

En effet, le préfixe *hyper* signifie « une quarte plus haut », et le préfixe *hypo* « une quarte plus bas » que le ton central, ainsi qu'on va le voir.

30. Présentés dans l'ordre de leur échelonnement, de l'aigu au grave les tons ou tropes se disposent comme il suit :

[102]

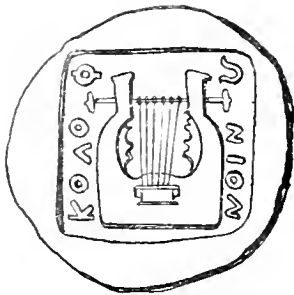
TONS ou TROPES dans leur développement maximum et au diapason antique.

[103]

Il est inutile de faire ressortir la parfaite symétrie de ce tableau, commentaire de la liste [101].

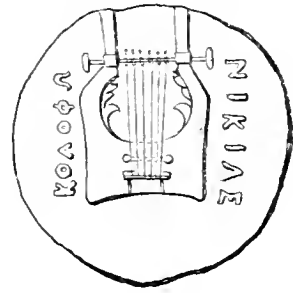
L'omission de la proslambanomène est intentionnelle et tend à supprimer l'erreur qui consisterait à

voir dans ce son grave la base harmonique du système général. Réplique de la mèse, à l'octave d'en bas, cette note n'a la signification approchée d'une tonique qu'autant que la mèse elle-même (Dorisi II) prend ce



XXI

Cithare hexacorde, de forme trapue. — Monnaie de Colophon, du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Inscription : ΚΟΑΟΦΩΝΙΟΝ (génitif pluriel). A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.



XXII

Cithare hexacorde, trapue. Au-dessus du *cordier* on devine le *chevalet*, qui soulève les cordes et les écarte de la caisse. — Monnaie de Colophon, du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Inscription : ΚΟΑΟΦΩΝΙΟΝ ΝΙΚΙΑΣ. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.

rôle. Par conséquent, l'armure moderne ne correspond que dans ce cas aussi aux fonctions pseudo-tonales du mode dorien; pour la Dorist I elle porte un bémol de trop ou un dièse en moins.

Il faut donc se garder de lire le ton antique suivant toutes nos habitudes. On devrait d'ailleurs figurer éventuellement à la clef la trite des Conjointes, et il faudrait écrire les armures comme il suit :

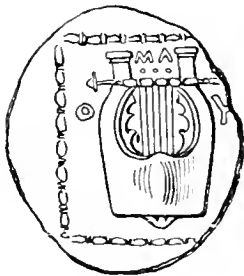
T hyperlydien T hyperéolien.

T LYDIEN: T ÉOLIEN.

T hypolydien: T. hypéoélien:

[104]

Cette graphie répondrait à la conception des Anciens : ils considéraient le tétracorde des Conjointes comme partie intégrante du Ton aussi bien que du Mode, l'un et l'autre se confondant, à l'origine des tropes. D'ailleurs, sans parler du Moyen Age, qui adopta les Conjointes, on peut, à feuilleter la musique du 17<sup>ème</sup> au 18<sup>ème</sup> siècle inclus, constater que dans les vieilles éditions il manque souvent à l'armure un bémol : le ton de *ré mineur* s'écrivait sans armure; celui de *sol mineur* se contentait du *si ♯*, etc. Qu'est-ce que cette pratique, sinon une véritable survivance du mécanisme des Conjointes, puisque la sous-dominante du majeur relatif ne figure pas à la clef? Ce qui se conçoit, l'alternance du *z* au *b* étant constante.



XXIII

Cithare hexacorde, vue par la face postérieure et renflée. — Monnaie de Méthymna, du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. Inscription : ΜΑΘΥ. A la face, tête de Pallas. — *Cabinet des Médailles*.

31. Si l'on dresse la liste des tons employés dans

les monuments qui subsistent, on trouve que le ton lydien (*b*), apparemment le plus usité, est celui du chœur d'Oreste [321], d'un des hymnes delphiques [342], de l'hymne à la Muse [449], de l'hymne à Hélios [473], de l'hymne à Némésis [474], des exercices et du petit air de l'Anonyme [411].

Le ton phrygien (*♯*) est celui de la Pythique de Pindare [432] et d'un des nomes delphiques [347].

La chanson de Tralles [443] est dans le ton iastien (*z*).



XXIV

Cithare hexacorde, à cordes évéesées. Le *cordier* et le *chevalet* sont très visibles. — Monnaie de Calymna, île de la Doride insulaire, à la hauteur d'Halicarnasse (Carie) et proche de cette ville; 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. Inscription : (K)ΑΛΥΜΝΙΟΝ. A la face, tête d'Arès. — *Cabinet des Médailles*.

32. Les seules pièces assez développées pour porter de véritables métaboles de ton (modulations), révélées par la notation, sont les deux hymnes delphiques.

L'unité tonale dans l'un et dans l'autre est observée. Dans l'hymne en ton lydien [342] voici les alternances d'armures :

Section A	en ton lydien	.....	(7)
— B	— hypolydien	.....	(2)
— C <sub>1</sub>	—	.....	(2)
— C <sub>2</sub>	— lydien	.....	(7)
— C <sub>3</sub>	— hypolydien	.....	(2)
— D	—	.....	(2)
— E	— lydien	.....	(7)
— F <sub>1</sub>	—	.....	(2)
— F <sub>2</sub>	— hypolydien	.....	(2)
— G	— lydien	.....	(7)

[105]

Le commencement et la fin encadrent la pièce en ton lydien, et, à l'intérieur des sections, le ton lydien et l'hypolydien alternent. Le passage du lydien à l'hypolydien correspond 103 à un saut de quarte vers le grave. Nous dirions : modulation à la dominante.

Dans l'hymne en ton phrygien [347], la section B

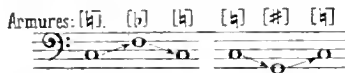
passé au ton hyperphrygien<sup>1</sup> 103, une quarte plus haut, avec courtes modulations internes<sup>1</sup> qui ramènent à deux reprises (mesures 36, m. 44 à 46) le ton phrygien. On a donc pour plan tonal, parfaitement *in* :

- Section A en ton phrygien (♭<sup>2</sup>).
- B — hyperphrygien (♯<sup>2</sup>).
- C — phrygien (♭<sup>2</sup>).

Nous dirions : modulation à la sous-dominante.

Il convient de faire ici une différence essentielle entre cette modulation intégrale à la quarte aiguë — modulation durable installant en hyperphrygien le Système Parfait tout entier — et la modulation organique de l'échelle, qui ne s'opère que par le tétracorde des Conjointes et sur ses seuls degrés. Celle-là, dans l'opinion des Grecs, n'est pas une vraie métabole : il ne faut pas se lasser de le redire.

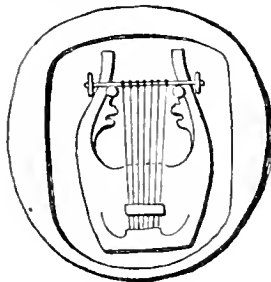
Les Anciens paraissent donc avoir eu sur le voisinage et la parenté des tons les mêmes opinions, et, dans l'usage des tons voisins, des habitudes analogues aux nôtres. La figure :



[106]

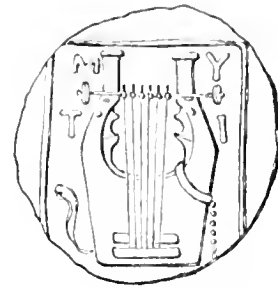
qui résume pour nous les affinités tonales de l'échelle-type, est applicable à l'art antique. Et cela montre une fois de plus que, malgré les divergences, les deux régimes, ancien et moderne, s'appuient sur les mêmes principes fondamentaux.

1. Le mécanisme producteur de ces modulations internes sera étudié au chapitre de la notation (66).



XXVI

Cithara hexacorde, très simplement représentée. Monnaie de Colophon, frappée vers 450. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.

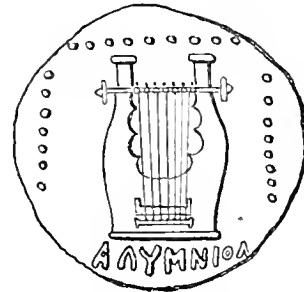


XXV

Grande cithara hexacorde où toutes les parties essentielles et tous les accessoires sont visibles : le *joug*, ses molettes terminales et ses *chevilles* d'accord, le *cordier* et le *chevalet* sont très nets. A droite, le *bandrier* pour la main gauche, à gauche le cordonnet du plectre. — Monnaie de Mytilène, du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Inscription : MYTI. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.

33. Aux tons voisins ne se limitaient point les contacts d'échelles. Les Grecs goûtaient particulièrement les métaboles à la seconde, inférieure ou supérieure. Elles étaient toutefois, semble-t-il, plus rares que les précédentes.

34. Bien que le mécanisme des tons helléniques soit devenu très riche, et parfaitement comparable au nôtre, il vaut mieux, si l'on veut se faire une idée du système primitif, qui fut longtemps seul pratiqué chez les Grecs, se reporter au tableau [97] et s'y tenir. Les quatre tons qui y figurent sont les seuls qui puissent être notés systématiquement, si l'on attribue aux signes la valeur que leur donne Alypius dans son traité.



XXVII

Cithara heptacorde. — Monnaie de Calymna, du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Inscription : (K)AAYMNION. A la face, tête d'Arès casqué. — *Cabinet des Médailles*.

II. — LES GENRES ET LA NOTATION

35. Il a été déjà (14) fait mention des Genres diatonique, enharmonique et chromatique, tels que la pratique vocale les constitua. A côté de cet art vulgaire, réglé par les mesures pythagoriciennes, il y en a un autre, réservé aux musiciens professionnels, spécialement aux instrumentistes, et dans lequel les Genres ont une constitution différente, et singulière. L'étude de la notation peut seule élucider les problèmes soulevés par la pratique instrumentale de ces échelles modifiées.

C'est, en effet, au jeu des instruments, à peu près exclusivement, que de telles subtilités sont applicables. Il est difficile de croire que la voix humaine se soit prêtée communément à un mécanisme aussi arti-

ficiel. Les cordes vocales que possède tout chanteur ne jouissent pas d'une illimitée liberté. Entendons-nous : il est toujours loisible à un chanteur de chanter faux et de produire, sans le vouloir, des intervalles plus courts que le demi-ton. C'est son droit imprescriptible, — dont il abuse parfois. Mais peut-il à son gré, et avec précision, émettre des intervalles (1/3 de ton, 1/4 de ton, etc.) que les consonances fondamentales (quinte, quarte, tierce naturelles) ne lui permettent ni de construire ni de calibrer avec exactitude ? L'oreille du chanteur réagit directement sur son gosier, et elle ne le laisse guère — à moins que, doué d'une sensibilité auditive exceptionnelle, il n'ait acquis une habileté surprenante — contrevenir aux sollicitations des consonances.

Il n'en est plus de même s'il s'agit d'un instrument à son fixe ou à son réglé par une position déterminée

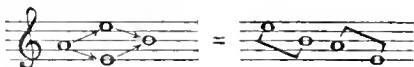
du doigt. On peut supposer ici — et réaliser — des modes de réglage qui échappent aussi bien à la méthode pythagoricienne qu'à celle des physiciens modernes. C'est à quoi les Grecs se sont ingénies, et il est très vrai qu'ils y ont déplorablement réussi. Les sons *exharmoniques* leur ont été si agréables et paraissent leur être devenus si familiers qu'ils furent érigés en facteurs de la notation usuelle !



XXVIII

Cithare heptacorde, à bras très allongés au-dessus du joug. — Monnaie de Chalcidique (presqu'île de Macédoine), du commencement du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Inscription : XAKIAEON. A la face, tête d'Apollon. — *Cabinet des Médailles*.

36. Le système graphique employé par les Grecs pour représenter les sons musicaux est en contradiction formelle avec la division pythagoricienne de l'octave. Celle-ci est fondée sur le réglage au moyen des quintes : c'est le Diatonique vulgaire ou vocal (2) (3). Les musiciens professionnels, les dilettantes, acceptaient partiellement, il est vrai, la construction pythagoricienne : les sons fixes de l'échelle, le Corps de l'Harmonie étaient installés à leur place vraie au moyen de la résonance des quintes, par le procédé déjà connu. En partant de la mèse, ils obtenaient les trois autres sons fixes :

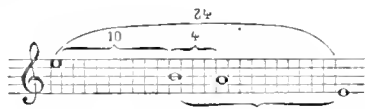


[107]

mais dans ce cadre rigide ils prétendaient insérer des sons mobiles, non issus des quintes, par conséquent échelonnés suivant des degrés plus petits que les demi-tons ou plus grands que les tons.

Pour cela ils supposaient l'octave *linéairement* divisée en vingt-quatre parties égales. Ils projetaient les divisions sur une droite, établissant ainsi de soi-disant distances, représentatives des intervalles<sup>1</sup>.

Chaque intervalle était censé contenir un nombre déterminé de ces unités arbitraires. L'octave renfermant 24 divisions, la quarte en comprenait 10, la quinte 14 :



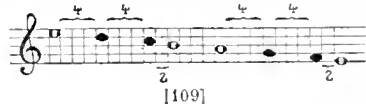
[108]

Par cette opération imaginaire, dans laquelle une figuration pour l'œil remplace les repères pour l'oreille, par la « catapyrenose », le Corps de l'Harmonie se trouve ainsi représenté :

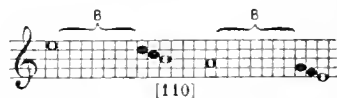
Octave = 24 divisions ou diésis.  
 Quinte = 14 — — —  
 Quarte = 10 — — —

Différence entre la quinte et la quarte (ton) = 4 diésis.

Ils auraient pu, au moyen de cette fiction, représenter la gamme diatonique vulgaire telle qu'elle a été pratiquée précédemment : c'eût été une gamme tempérée, analogue à celle de nos claviers : chaque ton eût valu 4 diésis, chaque demi-ton 2 diésis, le demi-ton étant exactement la moitié du ton :

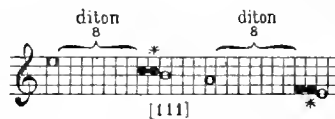


Un grand théoricien, Aristoxène, pressentit ce *tempérament égal*, mais les professionnels n'acceptèrent point ces successions « vulgaires ». Non seulement ils donnèrent au Diatonique une forme différente; ils le reléguèrent au second plan et posèrent ce principe étrange que la succession mélodique la plus régulière, « la plus exacte », était l'Enharmonique. Voici comment ils la figuraient :



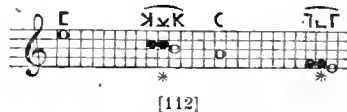
Les deux sons mobiles de chaque tétracorde se resserrent contre la base tétracordale et s'échelonnent par quart de ton (1 diésis) à partir de cette base. Autrement dit, dans le tétracorde *la-mi*, le *sol* prend la place de notre *fa*, et le *fa* devient un son exharmonique, qui divise le 1 2 ton en deux.

La distance *la-sol* [110] est la somme de 2 tons : ce n'est pas une tierce, mais un « diton », indécomposable<sup>2</sup>. La représentation suivante sera donc plus significative que la précédente :



et l'on pourra dire que, dans le tétracorde supérieur *mi-si*, l'*ut* est prohibé. De même le *sol* dans le tétracorde inférieur. L'astérisque désigne celui de ces deux sons mobiles qui, échappant au système sonore issu des consonances fondamentales, est à proprement parler « exharmonique ».

Ainsi l'octave doriste se trouve enharmoniquement constituée par deux tétracordes à la base desquels trois sons très rapprochés constituant le groupe du *pycnon* (= serré) : le son inférieur est le *barypycne*, le son supérieur l'*oxypyrene*, et le son médian le *mésopycne*. Ce groupe a une telle importance que les créateurs de l'écriture musicale ont eu pour préoccupation majeure de le représenter avec évidence. La séméiographie va nous aider à comprendre son rôle organique :



[112]

Les sons fixes sont figurés par 4 lettres dites droites :

Ε Κ C Γ

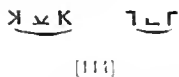
[113]

1. Cf. Laloy, *Aristoxène*, p. 121 et *passim*.

2. Le diton est d'ailleurs plus grand que la tierce majeure naturelle. Cf. chapitre IV.

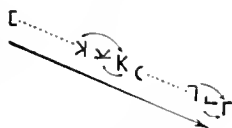


Les sons mobiles du pycnon (mésopycne et oxypycne) sont affectés de signes dérivés du barypycne, fixe. Il est aisé de voir que le son médian est représenté par la même lettre que celui-ci, mais couchée, et l'oxy-pycne par la même lettre retournée, si on la compare à la lettre réputée droite :



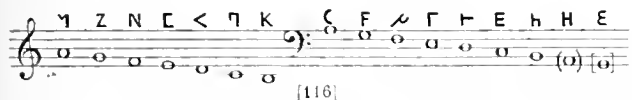
[113]

Ainsi se trouve affirmé le caractère essentiel du genre enharmonique : au grave de chaque tétracorde deux sensibles « penchent » vers le barypycne. La notation implique, en effet, que ces deux sons, altérations du son de base, sont émanés de lui et attirés par lui. C'est dans le Genre enharmonique que la direction descendante des échelles grecques est le plus évidente :



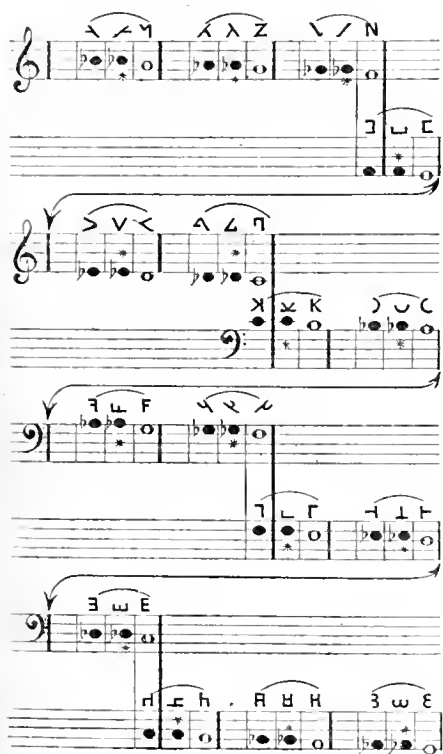
[115]

37. Si à chacun des signes de la série primitive



[116]

l'on applique la division catapycnosée, la série ci-dessous surgira :

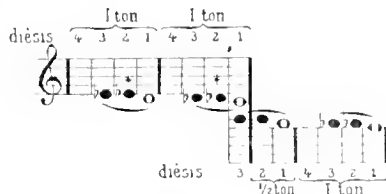


[117]

En prenant pour type de pycnon le groupe X X K où la graphie se présente si nettement, on constate que, pour la plupart des autres groupes, l'aspect des signes est analogue. Une lettre unique, dans trois po-

sitions (droite<sup>1</sup>, couchée, retournée) sert à représenter le pycnon. Les groupes qui font apparente exception ne modifient la lettre de base que pour éviter des incertitudes de lecture, certains caractères se prêtant mal à l'horizontalité ou au retournement. Il faut signaler cependant une anomalie dans le groupe F. Bien que les trois formes régulières soient employées par les modernes musicographes, le signe F est remplacé par Gamma dans les tables d'Alypius.

Chaque ton catapycnosé étant divisé en 4 diésis, la notation, défective en ce qui concerne le ton entier, puisqu'elle n'affecte que 3 diésis sur 4, est surabondante là où le 1 2 ton s'intercale. Le résultat est que ut et fa sont à la fois barypycnes de leurs groupes pycnosés, et oxypycnes des groupes placés 1 2 ton au-dessous d'eux, sur si et mi. Cette double lettre correspond à une double fonction :



[118]

On comprend maintenant le sens du mot « catapycnose » : il exprime que l'échelle est divisée suivant l'unité fournie par le pycnon.

Il peut être conclu aussi de tout ce qui précède que le son mésopycne est une sorte de note de passage entre l'oxypycne et le barypycne.

38. En dépit de l'étonnement que nous apportent ces témoignages, c'est le genre Enharmonique, étalon graphique de toutes les échelles, qui est le genre primordial. Il est loisible de concevoir, historiquement, l'Enharmonique comme la transformation instrumentale (35) d'un tricorde primitif, inventé, dit la légende, par l'aulete Olympos, et qui, sous sa forme défective, subsista dans l'art vocal. Si bien qu'on donnera à l'échelle pentaphone ainsi constituée le nom d'Enharmonique vocal, par opposition avec l'autre :



[119]

Il arriva que les aulètes — joueurs d'instruments à anche simple ou double, improprement appelés « flûtes » — eurent l'idée, pour transformer le tricorde en tétracorde et conserver à l'échelle le nombre normal de ses degrés, de dédoubler le demi-ton. L'obturation partielle d'un trou de leur instrument leur permettait d'obtenir un abaissement de quart de ton, par à peu près. Gevaert, qui a fait le premier cette remarque, explique ainsi le mécanisme producteur de l'Enharmonique instrumentale (Problèmes d'Aristote, p. 94, 246, 368).

L'intercalation du son mésopycne, diviseur du demi-ton, se faisait au petit bonheur. Mais elle enchantait les aulètes. Elle les amena à inventer le pycnon, la

1. M. F. Greif croit que la lettre dite droite était primitivement une lettre retournée, et que Bellermann a entraîné les musicographes en une erreur fondamentale. Bellermann, en posant en principe que les signes [116] correspondent aux touches blanches de notre clavier, a cependant fourni une clef qui n'est pas seulement simple. Elle paraît correspondre à la nature des choses et expliquer notamment la pente descendante des échelles helléniques. V. plus loin (38).

catapycnose, et à créer une notation qui en était l'expression graphique. La voici :

[120]

Une telle échelle est éminemment descendante; les sons fixes marquent la limite inférieure que les échelons principaux, constituant le Corps de l'Harmonie, peuvent occuper. Dans le tricorde d'Olympos [119] le demi-ton situé au grave implique que le *fa* et l'*ut* sont des pseudo-sensibles; *a fortiori* les quarts de ton intercalaires donnent-ils au son mésopycne une tendance au grave. *Tout se passe comme si* les deux sons supérieurs du pycnon — dans la figure [120] les notes noires — étaient liés par attraction au son de base. En d'autres termes, l'échelle est à pente descendante, parce que le pycnon, dans son ensemble, tend à se serrer contre le son le plus grave. Et la notation, dans l'interprétation de Bellermann, confirme cette construction.

Les signes  $\lambda$  et  $\varepsilon$ , par exemple, ne sont pas, à proprement parler, des altérations ascendantes de  $\kappa$ . Leur emploi implique qu'ils représentent des sons situés dans la zone où l'attraction de  $\kappa$  se fait sentir. *Tout se passe en effet comme si* le son de base, attirant en permanence le son voisin supérieur  $\varepsilon$ , exerçait son aimantation au delà : jusqu'au voisin  $\lambda$ , de ce voisin, mais non au delà d'une distance telle que l'attraction du son fixe grave (barypycne) ne puisse plus s'exercer. L'examen de la notation diatonique confirmera cette manière de voir.

[121]

[122]

La nète manque aux Suraiguës. Pour l'écrire on se sert du signe affecté au son correspondant de l'octave inférieure, et on le distingue par un accent, à droite (<'). On obtiendra de même le signe de la nète des Suraiguës dans le ton suivant :

[123]

[124]



XXIX

Cithare heptacorde, de forme évasée, vue par la face postérieure. Le renflement de la *caisse* et la forme des *bras* rappellent la carapace et les cornes de la lyre. Les ornements qui coiffent le *joig* paraissent faire corps avec l'instrument. Ceux qui ornent les bras, à la hauteur des cordes, prennent une importance que les peintures de vases accentueront encore. — Monnaie de l'île de Délos (Cyclades), frappée vers 480. — *Cabinet des Médailles.*

NOTATION ENHARMONIQUE

39. Les quatre tons primitifs [97] transcrits à leur hauteur réelle — mais au diapason antique, d'une tierce mineure plus élevé que le nôtre — sont représentés par les schémas [121] [122] [123] [124] :

[121]

[122]

[123]

Conjointes n'ont pas de représentation enharmonique possible, puisque le barypycne est ici une lettre re-

ournée  $\sigma$ ). L'expédient employé se trouvera expliqué plus loin par la graphie des autres tons. Et il est probable que cette difficulté n'a pas été constatée par les créateurs de la notation, l'insertion des Conjointes dans le système tétracordal ne s'étant faite qu'après coup<sup>1</sup>.

Par ces 4 tons primitifs sont employés tous les groupes pycnosés du tableau 117, à l'exception du premier groupe (de création postérieure) et du mésopycne dans le second.

De l'examen des 4 échelles tonales ci-dessus il résulte déjà que :

les lettres dites droites correspondent aux touches blanches de notre clavier moderne : c'est du moins la clef proposée par Bellermann;

les lettres retournées représentent un son plus aigu d'un demi-ton (diatonique) que le son figuré par la lettre droite;

les lettres couchées figurent des sons exharmoniques situés un quart de ton (= 1 diésis) plus haut que la lettre droite homologue;

On pourrait donc construire avec les lettres droites et retournées une échelle chromatique (sans moderne) de la forme suivante (les touches noires du



[123]

clavier moderne sont en noir<sup>2</sup>. Mais ce n'est là qu'une représentation mnémotechnique, les Anciens n'usant

de pareilles successions, en série continue, dans aucune de leurs échelles.

1. Il faut reconnaître qu'ici M. F. Greif pourrait reprocher à la notation interprétée par Bellermann, de n'être point parfaite, puisque la mèse et deux conjointes, en ton dorien, sont affectées de signes irréguliers. Or le ton comme le mode dorien sont sûrement primitifs. Observer toutefois que les Conjointes ont pu n'être mises en jeu que postérieurement à l'invention des signes primordiaux; autrement dit, il semble que la notation ait été faite pour le Grand Système l'art

et non pour le Système Immuable. Dans ce cas les irrégularités dans la graphie du ton dorien se réduisent au signe de la mèse.

Quant à la complication attribuée par M. Greif au ton dorien de Bellermann, sous prétexte qu'il est armé de  $\sigma$ , elle n'est qu'un anachronisme commis par les yeux du subtil commentateur: lire les « notes » antiques avec interposition de notre écriture musicale moderne est un opération bien plus étrange encore que les anomalies relevées ci-dessus.



XXX

Grandes cithares heptacordes, portées par des citharèdes. Le sommet des bras et les ornements sous-jacents sont en ivoire. La main gauche de l'instrumentiste est active : les doigts pincient les cordes (*psallein*) : — leur allongement indique naïvement leur intervention. Cet accompagnement (*krousis*, ordinairement improvisé, dit Th. Reinach, pouvait avoir une réelle importance mélodique. (cf. Platon, *Lois*, II, S12). Pendant ce temps la main droite, prête à l'attaque, armée du plectre, se tenait à portée de l'instrument. Dès que la voix se taisait, le plectre entraînait en action pour l'intermède (*epikrousis*). En pareil cas la main gauche pouvait soutenir par des cordes pincées le chant de la main droite. Dans le solo de cithare (*psite kitharisis*), cette association des deux

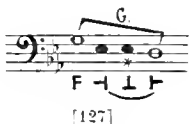
maines était la règle : le chant, toujours au grave, revenait nécessairement à la main droite, à l'attaque énergique du plectre (*plessein, krekein*). Toutefois certains virtuoses rejetaient le plectre et adoptaient le jeu des doigts aux deux mains. On nommait psilo-citharistes les virtuoses instrumentistes. (Reinach, article LYRA, *op. cit.*) On voit comment le baudrier, passé au poignet gauche, soutient l'instrument et en applique la tranche contre l'épaule gauche. Deux des baudriers sont ornés d'éfiloches de laine, que l'on devine sur certaines monnaies (cf. XXV). — Vase à figures noires, du type amphore, avec rebauts de couleur rouge; VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — Collection Walton, *Cabinet des Médailles*; vase non catalogué par de Ridder (donation récente).

40. Si l'on emprunte au ton lydien ses Moyennes



[126]

et au ton phrygien ses Graves,



[127]

on peut construire l'octave (doristi) suivante :



[128]

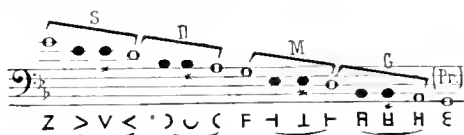
qui sera le centre d'un nouveau Système Parfait en ton hypophrygien (b<sup>b</sup>). On peut donc dire que celui-ci est « implicitement » contenu dans le ton lydien et dans le ton phrygien. De même entre le ton phrygien (b<sup>b</sup>) et le ton dorien (b<sup>b</sup>) on intercalera l'octave hyperdorienne (b<sup>b</sup>) en empruntant un tétracorde à l'un et à l'autre.

En raisonnant d'après la théorie moderne des tons, nous pourrions dire, plus simplement encore, que le tétracorde des Conjointes en ton lydien (b) éré à lui seul, par modulation à la quartie supérieure, le ton voisin (b<sup>b</sup>), une quartie plus haut ou une quinte plus bas. En réalité les deux tons armés de (b<sup>b</sup>) (hypophrygien et hyperlydien), situés à une octave de distance, que les Grecs distinguaient l'un de l'autre, et qui pour nous ne font qu'un, ont pour embryon le tétracorde des Conjointes en ton lydien.

De même l'hypodorien et l'hyperphrygien (b<sup>b</sup>b) sortent des Conjointes du ton phrygien.

En regard des quatre tons primitifs nous appellerons *tons implicites* ces quatre tons issus du mécanisme des Conjointes.

TONS IMPLICITES. — Le tableau [117] va nous fournir tous les signes nécessaires :



[129]



[130]

On voit apparaitre quelques signes nouveaux au

grave pour représenter les sons que le tableau [117] ne contient pas dans cette région.



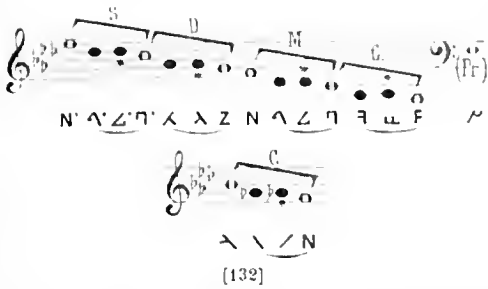
XXXI

Cithare heptacorde. Le *jong* est remplacé par une bande ouvragée à l'intérieur de laquelle il semble que les cordes soient fixées. D'ailleurs on aperçoit les chevilles d'accord, au milieu de la bande. Visiblement le personnage est un « citharède », chanteur qui s'accompagne avec son instrument : c'est la main gauche qui est active. La droite, qui tient le *plectre*, paraît vouloir intervenir à son tour. La draperie croisée et semée de points, qui pend de l'instrument, est son *enveloppe*. — Vase à figures rouges, du type peliké, de la première moitié du ve siècle. Ce majestueux personnage semble exécuter un pas de danse tournant, si l'on tient compte du « coup de vent » qui soulève sa longue robe. C'est peut-être un *poète-chanteur-danseur*, que quatre admirateurs entourent, deux assis et deux debout. Malgré les cassures, respectées sur notre dessin, ce musicien a grand air. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 390.

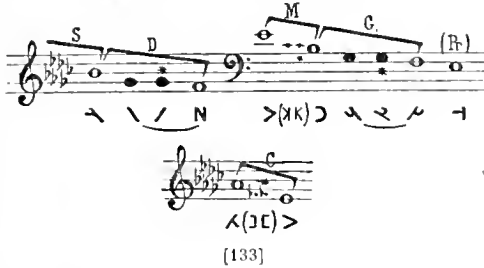
40 (bis). RÉPLIQUES DES TONS IMPLICITES. — Plus tard on ajouta aux deux tons précédents leurs répliques à l'octave, qui, suivant la théorie antique (28), ne faisaient pas double emploi. Ces tons aigus manquaient de signes dans la région haute de leurs échelles. On convint, suivant la règle adoptée antérieurement au profit des tons lydien [122] et phrygien [123] incomplets à l'aigu, de répéter les signes du tétracorde grave correspondant en les marquant d'un accent différentiel. On obtint les deux nouveaux tons :



[131]



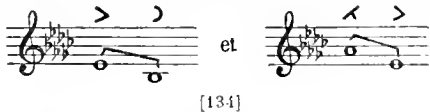
41. On voulut tirer de la notation primitive les signes nécessaires au ton situé une quarte plus haut (= une quinte plus bas) que le ton dorien, et dont le tétracorde caractéristique, conjoint en ton dorien, fournissait le noyau. Malheureusement la graphie de ce tétracorde était impossible avec les éléments déjà connus : on se trouva en face de l'échelle déficiente ci-dessous, manquant de caractéristiques :



Remarquons que les sons fixes des tétracordes sont, à l'exception de la paramèse et de l'hypate de Graves, exprimées par des lettres retournées. L'explication en est que les sons correspondants à ces lettres retournées sont émis par les touches noires de notre clavier moderne, alors que la série des signes primitifs sur lesquels chaque groupe pycnosé est assis occupe les touches blanches. Cet emploi des signes retournés a déjà été signalé pour le ton dorien (39). Il est une première atteinte à la régularité sémiographique du ton fondamental (hypolydien), du ton lydien et du ton phrygien.

Il va falloir, pour compléter la graphie des tétracordes des Moyennes et des Conjointes, — étant donné qu'on ne veut pas créer de nouveaux signes, — s'éloigner de plus en plus de la symétrie primitive.

Les difficultés, en effet, deviennent insurmontables lorsqu'il s'agit de construire des tétracordes ayant pour barypycne une touche noire. C'est le cas pour



Le son barypycne étant une lettre dite retournée, il n'y a plus de groupe pycnosé possible sur une telle base. Il fallut renoncer à l'homogénéité graphique du pycnon. Les deux sons mobiles furent empruntés au groupe pycnosé supérieur, avec exclusion du mésopycne de ce groupe ; il est remplacé par l'oxypycne<sup>1</sup>.

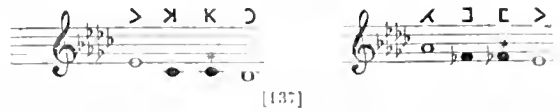


1. L'usage des tons primitifs avait posé en principe que la lettre couchée ne peut occuper que la seconde place dans le tétracorde à partir du grave.

Il reste donc pour traduire :

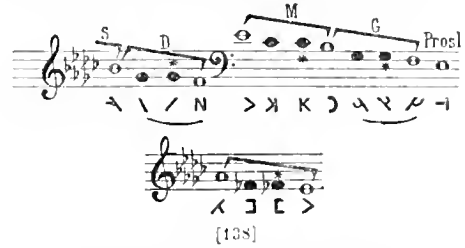


les signes qu'on va lire dans les tétracordes irréguliers :



dans lesquels K et C doivent être traduits 1 diésis, X et C 2 diésis plus bas autrement dit un quart de ton et un demi-ton plus bas, que la hauteur écrite.

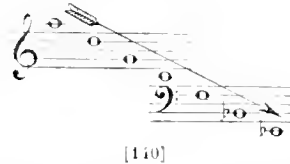
La graphie du ton hyperdorien sera :



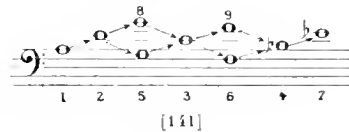
Reste à compléter le tétracorde des Suraiguës, suivant le procédé indiqué ci-dessus (40 bis) :



42. Résumé de ce qui précède. — La série des tons créés jusqu'ici peut être représentée théoriquement, par l'enchaînement de quintes :



pratiquement, par l'enchaînement des mèses, équivalent :



chronologiquement, suivant l'ordre numérique ci-dessus indiqué.

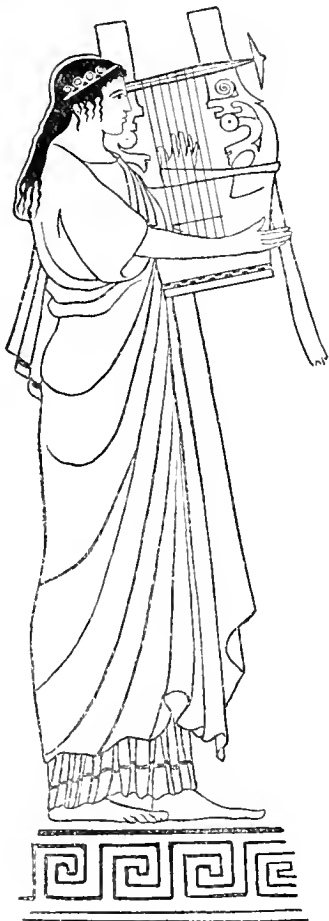
Sur ces neuf tons, les n<sup>os</sup> 1, 2, 3 (ton fondamental (z), ton lydien (b), ton phrygien (c)) ont une notation régulière. Pour ces trois tons même elle est parfaite, en ce sens que chaque signe a une destination unique, et chaque espèce de signe une fonction spéciale : les sons fixes sont représentés par des lettres dites droites ; les sons mobiles forment des groupes pycnosés conformes au tableau [117] ;

parfaite aussi la représentation des tons 5 et 8, hypophrygien et hyperlydien (b), des tons 6 et 9, hypodorien et hyperphrygien (c), — en faisant abstraction toutefois pour ces derniers du tétracorde des Conjointes, où se glisse une irrégularité inhérente au ton dorien (c) ;

irrégulière, en effet, la notation du ton 4, dorien

où les tétracordes sont normaux. — abstraction faite du tétracorde des Conjointes, que nous allons retrouver en hyperdorien, — si l'on considère seulement leur pycnon, mais où la mèse et ses deux répliques à l'octave grave et supérieure, tombant sur des touches noires, sont représentées par des lettres dites retournées;

anormale et factice, la notation du ton 7, hyperdorien (♭, ♭, ♭) dans trois de ses tétracordes (Moyennes, Suraiguës, Conjointes).



XXXII

Cithare heptacorde entre les mains d'Apollon Citharède. Bras de l'instrument très ouvragés. L'activité de la main gauche, — dont le poignet, par le *bandrier*, soutient l'instrument, est ici particulièrement visible. — Vase à figures rouges, du type hydrie, peint vers 450. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 111.

43. On peut tirer de là les règles suivantes :

I. Les seuls tétracordes dont la notation soit primitive et adéquate sont, dans la lecture de Bellermann, limités par les touches blanches du clavier moderne : leur graphie est constituée par quatre signes, sur lesquels trois ne sont que les aspects divers d'une même lettre (pycnon). Les signes compréhensifs<sup>1</sup> sont droits.

II. Les tétracordes limités au grave par une touche blanche et à l'aigu par une touche noire ont leur pycnon régulier, mais, des deux signes compréhensifs, le grave (touche blanche) est dit droit, l'aigu (touche noire) est dit retourné.

III. Les tétracordes limités au grave par une touche noire emploient pour le son grave la lettre retour-

1. Entendez : les signes appliqués aux sons qui limitent le tétracorde.

née correspondante, pour le II<sup>e</sup> degré en montant le signe primitif supérieur contigu, pour le III<sup>e</sup> degré ee même signe retourné : notation où les signes sont détournés de leur signification originelle.

IV. La lettre couchée ne s'applique qu'aux parhypates et aux trites.

44. Le ton fondamental et les dix tons que nous disons « à bémols » ne suffirent pas. A partir du IV<sup>e</sup> siècle apparurent successivement les tons « à dièses ». Bien qu'à cette époque l'Enharmonique ne soit plus pratiqué sous sa forme pycnosée et ne subsiste que comme gamme déficiente, on supposera ici, comme faisaient sans doute les théoriciens pédagogues de cette époque, et pour exposer avec plus de clarté et d'unité la genèse et la transformation des signes, que l'Enharmonique s'applique encore aux nouveaux tons.

Il n'y a rien d'ailleurs à ajouter aux conventions ci-dessus énoncées; elles vont suffire à noter les échelles diésées.

A partir de la mèse *la* considérée comme le pivot du ton fondamental, si nous procédons *théoriquement* par quintes ascendantes,



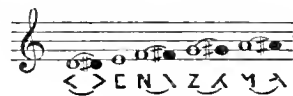
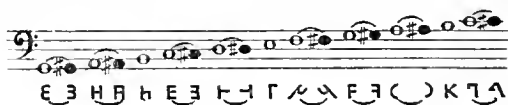
[142]

*pratiquement* par quintes et quarts alternées, nous voyons apparaître les tons assis sur les mèses ci-dessous :



[143]

Pour appliquer aisément les règles empiriques énoncées plus haut (43), à propos des tons « à bémols », il suffit de remarquer que, dans la notation, les Grecs ne font aucune distinction entre le ♭ et le ♮ correspondants. Dans les tons à dièses le tableau [125] va donc se trouver modifié comme il suit (les touches noires sont notées en noir) :



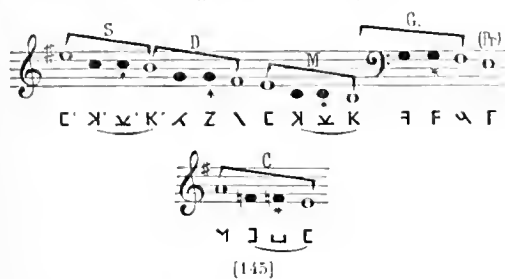
[144]

En effet, si on se reporte au tableau [117], on constate que tout signe modifié (lettre couchée ou dite retournée) représente un son plus aigu que le signe droit, base du pycnon. L'équivalent du ♭, qui nous sert à marquer l'altération descendante, n'existe pas dans la notation grecque, selon la présente interprétation. Elle ne distingue pas le 1 2 ton diatonique du 1 2 ton chromatique. Le même signe retourné représente la touche noire qui pour nous exprime le ♭ et le ♮.

Exemples : ΒΚ représente *la ♮-si* ou *si ♭-si*; ΕΓ = *sol-♭* ou *sol-sol ♮*, etc.

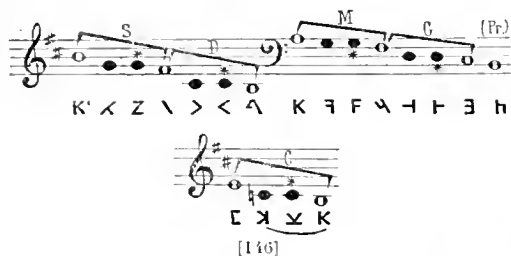
Cela posé, cherchons à établir la graphie du ton diésé le plus simple : il sera le plus compliqué de tous dans la notation; car, de même que le plus

compliqué des tons à bémols, l'hyperdorien [133], il présente des tétracordes ayant pour base une touche blanche, et en même temps des tétracordes ayant pour base une touche noire. Traitons les uns et les autres suivant les règles établies (43) :



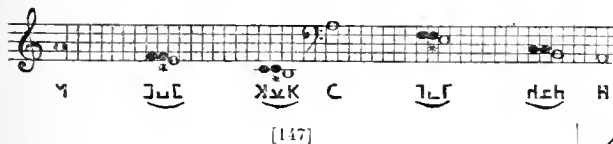
Dans ce ton les Moyennes, les Surauiguës et les Conjointes sont notées enharmoniquement, les Graves et les Disjointes artificiellement.

45. Si nous passons au ton suivant, à deux dièses, la régularité va s'établir dans l'anomalie : tous les tétracordes auront pour base une touche noire et en seront réduits à subir la notation artificielle, — à l'exception toutefois du tétracorde des Conjointes :



46. Les autres tons à dièses employés par les Grecs, hypoastien (♯♯) et hyperéolien (même armure), éolien (♯) et hypoéolien (♯♭) ont tous leurs tétracordes, y compris celui des Conjointes, appuyés sur une touche noire et suivent la règle III (43). Tous les cas possibles avaient donc été résolus — plus ou moins logiquement — dans l'écriture des tons à bémols; aussi les tons à dièses n'offrent-ils aucune particularité. Ils sont dotés de la notation artificielle née de l'extension des premiers signes à des tons qui les excluent. Deux d'entre eux seulement (♯) et (♯♭) présentent encore des traces de l'écriture enharmonique normalement appliquée. Les autres ont une sémiographie systématiquement anormale. Il est inutile de les figurer : l'Enharmonique intégral était mort lorsqu'ils ont été créés.

47. Reprenons le ton fondamental et appliquons-lui la catapycnose tout du long, inventée en même temps que la notation :



Cette échelle factice, — où la division de l'octave en 24 diésis donnait aux aulètes inventeurs l'illusion d'une coordination exacte des sons musicaux, groupés avec symétrie, — était incapable de traduire à leur hauteur vraie, ou simplement approximative, les échelles des Genres chromatique et diatonique, lesquels n'étaient

point supprimés par l'Enharmonique et coexistaient avec lui. La faveur dont jouit si longtemps la soi-disant trouvaille d'Olympos ne put prévaloir contre les habitudes et les nécessités d'un art moins subtil : celui de Pythagore et de Platon. La voix humaine ne pouvait se plier dans les ensembles choraux à de pareilles intonations, et l'on peut affirmer que, parmi les chanteurs virtuoses, le nombre de ceux qui exécutaient à peu près exactement les sons du pycnon était des plus restreints.

Lorsqu'on voulut noter le Chromatique et le Diatonique, à côté de l'Enharmonique, il eût fallu de bonne grâce reconnaître que la notation propre à celui-ci était inapte à la transcription de ceux-là.

Il n'en fut pas ainsi. On se contenta des anciens signes. Et rien ne prouve mieux l'importance de l'invasion enharmonique dans l'art grec, la persistance de cette mode extravagante, que l'humble condescendance avec laquelle les Genres diatonique et chromatique s'évertuèrent à adapter leurs intervalles à des signes créés pour un autre. Vaine et dangereuse servilité : la notation enharmonique, qui n'était point faite pour eux, non seulement se trouva incapable de servir leur cause, mais les atteignit dans leur constitution, qu'elle ébraula.



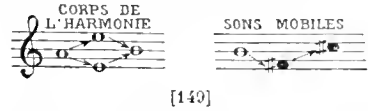
XXXIII

Grande cithare heptacorde, tenue par Apollon Citharède. De la main gauche, par le *bandrier*, il soutient l'instrument. La main droite présente une *palote* à un personnage debout en face du dieu. — Vase à figures rouges, du type kalpis; point vers 450. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 413.

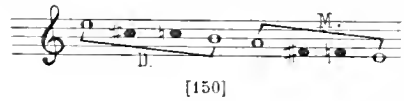
48. La faute initiale remonte à la catapyrenose, dont la notation ne fait qu'utiliser les vilains petits morceaux. Si la division de l'échelle sonore en sections égales s'était faite par 12, le *tempérament* tel que nous le pratiquons — tel d'ailleurs qu'Aristoxène l'a pressenti et recommandé — eût pris rang dans la pratique musicale dès les temps anciens. Nous ne serions pas en présence d'une technique déconcertante. Les archéologues y eussent perdu une belle occasion de se montrer sagaces, et l'art grec ne passerait point, aux yeux des musiciens modernes, pour un casse-tête. Il est vrai aussi que le tempérament lui eût fait perdre une part de sa richesse mélodique. De sorte que, à tout prendre, il n'y a rien à regretter.

Tel qu'il nous apparaît, l'art hellénique se laisse deviner assez clairement pour que, faisant toujours le départ entre l'art « vulgaire » et l'art « professionnel », nous arrivions à goûter quelque chose de l'un et à comprendre — ou à peu près — le mécanisme de l'autre.

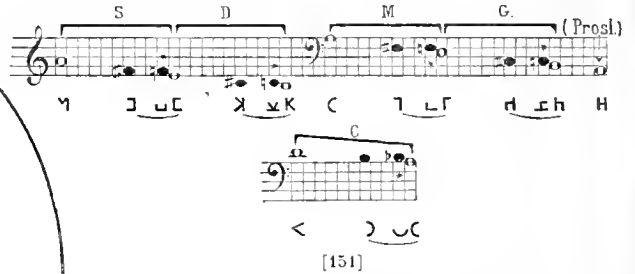
exemple, une lyre à 8 cordes dont les deux extrêmes sont *mi-Mi*, recourir aux procédés suivants :



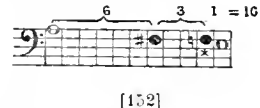
On se procurera le *fa* et l'*ulz* en intercalant, à l'estime, et sans pouvoir s'appuyer sur des consonances fondamentales, un demi-ton entre *fa* et *mi*, entre *ulz* et *si*. Et finalement on aura :



Or on décréta que le Genre chromatique aurait la même notation que le Genre enharmonique, mais que la lettre retournée, attribuée à l'indicatrice du tétracorde, devrait être traduite deux diésis plus haut qu'en Enharmonique. Quant à la parhypate (lettre couchée), elle était censée représenter un son exact, bien qu'il fût exharmonique. On eut :



Le Chromatique est donc représenté par une notation qui lui inflige une division exharmonique du ton. Les intervalles du tétracorde sont, en effet, de haut en bas (prenons pour exemple le tétracorde des Moyennes) :



*La-fa* = trihémiton = 1 ton 1/2, interleva indécomposable, comme le *diton* de l'Enharmonique.

*Fa-si* = 3 diésis = 1 2 ton 1/2 = 3 4 de ton, intervalle exharmonique ;

*Fa-mi* = 1 diésis = 1 4 de ton, intervalle exharmonique.

Ainsi, sous prétexte d'établir pour l'œil une liaison permanente entre certains degrés de la gamme, souvent dissociés pour l'oreille, et afin de marquer la suprématie de l'Enharmonique sur les autres genres, on inflige au Chromatique l'écriture pycnosée dont il se serait fort bien passé : n'avait-on pas dans les tableaux [125] et [144] des moyens efficaces de représenter logiquement les sons du genre chromatique, — puisqu'on ne faisait pas de différence graphique entre le *z* et le *b* correspondants, entre le 1/2 ton diatonique et le 1 2 ton chromatique ? Autrement dit, puisqu'on croyait aux homotones et qu'on en usait parfois, en passant d'un ton à l'autre.

La notation chromatique ne peut donc s'appliquer au Chromatique vocal (ou vulgaire) que si le méso-pycne (second degré du tétracorde à partir du grave) est interprété une diésis plus haut qu'il n'est écrit, — de sorte que l'écriture et l'émission se trouvent, dans la majorité des cas, en formel conflit.

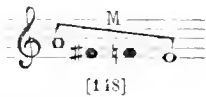


XXXIV

Cithare heptacorde tenue — on ne voit pas comment — par une Muse, qui ébranle de la main droite les cordes, avec le plectre. La bouche est gauchement entr'ouverte : la Muse chante. Un autre plectre, sensiblement plus gros que le premier, est suspendu à l'instrument ; le baudrier ne sert à rien ; longues effiloches. Les bras sont très volumineux. Le chevalet est visible au-dessus du cordier. — Coupe à fond blanc peinte vers 450 av. J.-C. Les traits noirs, sur l'enduit, sont devenus brun-jaune ou rougeâtres dans les parties minces. Rehauts d'or. Les bandes noires du costume figurent, sur l'image présentée, des bandes rouge foncé, ornées de dessins en clair, supprimés ici. Publiée par E. Pottier, *Monuments Piot*, II, 1895, pl. VI. — *Musée du Louvre*, salle L.

NOTATION CHROMATIQUE

49. Il a été montré que, vocalement, le tétracorde des Moyennes dans le genre chromatique (14) prend la forme :



Si l'on suppose, ainsi qu'on l'a fait pour l'Enharmonique, les deux tétracordes de l'octave type modifiés de la même façon, il faut pour accorder, par



Les divers tons, en Chromatique, dans l'ordre où ils sont nés, se présentent comme il suit :

- 1° Les trois ou quatre tons primitifs (S) (D) (M) (G) (Pr);
- 2° Les deux tons implicitement contenus dans les précédents (C) (N), et la doublure de l'un d'eux à l'octave;

3° Les divers tons à dièses, les plus récents.

50. Tons primitifs :

Ton fondamental; v. ci-dessus [131];  
autres tons à notation enharmonique détournée de sa signification primitive :

[153]

[154]

[155]

51. Tons implicitement contenus dans les précédents, grâce au tétracorde des Conjointes annexé, de bonne heure, à ceux-ci :

[156]

[157]

51 bis. Répétitions, mais non doublées (28), à l'octave supérieure, des deux tons précédents :

[158]

[159]

52. Ton postérieurement ajouté et présentant trois tétracordes anormaux dans le genre enharmonique :

[160]

Or, si l'on se reporte au tableau [117], qui fournit les moyens d'écrire en vraie hauteur les gammes du Genre chromatique, on constate que ce sont précisément les tétracordes dont l'écriture est anormale en Enharmonique qui vont, par l'adoption des mêmes signes en chromatique, devenir réguliers. Au son correspondra le signe adéquat. Les tétracordes exactement notés seront donc ici les Moyennes, les Surajugués et les Conjointes : il faut entendre par là qu'ils correspondent dans leur graphie à la hauteur vraie des sons en Chromatique vocal, le seul que nous puissions imaginer. Mais ils ne traduisent plus le Chromatique des musiciens, où le mésopycne est à une dièse seulement (1/4 de ton) du son de base (barypycne).

53. Le ton hyperiastien ( $\epsilon$ ), le premier des tons « à dièses » et qui est graphiquement affligé d'anomalies analogues à celles de l'Hyperdorien, en Enharmonique, va se trouver chromatiquement exact dans les tétracordes anormaux de l'Enharmonique (Disjointes et Graves) :

[161]



XXXV

Cithare heptacorde, dont une Muse pince les cordes avec la main gauche. La caisse est ornée de deux yeux semblables à ceux que l'on trouve fréquemment sur les coupes et qui sont des porte-bonheur. Il semble que les bras soient en ivoire. La musicienne suit des yeux le texte qu'elle interprète et qui est posé sur ses genoux (dyptique vu en épaisseur). — Coupe à fond blanc, de même fabrication et de même date que la précédente. Bandelette d'or aux cheveux. Le manteau (himation) jeté sur les genoux a été interprété en noir, faute de mieux. Publiée par E. Pottier, *Monuments Piot*, 1895, II, pl. V. Ces deux coupes (XXXIV et XXXV) sont sans pied; elles ont pour tout support une saillie circulaire, comme en ont les assiettes. Elles sont munies d'anses horizontales, légèrement incurvées, très saillantes. — *Musée du Louvre, salle L.*

54. A partir de ce ton, et si l'on fait abstraction du tétracorde des Conjointes en iastien, emprunté par ce ton à l'Hyperastien, tous les autres tons, en Chromatique, auront une graphie exacte. Ce sont :

54 (bis). Réplique, mais non doublure, à l'octave inférieure, du ton hyperéolien :

55. A quoi distinguait-on le Chromatique de l'Enharmonique, puisque les mêmes signes affectent l'un et l'autre genre?

On établit la règle — facultative, semble-t-il — que dans les tétracordes ayant pour base un signe primitif (ou, ce qui revient au même, d'après Bellermann, une touche blanche de notre clavier moderne) et dans lesquels les sons du pycnon sont représentés par les trois formes du même signe alphabétique ( $X \simeq K$ ), le signe supérieur (indicatrice) serait barré d'un trait diacritique (= différentiel). On aura donc en Chromatique :

$\overline{X}UC$  ;  $\overline{X}zK$  ;  $\overline{X}/N$  ; etc

Dans les tétracordes ayant pour base une touche noire (signe non primitif) ce trait fut considéré comme inutile. En réalité, le plus souvent c'était à l'interprète à deviner le Genre et à faire son choix entre l'Enharmonique et le Chromatique. Nul doute, lorsqu'il s'agissait de chant choral, voire de chant solo, que le Chromatique ne fût implicitement désigné. Les subtilités de l'Enharmonique n'étaient guère le fait des chanteurs, même virtuoses. Mais il ne convient pas de se montrer ici trop absolu : il est certain que quelques gosiers très exercés ont affronté les sons enharmoniques du pycnon et charmé (?) les Athéniens par ces échelles singulières.

56. Dans une vue d'ensemble, on peut établir la série des quintes génératrices des XV-XII tons employés par les Grecs, depuis l'échelle la plus chargée en bémols jusqu'à l'échelle la plus chargée en dièses. On obtiendra ainsi l'enchaînement des mèses :

	notation enharmonique exacte													
→	Mi	Si	FA	UT	SO	RE	LA	MI	Si	FA#	UT#	SO	RE#	→
	<sub>7</sub>	<sub>4</sub>	<sub>6</sub>	<sub>3</sub>	<sub>5</sub>	<sub>2</sub>	<sub>1</sub>	<sub>8</sub>	<sub>9</sub>	<sub>10</sub>	<sub>11</sub>	<sub>12</sub>		
	notation chromatique (vocale) exacte													
	[166]													

Si l'on souligne les tons pour lesquels la notation est exacte, à condition d'admettre la pratique des quarts de ton. on constate que le nombre en est, dans chacun des deux genres étudiés jusqu'ici, singulière-

ment limité. Les chiffres indiquent l'ordre chronologique des créations.

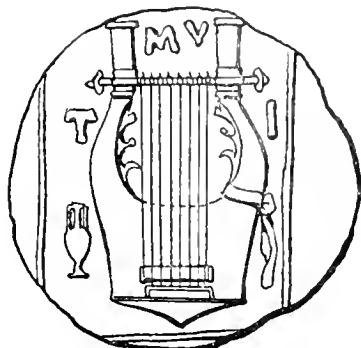
L'écriture enharmonique rigoureuse n'est applicable qu'aux premiers tons créés (39), tous à bémols, (abstraction faite du tétracorde des Conjointes pour le ton dorien (ϰϣϣϣ)). Le dernier ton à bémols (hyperdorien) et tous les tons à dièses excluent l'Enharmonique théoriquement et pratiquement : ils n'ont apparu qu'après l'extinction de l'Enharmonique catapycosé, lequel était d'ailleurs un Genre essentiellement instrumental.

L'écriture chromatique en tant que traduisant el Chromatique catapycosé n'est exacte nulle part, et cela se conçoit, puisqu'elle emprunte à l'Enharmonique ses signes. En revanche, là ou, dans l'interprétation de Bellermana elle est anormale, elle devient capable de représenter parfaitement les sons du Chromatique vocal (50), c'est-à-dire les derniers venus parmi les tons à dièses, et, dans quelques autres tons, certains tétracordes ayant pour barypycne une touche noire.



XXXVI

Cithare octocorde, très complète : il n'y manque que le plectre. — Monnaie de Chalcidique frappée vers 392. Inscription : XAA-KIΔEΩN. A la face, tête d'Apollon. — Cabinet des Médailles.



XXXVII

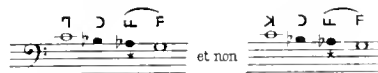
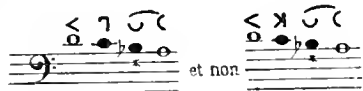
Cithare octocorde. — Monnaie de Mytilène (île de Lesbos), du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Inscription : MYTH. A gauche, une petite amphore. — Cabinet des Médailles.

NOTATION DIATONIQUE

57. De même que le Chromatique vocal, le Diatonique vocal va se trouver altéré par la notation. Toujours par respect pour le pycnon, on déclare intangibles le barypycne et le mésopycne et on garde leurs signes (ϰϣ). On n'ose pas cependant attribuer celui de l'oxypycne (lettre retournée ϣ) à l'indicatrice, le domaine du pycnon s'étendant, de par la théorie, plus loin que quatre diésis (= 1 ton), mais pas si loin que cinq. Or, en Diatonique, le son de base dans chaque tétracorde est séparé par 6 diésis de l'indicatrice. On décréta qu'on aurait recours, pour représenter celle-ci, à la manière graphique que conseillait le bon sens : au signe droit ou retourné situé 4 diésis plus haut (= 1 ton) que la lettre retournée du pycnon enharmonique.

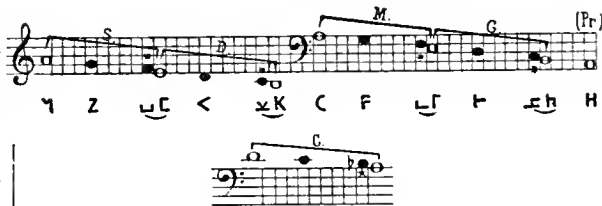
Aussi l'attraction subie par l'oxypycne, son supérieur du pycnon (= 3<sup>e</sup> son du tétracorde à partir de la base) et exercée par le barypycne, son grave du pycnon et du tétracorde, cesse de se faire sentir à partir de cinq quarts de ton. A cette limite correspond le changement de graphie. De sorte que le Diatonique ne possède plus, dans un tétracorde, qu'une sensible, tandis qu'en Enharmonique, et même en Chromatique, l'attraction de la base tétracordale se fait sentir sur les deux sons voisins, comme il a été dit plus haut (38).

Lorsque, en comptant 4 diésis à partir de la lettre dite retournée du pycnon enharmonique, on se trouve avoir le choix entre une lettre droite et une lettre retournée, — ce qui arrive toutes les fois que *ut* et *fa* sont en cause, — il faut opter pour la lettre droite. Exemples :



[167]

58. Voici, sur l'échelle catapycosée, la transcription du Genre diatonique en ton hypolydien. En pre-



[168]

nant pour type les Moyennes on comptera :

- entre *la* et *sol* 4 diésis = 1 ton;
- entre *sol* et *fa* 5 diésis = 1 ton 1/4;
- entre *fa* et *mi* 1 diésis = 1/4 de ton.

Les deux derniers intervalles sont, vocalement, à peu près irréalisables. On peut s'exercer à chanter les quarts de ton, sous forme d'exercice. De là à les exécuter exactement dans une pièce musicale tant soit peu rapide, il y a loin!

La notation enharmonique des Grecs appliquée au Diatonique et littéralement traduite est donc l'expression d'une gamme systématiquement fautive, et d'ailleurs chimérique. Pratiquement, le Diatonique vulgaire corrigeait l'intonation du signe couché et la haussait d'une diésis; de sorte que l'écriture musicale des Grecs, dans le plus grand nombre des cas, imposait à l'exécutant une correction visuelle.

D'autre part, l'engouement des professionnels pour

les gammes exharmoniques compliqua plus encore ces interprétations de lecture (Cf. le chapitre suivant : NEANCES). Les causes sont donc multiples des confusions inhérentes à de telles pratiques. Seuls les musiciens « vulgaires » échappaient à ces incertitudes. Aristoxène en vain (IV<sup>e</sup> s.) s'efforça de donner à leur Chromatique et à leur Diatonique le pas sur le Chromatique et le Diatonique mélangés d'Enharmonique, de par la catapyenose.

*Chromatique et Diatonique « vulgaires » proposés par Aristoxène comme les seuls réguliers :*

6d + 2d + 2d = 10d      4d + 5d + 1d = 10d

*Chromatique et Diatonique des « musiciens » conservés par la notation :*

6d + 3d + 1d = 10d      4d + 4d + 2d = 10d

[169]



XXXVIII

Cithare octocorde. L'artiste est en train de serrer les rouleurs d'accord. De la main gauche, passée au *bandrier*, il éprouve la justesse. Les *bras* s'ajustent par un ressort à la caisse sonore. — Vase (cylindre) funéraire, à enduit blanc, trouvé à Erétrie (île d'Eubée). Des rehauts de rouge et de vert égayaient cette délicate peinture; seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — *Musée du Louvre*, salle L.

58. Les transpositions primitives de l'échelle type 168, sont, en Genre diatonique, les tons suivants :

< Π' Α Ζ Ν Ψ < Π Ο C F Λ Γ Γ

Z N V <

[170]

Γ' Α Ζ Ν Ψ < Π Ο C F Λ Γ E

N > Δ Π

[171]

Α Α / Ν > Δ Π Ο Ε Ψ Α Ψ Λ Ψ Ε R

> Α Κ Ψ

[172]

Dans le tétracorde des Conjointes de ce dernier on voit apparaître la première anomalie, comme précédemment pour les autres genres et pour la même raison : ce tétracorde a pour base une touche noire. Son arrangement servira de modèle à tous les analogues. Fait déjà relevé à propos du Chromatique : ce seront précisément ces irréguliers tétracordes qui, excluant la notation enharmonique, auront une sémiographie exacte. En se reportant au tableau [117] et en transcrivant la catapyenose, on obtient en effet :

ton [173] ton 1/2 ton

Les distances en diésis sont ici conformes au Diatonique vulgaire.

En continuant l'énumération des tons dans le Genre diatonique on va rencontrer des mélanges de tétracordes analogues à ceux qui furent constatés en Chromatique : tétracordes ayant pour base une touche blanche et affectés de la notation enharmonique pour les deux sons graves ; — tétracordes ayant pour base une touche noire et contraints à adopter une notation exacte.

59. Tons implicitement contenus dans les précédents, grâce au tétracorde des Conjointes, annexé de bonne heure à ceux-ci :

Z N V < Π Ο C F Λ Γ E Η E

Γ Ο C F

[174]

N > Δ Π Ο Ε Ψ Α Ψ Λ Ψ Ε R

Ο Ε Ψ Α Ψ

[175]

59 (bis). Répliques, mais non doublures, à l'octave supérieure, des deux tons précédents :

Comme les tons dont ils sont issus, ces deux tons bis sont mal notés, dans le Diatonique de Pythagore, de Platon, d'Aristoxène. Et jusqu'ici c'est le cas de tous les tétracordes diatoniques énumérés, à l'exception de celui des Conjointes en ton dorien (172).

60. Le ton hyperdorien ou mixolydien, qui présente trois tétracordes anormaux sur cinq (Moyennes, Conjointes, Surajugées), va posséder, précisément dans ces tétracordes, une écriture exacte, en Diatonique aristoxénien :

61. De même l'hyperiasien aura deux tétracordes sur cinq bien notés; mais ce sont les Graves et les Disjointes :

62. A partir de ce ton, et si l'on fait abstraction du tétracorde des Conjointes en iastien, emprunté par ce ton à l'hyperiasien, tous les autres tons en Diatonique auront une graphie exacte. Ce sont :

62 (bis). Réplique, mais non doublure, à l'octave inférieure, du ton hyperéolien :

63. Si, par analogie avec le schème [166], on cherche, sur la série des mèses, les tons à notation diatono-enharmonique exacte, on constate que les premiers tons créés, seuls, peuvent la recevoir (abstraction faite du tétracorde des Conjointes en ton dorien) :

notation diatono-enharmonique exacte

→ MI<sup>7</sup> SI<sup>4</sup> FA<sup>6</sup> UT<sup>3</sup> SOL<sup>5</sup> RÈ<sup>2</sup> LA<sup>1</sup> MI<sup>8</sup> SI<sup>9</sup> FA<sup>10</sup> UT<sup>11</sup> SOL<sup>12</sup> →

notation diatonique (vocale) exacte

A partir des tons où s'insinuent un ou plusieurs tétracordes ayant pour barypécne une touche noire. la représentation catapycnosée de ces tétracordes devient impossible, et les professionnels épris du quart de ton sont obligés de l'exécuter sans que la séméiographie les y invite. En revanche, il va se passer pour le Diatonique vocal ce qui a été déjà constaté pour le Chromatique (56). La notation catapycnosée diatono-enharmonique, absurde lorsqu'elle s'applique au Diatonique vocal, fait place, partiellement dans les tons 7 et 8, intégralement dans les tons 9 à 12, à une séméiographie exacte en ce même Diatonique vocal vulgaire. Là où les amateurs de catapycnose devaient


gémir, les musiciens épris de consonances trouvaient enfin leur compte : le signe et le son correspondaient.



XXXIX

Cithare à XI cordes, avec tous ses détails, moins les rouleurs d'accord, bien qu'Apollon Citharède soit occupé à les serrer. Comme le précédent personnage, il éprouve, de la main gauche, la justesse de l'instrument. L'enveloppe de la cithare, ornée de zigzags, est pendante. On en distingue nettement les deux parties. L'attache de ces enveloppes est, comme de coutume, fixée au même bras que le nœud du baudrier (Cf. XIII). Le *cheratet* est énorme. — Amphore à volutes, à figures jaunâtres : IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.; style lourd. Publiée par Lenormant et de Witte, *Elite céramographique*, pl. XXVII. — *Musée de Naples*.

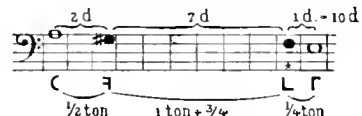
64. Les théoriciens, dans les œuvres ou fragments conservés, ne mentionnent nulle part le tétracorde néo-chromatique :

 (lire une octave plus bas)

[186]

dont un des hymnes delphiques a révélé l'emploi. S'il n'y a pas lieu de dresser un inventaire complet des échelles où ce tétracorde interviendrait, il peut être intéressant d'en appliquer la formule à tous les tétracordes des tons les plus anciens, en observant qu'ici, comme en Enharmonique et en Chromatique, de pareilles échelles sont sans doute purement théoriques. (Voir ci-après le *Mélange de genres*).

Catapycnosons le tétracorde néo-chromatique :



[187]


Les distances en diésis, fournis par le tableau [117], étant connues, il est aisé de construire n'importe quel autre tétracorde ayant pour barypycne une touche blanche. On aura :



[188]



[189]



[190]



[191]

Le tétracorde des Conjointes en ton dorien, appuyé sur une touche noire, se refuse à la catapycnose-type du néo-chromatisme.

64 (bis). Des tons implicites on ne construira ici que l'hyperphrygien (b<sup>b</sup>b<sup>b</sup>), dont la graphie sera nécessaire à la lecture en vraie hauteur d'un des nomes delphiques :



[192] α λ / η

NOTATION DITE VOCALE

65. La notation instrumentale étudiée jusqu'ici n'est pas la seule que les Grecs aient pratiquée; mais elle est la seule qui puisse retenir notre attention. L'autre,

notation instrumentale

notation vocale

Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ

Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

[193]

Ces deux désignations sont purement conventionnelles, et de ce que la notation dite instrumentale paraît être née du jeu de certains instruments, il ne s'ensuit pas qu'elle ne puisse s'appliquer à l'écriture des voix, et réciproquement. Les rares monuments, presque tous « vocaux », usent aussi bien de l'une et de l'autre écriture.

Le signe  $\gamma$  a été substitué au signe  $\epsilon$  signalé à gauche), le seul que fournissent les textes, afin que la triade graphique fondée sur  $\Gamma$  soit complète et que la coordination des signes ne soit pas interrompue.

Les sons plus aigus que  $\iota$  sont représentés par les sons de l'octave inférieure accompagnés à droite d'un accent. On aura donc pour *ut*, *ut'*; *si*, les signes  $\text{N}'\Xi\text{O}'$ , etc. On remarquera que les 24 signes de l'alphabet usuel se succèdent avec continuité entre *sol*<sub>2</sub> et *fa*<sub>2</sub>. Plus bas, ils se renversent (avec modification de forme quand le dessin de la lettre se prête mal au renversement). Enfin, aux sons compris entre *si*<sub>3</sub> et *sol*<sub>3</sub> sont appliquées les 6 dernières lettres renversées,  $\tau$  à  $\omega$ . Tout cela, à première vue, paraît assez arbitrairement réparti. Du moins peut-on constater, par le sens même où l'alphabet se lit, que l'échelle grecque est essentiellement descendante.

Mais on ne peut étudier le mécanisme organique de la notation musicale hellénique que sur la plus ancienne graphie, qui seule est systématisée.

III. — LE MÉLANGE DES GENRES

66. Le lecteur est armé maintenant pour faire face aux difficultés de la notation grecque, plus apparentes que réelles, car les anomalies s'expliquent dès que le point de départ (tons primitifs) est connu et son régime admis, ici dans interprétation de Beller-mann.

La plupart des échelles présentées ci-dessus doivent être considérées comme des appareils de mnémotechnie, espèces de barèmes qui donnent le moyen de lire des tétracordes isolés, mais ne représentent point — du moins dans les monuments conservés — des échelles continues. Seules les échelles du Genre diatonique peuvent ne pas offrir de brisures. Toutes les autres sont discontinues, par suite du mélange habituel

dite *n. vocale*, simple décalque de la première, est, sous couleur de simplification, la destruction de tout système. Autant la notation instrumentale est, pour les tons primitifs, coordonnée et, même pour les tons à dièses, facile à saisir, autant la notation instrumentale échappe à toute logique. L'œil s'y perd, car l'esprit n'y peut établir aucun cadre. Postérieure à la sémiographie enharmonique, elle semble avoir pris à tâche d'en masquer le mécanisme tout en en conservant l'usage.

Les deux systèmes graphiques ont coexisté. Il suffit de les superposer pour établir les concordances et permettre au lecteur de passer aisément de l'un à l'autre.

(E =  $\gamma$ )

notation instrumentale

notation vocale

des Genres. On a eu déjà l'occasion de signaler ce fait dans la pratique vocale (14). Les Hymnes Delphiques montrent comment le Chromatique et l'Enharmonique vulgaires sont associés au Diatonique.

Les échelles vraies vont cette fois être présentées, et dans les seuls sons employés sur les monuments.

Les transcriptions sont en hauteur réelle, — selon le diapason antique :

HYMNE DELPHIQUE<sup>1</sup>

(1)  $\epsilon \zeta \kappa \lambda \gamma \iota$

[194]

L'Enharmonique défectif, ou vocal, ou vulgaire, — dans lequel manque l'indicatrice à chaque tétracorde enharmonique, et où la parhypate (lettre couchée) doit se traduire une dièse plus haut que la notation ne l'indique, — est appliqué ici aux Moyennes, à leur réplique des Sur aiguës, et à leur transposition des Conjointes. Les autres tétracordes (Graves et Dis-jointes) restent diatoniques.

[195]

1. Le ton principal est le Lydien. Le ton fondamental (byzolydien) est employé ici comme modulation à la quarte inférieure.

Les Moyennes sont chromatiques, les Conjointes sont chromatiques ou enharmoniques. Les Graves sont diatoniques, et les Disjointes, représentées seulement par leur son de base, auraient le même genre que les Graves si elles étaient énoncées. Le fragment d'Oreste va en fournir la preuve.

FRAGMENT D'ORESTE

Les sons conservés de ce trop court fragment sont, en effet, dans la partie vocale, en ton lydien :

Moyennes chromatiques. Graves et Disjointes diatoniques.

La partie instrumentale, en admettant qu'elle soit indiquée sur le papyrus, est trop incomplète, et d'ailleurs trop conjecturale, pour qu'on en tire des conséquences graphiques.

AUTRE HYMNE DELPHIQUE

Sections A, C (ton phrygien) :

Les Moyennes et les Surhaigues sont chromatiques, mais celles-ci seules selon le Chromatique normal. Les Moyennes sont néo-chromatiques.

L'indicatrice des Conjointes manque. On suppose que les Conjointes sont affectées du même Genre que les Moyennes, dont elles sont la transposition, comme on sait<sup>1</sup>.

Section B (ton hyperphrygien) :

Les Moyennes sont affectées du Chroma normal; les Graves (et les Disjointes) du Néo-Chromatique; les Conjointes n'ont pas d'indicatrice.

Il y a lieu de faire, à propos de cette section B (voir la transcription [347]1, les remarques suivantes :

1° La transcription par quatre ♭ s'impose, dans le ton hyperphrygien, à cause du sol ♭ unique qui détermine le tétracorde des Conjointes (c'est le si ♭ de la transcription [87], mesure 37), et qui est incompatible avec le ton phrygien. Voici le schéma de ce ton, conformément au mélange des Genres, tel qu'il est ici pratiqué :

2° Or, les mesures 36, 44-5-6 marquées [1] [2] et [3] sur la transcription [347] sont inexplicables dans ce ton; elles présentent les signes V < qui ne se trouvent point dans cette échelle tonale : ils font partie des Disjointes en ton phrygien [171]. Les mesures précitées sont donc une modulation passagère, un retour momentané à ce ton initial (section A). On s'en rend compte en transcrivant l'échelle [197] dans le ton phrygien :

3° Cela fait saisir sur le vif le mécanisme modulant aux tons voi-ns (situés à distance de quarte ou de quinte). Pour plus de simplicité, on peut se mettre en face de simples échelles diatoniques et répéter les Moyennes à côté des Conjointes, en prenant pour centre d'expérience le ton phrygien :

Si l'on superpose les parties communes :

1. Si l'on admet que les Conjointes, transpositions des Moyennes à la quarte aiguë, puissent ne pas être affectées du même chroma qu'elles, on doit, pour imiter la succession tetracordale de la section B, admettre la forme :



Ton hyperphrygien par Disjointes.

Ton phrygien par Conjointes.

Ton phrygien par Disjointes.

Ton hypophrygien par Conjointes.

on voit que le ton phrygien possède avec chacun de ses deux voisins, situés l'un une quarte plus haut, l'autre une quarte plus bas, trois tétracordes communs : il diffère donc de l'hyperphrygien par ses Disjointes et ses Graves, tandis que l'hyperphrygien diffère de lui par ses Suraiqués et ses Conjointes.

De même le ton phrygien diffère de l'hypophrygien par ses Suraiqués et ses Conjointes, tandis que l'hypophrygien diffère de lui par ses Disjointes et ses Graves. Il en résulte que le mécanisme des Conjointes établit entre les tons voisins un enchevêtrement systématique.

67. Le mélange des Genres se retrouve dans un écrit d'Aristide Quintilien sous une forme légèrement différente de celle qui vient d'être étudiée. Dans une série d'exemples malheureusement incomplets, le compilateur montre les Moyennes affectées de l'Enharmonique pur, tandis que les Graves et les Disjointes, sous forme de pentacordes, exhibent, à côté de l'indicatrice enharmonique, l'indicatrice diatonique. En résumé (et en un seul schème), il semble que l'on ait pratiqué des échelles de la forme suivante :

Verra-t-on surgir un jour quelque monument qui fasse application de ce dispositif ?

68. Il reste à se demander si les échelles d'Alpyios, présentées plus haut, se trouveront exprimées en

toute leur étendue, dans des textes à découvrir; en d'autres termes, si le Genre chromatique ou l'Enharmonique ont été jamais employés dans tous les tétracordes simultanément. Un passage d'Aristoxène le ferait croire : « Toute succession mélodique est diatonique, chromatique ou enharmonique, ou bien formée du mélange des Genres, ou bien commune aux trois Genres. » Or les monuments qui nous sont parvenus ne montrent, en fait d'échelles uniformes, que des échelles diatoniques : les Genres enharmonique et chromatique, lorsqu'ils interviennent, ne sont attribués qu'à trois tétracordes sur cinq, les Disjointes et les Graves restant diatoniques. De sorte que les Genres autres que le Diatonique paraissent avoir été surtout des éléments de contraste appliqués aux tétracordes essentiels (Moyennes, Conjointes, Suraiqués) et chargés d'opposer leur pyénon aux degrés plus larges du Diatonique intercalaire. Le Néo-Chromatique (64), il est vrai, n'est point traité comme les Genres plus anciens : on le voit passer des Moyennes aux Graves, et il voisine avec le Chromatique primitif dans les tétracordes contigus. C'est là une innovation sans doute, et l'on peut supposer que les fondateurs des échelles mixtes ont ignoré ces contacts. Gevaert croit que la présence du Diatonique à côté des autres Genres — leur mélange en un mot — fut le principe posé par les premiers constructeurs. Sobriété voulue, fort remarquable.

69. Quant aux échelles bâties sur les sons communs aux trois Genres, il est facile, si l'on s'en tient aux indications fournies par la notation, de les construire : elles sont déficientes, puisque l'indicatrice de chaque tétracorde se trouve exclue. On aura donc :

De pareilles gammes peuvent avoir eu cours. En art « vulgaire », il va de soi que le signe couché était traduit une diésis plus haut que sa graphie. On trouve dans la musique populaire chez tous les peuples des échelles analogues, pentaphones, et Wagner s'est servi, dans quelques-unes de ses plus belles mélodies, de gammes déficientes<sup>1</sup>. Le tricorde du fabuleux Olympos a encore des imitateurs.

1. Gevaert, *Traité d'harmonie*, page 25.



XXL

Cithare, sans cordes, en raison de la matière employée : la figure est une statuette de terre cuite. Mais le relief est ici précieux, car il révèle la concavité de la caisse et des bras : le profil de l'ensemble s'inscrit dans une courbe, et cela explique que dans des instruments ainsi construits le *cheratet* puisse faire défaut. Il est donc probable qu'ici le *cardier*, très visible, soit la seule pièce saillante appliquée à la caisse : en raison de la forme épousée par le cadre, les cordes se trouvent suffisamment éloignées des parois de la boîte. — La main droite tient le *plectre*, au repos; la main gauche est certainement active. — Terre cuite d'un rouge foncé trouvée dans un tombeau à Ezine. Style analogue à celui de Tanagra, mais, d'après Max. Collignon, fabrication postérieure : III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Héliogravure dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, avril 1897; cf. *ibid.* l'article de Max. Collignon : *Orchestre et Danseurs*. — *Musée du Louvre*, salle M.



XLI

Cithare (sans cordes) : statuette de terre cuite. La forme rigoureusement rectangulaire, la substitution d'une large barre au *joug* mince coutumier, donnent à cet instrument une physionomie spéciale. Il est légèrement concave (cf. XL), ce qui le dispense d'avoir un *cheratet*. — Même fabrication et même provenance que le précédent. Collignon (op. cit.) voit dans le petit Eros, que regarde la jolie cithariste, un très jeune musicien qui, « les bras levés, fait joyeusement claquer ses doigts ». C'est là d'ailleurs une musique chère aux Grecs, et maint monument nous en révèle le naïf mécanisme (*apokrotema*). — *Musée du Louvre*, salle M.

IV. — LES NUANCES

70. A la pratique des Genres ne se borne pas la science du musicien professionnel. Il ne se contente pas de s'éloigner des vulgaires intervalles dictés par la consonance et de traduire aussi exactement que possible les sons que la notation catapyenosée lui impose. Il va raffiner sur ces échelles déjà si compliquées et d'une réalisation si étrange. Il est oiseux de le suivre très loin sur ce terrain et d'entrer dans le détail de toutes les « nuances » mélodiques que les théoriciens signalent; il est curieux du moins d'exposer le mécanisme de l'une d'elles, afin que le lecteur puisse, par analogie, imaginer les sottises auxquelles de telles pratiques ont donné lieu; il sait déjà, d'ailleurs, et cela est un acheminement vers l'étude des nuances, quels conflits persistent entre l'art « vulgaire » et la notation.

En effet, — tant est grande l'influence des signes graphiques, — les musiciens professionnels sont restés fidèles, avec obstination, aux principes de l'Enharmonique pyenosée, base de la notation, même lorsque l'Enharmonique eut été réduit à de simples traces et ne s'appliqua plus qu'à des ornements tout à fait accessoires, qui furent d'ailleurs en usage encore au Moyen Age jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle.

Après avoir fabriqué et pratiqué l'étrange tétracorde :

⟨ ENHARMONIQUE INTÉGRAL DES « MUSICIENS » ⟩

[206] 8 + 1 + 1 = 10d

issant sans doute (38) du tricorde :

[207]

les Grecs se rabattirent sur cette vieille formule elle-même, en supprimant le son exharmonique indûment intercalé par des virtuoses trop subtils. Mais au lieu d'écrire :

5  
5<sup>e</sup> ton  
+ 2 = 10d  
2<sup>e</sup> ton

[208]

ce qui eût été à la fois clair et exact, ils subirent la tyrannie de l'écriture musicale et le joug de ses gardiens.

Ce fut l'indicatrice qu'on supposa éliminée. De la formule [206] il resta donc :

⟨ ENHARMONIQUE DÉFECTIF DES « MUSICIENS » ⟩

[209] 9 + 1 = 10d

et ce fut à exécuter cet absurde tricorde que les « professionnels » s'évertuèrent. Quant aux praticiens « vulgaires », ils eurent le bon sens de chanter, malgré les signes :

( ENHARMONIQUE DEFECTIF VOCAL OU « VULGAIRE » )

[210]

C'était la formule .208), avec cette restriction que l'écriture ici est « interprétée ». Voilà deux traductions différentes d'une graphie unique, — deux nuances, pourrait-on dire. Mais les Anciens réservaient ce mot à d'autres aspects des échelles (72).

71. En Chromatique on se heurte à des divergences analogues.

Les professionnels prétendaient exécuter :

( CHROMATIQUE DES « MUSIENS » )

[211]

et les musiciens « vulgaires » s'en tenaient sagement à :

( CHROMATIQUE « VULGAIRE » )

[212]

72. De même, en Diatonique, les « musiciens » qualifiés se piquaient d'être fidèles aux signes et de faire entendre le tétracorde :

( DIATONIQUE DES « MUSIENS » )

[213]

Ils affectaient un profond mépris pour le Diatonique des Pythagoriciens, où tout est consonance :

( DIATONIQUE « VULGAIRE » )

[214]

Il fallait pourtant que les instrumentistes professionnels consentissent, quand les circonstances de l'exécution l'exigeaient, à renoncer aux intervalles exharmoniques : lorsqu'ils se trouvaient mêlés à des chanteurs, et accompagnaient les chœurs — chanteurs-danseurs au théâtre — recrutés dans le peuple athénien, ils ne pouvaient exécuter que des tons ou des demi-tons, sous peine d'intolérables conflits sonores. Le style de certaines compositions imposait l'Enharmonique vocal, le Chromatique et le Diatonique vulgaires. En revanche, les aulètes solistes, par l'obturation partielle des trous de la flûte, les citharistes eux-mêmes, par le tiraillement arbitraire des cordes, s'arrogeaient le droit, imprescriptible de par la notation, de couper leurs tons en quatre ou autrement, lorsqu'ils étaient seuls en cause.

72. Ils prétendaient en effet que dans l'intérieur du tétracorde, lequel était considéré comme une capacité sonore immuable, les deux sons mobiles pouvaient occuper sinon toutes les places possibles du moins dans des limites déterminées, variables suivant les Genres, un nombre indéfini de positions.

On peut représenter grossièrement cet étrange mécanisme par la figure suivante :

Elle montre que l'indicatrice ne change ni de nom ni de fonction tant qu'elle se tient dans les limites comprises entre les divisions 2 et 6, et que la parhypate peut osciller entre 1 et 2. Aristoxène déclare que le nombre des indicatrices est infini : « la voix produira nécessairement une indicatrice, dit-il, en quelque point qu'elle s'arrête dans l'espace attribué à ce son. » Même raisonnement pour la parhypate.

Malgré les différences d'intonation résultant de cette tolérance, l'oreille des Anciens n'hésitait point, paraît-il, à reconnaître le Genre impliqué ; et, bien que celui-ci ne fût pas établi par la fixation *ne varietur* de ses intervalles constitutifs, mais simplement par les limites entre lesquelles chacun d'eux oscillait librement, aucune incertitude (?) n'en résultait pour l'auditeur dans l'appréciation du genre.

Il est bien inutile de calculer ces limites. Les Anciens ont là pataugé à plaisir. On observera seulement, en ébauchant cette étrange théorie, qu'elle rend le nombre des modes d'accord illimité. Toutefois, — et en ceci les Grecs ont contrevenu immédiatement à ladite théorie, enragés qu'ils étaient pour le calcul des intervalles et la mensuration catapycnosée, — on ne renonça point au plaisir de dénommer les « nuances » et, contradictoirement à leur essence, de vouloir les fixer<sup>1</sup>. Il y eut un certain nombre de nuances privilégiées, correspondant à des formules d'accord plus ou moins strictement réglées.

Une seule nuance sera décrite, qui fut particulièrement goûtée : c'est le Chromatique et le Diatonique « amollis ». (Il ne peut y avoir d'Enharmonique amolli ; le terme implique en effet un abaissement de l'indicatrice ; or l'indicatrice enharmonique se trouve à la limite d'abaissement dont elle est capable [206].)



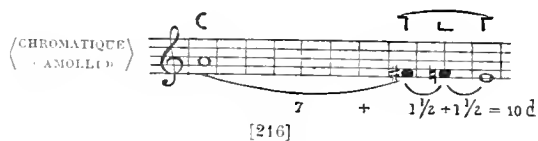
XLII

Cithare hexacorde, de forme rare, d'espèce indéterminée. Elle est portée par une Sirène funéraire albe, à queue et à pied d'oiseau, à rapprocher des types V et XV. Il ne faudrait pas croire que le petit personnage tint son instrument de la main droite ; ceci est une intaille, gravée en creux, par conséquent, et notre dessin a été fait à la chambre claire d'après un moulage qui donne le relief inversé. — Intaille du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — Cabinet des Médailles.

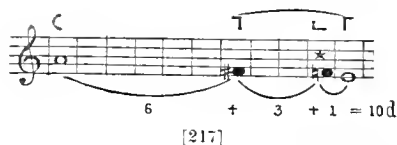
73. Dans le Chromatique amolli, il y a plusieurs formules de l'accord. Celui-ci, qu'Aristoxène qualifie

1. Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 269 sqq.

d'hémiole (sesquialtère) en raison des valeurs numériques qu'il lui attribue,

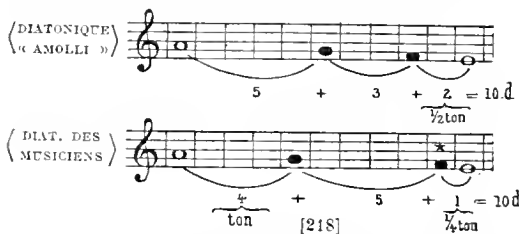


comparé au Chromatique des musiciens :



montre l'abaissement de son indicatrice et en même temps l'élévation de sa parhypate. De la base *mi* au *fa* il y a 3 quarts de ton, et la parhypate divise en deux cette prétendue distance. Cet « amollissement » étant le plus simple de ceux qu'on attribuait au Chromatique, on peut passer les autres sous silence!

74. Si l'on met en relation de voisinage le Diatonique amolli et le Diatonique des musiciens :



on voit que, par un mécanisme analogue à celui qui a été appliqué au Chromatique, l'indicatrice est abaissée et la parhypate élevée. Celle-ci prend la valeur rationnelle que les Pythagoriciens lui donnent dans l'art « vulgaire », mais l'indicatrice s'éloigne du *la* par distension de la corde. Il est inutile d'observer que ce relâchement n'était pas exactement opéré : dès que le musicien renonce à calibrer ses intervalles par le moyen des consonances fondamentales, il tombe, en dépit de tous les sophismes théoriques, dans une fantaisiste imprécision.

Platon déjà se moque de ces pratiques et de « ces imbéciles qui s'acharnent à tirailler leurs cordes et à les fatiguer, ne cessant de torturer les chevilles d'accord ».

Ce jugement est défnitif! D'ailleurs les maîtres de l'art n'entendaient point encourager de telles subtilités, et jamais la notation ne s'est avisée d'exprimer ces nuances : l'interprète seul, suivant les circonstances, son goût et son habileté, suivant le style de l'œuvre, prenait parti pour tel ou tel réglage de l'échelle. « On ne peut malheureusement douter que les musiciens antiques ne se soient consciencieusement appliqués, pendant des siècles, à exécuter ces échelles entremêlées de sons discordants. Mais les phi-

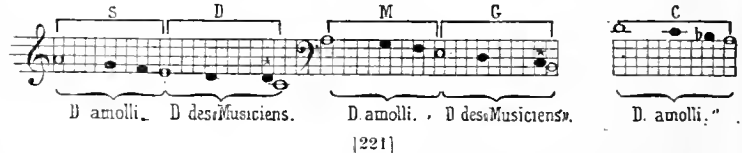
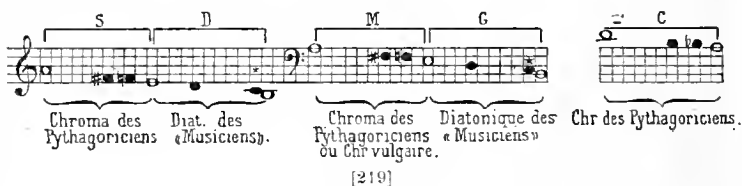
losophes idéalistes, tout comme le vulgaire, restèrent étrangers à ces aberrations! »

MÉLANGE DES NUANCES

75. Si l'on veut se faire une idée de la complexité introduite dans l'art par ces raffinements, il convient de recueillir une curieuse assertion de Ptolémée relative au mélange des Nuances. De même qu'on enchevêtrait les Genres, on enchevêtrait les Nuances. Elles alternaient d'un tétracorde à l'autre suivant des règles assez précises, au dire de l'astronome. Genres et Nuances s'associaient pour donner aux formes mélodiques les plus capricieuses et les plus tourmentées. Il est vrai que les recettes pour le mélange, fournies par Ptolémée, sont trop récentes (1<sup>re</sup> s. ap. J.-C.) pour qu'on puisse en faire remonter l'origine aux musiciens de la belle époque (VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. avant notre ère). Les exemples [219], [220] et [221] ne sont donc présentés que sous bénéfice d'inventaire.

76. Il va de soi que, en dehors du Diatonique vulgaire (ou des Pythagoriciens), toutes les nuances (Diatonique amolli, Chromatique amolli, etc.) sont le fait des professionnels. Les nuances, quelles qu'elles fussent, faisaient opposition aux formules « vulgaires ».

De ces pratiques il n'a rien subsisté. L'art antique, en se perpétuant jusqu'à la fin du Moyen Age dans les chants de l'Eglise chrétienne, s'est dépourillé peu à peu de ces artifices. Les mélées de l'Antiphonaire et du Graduel ont hérité de ce qui, chez les Anciens, était vraiment stable et transmissible. Les spéculations des théoriciens, les artifices exharmoniques des praticiens, ont fini par sombrer<sup>2</sup>, tandis que seules surnageaient la doctrine pythagoricienne et la pratique « vulgaire ».



77. Il convient toutefois d'observer que la musique moderne, sans retomber dans la chimère des nuances, n'est pas exempte d'intonations flottantes, dans l'agencement de la polyphonie. En une symphonie avec chœurs écrite pour orgue et orchestre, les instruments à cordes, accordés par quintes justes, fournissent, au moins sur les cordes à vide, des intervalles pythagoriciens d'une justesse absolue<sup>3</sup>. Les

1. Gevaert, *Problèmes d'Aristote*, p. 192.

2. Des traces de l'Enharmonique peuvent se relever encore dans la notation du Moyen Age. (Cf. *Histoire de la langue musicale* (Laurens), mais surtout GARNIER, *Origines du chant romain* (A. Picard).

3. Les violonistes, obligés de tempérer leurs quintes, ne peuvent se servir qu'exceptionnellement de leurs cordes à vides (triples et quadruples cordes). *Méthodiquement* les cordes à vides sont détestables, parce qu'elles sont justes, et que le reste de l'orchestre ne l'est pas.

instruments de cuivre, tuyaux sonores, produisent des tierces naturelles, plus courtes que les tierces pythagoriciennes. L'orgue ne donne que des intervalles tempérés. Les voix humaines, tirillées en tout sens par ces influences diverses, ne peuvent émettre que des sons de « compromis », dont la justesse est toute relative. Et cependant notre oreille réduit à l'unité ces éléments de discord. Pourvu que les divergences n'excèdent point certaines limites, elle se tient pour satisfaite. Les modulations de la langue musicale moderne reposent en partie sur la confusion systématique de sons différents, suffisamment voisins, le  $\sharp$  et le  $\flat$ , dits homotones, et aussi « enharmoniques », dans un sens du mot bien différent du sens antique.

Par une opération analogue, mais artificiellement aggravée, l'oreille des Grecs, chez les professionnels très exercés, se plaisait à introduire dans la ligne mélodique des oscillations inquiétantes. Dans cet art homophone, où les échelles étaient à nu, le danger de « l'injustesse » était moins apparent que dans le nôtre. Néanmoins, à force de tirer les cordes de la lyre et d'obturer partiellement les trous de leurs flûtes, les professionnels se virent obligés de faire bande à part et de laisser au « vulgaire » le soin de perpétuer et de transmettre les vraies traditions de l'art.

Sous la complication stérile de la musique grecque se cache un art plus simple, un art normal, qui coexista à celui des théoriciens et des virtuoses, et qui lui survécut. De cet art-là le nôtre sortit, par l'intermédiaire des modes médiévaux, et le mot de Platon, « l'échelle musicale est consonance », a une portée très générale.

RÉSUMÉ.

I. Quatre tons primitifs :

1. *Fondamental (hypolydian)* ; armure (2).
2. *Lydien* ; armure (3).
3. *Phrygien* ; armure (1, 2).
4. *Dorien* ; armure (1, 2, 3).

II. La notation, — quelle que soit la lecture adoptée (Alypius-Bellermann-Gevaert ; Hugo Riemann ; F. Greif), — est faite pour ces quatre tons seulement (2) (3) (1, 2) (1, 2, 3) sans conjoints, et abstraction faite de leurs étiquettes verbales. Elle ne s'étend aux autres tropes que par artifice, et elle ne peut s'y montrer aussi nettement coordonnée.

III. Les tons antiques s'enchaînent, comme les nôtres, par quintes justes.

IV. Les modulations tonales les plus employées se font à la quinte ou à la quarte, chez les Anciens comme dans notre art.

V. Les Genres autres que le Diatonique se réfèrent à un système sonore artificiel où les sons exharmoniques interviennent.

VI. La notation est l'expression immédiate de la catapyenose, division hypothétique et irréalisable des tétracordes (et de l'octave) en petits intervalles égaux entre eux, imaginée par les professionnels.

VII. Le mélange des Genres, comme celui des Nuances, prouve que le tétracorde est la division théorique essentielle de l'échelle musicale hellénique. Ici les formules sonores ne renaissent pas identiques à elles-mêmes d'octave en octave. C'est le tétracorde ou le groupement des tétracordes qui sont déclarés prévaloir.



XLIII

Harpe (trigonon?) à XI cordes, dont le cadre, triangulaire, impose aux cordes des longueurs différentes. La main gauche est active (*psallei*). La droite tient le plectre (*krekei*). — Vase en forme de lécythe aryballesque à figures rouge-orangé, avec rehauts de blanc ; style lourd ; 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. — *Cabinet de Médailles* ; catalogue de Ridder, n° 1018.



XLIV

Harpe triangulaire, qui comportait peut-être deux rangs de cordes parallèles : il semble en effet qu'il y ait en bas deux bras distincts. La musicienne, en costume oriental, a les deux mains actives, sans plectre. L'instrument paraît être de provenance exotique. Les cordes ont été ajoutées sur le dessin, et leur nombre est conjectural. — Amphore à volutes ; figures rouge-orangé ; style lourd ; 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Publiée par Gerhard (*Apulische Vasen*, pl. XVI, E). — *Musée de Berlin*.

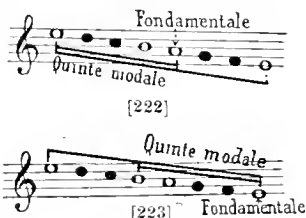
## III

## LES HARMONIES BARBARES

## I. — LES DEUX GROUPES D'HARMONIES

78. « Il y a, dit Aristote (*Politique*, IV, in), deux types principaux de constitution, Démocratie et Oligarchie, de même qu'on distingue deux vents principaux, Nord et Sud, et que certains réduisent à deux le nombre des harmonies : DORISTI et ÉOLIISTI ». — Gevaert a indiqué comment les divers modes employés par l'art grec peuvent être répartis en deux groupes. Cette classification, vraiment logique, a sur toute autre, indépendamment de l'honneur que lui vaut le patronage d'Aristote, l'avantage d'établir deux classes modales naturelles, qui se prêtent, sans qu'il soit besoin de solliciter les textes, à des rapprochements précieux entre l'art antique et le nôtre.

79. La première famille modale est constituée par le mode dorien sous ses deux formes :



et par les deux harmonies qui sont, de par la constitution de l'échelle générale, étroitement apparentées à celle-là.

Reprenons le schéma du Système Parfait :



On y constate que les deux Doristi sont charpentées par les sons stables des tétracordes et que le Corps de l'Harmonie est précisément le cadre modal. En faisant application de ce principe aux tétracordes débordants, on les reliera à une portion de l'octave centrale, et l'on construira les deux octaves :



qui ont respectivement la même quinte modale que le Doristi I et le Doristi II, — qui ne sont par conséquent, pour employer un terme de notre technique, que des renversements de ces deux échelles : *mi-la-mi* devant *la-mi-la* et *mi-si-mi* devant *si-mi-si*.

## GROUPE DORIEN

80. Or ces deux octaves [225] et [226] sont précisément considérées par les Grecs comme représentatives de deux modes

[225] = mode éolien ou harmonie éolienne.  
Éolisti.

[226] = mode mixolydien ou harmonie mixolydienne.  
Mixolydisti.

et ces deux harmonies, installées sur les sons stables comme les deux précédentes [222] [223], empruntant comme elles leurs cadres tétracordaux aux consonances constitutives de l'échelle générale, vont former, avec ces deux Doristi, la famille dorienne, groupe des modes indigènes :



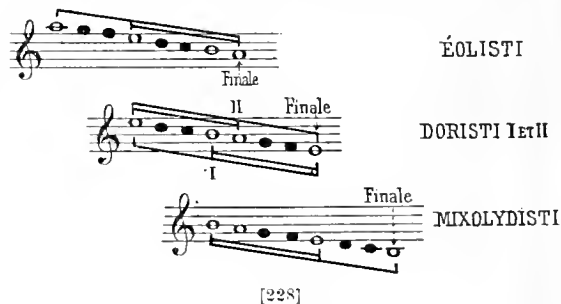
Le sous-groupe dorio-éolien a pour fondamentale LA.

Le sous-groupe dorio-mixolydien a pour fondamentale MI.

Ces fondamentales sont loin d'avoir toutes les prérogatives de nos toniques modernes; elles ne prennent que partiellement leur rôle.

Notre tonique moderne, toujours annoncée par une *sensible inférieure*, est impérieuse, évidente. Elle est, dans l'art classique (Bach, Mozart, Beethoven), révélée dès le début d'une pièce musicale, et toujours elle lui sert de conclusion. Les fondamentales antiques, flanquées d'une *sensible supérieure* dans un mode sur deux seulement, sont bien, elles aussi, le centre d'attraction vers lequel certains éléments du mode convergent; mais cette réduction à l'unité, moins claire que dans notre musique tonale, est combattue souvent par la forme mélodique. A côté de la fondamentale, en effet, il y a la « finale », et, dans un mode sur deux, finale et fondamentale sont distinctes. Il est certain que l'art antique, incomplètement renseigné sur la résonance, n'a pas subi les contraintes harmoniques qui se sont exercées sur le nôtre, presque tyranniquement. De là l'ordinaire imprécision de ses formules modales, et aussi le charme de leurs énigmes. Il faut chercher la Fondamentale, la pseudo-tonique : elle se cache. Et si bien, que Westphal, un des plus ingénieux pionniers de l'art musical hellénique, s'est mépris sur les raisons qui la déterminent et sur les signes extérieurs qui la révèlent. Ils seront indiqués plus loin.

81. Sont juxtaposées, dans ce tableau d'ensemble, les échelles complètes des modes spécifiés :



Les finales *si-mi-la* sont à distance de quarte. Normalement, dans chaque mode, le son le plus grave sert de finale. Il en résulte que cette finale est, d'après la place occupée par la quinte modale, tantôt la

tonique, tantôt la dominante, ces deux termes étant employés dans un sens imprécis et n'impliquant point identité de fonctions avec les toniques et les dominantes modernes.

Telles qu'elles sont écrites ci-dessus (en Diatonique vulgaire), les quatre échelles fournissent, dans l'intérieur de chaque quinte modale, des tierces mineures :



[229]

Aussi peut-on définir le groupe dorien : *un ensemble coordonné de quatre modes ayant pour centre la Doristi sous ses deux formes; tous appuyés sur les sons fixes du Grand Système Parfait; répartis en deux sous-groupes autour des fondamentales LA et MI, et, dans le Diatonique vulgaire, divisant tous leur quinte modale par une TIERCE MINEURE, à partir de la base de cette quinte, qui est la fondamentale du mode (pseudo-tonique).*

GRUPE PHRYGIO-LYDIEN

82. Des sept octaves incluses dans le Système Parfait on vient de voir les deux extrêmes et l'octave centrale servir de cadre à quatre modes : ce sont celles qui appuient leurs cordes compréhensives sur des sons fixes. Reste à construire des octaves sur les sons mobiles intercalés dans l'ossature des tétracordes : *sol-sol* et *fa-fa*, *rè-rè* et *ut-ut*, de part et d'autre des deux doristi centrales. Or ces octaves sont considé-



[230]

rées par les Grecs comme représentatives de quatre autres modes. Les deux plus aigus ont leur quinte modale en bas de l'échelle, suivant le modèle Eolisti. Les deux plus graves l'ont en bas, suivant le modèle Mixolydisti. De sorte que la figure [230] est symétrique. On verra plus loin quelles conséquences il faut tirer de cette symétrie, apparemment systématique.

Par analogie avec les conclusions du § 81, on dira de ce nouveau groupe qu'il est constitué par un ensemble de quatre modes, tous appuyés sur les sons mobiles du Grand Système Parfait, répartis en deux sous-groupes autour des fondamentales SOL et FA, et, dans le Diatonique vulgaire, divisant tous leur quinte modale par une TIERCE MAJEURE, à partir de la base de cette quinte, qui est la fondamentale du mode. Cette famille est le groupe phrygio-lydien qu'Aristote ramène, dans le texte cité plus haut, à l'unique étiquette de la PHRYGISTI :



[231]

Comme dans le groupe dorien, en chaque mode le son le plus grave de l'octave modale sert de finale normalement. De sorte que, dans un mode sur deux, cette finale est pseudo-tonique, dans un mode sur deux elle est pseudo-dominante, ces termes marquant, comme plus haut, de lointaines analogies.

Quant aux tierces majeures de la quinte modale, elles sont, à l'encontre de ce qui s'est produit dans les

modes du groupe dorien, appuyées à l'aigu sur un son fixe :



[232]

83. Il est utile de réunir les deux groupes modaux en un tableau d'ensemble. Les vieux noms des modes sont conservés de préférence à des désignations plus récentes :

Harmonies du Groupe national Dorien

installé sur les sons fixes du Grand Système Parfait. Tierce mineure incluse dans la V<sup>e</sup> modale.



Harmonies du Groupe exotique Phrygio-Lydien

installé sur les Sons mobiles du Grand Système Parfait. Tierce majeure incluse dans la V<sup>e</sup> modale.



[233]

Par les exemples déjà fournis et par ceux qui vont suivre, le lecteur constatera que les sons marqués sur ce tableau sont précisément ceux dont la répercussion est, dans les mélodies antiques, la plus fréquente : les cadres théoriques et la pratique sont d'accord.

Sans vouloir pousser trop loin la comparaison avec l'art moderne, il semble que les Grecs aient jugé comme étant leur bien propre les modes où un Mineur — plus mineur que le nôtre (109) — règne ou souverain incontesté, et qu'ils aient toujours considéré comme entachés d'exotisme les modes où s'installe un Majeur, qui d'ailleurs diffère quelque peu du nôtre. De sorte qu'« on pourrait voir, jusqu'à un certain point, dans la doctrine antique des deux familles d'harmonies un lointain avant-coureur du système modal de la musique européenne des temps modernes<sup>1</sup> ».

Le « vieil art national, représenté par l'harmonie de l'Illellade européenne », semble se séparer de « la musique des Asiates, importée par les aulètes de la Phrygie », par le même caractère qui nous fait différencier aujourd'hui les deux variétés majeure et mineur du seul mode [ur] survivant. Seulement chez les Grecs, et pour des raisons que j'ai tenté de dégager ailleurs<sup>2</sup>, c'est le mineur qui eut la prédominance. Pour nous le canon musical est *ut ré mi fa sol la si ut*. L'art hellénique, au contraire, considère la série *mi ré ut si la sol fa mi* comme la norme et le majeur comme un accident. Il l'a toléré, mais en témoignant, par les noms dont il l'affublait, qu'il le traitait comme un « barbare », réconcilié.

Que la distinction fondamentale entre le groupe dorien et le groupe phrygio-lydien réside dans la constitution des cadres modaux, ici vacillants, — puis-

1. Gevaert, *Problèmes d'Aristote*, p. 266.

2. *Hist. de la Langue Musicale*, Voy. à l'Index : PENTE MELODIQUE. Voy. aussi *Accompagnement modal des Psalmes*, chap. vi (Bitou).

que construits sur des sons mobiles, — là inébranlables, — puisque appuyés sur des sons fixes, — c'est ce que la théorie établit avec évidence. Pratiquement ce n'est point la nature de ses cadres qui révèle le mode à l'auditeur : ce n'est pas non plus l'arrangement des intervalles à l'intérieur des tétracordes<sup>1</sup>, c'est la place occupée par la Disjonction [238], à l'intérieur de l'octave modale. Or, parmi les sons dont la répercussion est la plus fréquente, — et aide le mieux à reconnaître par l'oreille la place de la Disjonction, — la pseudo-médiane, c'est-à-dire le son diviseur de la quinte modale, a un rôle important. Dans le groupe dorien cette médiane est à une distance de la fondamentale (pseudo-tonique) égale au plus à une tierce mineure ; dans le groupe phrygio-dorien elle se trouve éloignée de la pseudo-tonique d'au moins une tierce majeure : il est impossible que l'oreille des Anciens n'ait pas senti cette divergence.

En tout cas, Aristote, en relatant l'opinion de théoriciens qu'il paraît approuver, nous fournit un moyen excellent « d'imaginer » les rapports des modes antiques entre eux, à défaut de monuments qui nous fassent intégralement connaître la structure organique de ces modes, et en attendant plus amples informations.

84. Les deux groupes se divisent, de par la théorie, en quatre paires. On va voir que pratiquement il en était ainsi et que le mécanisme modulant le plus simple appelait la formation de ces couples.

Qu'on se propose, en effet, avec le moins de cordes possible, de mettre à la disposition du cithariste deux modes différents : il faudra faire choix de deux échelles modales telles que le passage de l'une à l'autre n'exige qu'un seul accident, c'est-à-dire l'addition d'une seule corde.

Or les quatre associations précédentes seules correspondent à ce mécanisme simple : 9 cordes suffisent pour deux octaves modales :

Les modes sont donc, par paires, intimement liés dans la pratique.

85. La terminologie musicale refléta ces conceptions et ces pratiques. Aux vieux noms de l'Eolisti, de l'Iasti (aussi Ionisti) se substituèrent des vocables marquant les affinités et permettant les symétries. L'Eolisti devint l'Hypodoristi ; l'Iasti (Ionisti) s'appela Hypophrygisti. Seule la Mixolydisti conserva sa désignation ancienne, énigmatique, et rompit la symétrie de l'ensemble. Mais le fait que la Doristi était double (D. I et D. II) devait entraîner une irrégularité dans

les étiquettes<sup>2</sup>. A cela près, le tableau suivant est symétrique :

On peut disposer autrement les huit modes et revenir aux tranches d'octaves découpées dans le Système Parfait ; c'est le schéma [230] augmenté des noms correspondants :

Ces diverses figurations montrent la relation des distances modales relevées sur le Système Parfait : les modes fondamentaux Doristi, Phrygisti, Lydisti, sont séparés des modes « hypo » correspondants par une quarte. Toutefois le préfixe *hypo* n'a point pour effet de désigner une harmonie (= un mode) située sur le tétracorde supérieur ; Hypodorien veut dire un peu dorien, teinté de dorien, quasi-dorien, etc., et exprime la dépendance de ce mode vis-à-vis du dorien. De même ailleurs.

Les modes « hypo » et la Doristi I ayant leur quinte modale en bas de l'octave, confondent leur finale avec la fondamentale du mode. Les modes sans préfixe et la Mixolydisti ont la quinte modale en haut et leur finale sur la pseudo-dominante.

A cette différence de fonctions chez la finale correspond précisément, à l'intérieur de l'octave, l'une ou l'autre répartition des consonances fondamentales, la quinte et la quarte. Les théoriciens considéraient comme *échelles directes* celles où la quinte modale — limitée par les pseudo-tonique et dominante — est au grave ; comme *indirectes* les autres.

Celles-ci et celles-là ont pour assises les quintes incluses dans l'octave type :

Mais, suivant que la quarte complémentaire s'installe au-dessus ou au-dessous, la finale théorique du mode prend un rôle modal ou un autre. Aussi est-il nécessaire, pour écouter la musique antique, de se départir des habitudes modernes, de ne point exiger de la finale mélodique qu'elle cumule, avec cette fonction conclusive, celles d'une tonique. La finale, dans les échelles indirectes (Doristi II, Mixolydisti, Lydisti, Phrygisti), fait fonction de dominante, et la pseudo-tonique est située, comme de juste, une quarte au-dessus.

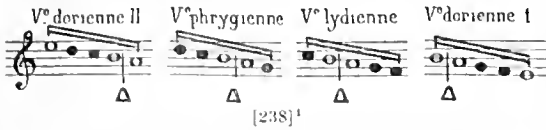
2. Remarquer aussi que la Mixolydisti a un caractère tout à fait spécial, dans le groupe dorien : elle possède au grave une quinte diminuée.

1. Cet arrangement détermine les Genres.

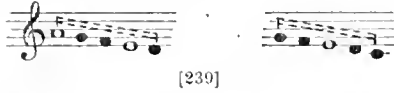


LES QUINTES MODALES

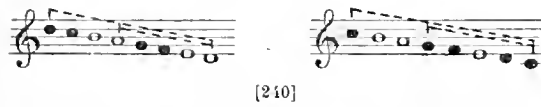
86. Le lecteur se demandera sans doute s'il n'y a pas d'autres raisons, plus décisives, qui aient fait adopter, à l'exclusion de toutes autres, les quintes modales dont les types sont :



Pourquoi les quintes suivantes ont-elles été incapables, dans l'opinion des Anciens, de fournir le même appui à des modes ?

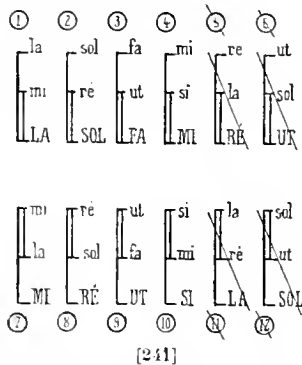


En d'autres termes, pourquoi les modes de ré et d'ut, de la forme :



ont-ils été bannis de la langue musicale hellénique ?

Un texte de Gaudence rend compte de cette proscription<sup>2</sup>. Ce texte est un commentaire de la doctrine aristoxénienne, laquelle, en cette matière, est le reflet de la pratique. Aristoxène, en faisant l'examen de la doctrine modale et en analysant la structure des harmonies, avait dressé le bilan, reproduit par Gaudence, de toutes les constructions consonnantes de l'octave, c'est-à-dire de toutes ses divisions par quinte et quarte. Or il avait éliminé précisément celles où la quinte prend la forme *la-ré* ou la forme *sol-ut*. Ni les *Eléments harmoniques* d'Aristoxène ni les commentaires de Gaudence ne donnent la méthode d'assemblage des quintes et des quartes à l'intérieur de l'octave. Mais Gevaert en a dégagé le principe : n'ont été jugées régulières que les octaves modales dont les deux consonances constitutives se composent de sons ayant une équivalence

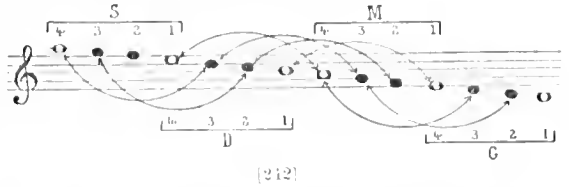


de position dans le Système Parfait. D'où radiation des assemblages 3, 6, 11, 12<sup>3</sup>.

En effet, si l'on figure, sur le schème suivant, la

1. Le signe Δ marque la Disjonction (9) [22].  
2. Il est évident que la 5<sup>te</sup> diminuée *fa* (*mi ré ut*) si s'exclut d'elle-même.

correspondance tétracordale des quintes considérées, on voit immédiatement que :



— dans la quinte *mi-bi*, — *lué*, comme celles qui vont suivre, de l'aigu au grave, — les deux sons occupent les sommets respectifs de leurs tétracordes ;

— dans la quinte *si-mi*, les deux sons occupent les bases tétracordales ;

— dans la quinte *ré-sol*, les deux sons tiennent le 3<sup>e</sup> rang à partir de la base ;

— dans la quinte *ut-fa*, les deux sons sont à la seconde place.

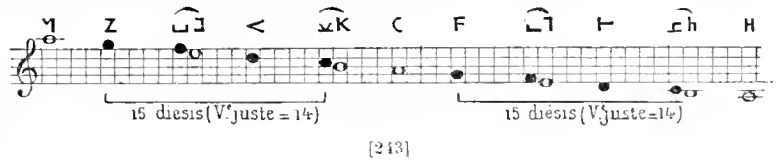
Au contraire, dans la quinte *la-ré*, *la* est un son fixe, et *ré* un son mobile ; car *la* est un son 4, et *ré* un son 3 ;

Dans la quinte *sol-ut*, *sol* est un son 3, *ut* est un son 2.

Ces deux quintes furent jugées incorrectes et incapables à constituer l'ossature essentielle d'un mode, tant était fort et rigide le lien théorique qui unissait tous les tétracordes du Système Parfait.

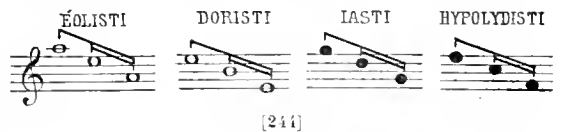
87. Faut-il se récrier contre cette subtilité ? Les Grecs, par un respect absolu pour des cadres sonores dont ils exagéraient l'importance, n'ont-ils commis là qu'une erreur de logique ?

Il semble qu'il y ait d'autres raisons. En voici une : on doit tenir compte de la pratique professionnelle,



en ce qui concerne la quinte *sol-ut*. D'accord avec la notation, les virtuoses s'efforçaient d'émettre les *ut* et les *fa* à une diésis de la base seulement. Les quintes *sol-ut* sont donc discordantes, puisque *sol* occupe sa place normale dans l'échelle construite par consonances, tandis que *ut* est artificiellement abaissé d'une diésis. La quinte *ut-fa* reste consonante, car ses deux sons subissent le même abaïssement, mais ses deux sons compréhensifs instables, exposés à tous les tiraillements que Platon raillait, ne constituaient pas des cadres assez solides pour qu'une Quinte Modale y prit son assiette.

Gevaert (*Mélopée antique*) a montré la persistance, jusqu'au x<sup>e</sup> siècle, de l'exclusion des modes *ré-la-Ré*, *ut-sol-Ut*. Le chant de l'Église chrétienne, qui a emprunté à la musique hellénique les seuls modes de MI, LA, SOL, FA, se terminant sur la fondamentale har-



monique, a exclu, comme l'art antique, les octaves modales appuyées sur les quintes *la-ré* et *sol-ut*. Cette

3. Aristoxène supprime aussi la formule 7, mais puisqu'il admet la formule 1, cette inconsequence ne doit être qu'apparente. Le texte qui la dissiperait fait défaut.

persistance dans les « *mœurs harmoniques* » implique autre chose qu'une bévue prolongée. Il y eut de la part des Grecs et de leurs successeurs, les *cantores* primitifs de l'Eglise chrétienne, une sorte de répulsion pour les modes de *ré-la-ré, ut-sol-ut*. On observera que notre Majeur est l'un des deux proscrits : il devait se venger plus tard. Quant au pseudo Mineur moderne, qui n'a vraiment pas droit à l'existence individuelle, — car il n'est qu'un plat vassal du Majeur, — il sortira de l'échelle *ré-la-ré*. Cf. (*Histoire de la Langue musicale*, p. 316, 487, 290, 471, 483, etc.)

#### NOMENCLATURE DES « *HARMONIES* »

88. Avant de passer à l'examen des trop rares moments musicaux où les modes autres que la Doristi sont employés, il faut considérer un instant les vocables des modes : le texte d'Aristote qui a permis de grouper en modes *nationaux* d'une part, en modes *exotiques* d'autre part, les harmonies usitées dans l'art hellénique, recevra de cet examen rapide une véritable confirmation.

A côté de l'harmonie Doristi, qui est le centre auquel tout est ramené, les Grecs ont toléré, puis enrôlé un certain nombre d'harmonies étrangères : l'Eolisti, l'Iasti ou Ionisti, la Phrygisti et la Lydisti. Il est bon de prendre ces désignations dans leur sens géographique, sans épiloguer sur l'histoire des migrations musicales des modes : tenons seulement pour certain que les Eoliens, les Ioniens, les Phrygiens et les Lydiens ont importé en Grèce leurs « *musiques* » diverses. Or les Eoliens et les Ioniens sont d'anciens habitants du Péloponèse, chassés d'Europe par les invasions doriennes. Les Eoliens se fixèrent dans l'Asie Mineure côtière, en face d'Eubée. Ils peuplèrent l'île de Lesbos. Alcée et Sappho ont chanté en dialecte éolien. Les Ioniens s'installèrent en Asie, sous le même parallèle que l'Attique. Smyrne, Ephèse, Milet, les îles de Chio, de Samos, la plupart des îles de l'Archipel (mer Egée), sont peuplées par eux. Homère, Hésiode, Hérodote, sont, par la langue, des Ioniens.

Tout autres sont les Phrygiens et les Lydiens : il faut les ranger parmi les « *barbares* ». Leurs luttes contre les colonies grecques éoliennes et ioniennes ont été constantes. Conquise par les entrepreneurs rois de Lydie, la Phrygie passa, avec sa maîtresse, sous la domination persane. Il n'y a rien de commun entre l'âme de ces Asiates et l'âme grecque.

Géographiquement, le groupe des modes nationaux devrait donc être constitué par les harmonies dorienne, éolienne, ionienne (= iastienne). Il est possible d'ailleurs qu'il en fût ainsi dans le principe. Grecs d'Europe et Grecs d'Asie devaient s'entendre « *musicalement* », malgré des différences dialectales, tout comme Sappho, Hérodote, étaient compris par les Attiques.

Le désordre survenu dans le groupement des modes (Mixolydisti associée à une Doristi, Ionisti à une Phrygisti) prouve avec évidence que les harmonies exotiques primitives furent châtées, et contraintes de s'encadrer dans les exigences tyranniques du Système Parfait. Les anciennes désignations devaient s'appliquer à des échelles moins conciliables avec la Doristi. En admettant, pour les raisons ci-dessus, que les harmonies éolienne et ionienne fussent bien, sous leur forme originelle, des modes comparables à ceux de *ta-mi-La* et de *sol-ré-Sol*, il est impossible d'admettre que les échelles empruntées aux barbares de la Phrygie et de la Lydie eussent, dans l'art de ces

deux pays, la forme que les Grecs daignent leur attribuer.

En réalité, le tableau des modes — qu'on le groupe deux à deux seulement, ou quatre par quatre — nous met en face d'un système homogène, coordonné, ramené à l'unité, peut-on dire, — cette unité étant la Doristi, — par conséquent hellénisé du haut en bas, par les Grecs d'Europe; Laloy l'a vu avec clarté. Les modes étrangers ont été adaptés aux habitudes mélodiques des musiciens du continent. Par un phénomène pareil à celui que les grammairiens reconnaissent dans l'évolution des formes du langage parlé, par l'« *analogie* » ils se sont peu à peu rapprochés du mode national des Attiques.

Ils y ont perdu leur saveur première, et se sont acheminés, par plus de régularité dans leurs échelles, vers l'époque basse où l'on a pu dresser les tableaux [230] à [236]. Ils correspondent à une sorte de pédagogie qui eût étonné les musiciens poètes du v<sup>e</sup> siècle, Pindare, Eschyle, Sophocle, et aussi les virtuoses instrumentistes, leurs contemporains : en ce temps-là, les harmonies diverses que la Grèce tolérait à côté de la Doristi avaient sans aucun doute gardé quelque chose de leurs formes caractéristiques.

Platon lui-même paraît avoir connu encore des modes barbares presque aussi éloignés du mode national que les costumes tapageurs des Asiates ressemblaient peu à la tunique dorienne, si belle en son simple arrangement. Il proteste contre un « *exotisme* » plus accentué que celui dont le tableau [233] dresse le bilan. Sans quoi il semble absurde que l'auteur du *Lachès* et des *Lois* ait pu séparer la Doristi de ses compagnes avec tant d'indignation. « *Chez l'homme vertueux les actions et les paroles s'accordent entre elles, parfaitement, à la manière (des sons) de l'harmonie dorienne, et non pas selon les harmonies iastienne, phrygienne ou lydienne. Car l'harmonie dorienne seule est hellénique.* » (*Lachès*.)

La vérité doit être que les traditions musicales de l'Orient importées en Grèce ne perdirent leur vie propre que vers la fin du iv<sup>e</sup> siècle. Alors on jugea à propos, pour consacrer par des mots la coordination des harmonies, de remplacer l'Eolisti par l'Hypodoristi, l'Iasti par l'Hypophrygisti. Que l'harmonie éolienne ait pu, sans trop d'altérations, devenir compare de la dorienne, cela n'est point scandaleux. Mais il se trouva, tant l'adaptation au système purement hellénique avait effacé les distances, que l'harmonie ionienne et la phrygienne, l'une hellénique et l'autre barbare, formèrent une de ces couples rangées sous même rubrique : hypophrygisti et phrygisti. Il y a là une trace de remaniements certains.

Qu'étaient les harmonies exotiques primitives? On a le droit de supposer, d'après les légendes relatives aux aulètes de la Phrygie, que l'usage des intervalles plus petits que le demi-ton a été importé d'Orient en Grèce continentale.

89. La terminologie nouvelle ne prévalut guère que parmi certains professionnels. Les Grecs restaient si jaloux de leur dignité en face des « *barbares* », que, même après avoir enrégimenté les modes étrangers dans l'art hellénique et leur avoir ôté la plus grande part de leurs caractères propres, ils continuaient à les désigner, non sans quelque mépris, par les vieux noms.

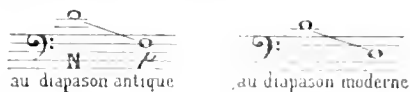
C'est à une distinction quasi dédaigneuse qu'est due la réduction de tous les modes aux deux (groupes d') harmonies Doristi et Phrygisti. Le premier groupe ne renferme que des modes helléniques; car l'éolien

est un dialecte, et la mixolydisti paraît exprimer, par son étiquette même, qu'elle est un mode national teinté seulement d'exotisme. Ici les cadres sont rigides et le Diatonique vulgaire s'installe normalement. Le second groupe évoque les échelles orientales, imprécises, où les sons exharmoniques peuvent devenir les jalons mêmes du mode, aux risques et périls du Diatonique vulgaire, qui y manque d'assises robustes. Or ce Genre cher à Pythagore, Platon, Aristote, fut toujours, en dépit des musiciens professionnels, le centre vers lequel convergeaient tous les ressorts de la musique.

90. Il est cependant une section de la théorie musicale des Anciens où les noms nouveaux s'implantèrent; et il faut, pour en finir avec cette terminologie compliquée, — pour éclaircir aussi le sens de plusieurs étiquettes étranges, — retourner un instant au tonaire. Dans la pratique, en effet, — et ce fut un malheur, on adopta pour la désignation des tons les épithètes qui spécifiaient les modes. L'histoire pourrait, ainsi que le remarque Gevaert, justi-

fier cette confusion : primitivement elle était volontaire. Le mode et le ton étaient liés l'un à l'autre : le mode dorien appelait le ton dorien, le ton phrygien était inséparable du mode phrygien, etc.

Au temps où la lyrique chorale régentait encore la musique (vi<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), les moyens d'exécution dont elle disposait — le chœur à voix d'hommes — l'obligèrent à régler pour la région moyenne des voix masculines l'usage des modes divers. Il fallait que dans les limites ci-dessous :



[215]

les divers modes pussent être exprimés; c'est-à-dire que, dans cette octave, les demi-tons devaient s'organiser de sept manières différentes, correspondant aux sept échelles partielles de la figure [230].

L'opération revient à construire les séries suivantes :

[216]

On voit qu'entre  $fa_3$  et  $fa_2^1$  l'échelle commune, sans altération d'aucune sorte, fait entendre l'octave de la hypolydisti; que, dans les mêmes limites, l'échelle haussée d'une quarte (armée d'un  $\flat$ ) fournit l'octave de la lydisti, etc. D'où les noms de ton hypolydien, ton lydien, etc., lesquels sont éminemment logiques.

91. Si l'on superpose, dans une figure d'ensemble, à la série des

mèses de chaque ton la série des finales modales, on obtient le schème :

[247]

1. Au diapason antique.

et l'on en tire cette constatation que les échelles

des tons, rangées du grave à l'aigu, sont dénommées à l'envers des octaves modales découpées sur l'échelle commune et qui se succèdent de l'aigu au grave.

Le malheur voulut que Boèce (vi<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), en transcrivant les échelles des tons, qu'il prit pour des échelles modales, et ne s'apercevant point de sa bévue, légua aux *cantors* du Moyen Age une erreur qui fut entretenue avec piété. Ils appliquèrent ces dénominations à leurs octaves authentiques et plagales... « Or, comme la série des tons et celle des modes suivent chez les Grecs une marche inverse [247], le système modal se trouva entièrement pris à rebrousse-poil. Mille ans ont passé depuis lors, et la nomenclature de Notker et du pseudo-Hucbald, retapée au xvi<sup>e</sup> siècle par Glaréan, est toujours en usage parmi les plainchantistes... bien que son absurdité fondamentale ait été mise hors de doute depuis longtemps<sup>1</sup> »

Cette cause de confusions persistantes devait être signalée ici : elle empêche les praticiens du chant

ecclésiastique d'y voir clair lorsqu'ils veulent remonter aux sources antiques de leur art<sup>2</sup>.

Lorsque le tonaire antique fut complété par les néo-aristoxéniens (1<sup>er</sup> siècle de l'ère chrétienne), la terminologie se compliqua. L'intercalation des tons à *z* entre les tons à *p* entraîna sinon la création de termes nouveaux, du moins un usage nouveau des termes anciens : redoutable cause d'erreurs. Il y eut, à côté du ton hypodorien, un ton éolien, alors que, dans le domaine des harmonies, Hypodoristi et Eolisti désignent le même mode. Les tons hypodorien et éolien n'ont, au contraire, aucun contact. Il en est de même des tons hypophrygien et iastien.

On a vu plus haut (29) que le sens des préfixes *hypo* et *hyper*, dans la terminologie des tons, est nettement établi par les distances séparatives (quartes), tandis que, en ce qui concerne les modes (83), l'interprétation de *hypo* est tout autre.

1. Gevaert, *Mélopée antique*, p. 26.

2. M. Francisque Greif apporterait-il, par son hypothèse, un remède à cet imbroglio?



XLV

Guitare (*pandoura*?) tenue par une des Muses qui décoraient à Mantinée la base d'un groupe de Praxitèle. Les trois cordes que Pollux attribue à la *pandoura* conviendraient parfaitement au manche de l'instrument représenté ici, vu sa largeur. La main droite gratte les cordes (avec un plectre, semble-t-il). L'attitude de la main gauche, qui serre les cordes contre le manche, est excellemment rendue. Malgré la mutilation des parties fragiles, la forme de l'instrument est très reconnaissable. — Bas-relief découvert à Mantinée par Fongères, et remontant au milieu du iv<sup>e</sup> siècle. Voy. l'article cité de Th. Reinach, *Revue des Etudes Grecques*, 1895; et Max. Collignon, *les Statues funéraires dans l'art grec*, fig. 92. — Musée national d'Athènes.



XLVI

Guitare (*pandoura*?) tenue par une jeune Bœotienne. De l'instrument il ne reste que la partie supérieure de la *caisse* et la naissance du *manche*. Mais les doigts de la main droite qui pincet les cordes et ceux de la main gauche qui « font » la note sont clairement expressifs. Th. Reinach observe que la musicienne — publiée par lui dans l'article précité (XLV) — tient son instrument horizontal. — Figurine de terre cuite trouvée à Tanagra (Béotie), modelée au iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — Musée du Louvre, salle L.

## II. — LES HARMONIES CONSERVÉES PAR LES MONUMENTS

92. Il reste à présenter les monuments antiques qui fournissent des exemples de modes autres que la Doristi. Ils sont peu nombreux. Ils prennent ici la

forme de leçons de solfège : les diverses harmonies seront ramenées à la notation que l'échelle *naturelle* (ton hypolydien d'Alypius) leur inflige, et transposées d'une octave à l'aigu, afin que soient cotées à la seule clef de *sol* toutes les transcriptions.

On passera en revue : 1<sup>o</sup> les monuments du groupe national dorien, et 2<sup>o</sup> ceux du groupe exotique.

De la Mixolydisti il ne subsiste rien.

De l'Eolisti (Hypodoristi) les seules survivances sont de petites pièces instrumentales, sans intérêt, et le début de la 1<sup>re</sup> Pythique, — dont l'authenticité est contestable.

Eolisti.



[218]

Une Méthode de cithare, écrit anonyme du n<sup>o</sup> ou n<sup>o</sup> siècle de notre ère, fournit quelques exemples de ce mode. Les deux suivants seuls méritent d'être cités. Ils sont limités à l'étendue de la quinte modale :

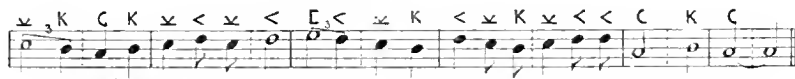


[219]

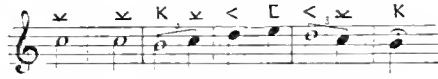
Cette pièce-ci, d'un autre rythme, ne nous apprend pas grand'chose de plus :



Χρυσ-έ - α Φῶρ - μιγξ, Α - πάλ - λω - νος και ἰ - σπλο - κά - μων



αὖν - δι - κον, Μοι - σάν κτέ - α - νον, τὰς ἀ - κού - ει μὲν βρά - σις, ἀγλα - ῖ - ας ἀρ - χά -



πεῖ - θον - ται δ' ἄ - οἱ - δοῖ σάμα - σιν,



ἀγ - η - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οἰ - μί - ων ἀμ - βολῆς τεύχας ἔ - λε - λιξ - σ - με - νο.



και τὸν αἰ - χματ - ἄν κε - ραυ - νον σβεν - νό - εις

[251]



[250]

Observer l'importance que, dans ces deux petits airs, prend la tierce de la fondamentale, l'ut médiane. L'accord *la-ut-mi* est exprimé deux fois. Il est vrai que si l'instrumentiste se conforme à la notation et fait de l'ut un son exharmonique, cet accord est piteux. Mais le Diatonique vulgaire n'était-il pas le plus souvent préféré dans la pratique de l'Eolisti, « la plus citharodique de toutes les harmonies » au dire d'Aristote, la plus apte, par conséquent, à accompagner la voix du citharède? Il est vrai que la même en Diatonique, le réglage pythagoricien donne à l'ut une position telle que l'accord *la-ut-mi* est faux. Aussi les Grecs ne l'ont-ils jamais pratiqué en sons superposés.

Ces modestes exercices soulignent l'importance de la quinte modale. Ils en révèlent le sens harmonique; ils en présentent avec insistance les jalons principaux : en Eolisti la finale est en même temps la pseudo-tonique du mode.

Le père Kircher, au xviii<sup>e</sup> siècle, copia ? dans un manuscrit appartenant à un couvent de Sicile, la première strophe — moins le dernier vers — de la 1<sup>re</sup> Pythique de Pindare. Ce manuscrit n'a pas été retrouvé; et s'il n'y a pas de raisons musicales absolues qui permettent d'accuser le père Kircher de supercherie, cette Hypodoristi a un parfum moderne quelque peu troublant. Ce monument est donc suspect. J'en donne ici la version de Gevaert. Le texte, autrement rythmé, se trouvera plus loin [432], avec ses deux graphies juxtaposées.

1 Chanteur accompagné par un instrument à cordes. Voy. les images XXX à XXXIII et analogues.

La quinte modale se trouve ici encore nettement installée. La cantilène descend d'un degré au-dessous de la finale, à deux reprises. Les mélodées doriennes nous ont déjà livré des exemples de cette « sous-finale » sera extrêmement répandu dans les chants liturgiques du Moyen Age. Dans ces œuvres musicales, survivances des mélodées helléniques, non seulement se retrouvent les antiques modes, mais jusqu'aux habitudes mélodiques, dans leurs détails. Voy. ci-dessous, le chapitre IV.

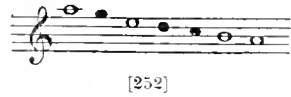
Le 6<sup>e</sup> degré (*fa*) est absent de la mélodie.

La triade modale (*ut-mi*) est, dans chacun de ses éléments, percutée avec insistance. Mais c'est manifestement *ut* (la pseudo-médiane) qui prédomine. Il semble même s'insinuer provisoirement comme pseudo-tonique dans le 3<sup>e</sup> vers et au commencement du 4<sup>e</sup>. Ce serait là une sorte de modulation passagère au mode majeur relatif (*ut*).

Ainsi l'Eolisti (Hypodoristi) diatonique, présentée sous la forme d'une octave descendante, est identique à notre gamme mineure descendante.

Si l'élimination du *fa* (6<sup>e</sup> degré) est systématique

et si la découverte d'autres monuments musicaux en Eolisti établissait qu'elle fût ordinaire, la gamme éolienne, défective, se réduirait à

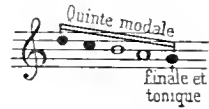


[252]

ce qui supprimerait le triton, la fausse quinte (quinte diminuée) et la sensible du *mi*. De là résulterait pour « la mélodée éolienne une douceur inconnue aux autres modes conservés en notation grecque ».

93. L'harmonie phrygienne directe, l'Iasti (= Hypo-

Iasti.



[253]

phrygisti), est représentée par un chant citharodique composé au n<sup>e</sup> siècle de notre ère et attribué à Mésomède.

Version de Gevaert (cf. [474]) :

C F F F F C F F C Γ L F  
 NE - ME - ΣΙ πτε - ρό - σα - σα, βί - ου βό - πα,  
 F F K K K K ∞ K C K F  
 κυ - α - νῶ - πι θε - ἄ θυ - γα - τερ Δί - κας,  
 F < < < < ∞ K ∞ <  
 ἂ κού - φα φρυ - άγ - μα - τα θνατ — ῶν  
 < < F C < K ∞ C F F  
 ἐ - πέ - χεις ἄ - δά - μαν - τι χα - λιν — ῶ  
 F F F F F F F Γ F F  
 ἔχ - θου - σα δύ - βριν ὀ - λο - ἄν βρο - τῶν  
 L Γ F L L  
 μέ - λα - να φθό - νον ἐκ - τός ἐ - λαύ — νεις  
 F F Γ F Γ C Γ F L F C  
 ὕ - πὸ σὸν τρο - χὸν ἄσ - τα - τον, ἄσ — τι - βῆ  
 K ∞ < K C C F K F  
 χα - ρο - πα μέ - ρό - πων στρέ - φε - ται τυ - χα.

III

F F F F F F L F Γ T

Αί — θου — σα δὲ παρ πό — δο βαί — νει,

⊥ T L L F C L F F

γαυ — ραύ — με — νον αὐ — χί — να κλίν — εις,

⊥ T L Γ T L L Γ L F C

ύ — πὸ πῆ — χυν ἄ — εἰ βί — ο — τον με — τρεῖς,

< F C K ⊥ C F F F T

νεύ — εις δὴ — πὸ κάλ — πον ὁ — φρὺν κά — τω,

T F F F L Γ F C C

IV (7)

ζυ — γὸν με — τὰ χεῖ — ρα κρα — ἰαῦ — σα

⊥ ⊥ ⊥ ⊥ K K C F C L

ἴλ — αθ — ι μά — και — ρα δι — κασ — πό — λε,

⊥ ⊥ ⊥ K K C F C C K F

Νέ — με — σι πτε — ρὸ — εσ — σα, βί — ου ῥο — πία.

C F F F F C F Γ L F F

V

NE — ME — ΣΙΝ θε — ὄν ἄθ — ο — μεν ἀφ — θι — τάν,

F F < < < < K ⊥ Γ F

νη — μερ — τέ — α, καὶ πά — ρε — δρον Δί — καν,

K F C K ⊥ C C F K F

νικ — ην τα — νυ — σιπ — τε — ρον, ὁμ — βρι — μαν,

L F F F F Γ Γ F L F

ἄ — ἰάν με — γα — λαν — ο — ρί — αν βρο — τῶν

K

νε — με — σῶ — σα φέ — ρεις κα — τὰ γαρ — τὰ — ρου

[254]

Il se produit un retour du premier thème au vers 16. Si la composition est complète, elle se trouve ainsi encadrée symétriquement par deux sections installées sur le même motif, mode de construction cher aux modernes.

Le parcours de la mélodie est assez différent de celui qu'avaient effectué les mélodies antérieurement transcrites. Il semble qu'il y ait ici une inversion de la quarte située en haut de l'échelle, en Lydisti. Nulle part le compositeur ne dépasse le *ré*, quinte supérieure de la finale, et il descend un degré plus bas que le *ré* grave. Cette inversion de la quarte complémentaire peut se représenter par la figure suivante :



[255]

qui ressemble plus, au premier coup d'œil, à l'échelle indirecte (83) de la Phrygisti qu'à l'échelle directe de l'astasi. Ce n'est là qu'une apparence, la finale étant *sol* et s'affirmant avec une persistance quelque peu indiscrète.

Gevaert estime qu'on se trouve ici en présence d'une de ces formes modales « relâchées », inapplicables au groupe dorien, et que Platon condamne avec énergie. Elles sont bonnes pour les amateurs et les vieillards. Il appartient aux artistes et aux jeunes gens vigoureux de chanter dans le registre aigu de la voix et de mépriser ces cantilènes amolies<sup>1</sup>.

Dans l'hymne à Némésis la quinte modale (*sol. si. ré*) est mise, dès la première section, en lumière. La répercussion des sons que nous appellerons pseudo-tonique, ps.-médiate et ps.-dominante, y est tellement nette qu'il est inutile de la marquer au passage. On peut dire que l'accord :



[256]

est implicitement installé d'un bout à l'autre de la pièce. Mais il est essentiel de reconnaître la présence intentionnelle, quoique subreptice, d'un élément de contraste tiré de l'accord :



[257]

caractéristique de l'harmonie lydienne. La tierce de cet accord n'est autre que la mèse *la*, dont le rôle actif, en tous les modes, est un fait patent. Ici elle termine les vers 7, 11 et 13 et elle attire autour d'elle (vers 7, 10, 11) le *fa* et l'*ut*, compléments de la triade lydienne. Ces accords parfaits majeurs ne sont, en raison du réglage pythagoricien de la tierce incluse, que des apparences : ils sont « faux » comme l'était l'accord mineur précité. Les Grecs d'ailleurs ne les ont employés que mélodiquement [chap. IV].

Sur vingt vers, douze se terminent par la finale

1. La comparaison s'impose entre une telle échelle et les deux plures du chant liturgique. Mais les théoriciens médiévaux, en portant à quatre le nombre de ces échelles à quarte inverse, commencent une erreur lourde. Je prends la liberté de renvoyer le lecteur à l'*Histoire de la langue musicale*, t. I, ch. ii et iii.

modale. Quatre sur cinq des sections s'achèvent par elle. La troisième section seule conclut sur l'indicateur des Graves, qui prend, dans cette forme modale « relâchée », une importance spéciale : elle est une des deux cordes compréhensives de l'octave apparente *ré-Ré*.

En somme, toutes les fins de vers se font — avec majorité en faveur du *sol* — sur :



[258]

c'est-à-dire sur l'équivalent, par à peu près, de nos « notes tonales ». Il est évident que si ces jalons I, IV et V de l'échelle sont inaptes à porter des accords de III sons, — puisque le réglage pythagoricien y met obstacle, — ils s'imposent néanmoins à l'entendement musical des Grecs, qui pressentent vaguement la cadence tonale moderne et n'en sont détournés que par leurs intervalles mélodiques.

93 (bis). La chanson suivante, du 1<sup>er</sup> ou du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, découverte à Tralles (Asie Mineure), si l'on s'en tient à sa finale, doit être rangée parmi les productions de l'harmonie Phrygisti. Elle est dans ce cas l'exemple unique de ce mode parmi les restes de l'art musical grec.

Version de Gevaert, transposée (cf. [445]) :



[259]

L'accord modal (*sol-si-ré*), entendu comme précédemment, est explicitement présenté aux vers 3 et 4. L'usage réitéré du triton — mélodique, s'entend — donne aux vers 2 et 3 une forme musicale piquante; une opposition s'établit entre la quinte lydienne et la phrygienne. La formule descendante, à la cadence terminale, est très douce.

Gevaert a rapproché de cette chanson l'antienne charmante qui se chante le jour des Rameaux au début de l'office.

Version de Gevaert, rythmée à la *bénédictine*, et qui appartient à l'astasi normale. Il y a, à la 4<sup>e</sup> distinction, une variante (cf. *Graduale vatican*, p. 113).



Ho-sán - ná fi - li - o Dávid!

be-ne-dí - ctus qui vé - nit in nó - mi - ne Dó - mi - ni.

O Réx I - sra - el,

Ho-sán - na in ex - cé - sis!

94. Eschyle, Sophocle, Euripide, ont employé la Phrygisti. Rangée parmi les harmonies non helléniques, condamnée par Platon à cause de sa véhémence dionysiaque, elle n'a été évidemment, dans l'art des Grecs, qu'un accident. Elle devait tenir une part de sa puissance de la rareté et de la nature de son emploi. Elle a survécu dans les chants de l'Eglise latine, et le plus bel exemple qu'on puisse citer de l'une de ses variétés est le très ancien *Credo* que l'édition vaticane

Cré - do in ú - num Dé - um

Pa' - trem omni - po - té - nt - em, Fac - to - rem coe - li et tér - rae

vi - si - bí - li - um óm - ni - um, et in - vi - si - bí - li - um.

Et in ú - num Dó - mi - num Jé - sum Chri - stum,

fi - li - um Dè - i u - ni - gé - ni - tum.

récente met en première place, et qui devrait, en raison de son caractère et de son âge, être le seul employé dans les églises. Il est d'une forme « intense » exceptionnelle et conclut chaque verset sur la quinte de la fondamentale. Il remonte aux plus lointaines traditions; il se rattache de près à de l'art antique. Malheureusement le clergé, rebelle à des ordres qui lui tracent, en même temps que ses devoirs vis-à-vis de la vieille liturgie, un programme d'art, continue à traiter les vénérables mélodies dont elle a la garde avec une dédaigneuse indifférence.

95. Le groupe lydien est apparenté au phrygien pour les raisons dites, mais il s'individualise nettement par l'insertion du triton dans la quinte modale. C'est une couple de modes « hyper-majeurs ».

Le triton intercale son *si* entre la pseudo-médiane et la pseudo-dominante. De là pour cette quinte une physionomie spéciale.

Hypolydisti.

Quinte modale finale et tonique

Le monument qui suit, débris trop court et charmant, égaré au milieu de vulgaires exercices de cithare dans la méthode déjà citée, et qui est peut-être un « air célèbre » de l'époque, exhibe une mélodie qui cette fois coïncide exactement avec l'octave modale (*ut-Ut*).

Version de Westphal (cf. [411]) :

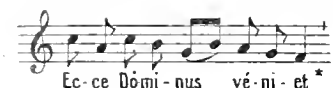
L'air est-il complet? C'est probable. Et l'on peut considérer sa terminaison anormale (*lu* au lieu de *fu*) comme intentionnelle : l'arpège initial (accord modal : *ut-fu-lu-ut*) et la formule conclusive se font pendant, la dernière mesure paraissant être le rappel, par contraction, des deux premières.

Il ne faudrait pas croire en effet que la finale théorique du mode s'imposât à toutes les mélodies antiques, ou que toujours celles-ci s'astreignissent à s'enclôre dans les limites de l'octave modale. L'octave modale n'est qu'une fiction de la théorie. Elle fournit un schème; elle n'est pas un lit de Procuste. La finale cède la place, au gré du musicien, sinon à un degré quelconque de l'échelle, du moins à tel ou tel que l'usage et le style déterminent.

Gevaert voit dans cette finale une forme de l'Hypolydisti « intense » dont les théoriciens font état, et il la rapproche des chants liturgiques tels que le psaume :

Dix - it Dó - mi - nus Dó - mi - no mé - o : \* Sé - de a dex - tris mé - is

Voici, comparée à cette forme anormale, une autre Hypolydisti du Moyen Age (version de Gevaert), dans laquelle la fondamentale *fa*, finale mélodique de la pièce, donne le sens harmonique (acception moderne) du repos sur *la*, à l'avant-dernière « distinction » (*et erit in die illa*) :



[265]

On peut citer encore le thème de l'Adagio, dans le xv<sup>e</sup> quatuor de Beethoven, auquel l'harmonie Hypolydisti fournit son échelle :



[266]

et l'on sait quel parti le maître a tiré de cette cantilène. L'harmonisation fournit le *si z* caractéristique.

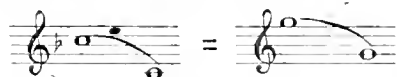
De tous les modes l'hypolydien est peut-être celui qui se révèle le plus vite à une oreille aux aguets : sa quinte tritonée ne saurait passer longtemps inaperçue.

96. De la Lydisti il ne reste rien. A peine en retrouve-t-on des traces dans les cantilènes de l'Eglise latine : la formule alléluatique du XV<sup>e</sup> Dom. post Pentec. est notée de telle sorte qu'elle figure au Graduale comme une mélodie Iasti. La voici habillée à la Lydisti et rythmée à la *bénédictine* :



[267]

Comme le *si z* ou *b*) fait défaut, on pourrait, dans l'antienne ci-dessus, qui le précède, le supposer *b* aussi bien que *z*, d'autant plus que le verset qui suit contient ce *si b*. On serait dans ce cas en présence ici [267] d'une Iasti transposée, puisque



[268]

Mais l'insistance avec laquelle le *fa* paraît affirmer son rôle de fondamentale, la netteté de l'accord modal mélodique (*ut fa la*), font admettre par Gevaert que la Lydisti peut, dans cet *Alleluia*, survivre.

Cet exemple n'a été cité que pour établir mieux la différence qui sépare l'octave Lydienne [Quinte Modale = *ut-fa*] :



[269]

de notre Majeur moderne :



[270]

dont la quinte modale, installée sur l'*ut*, est si éloignée, par la justesse de la quarte *ut-fa*, de la dureté inhérente au triton *fa-si*.

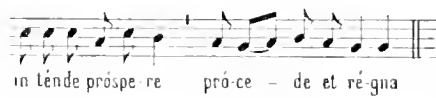
97. Si l'on veut établir un rapprochement plus légitime entre notre mode majeur et l'un des Majeurs antiques, c'est à l'*lasti* qu'il faut se reporter :



[271]

Sa quinte modale est pareille à la nôtre. Lorsque la mélodie se confine dans les six degrés inférieurs de l'échelle, et lorsque aussi elle répercute avec insistance les trois sons de l'accord modal, l'impression résultante se rapproche, malgré les différences du réglage sonore (chap. IV), de celle que procure notre

Majeur. Ex. : antienne *Specie tua*, Office de la Vierge, II<sup>e</sup> Nocturne (version de Gevaert) :



[272]

On peut se croire en Majeur moderne.

98. A considérer les divers exemples antiques présentés jusqu'ici, on s'apercevra que parmi les sons de plus fréquente répercussion la mèse LA se trouve en presque toutes les pièces.

Ce LA est en Eolisti et en Doristi II la pseudo-Tonique, en Doristi I et en Mixolydisti la pseudo-Sous-Dominante, en Iasti et en Phrygisti la Sus-tonique, en

Hypolydisti et en Lydisti la Médiate. Ses fonctions sont donc variables, mais son importance subsiste dans tous les modes. La mèse, en effet, n'est pas seulement l'ombilic du système général par la place centrale qu'elle y occupe. Elle est un centre d'émission sonore, une sorte de foyer d'où émane comme un rayonnement, en permanence. « Dans toute mélodie bien constituée la mèse est souvent employée. Tous les bons compositeurs<sup>1</sup> y ont fréquemment recours; et s'ils s'en écartent, bien vite ils y reviennent, ce qu'ils ne font pour aucun autre degré... C'est que la mèse est entre les divers sons comme une sorte de lien (harmonique). » (Aristote, *Problème XX*.)

A considérer les monuments, on a la preuve que l'interprétation littérale du passage est à la fois la plus simple et la plus vraie. Il s'agit bien de la mèse « dynamique », de celle qui occupe — au diapason antique — le centre de la voix moyenne des hommes, et non de la mèse « théorique », que chaque ton en doristi installe sur son quatrième degré à partir du grave.

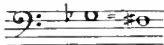
1. Le texte dit *poètes*. On ne s'était pas encore avisé, au temps d'Aristote, que le poète et le musicien sont deux.

Cette mèse absolue<sup>1</sup>, opposée à la mèse par position<sup>2</sup>, est donc pour les Grecs plus qu'un diapason, qui aurait servi à la fois à régler la région vocale masculine et à accorder la lyre et la cithare : c'est un pivot, autour duquel s'organisent tous les modes.

« Les doctrines d'Aristote relatives à la prédominance de la mèse dans la mélodie hellénique sont confirmées non seulement par les morceaux et fragments antiques conservés dans leur notation propre, peu abondants malheureusement, mais aussi par les nombreuses cantilènes que la liturgie chrétienne des premiers siècles nous a transmises dans l'antiphonaire romain. Des 15 degrés du système parfait, le seul qui ne manque dans aucune des 950 antiennes de l'office antérieures à Guy d'Arezzo, est précisément la mèse *la*<sub>1</sub>, dans la notation non transposée. » (GEVAERT, *Pr. d'Aristote*, p. 195.)

99. Le caractère éthique des modes, leur emploi dans la lyrique chorale, la tragédie, la comédie, l'histoire de leurs variations, le mécanisme de leur transfert dans un art postérieur, ne peuvent trouver place en ce manuel. Il sera seulement rappelé que les musiciens du Moyen Age, héritiers des Grecs par les Romains, ont construit leur modalité sur les principes essentiels de la modalité antique et que les seules échelles directes, Eolisti, Doristi, Iasti, Hypolydisti, celles dont la finale est en même temps fondamentale ou pseudo-tonique (83), ont servi de base aux

1. Il faut à notre diapason la placer au *sol*<sub>72</sub> = *fa*<sub>52</sub> :



modes médiévaux. Gevaert a observé que la Doristi et l'Hypodoristi, assises sur une quinte tritonique, — c'est-à-dire renfermant le triton, — sont représentées dans l'Antiphonaire primitif par un nombre d'antennes bien moindre que l'Eolisti et l'Iasti. Celles-ci règnent sur les 1345 du recueil. C'est dire que les modes les plus « doux » prennent le pas sur les autres et que « dès son origine la mélodie des chrétiens d'Occident révèle une tendance marquée vers la consonance. »

Les transformations modales, le retour des modes, sont exposés dans l'*Histoire de la langue musicale*.

RÉSUMÉ

I. Les HARMONIES antiques (modes) peuvent se grouper en deux familles, caractérisées par la nature de la tierce inférieure incluse dans la quinte modale.

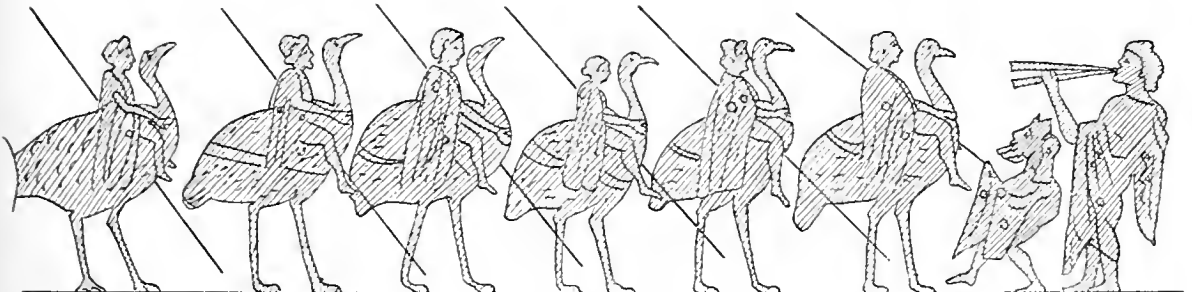
Le GROUPE DORIEN (national) a cette tierce mineure.

Le GROUPE PHRYGIO-LYDIEN (exotique) a cette tierce majeure.

II. Les modes étrangers n'ont pu subir une pareille réduction à l'unité sans perdre de leur autonomie. Asservis à la Doristi prépondérante, ils ne sont que l'ombre d'eux-mêmes.

III. Malgré cette adaptation, ils constituent des échelles différenciées, qui ont lentement cédé le pas au Majeur moderne. Employés mélodiquement par les Anciens, mais chacun d'eux étant à proprement parler une Harmonie, ils tendent aujourd'hui à revivre dans notre art polyphone et à lui apporter un renouveau.

2. Le mot thetique n'a pas d'autre sens.



XLVII

« Aulos » double, grossièrement représenté sur un vase de style archaïque. Il sert d'accompagnement à l'entrée en scène d'un cortège; apparemment des choréutes comiques (danseurs-chanteurs composant le chœur, dans l'exécution des comédies), montés sur

des antruches. La forme conique des tuyaux sonores est nettement marquée : ce sont ici des hautbois. — Vase à figures noires de la fin du VI<sup>e</sup> s. ou des premières années du V<sup>e</sup> av. J.-C. Emprunté au *Bollettino archeologico napoletano*, V, 7.

IV

NOTIONS D'ACOUSTIQUE GRECQUE. — CONSTRUCTION DES GAMMES

I. — LE MINEUR ANTIQUE ET LE MAJEUR MODERNE

100. Entre l'art musical des anciens Grecs et le nôtre il y a dissemblance, il n'y a point contradiction : l'homophonie antique et la polyphonie moderne s'appuient sur une même charpente. Les divergences, d'ail-

leurs importantes, ne se produisent que dans le remplissage de ce cadre commun.

Dans le domaine de l'Acoustique musicale les Grecs ont découvert et appliqué une partie de la vérité. Et si nombre de leurs notions restèrent incomplètes ou fausses, leur musique, comme la nôtre, eut ses fondements dans la Résonance. Comme la nôtre, elle

repose sur un petit nombre de consonances fondamentales, que la résonance fournit.

La physique musicale de Pythagore eut même point de départ que l'acoustique moderne. Seulement elle s'arrêta en route. Quelques principes abstraits, trop absolus, ont rendu sourds, semblerait-il, les antiques expérimentateurs, ou leur ont inspiré pour leurs propres découvertes, lorsqu'elles dépassaient ou confirmaient ces principes, un systématique mépris. Il n'en reste pas moins, à la base de l'édifice sonore très complexe qu'ils ont construit, des assises robustes que la pratique musicale et la science ont consacrées.

Ces substructions sont fournies en effet par le phénomène primordial de la Résonance, qui peut s'énoncer comme il suit : le son à l'état d'isolement n'existe pas dans la nature; tout son donne naissance à un cortège de sons harmoniques accessoires, en nombre illimité, satellites assidus qui gravitent autour de lui, à des distances constantes, et dont l'oreille perçoit aisément les premiers par le rang, à partir du grave, dans certaines conditions d'expérience. Le son fondamental est beaucoup plus intense que ses harmoniques, et ce phénomène peut se représenter en raccourci — par un choix spécial du son fondamental, le *mi*, sur lequel la Doriste appuie sa quinte modale — au moyen du schéma suivant :



[273]

Une telle figure<sup>2</sup> est un véritable appareil mnémotechnique. Les numéros d'ordre des harmoniques fournissent en effet, quand on les dispose en rapports superpartiels (de la forme  $\frac{1+1}{1}$ ,  $\frac{2+1}{2}$ ,  $\frac{3+1}{3}$ , etc.), la représentation arithmétique des intervalles musicaux successifs, dans l'ordre de leur génération harmonique.

L'intervalle de deux sons étant défini le rapport des nombres de vibrations qui leur correspondent pendant des temps égaux, les rapports tirés de la série [273] :

$$\frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{4}{3}, \frac{5}{4}, \frac{6}{5}, \text{ etc.}$$

représentent précisément l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, etc. Et il faut entendre par là que si, par exemple, une corde vibre 3 fois pendant 2 vibrations d'une autre corde, celle-ci est à la quinte grave de celle-là.

Les Anciens ont ignoré les vibrations longitudinales et transversales des cordes, mais ils ont comparé les longueurs des cordes et les ont mesurées avec précision. Or l'expérience apprend que les nombres de vibrations des cordes et les nombres qui expriment les longueurs des cordes sont en raison inverse les uns des autres : les calculs des Anciens sur les longueurs

aboutissent donc à des expressions numériques équivalentes à celles de nos intervalles calculés en vibrations.

Pythagore et ses disciples, par leurs expériences au Monocorde, — qui n'est autre que le sonomètre de nos physiciens, — établirent définitivement l'ordre d'apparition, la subordination des intervalles musicaux. Pour eux comme pour nous, les consonances sont d'autant plus exactement appréciables que leur expression numérique est plus simple. L'unisson  $\frac{1}{1}$ , à proprement parler l'absence d'intervalle, est encore plus rapidement interprété<sup>3</sup>. Par ordre de facilité décroissante, dans l'évaluation de la justesse, viennent ensuite l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, comme s'il s'établissait en effet une relation entre la forme arithmétique d'un intervalle et la notion que sa perception nous impose<sup>4</sup>.

101. On pourrait donc croire que les Pythagoriciens perçurent et appliquèrent le phénomène de la résonance et qu'ils en tirèrent des règles pour la constitution des échelles sonores et l'accord des instruments. En effet, après avoir pris la moitié de la longueur d'une corde, puis ses  $\frac{2}{3}$ , puis ses  $\frac{3}{4}$ , ils ont fait vibrer les  $\frac{4}{5}$  et les  $\frac{5}{6}$  de leur corde à expérience, entendu et mesuré avec exactitude ces tierces naturelles, telles que la résonance les fait apparaître [273]. Ils sont arrivés même à définir la quinte : la somme d'une tierce majeure et d'une tierce mineure (Archytas). Ils ont appris empiriquement que le rapport représentatif d'un intervalle s'obtient par la multiplication ou la division des rapports représentatifs dont le premier est musicalement la somme ou la différence.

D'où les règles essentielles du calcul acoustique :

I. Addition des intervalles.

$$\frac{3^{\text{e}} \text{ maj.}}{5} + \frac{3^{\text{e}} \text{ min.}}{6} = \frac{3^{\text{e}} \text{ quinte}}{20} = \frac{3}{2}$$

L'addition des intervalles se fait par la règle de la multiplication des fractions : on multiplie entre eux les numérateurs et les dénominateurs.

II. Soustraction des intervalles.

$$\frac{\text{quinte}}{3} - \frac{3^{\text{e}} \text{ maj.}}{5} = \frac{3^{\text{e}} \text{ mineure}}{6}$$

La soustraction des intervalles se fait par la règle de la division des fractions : on multiplie la fraction dividende par la fraction diviseur renversée. L'opération précédente a par conséquent pour mécanisme :

$$\frac{\left(\frac{3}{2}\right)}{\left(\frac{5}{1}\right)} = \frac{3}{2} \times \frac{4}{5} = \frac{12}{10} = \frac{6}{5}$$

102. Ces philosophes-musiciens sont armés pour construire des échelles « harmoniques » ayant des tierces majeures exactes. Or, ils se sont obstinément refusés à accueillir les tierces naturelles comme facteurs dans la construction des échelles diatoniques. Comment expliquer cette proscription?

1. M. Jean Marnold a publié récemment (*Sammelbände der internat. Musik-Gesellschaft*, April-Juni 1909) une étude fort originale (en français) sur les fondements naturels de la musique grecque antique.

2. La série est illimitée, et le nombre des harmoniques est théoriquement infini.

3. Donner le la c'est dicter un unisson à l'orchestre. Chaque instru-

mentiste part de là pour régler au moyen (des octaves et) des quintes son registre spécial.

4. Mieux vaut ne parler pas de l'agrément des consonances : il n'a guère de relations avec la forme des rapports numériques qui les expriment.

Il ne faut pour cela que considérer le rôle des « savants » en musique : ils ne furent et ne seront que les contrôleurs, jamais les créateurs des échelles. Sur les données de la pratique musicale ils exercent leur science, instituent leurs expériences, établissent leurs méthodes : c'est tout.

Les Pythagoriciens se sont trouvés en présence d'un art musical homophone établi, le plus simplement du monde, et pourrait-on dire le plus logiquement, sur un système de quintes, intervalles généraux par excellence, dont toutes les « oreilles », en tout temps et en tout pays, subissent l'éloquence persuasive : par la série des quintes justes (ou des quartes, leurs renversements), on voit apparaître en effet tous les sons du Diatonique universel,



[274]

issu d'une série de quintes, qui a pour équivalence la série de leurs renversements, les quartes :



[275]

C'est à ce mécanisme double que les Anciens avaient recours pour accorder leurs instruments à cordes,



[276]

et les philosophes acousticiens, par le contrôle du monocorde, obtinrent, en prenant le *la* pour unité de longueur numérique des divers intervalles :

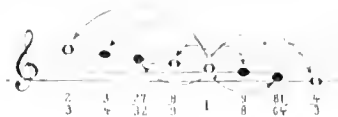
$$\left\{ \begin{array}{l} la = 1; \\ mi = \frac{2}{3} \text{ (de } la); \\ Mi = \frac{4}{3} \text{ (de } la); \\ si = \frac{4}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{8}{9} \text{ (de } la); \\ \left\{ \begin{array}{l} re = \frac{3}{4} \text{ (de } la); \\ sol = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8} \text{ (de } la); \\ ut = \frac{9}{8} \times \frac{3}{4} = \frac{27}{32} \text{ (de } la); \\ fa = \frac{27}{32} \times \frac{3}{2} = \frac{81}{64} \text{ (de } la). \end{array} \right. \end{array} \right.$$

1. Vérification :  $\frac{re}{mi} = \frac{\left(\frac{3}{4}\right)}{\left(\frac{2}{3}\right)} = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$ ;

$$\frac{ut}{re} = \frac{\left(\frac{27}{32}\right)}{\left(\frac{3}{4}\right)} = \frac{27}{32} \times \frac{4}{3} = \frac{108}{96} = \frac{9}{8}$$
;

$$\frac{si}{ut} = \frac{\left(\frac{8}{9}\right)}{\left(\frac{27}{32}\right)} = \frac{8}{9} \times \frac{32}{27} = \frac{256}{243}$$
;

Ces intervalles expriment les longueurs de cordes ramenées à celles de la mèse, c'est-à-dire les intervalles de la mèse à chacun des degrés :



[277]

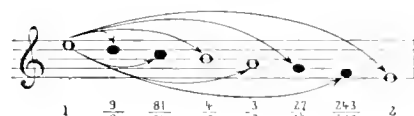
En divisant chacun de ces rapports par celui qui précède<sup>1</sup> (en d'autres termes la corde la plus longue par la plus courte ou la note grave par sa voisine aiguë), on obtient la série [278] des intervalles consécutifs, par application de la règle II (101).

On constate ainsi que les intervalles séparatifs des sons, dans la Doristi, s'organisent de la même façon au-dessus et au-dessous de la Disjonction et que les deux tétracordes sont de construction identique :



[278]

Ce tableau permet de prendre pour unité de longueur n'importe quelle corde. Les Pythagoriciens le reconnurent<sup>2</sup> et calculèrent :



[279]

103. Or une pareille série est passablement compliquée, si on la compare à la nôtre ; et sa complication tient à ce qu'elle exclut les tierces naturelles  $\frac{3}{4}$  et  $\frac{6}{5}$ . Bien que les Pythagoriciens aient découvert que le monocorde dicte la division de la quinte en  $\left(\frac{3}{4}\right)$  et  $\left(\frac{6}{5}\right)$ , c'est-à-dire en tierce majeure et tierce mineure, ils s'en sont tenus, dans le Diatonique nor-

$$\frac{la}{si} = \frac{1}{\left(\frac{8}{9}\right)} = 1 \times \frac{9}{8} = \frac{9}{8}$$
;

$$\frac{sol}{la} = \frac{\left(\frac{9}{8}\right)}{1} = \frac{9}{8} \times 1 = \frac{9}{8}$$
;

$$\frac{fa}{sol} = \frac{\left(\frac{81}{64}\right)}{\left(\frac{9}{8}\right)} = \frac{81}{64} \times \frac{8}{9} = \frac{648}{576} = \frac{9}{8}$$
;

$$\frac{Mi}{fa} = \frac{\left(\frac{4}{3}\right)}{\left(\frac{81}{64}\right)} = \frac{4}{3} \times \frac{64}{81} = \frac{256}{243}$$
;

2. Vérification :  $ut = \frac{9}{8}$  de  $re = \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$  de  $mi$  ;

$$si = \frac{256}{243}$$
 d' $ut = \frac{81}{64} \times \frac{256}{243} = \frac{20736}{15552} = \frac{4}{3}$  de  $mi$  ;

$$la = \frac{9}{8}$$
 de  $si = \frac{4}{3} \times \frac{9}{8} = \frac{36}{24} = \frac{3}{2}$  de  $mi$  ;

$$sol = \frac{9}{8}$$
 de  $la = \frac{3}{2} \times \frac{9}{8} = \frac{27}{16}$  de  $mi$  ;

$$fa = \frac{9}{8}$$
 de  $sol = \frac{27}{16} \times \frac{9}{8} = \frac{243}{128}$  de  $mi$  ;

$$Mi = \frac{256}{243}$$
 de  $fa = \frac{243}{128} \times \frac{256}{243} = \frac{256}{128} = 2$ , double de  $mi$

mal, aux tierces  $\left(\frac{81}{64}\right)$  et  $\left(\frac{32}{27}\right)$  fournies par le jeu des quintes.

Leur tierce majeure est beaucoup trop grande : c'est un « diton » somme de deux « tons majeurs », chacun d'eux étant égal à  $\frac{9}{8}$ .

La différence qui existe entre le diton  $\left(\frac{81}{64}\right)$  et la tierce majeure naturelle  $\left(\frac{5}{4}\right)$  est égale à :

$$\left(\frac{81}{64}\right) - \left(\frac{5}{4}\right) = \frac{81}{64} \times \frac{4}{5} = \frac{324}{320} = \frac{81}{80}$$

Si l'on fait vibrer une corde *mi* de 80 centimètres (*ut* = 100<sup>cm</sup>), la tierce majeure étant juste, le *mi* du diton aura 81<sup>cm</sup>, ce qui constitue un écart important. Il est aisément appréciable par l'oreille.

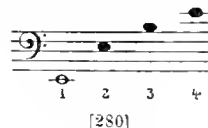
De même, mais inversement, l'excès de la tierce mineure naturelle sur la tierce mineure pythagoricienne est mesuré par :

$$\left(\frac{6}{5}\right) - \left(\frac{32}{27}\right) = \frac{6}{5} \times \frac{27}{32} = \frac{162}{160} = \frac{81}{80}$$

Déroutés par ces variations, les Grecs ont hésité sur les qualités consonantes des tierces (et des sixtes) et finalement ils les ont méconnues. Ils se sont ainsi privés de l'Accord de III sons, puisqu'il leur était interdit de superposer leurs tierces majeures [ditons] et leurs tierces mineures [trihémiton], parce que fausses. Ils n'ont donc pu les émettre que successivement. Jamais ils n'ont amalgamé diton et trihémiton en un accord unique. C'était impossible, d'ailleurs. Mais il est à remarquer que ces intervalles « inharmoniques » peuvent passer, dans un art homophone, qui exclut l'Accord Parfait, pour préférables mélodiquement et qu'ils sont, sous le régime de la monodie, presque instinctifs. A preuve le réglage [276] de la cithare : il n'est en somme que l'expression mécanique de l'opération sonore à laquelle mentalement le chanteur se soumet, lorsque aucune harmonisation ne le soutient, et qu'il calibre ses intervalles au moyen de quintes latentes. Même dans l'art polyphone, la tendance des bons chanteurs, des violonistes, de tous les exécutants qui « font leur son », est d'agrandir leurs tierces majeures, dans l'exécution d'une ligne mélodique mise en évidence ou momentanément dénudée; si bien que leur valeur tend à se rapprocher du diton pythagoricien.

Et l'on peut en passant tirer cette conclusion pratique que les plainchantistes exercés — qui doivent se refuser à tout accompagnement polyphone — peuvent avec avantage suivre cette pratique, tenir larges leurs tierces majeures, serrées leurs tierces mineures, et retrouver ainsi le mode d'accord vocal que les Pythagoriciens préconisèrent : il convient bien à la mélodie isolée dans l'espace sonore, car il individualise mieux les tierces. Le chant ecclésiastique médiéval, dit « grégorien », est une survivance de l'art antique et appelle le même réglage sonore.

104. Reportons-nous à la figure [273] pour en extraire les sons employés par les Anciens dans la construction de leurs échelles diatoniques normales : ce sont les harmoniques 2, 3, 4, à l'exclusion de tous autres :



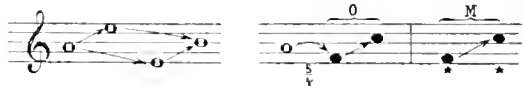
[280]

On peut dire que telles sont les limites dans lesquelles ils se sont laissé persuader par le phénomène de la Résonance. Ils en ont subi les injonctions depuis 1 jusqu'à 4 et se sont obstinés à ne point reconnaître pour conducteurs et maîtres les sons naturels qui dépassent en hauteur ceux-là, dans la série des harmoniques.

Le Quaternaire arithmétique fait précisément de ces 4 nombres, vint à la rescousse pour leur donner force de loi. « Ce qui est le plus simple est le plus beau et aussi le plus stable, » disait l'Ecole. Or les intervalles d'octave  $\left(\frac{2}{1}\right)$ , de quinte  $\left(\frac{3}{2}\right)$ , de quarte  $\left(\frac{4}{3}\right)$ , ont pour seuls éléments les 4 premiers nombres : ils sont les plus beaux, les plus stables. De là à les déclarer seuls capables d'entrer comme facteurs dans la construction des échelles diatoniques, il y avait d'autant moins loin, que les musiciens se contentaient précisément de ces intervalles simples pour les bâtir.

Ce ne fut point la théorie des nombres qui créa la pratique musicale, mais elle la consacra, la sanctifia, pourrait-on dire; au point que les musiciens eux-mêmes, régentés par les philosophes, finirent par considérer ces canons arithmétiques comme des règles inviolables. Cela sûrement retarda l'époque où les tierces naturelles furent admises au nombre des consonances capables d'entrer, elles aussi, dans la construction des échelles diatoniques.

Fait remarquable, l'Enharmonique, le plus « régulier », sinon le plus « naturel » des genres, dans l'opinion des Anciens, peut accueillir les tierces naturelles, et l'accord de l'instrument, dans la pratique, se fait comme il suit, d'après Archytas, et Ptolémée :



[281]

Quant aux mésopycnes (M) accordés d'abord à l'unisson des oxypycnes (O), ils étaient obtenus par tiraillement des cordes, relâchement arbitraire qui ne permettait guère aux « quarts de ton » d'avoir leur valeur exacte. D'ailleurs les théoriciens attribuaient à ces quarts de ton des dimensions variables. (Archytas assigne  $\left(\frac{36}{35}\right)$  au quart de ton supérieur et  $\left(\frac{28}{27}\right)$  à l'in-

férieur; Ptolémée,  $\left(\frac{24}{23}\right)$  et  $\left(\frac{46}{45}\right)$ ; Didyme,  $\left(\frac{31}{30}\right)$  et  $\left(\frac{32}{31}\right)$ , etc.). Ils ne sont d'accord que sur un point :

l'intervalle de demi-ton  $\left(\frac{16}{15}\right)$ , reste de la quarte quand on en a retranché<sup>1</sup> la tierce majeure, ne se divise pas exactement en deux quarts de ton égaux. *Aucun intervalle musical non tempéré ne fournit par division deux intervalles égaux.* Les efforts d'Aristoxène pour faire

1. Vérification :  $\left(\frac{4}{3}\right) = \frac{4}{3} \times \frac{4}{5} = \frac{16}{15}$

prévaloir le tempérament ne réussirent pas à détrôner ce principe, qui est théoriquement exact.

105. L'exclusion des tierces naturelles devait avoir des conséquences graves. Le diton pythagoricien et son complément dans la quinte, la tierce mineure pythagoricienne<sup>1</sup>, qui pour une oreille délicate étaient des intervalles « excessifs », l'un dans sa grandeur, l'autre dans sa petitesse, avaient une expression compliquée, mais ils pouvaient dans certains cas (en Enharmonique, en Chromatique) passer à l'expression plus simple de leur valeur naturelle,  $(\frac{4}{3})$  pour la tierce

majeure,  $(\frac{6}{5})$  pour la tierce mineure. Ils étaient « mobiles ». Cette mobilité entraîna celle des sons voisins. Il y eut des sons fixes, « le Corps de l'Harmonie », et des sons fluctuants. Dans le cadre rigide des tétracordes, constitué par l'intangibilité de trois degrés sur sept, les quatre autres sons eurent le droit, dans des limites fixées pour chacun d'eux, de prendre un nombre indéfini de positions. De là, dans les échelles, ces degrés incertains auxquels la fantaisie de professionnels pouvait infliger de si étranges perturbations; et cette pratique des « nuances », impossible dans un système musical où l'on croit à la tierce naturelle, parce qu'on en a goûté la douceur.

106. Cette croyance est tard venue dans les dogmes de la musique. Elle naquit peu à peu des informes essais de la polyphonie, et il fallut des siècles pour qu'elle s'implantât. Une fois acquise, et lorsque le charme des Accords Parfaits se fut exercé sur les musiciens, la formule de Résonance, plus amplement conçue, devint :



Il suffisait qu'elle s'étendît à un seul harmonique de plus pour que fût modifiée profondément la structure des échelles.

Cette extension fut imposée par la pratique des intervalles simultanés. Tant que les tierces, purement mélodiques, ne furent que des échelons à l'intérieur des tétracordes, on put les calibrer de diverses manières. Du jour où elles firent partie des accords, il fallut bien renoncer au diton et à son complément dans la quinte, parce qu'ils sonnaient faux.

La tierce majeure devint alors invariable<sup>2</sup> dans ses dimensions; les trois tierces majeures fournies par la série diatonique, reconnues « naturelles », prirent les



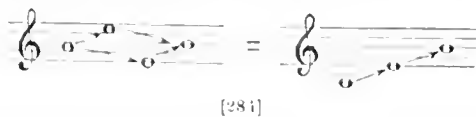
mêmes droits que les quintes dans la construction des échelles. Dès lors les quintes et les tierces se partagèrent la besogne.

Le Corps de l'Harmonie subsista dans sa genèse et dans sa forme. (On conserve ici le cadre antique

1. Vérification :  $(\frac{3}{2}) = \frac{3}{2} \times \frac{64}{81} = \frac{192}{162} = \frac{32}{27}$

2. Abstraction faite du tempérament qu'elle subit plus tard.

mi-Mi, afin de mettre en évidence les innovations du remplissage moderne :



Les degrés intercalaires fournis par la résonance [282] de chacun de ces trois degrés principaux furent :



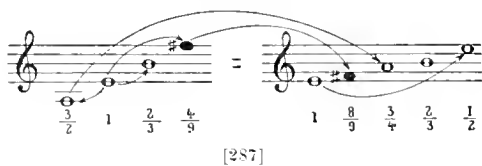
de sorte que, en définitive, quatre degrés de la gamme nouvelle sont issus des quintes :



et les trois autres sont les tierces harmoniques naturelles, appelées par les trois états du Corps de l'Harmonie.

107. Appliquons à ces faits d'expérience le calcul des intervalles, en prenant cette fois la corde mi pour unité.

I. — Calcul des quintes : Mi étant 1, le la inférieur sera, en longueur de corde, égal à  $\frac{3}{2}$ , et son octave supérieure deviendra  $\frac{3}{4}$ ; si vaudra  $\frac{2}{3}$ ; fa z =  $\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{9}$ , et son octave inférieure =  $\frac{8}{9}$ . Le mi du haut sera  $\frac{1}{2}$ .



II. — Calcul des tierces :



La série complète est :



faite de rapports plus simples que ceux de la série [279], et inverses.

Afin de rendre les deux séries immédiatement comparables, établissons les intervalles consécutifs en disant, comme précédemment, la corde la plus longue par la plus courte (la note grave par la note plus aiguë). Nous aurons<sup>3</sup> :

3. Vérification :  $\frac{mi}{fa z} = \frac{1}{(\frac{8}{9})} = \frac{9}{8}$



[290]

Tel est le type du Majeur moderne, de celui qui est engendré à la fois par des quintes justes et des tierces majeures naturelles, et qui peut passer à bon droit pour un conseil de la nature. Son échelle est en effet la résultante mélodique d'un nombre minimum d'Accords Parfaits. Ce Majeur n'est autre que

le MODE D'UT, inverse, mélodiquement, et symétrique du MODE DE MI. Mais cette symétrie par inversion n'est qu'une apparence. Elle ne pourrait s'établir que si les deux échelles, de MI et d'UT, étaient réglées de la même façon; si toutes deux étaient pythagoriciennes ou toutes deux « harmoniques », au sens que les Modernes concèdent à ce mot, lorsqu'il s'applique aux échelles issues des Accords Parfaits. Voy. ci-dessous (111) (112).

La superposition des deux séries, antique et moderne, permet en effet de comparer la composition des tétracordes et d'apprécier les différences :

Gamme antique, MINEUR PYTHAGORIEN :

Intervalles consécutifs différents(\*) .....

Gamme moderne, MAJEUR DES PHYSICIENS

[291]

On reconnaît à première vue que dans le Majeur moderne il y a deux espèces de ton, l'un plus grand ( $\frac{8}{9}$ ) ou majeur, l'autre plus petit ( $\frac{10}{9}$ ) ou mineur; que dans les tétracordes disjoints, dont la juxtaposition remplit l'octave, ces deux grandeurs ne sont pas disposées dans le même ordre, — ce qui tient à l'intervention des tierces majeures dans le réglage de l'échelle.

La différence entre le « ton majeur » et le « ton mineur » est :  $\frac{9}{8} - \frac{10}{9} = \frac{9}{8} \times \frac{9}{10} = \frac{81}{80}$ , la même, naturellement, qu'entre le diton et la tierce majeure naturelle (103) :

$$\frac{\left(\frac{81}{64}\right)}{\left(\frac{5}{4}\right)} = \frac{81}{64} \times \frac{4}{5} = \frac{324}{320} = \frac{81}{80}$$

la même, — évidemment aussi — qu'entre notre demi-ton et celui des pythagoriciens :

$$\frac{\left(\frac{16}{15}\right)}{\left(\frac{256}{243}\right)} = \frac{16}{15} \times \frac{243}{256} = \frac{3888}{3840} = \frac{81}{80}$$

puisque les perturbations des intervalles inclus dans la quarte tiennent uniquement à l'intrusion dans l'échelle diatonique de la tierce majeure naturelle.

On peut essayer de représenter pour les yeux ces différences de structure, au moyen de la figure suivante, qui est une sorte de projection linéaire, très exagérée en ce qui concerne l'écart des tierces :

ART ANTIQUE      ART ANTIQUE  
Diton des Pythagoriciens      Trihenniton des Pyth.

Gamme antique descendante : MI — ton majeur — RÉ — ton majeur — UT — pyth. — SI — ton majeur — LA — ton majeur — SOL — ton majeur — FA — MI

Gamme moderne ascendante : MI — ton majeur — FA# — ton mineur — SOL# — 1/2 ton — LA — ton majeur — SI — ton mineur — UT# — ton majeur — RE — MI

Tierce mineure naturelle      Tierce mineure naturelle  
ART MODERNE      ART MODERNE

[292]

Elle montre graphiquement que nos tierces majeures sont plus courtes que les ditons, et elle explique l'im-

possibilité où se trouvaient les Anciens de construire un Accord Parfait. Elle rend compte également de

$$\frac{fa \sharp}{sol \sharp} = \frac{\left(\frac{8}{5}\right)}{\left(\frac{4}{5}\right)} = \frac{8}{5} \times \frac{5}{4} = \frac{40}{20} = \frac{10}{5}$$

$$\frac{sol \sharp}{la} = \frac{\left(\frac{4}{3}\right)}{\left(\frac{3}{4}\right)} = \frac{4}{3} \times \frac{4}{3} = \frac{16}{9}$$

$$\frac{la}{si} = \frac{\left(\frac{3}{4}\right)}{\left(\frac{2}{3}\right)} = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$$

$$\frac{si}{ut \sharp} = \frac{\left(\frac{2}{3}\right)}{\left(\frac{3}{5}\right)} = \frac{2}{3} \times \frac{5}{3} = \frac{10}{9}$$

$$\frac{ut \sharp}{re} = \frac{\left(\frac{3}{5}\right)}{\left(\frac{8}{15}\right)} = \frac{3}{5} \times \frac{15}{8} = \frac{45}{40} = \frac{9}{8}$$

$$\frac{re \sharp}{mi} = \frac{\left(\frac{8}{15}\right)}{\left(\frac{1}{2}\right)} = \frac{8}{15} \times \frac{2}{1} = \frac{16}{15}$$



Inégalité de structure de nos tétracordes, où le ton majeur change de place. Cette figure n'est que la traduction grossière de la précédente [291]. Elle montre que dans les tétracordes du mode de mi antique les intervalles mineurs [tierce et seconde — tritémiton et demi-ton] sont trop petits : ils sont « hypermineurs ».

108. En résumé, l'organisme de la gamme antique est tel qu'il implique un art homophone, privé sinon d'une polyphonie rudimentaire, du moins d'une polyphonie « harmonisée », où interviendraient les accords de III sons, du type Accord Parfait. La construction par quintes n'est possible que dans une langue musicale essentiellement mélodique, et la même cause qui en exclut les accords simultanés, parce que faux, rend les intervalles mélodiques de tierce (et de sixte) plus caractérisés dans leurs dimensions.

La structure de la gamme moderne, au contraire, implique un art polyphone, doté d'une harmonisation régulière. La construction par quintes et par tierces lui fournit des accords justes, au détriment des tierces mélodiques, qui y sont « moins majeures » et « moins mineures » que dans la gamme antique.

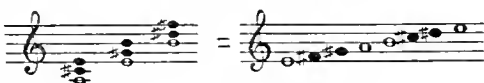
Mais il faut se garder de considérer les échelles comme préexistantes à la pratique, construites par des raisonneurs, en application d'abstruses théories, et orientant l'art dans tel ou tel sens, suivant leur structure. Avant de mesurer les intervalles, on les a construits. C'est donc, d'une part, parce que la musique antique était homophone qu'elle s'est contentée des quintes pour édifier ses échelles; d'autre part, c'est parce que la musique du Moyen Age devenait polyphone qu'elle a appelé les tierces à la rescousse et leur a conféré un rôle, à côté de celui des quintes, dans la construction des gammes.

Ainsi les échelles sont des résultantes, et par conséquent des miroirs : dis-moi comment tu « accordes », je dirai comment tu chantes...

109. Le Diatonique des anciens n'étant point fondé sur l'Accord Parfait de III sons, le plus simple de tous les accords, et à vrai dire l'unique accord que la nature dicte directement, ne s'enferme point comme le nôtre dans une série tyrannique.

Chez les Modernes c'est la formule *ut ré mi fa sol la si ut* (= *mi fa sol la si ut ré mi*) qui absorbe tout. Elle s'imposa le jour où les musiciens, ne conservant le réglage par quintes que pour les cordes limitatives des tétracordes, effectuèrent le remplissage de ces quintes au moyen des harmoniques 5 [282]. Ce jour-là ils créèrent la Tonalité. Celle-ci peut être définie un mode ou système de sons coordonnés les uns au moyen des quintes, les autres au moyen des tierces naturelles, de telle sorte que le nombre des triades harmoniques (accords parfaits) constitutives soit minimum. La Tonalité, c'est le mode d'ur, harmonique<sup>1</sup>. Les notes tonales sont les facteurs de ce mode.

Or il faut trois triades harmoniques, et il suffit de ces trois triades, installées sur des sons échelonnés par quintes, pour obtenir tous les degrés de l'échelle diatonique dans l'intérieur de l'octave-type :



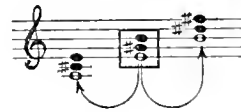
[293]

1. Cette affirmation apparemment paradoxale est éclaircie, je le crois, dans mon *Histoire de la langue musicale*. Il y est montré que le mode unique, essentiel, de l'art moderne est le mode d'ur majeur.

Si l'on se demande pourquoi le problème se pose en ces termes, — pourquoi les quintes et les tierces naturelles en sont les seules données, la réponse sera : la quinte est le premier harmonique distinct du son fondamental; elle est le plus aisément perceptible des harmoniques, et pratiquement le plus employé des intervalles, en tout pays, à toute époque, pour la construction des échelles : la quinte est leur universelle génératrice. La tierce est le second harmonique distinct du son fondamental et le plus facilement perçu après la quinte. Dès que la production acoustique de l'Accord Parfait est soupçonnée, désirée

et enfin réalisée, la tierce majeure naturelle ( $\frac{5}{4}$ ) devient aussi nécessaire que la quinte à la construction de cet accord : ce jour-là le diton a vécu; la gamme dite « des physiciens » est créée, et le régime moderne s'organise. Quinte et tierce naturelles lui suffisent. Il n'a pas besoin de « consulter » d'autres harmoniques. Même, il est nécessaire qu'il n'en consulte plus d'autres et qu'il limite à ces deux-là les facteurs de sa genèse.

Or la Tonalité (produit direct de l'Accord Parfait majeur, lequel est un fait acoustique, dont il est aisé de provoquer la production par les expériences les plus simples) a pour pivot la triade centrale, et pour base de cette triade le son principal de toute la



[294]

série. C'est à ce son, nommé TONIQUE, que les Modernes rapportent tous les autres. Ainsi l'on aboutit à ce complément de la définition précédente :

La Tonalité, système de sons coordonnés au moyen des quintes et des tierces, a pour centre sonore, autour duquel gravitent tous les autres sons, le son grave de la seconde quinte génératrice de ce système, celle du milieu.

La formule *ut ré mi fa sol la si ut* (= *mi fa sol la si ut ré mi*) est donc sinon une échelle nécessaire, inévitable, du moins une échelle logique, qui, dans le nombre des échelles possibles, devait apparaître un beau jour : son règne commença dès que la polyphonie put se développer.

On conçoit que dans la série *mi-Mi* des Anciens, qui n'est point tonale, puisqu'elle n'est point établie sur des Accords Parfaits, aucun degré de l'échelle n'asservisse les autres comme fait notre tonique. Sans doute, en vertu de cette réduction à l'unité qui paraît être un besoin de l'esprit, chaque formule modale des Anciens a un centre que nous pouvons comparer à notre pivot tonal. Mais il n'y a là qu'une ressemblance lointaine. L'attraction exercée par ce centre sur les éléments sonores qui gravitent autour de lui est bien moins impérieuse. A preuve les deux constructions internes de la Doristi, ses deux significations modales distinctes, ses deux « fondamentales » ; car il ne faut pas dire des deux « toniques » : dans l'art antique la Tonalité n'est pas en cause<sup>2</sup>. Ce qui la

Le mode mineur moderne n'en est qu'une déviation et n'a pas d'existence propre. D'où il suit que Tonalité = Ut majeur.

2. Ne pas confondre le « ton » avec la Tonalité. Le mot *ton* signifie simplement : hauteur absolue de l'échelle (et c'est le sens du *tonos* des Grecs) ; il s'applique à chacune des transpositions de l'échelle antique comme à chacune des transpositions de la nôtre. Le mot « tonalité », qui semble avoir pour radical le mot *ton*, spécifie un régime

détermine, on vient de le voir, c'est l'Accord Parfait majeur, produit direct de la résonance, insoupçonné des Anciens. Dans un art où cet accord n'intervient pas, la Tonalité n'apparaît point. En revanche et inversement, dans l'art moderne, essentiellement tonal, le mode est aboli, parce qu'il y est unique : la manière d'être (= mode) de la gamme est celle que fournit l'expérience [282], étendue à trois sons fondamentaux [284] [283].

Conséquence : les Modernes, lorsqu'ils croient avoir un Mineur, se font illusion sur sa réalité. Pour obtenir leur mode mineur dans sa forme descendante, la seule qui soit individualisée, ils se contentent d'abaisser d'un 1/2 ton chromatique chacune des tierces majeures du schème [293] :



Il tirent de là une série mélodique



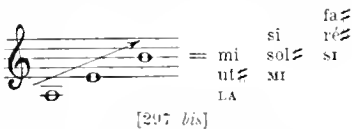
qu'ils pratiquent dans ce sens seulement, et qui n'est qu'un pseudo-mineur, sans netteté. C'est une simple variété du Majeur.

Kraushaar et ses successeurs, Von Oettingen, Hugo Riemann, ont édité une remarquable théorie sur la production du Mineur naturel par la Résonance Inférieure : c'est un phénomène analogue à celui de la Résonance Supérieure, simultané à ce phénomène, et qui engendre les mêmes rapports numériques. La Résonance Inférieure suscite, au dire de ces savants, une tonalité mineure inverse et symétrique de la majeure. Bien que la confirmation expérimentale soit malaisée et la réalité objective des harmoniques inférieurs non encore établie sans conteste, on peut, en conformité avec ces théories, formuler comme il suit la structure du Mineur « exact », mis en regard du Majeur « exact ».

Le majeur exact, dont tous les degrés sont construits par le ministère des consonances naturelles de quinte et de tierce, est celui dans lequel, à partir du 4<sup>e</sup> degré<sup>1</sup>, les intervalles du Diatonique sont majeurs<sup>2</sup> en montant, mineurs en descendant :

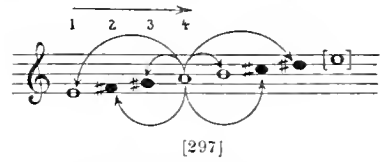
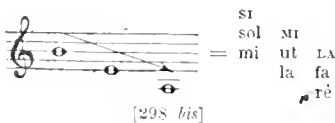
modal et harmonique spécial. La confusion des deux termes est un véritable contresens. — au moins dans la pratique musicale, — en raison de la signification attribuée par les musiciens à ces mots.

1. C'est la base de la quinte génératrice grave :

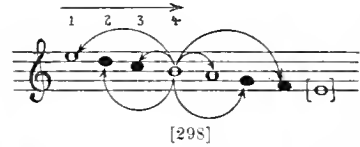


2. Prendre le mot majeur dans son sens étymologique, qui est plus grand.

3. C'est la base de la quinte génératrice aiguë par résonance inférieure :



Inversement, le mineur exact sera celui dans lequel, à partir du 4<sup>e</sup> degré<sup>3</sup> de l'échelle renversée, assimilé par la théorie citée plus haut au 4<sup>e</sup> degré de l'échelle majeure ascendante, les intervalles du Diatonique seront mineurs en montant, majeurs en descendant<sup>4</sup> :

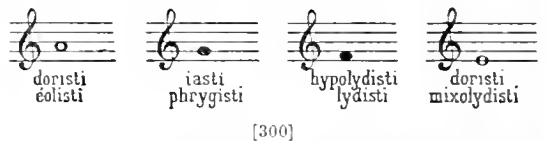


Notre Mineur usuel n'est point ce mineur pur : il n'est qu'une série majeure « tonale » altérée, un Majeur modifié.



En fin de compte, la musique moderne, tyrannisée par le Majeur, qui se glisse subrepticement jusque dans le mineur, est incapable d'être « modale » en ce sens qu'elle est absolument « centralisée ». Elle a gagné en profondeur par la polyphonie harmonique, mais elle a perdu les modes, si variés. Elle ne possède qu'une manière d'être essentielle, un mode unique.

110. La musique antique, au contraire, a été essentiellement modale, c'est-à-dire riche en manières d'être, parce que, n'ayant point de tonique fixe, elle s'est satisfaite de pseudo-toniques, d'un pouvoir débonnaire. Elles se plièrent d'abord à l'hégémonie de *mi* ; elles devinrent plus indépendantes, par la suite. Elles firent quatre. On peut les désigner sous l'étiquette de fondamentales des modes :



Dans chacune des couples modales se trouve incluse une tierce, tantôt mineure, tantôt majeure. Mais le calibre de cette tierce est tel que l'usage des triades sonores :

4. Il suffirait de donner aux figures [297] et [298] les formes suivantes, équivalentes :



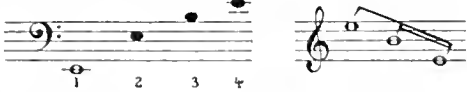
pour constater que, à partir de *fa*, base de la quinte génératrice grave (note 1), tous les intervalles de la série majeure sont majeurs, et que, à partir de *si*, base de la quinte génératrice aiguë d'après la théorie de la Résonance Inférieure, tous les intervalles de la série mineure sont mineurs.



[301]

assises sur la fondamentale de chaque mode, ne peut être que mélodique. Il n'y a là que des formules pythagoriciennes [292]; la production simultanée des sons qu'elles associent est radicalement impossible.

Il semble donc que les Grecs aient perçu la Résonance assez clairement pour soupçonner les assises et les cadres de la Tonalité :



[302]

et pas assez complètement pour y insérer le remplissage fixe, dévolu par les Modernes à la tierce majeure naturelle, dans la Résonance Supérieure :



[303]

ou à la tierce mineure naturelle, dans la Résonance Inférieure de Riemann (109). De là leurs incertitudes quand il s'agissait de meubler la formule [302], et les différentes solutions qu'ils ont acceptées : ce sont les modes.

111. Celui auquel ils ont donné la prépondérance ressemble, extérieurement, au Mineur « exact » de Riemann. Il en diffère d'une manière essentielle par la grandeur des tierces évaluées rigoureusement, comme on va le voir. Le Mineur des Anciens, leur mode de *m* est une échelle inapte à l'harmonisation, autrement dit à la construction des Accords Parfaits. De sorte que si, par un secret instinct, les Grecs ont pressenti l'importance générale de la formule mélodique :



[304]

dont ils ont fait la norme de toutes les autres, ils l'ont cependant jugée assez flottante pour y disposer deux quintes modales et en tirer deux modes :



[305]

La structure harmonique (sens moderne) du Mineur pur leur restant masquée par les ditons (103), ils en vinrent, dans leur art homophone, à hésiter sur la tonique. De là à faire prendre aux autres sons de l'échelle<sup>1</sup>, par analogie, le rôle de pseudo-toniques, il y avait une sorte d'entraînement. Ils se refusèrent cependant à parcourir tout le cycle des modes possibles. Et il est digne de remarque que, parmi les deux fondamentales reléguées<sup>2</sup> (*re*, *ut*) se trouve celle qui leur eût sans doute enseigné la Tonalité.

Pour les raisons indiquées plus haut et qui sont

1. Représentée par un clavier de touches blanches exclusivement.  
2. Le *si* est hors de cause. Il ne saurait être fondamentale, puisque sa quinte supérieure est « fausse ».

spécieuses, ils se contentèrent d'adjoindre aux fondamentales *LA* et *MI*, cordes limitatives des Moyennes, les deux degrés, *SOL* et *FA*, du Diatonique inclus. Cela leur procura quatre « fondamentales » sur lesquelles ils installèrent huit modes.

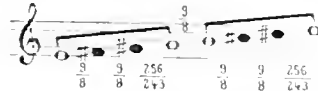
112. Quelle cause a pu donner à leur mode essentiel la forme qu'il a prise ?

En accordant par quintes (et quarts) ils auraient pu trouver aussi bien, semble-t-il, la formule :



[306]

dont les intervalles consécutifs eussent fourni ce que l'on pourrait appeler le « Majeur des Pythagoriciens » :



[307]

Cela n'eût pas été le Majeur « exact », dit « des Physiiciens », et qui est notre Majeur « harmonique » (291), — pas plus que le mode de *m* n'était le Mineur exact, — mais cela eût orienté leur régime mélodique vers l'aigu. Or, c'est précisément contre cette orientation que l'art antique, organiquement, proteste. Et à la question qui se pose de savoir si le hasard seul a décidé du choix de la Mèse [10] ou de la Paramèse [306] pour amorcer le remplissage du Corps de l'Harmonie, la réponse se trouve dans le fait que la musique grecque « penche » vers le grave : elle oblige ainsi la Mèse à être chef de file des sons intérieurs des tétracordes.

Cette direction mélodique vers le grave est attestée par mainte circonstance. Non seulement les théoriciens de l'Antiquité la signalent, mais les monuments la confirment, et la notation la rend claire. Le mécanisme des Genres [32] à [36] n'est explicable que par cette orientation sonore. Les textes musicaux conservés sont trop rares et trop mutilés pour que nous puissions le constater *de visu et auditu* là où elle est le plus apparente, c'est-à-dire dans les formules conclusives; car celles-ci font souvent défaut sur les manuscrits et sur les dalles. Mais nous pouvons y suppléer, dans une large mesure, grâce aux chants de l'Eglise chrétienne, survivance de la mélodie antique, et dans lesquels il nous est loisible d'analyser les cadences mélodiques terminales et d'étudier à notre aise cet « écoulement sonore » vers le bas du registre vocal. Même ils nous fournissent des exemples nombreux de ces échelles « relâchées » et « intenses », dont les qualifications, dues aux Anciens, expriment l'anomalie qui consiste, pour les unes, à laisser descendre la mélodie bien au-dessous de la Finale; — pour les autres, à employer une Finale exceptionnelle, grimpée à l'aigu. Chez les Grecs comme au Moyen Age, la pente générale, dans le *cursum* mélodique, se fait de l'aigu au grave<sup>3</sup>.

Ce n'est donc pas fortuitement que les Anciens ont opté entre l'opération [10]-[11] et l'opération [306]-[307]. La gamme-type que réglait le cithariste était une gamme *descendant*e, et rendue telle par la place conlérée au demi-ton, contre la base tétracor-

3. Des exemples sont fournis par mon *Traité de l'Accompagnement modal des Psaumes*. Janin. La « pente mélodique » y est l'objet d'une étude particulière.

dale, au grave. Cette gamme-type, formule habituelle banale, était imposée par les mœurs mélodiques. Il faut la comparer, avec quelque précision, à notre Majeur moderne, « exact » en tant que produit de la Résonance limitée aux quintes et aux tierces, et au Mineur « exact » proposé par H. Riemann, et accueilli par d'Indy.

Si l'on rapproche la figure [307] des figures [290], [291] et [292], on constate : 1° que le Majeur Pythagorien [307], inusité chez les Anciens, s'éloigne notablement, par les distances mutuelles de ses échelons intra-tétracordaux, du Majeur des Physiciens ou M. Moderne [291] ; — 2° que ce Majeur Pythagorien est un *hypermajeur*, puisque ses intervalles majeurs, à l'intérieur des tétracordes, sont trop grands ; — 3° que le Mineur antique [291], [292] est un *hypermineur*, parce que ses intervalles mineurs, à l'intérieur des tétracordes, sont trop petits. On va rappeler le rôle de ces diverses échelles.

Historiquement elles se sont succédé conformément aux exigences variables de la « pente mélodique ». Et ces changements se sont produits au cours de la longue période homophone de l'art musical, laquelle commence aux âges primitifs et s'étend au moins jusqu'au x<sup>e</sup> siècle de notre ère. Durant tout ce laps de siècles le réglage des échelles par les quintes, celui qu'ont adopté et sanctionné les Pythagoriens, a été le seul employé. — I. Dans l'Antiquité il fournit la formule-type du mode que les schèmes [278], [279], [291] expriment à l'esprit et que la figure [292] montre grossièrement aux yeux ; et ce stade correspond à l'écoulement des mélodies vers le grave. — II. Au cours du Moyen Age, vers le x<sup>e</sup> siècle environ. Les mélodies cessent de s'orienter dans cette direction, ont un moment d'arrêt, une sorte « d'étale », avant de changer le sens de leur cours. Alors elles trouvent dans le mode de ré autonome (formule du clavier des touches blanches) le truchement normal de leur aspect nouveau. Il suffit de considérer l'échelle de ré, de constater la place que le demi-ton occupe au centre de chaque tétracorde pour percevoir qu'elle est en effet dans les deux sens, posée à plat. Elle monte ou elle descend, indifféremment : aucune attraction ne la sollicite vers le haut ni vers le bas :

Mode de ré selon le réglage Pythagorien.	}	$\overbrace{\text{ré} \quad \text{mi} \quad \text{fa} \quad \text{sol}} \quad \overbrace{\text{la} \quad \text{si} \quad \text{ut} \quad \text{ré}}$
		$\frac{9}{8} \quad \frac{256}{213} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{256}{213} \quad \frac{9}{8}$
		$\text{ré} \quad \text{ut} \quad \text{si} \quad \text{la} \quad \text{sol} \quad \text{fa} \quad \text{mi} \quad \text{ré}$
		[307 bis]

— III. A cette période transitoire succède celle où l'échelle-type, à l'appel du *curvus* mélodique, se dresse vers l'aigu (x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles environ). Le demi-ton se serre en haut contre le son aigu du tétracorde, et l'on aboutit à ce Majeur Pythagorien [307], aussi complètement inconnu des Anciens que le mode de ré<sup>1</sup> et qui régla ses cordes, lorsqu'il naquit, suivant le vieux procédé de l'art homophone. Ce Majeur, on l'a vu, est un *hypermajeur* à la façon dont le Mode de Mi (Doristi) est un *hypermineur*. De sorte que, pendant cette période de l'histoire et pendant elle seule, la superposition du Mineur des Grecs et du Majeur nouveau, non harmonique, est rigoureuse. Les deux

échelles sont symétriques et inverses, exactement :

MINEUR ANTIQUE PYTHAGORIEN	}	$\overbrace{\text{mi} \quad \text{ré} \quad \text{ut} \quad \text{si}} \quad \overbrace{\text{la} \quad \text{sol} \quad \text{fa} \quad \text{mi}}$
		$\frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{256}{213} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{256}{213}$
MAJEUR NAISSANT PYTHAGORIEN [x <sup>e</sup> , xi <sup>e</sup> siècle.]	}	$\text{ut} \quad \text{ré} \quad \text{mi} \quad \text{fa} \quad \text{sol} \quad \text{la} \quad \text{si} \quad \text{ut}$
		[307 ter]

Ce Majeur Pythagorien ne put subsister. La polyphonie grandissante, en introduisant peu à peu le mécanisme des tierces naturelles dans l'ébauche des accords, fit prendre en mépris les ditons et les triténitons. Il fallut quatre ou cinq cents ans pour que le jeu simultané des quintes et des tierces imposât à l'échelle mélodique un réglage *ne varietur*<sup>2</sup> et entraîna comme conséquence l'harmonisation de la gamme majeure conformément aux exigences du système harmonique moderne. Cela ne sera acquis d'une manière décisive que vers 1600. Mais à partir de cette époque la disparate et impossible superposition marquée par la figure [291] va remplacer la parfaite symétrie qui vient d'être indiquée [307 ter]. Dorénavant le Mineur Antique et le Majeur Moderne ne peuvent plus être opposés l'un à l'autre que dans la direction générale de leur « cours ». Les échelons diviseurs des tétracordes ne coïncident plus. Seul le Corps de l'Harmonie (les degrés I, IV, V) reste immuable en l'un comme en l'autre régime.

Il faut en conclure que le mode de mi des Grecs (l'Hypermineur des Pythagoriens) ne ressemble que de surface au Mineur « exact » issu de la Résonance Inférieure dans l'expérience de Riemann. Celui-ci a pour expressions numériques les fractions ci-dessous, qui le rendent rigoureusement superposable au Majeur « exact » des Physiciens, parce que symétrique et inverse, comme le sont les deux Résonances, Supérieure et Inférieure :

MINEUR EXACT DE RIEMANN	}	$\overbrace{\text{mi} \quad \text{ré} \quad \text{ut} \quad \text{si}} \quad \overbrace{\text{la} \quad \text{sol} \quad \text{fa} \quad \text{mi}}$
		$\frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{16}{15}$
MAJEUR EXACT DES PHYSICIENS	}	$\text{ut} \quad \text{ré} \quad \text{mi} \quad \text{fa} \quad \text{sol} \quad \text{la} \quad \text{si} \quad \text{ut}$
		[307 quater]

L'un et l'autre fournissent des Accords parfaits mineurs et majeurs, naturels, d'une justesse absolue. Le Mineur antique n'exhibait [278] que ditons et triténitons [292] inutilisables dans la polyphonie.

Il reste à se demander si les créateurs de ce Mineur à pente mélodique vers le grave, pressentant, sans les préciser, les fonctions harmoniques de la Résonance Inférieure, ne plaçaient point la base de leur échelle à l'aigu. N'auraient-ils point créé un système peu soucieux, il est vrai, des nécessités harmoniques inhérentes au phénomène de la Résonance Inférieure, mais suffisamment acheminé vers elle pour que, mélodiquement, la fondamentale du mode fût à l'aigu de la Quinte Modale? En d'autres termes, dans l'échelle grecque

*mi ré ut si la sol fa Mi*

la Quinte Modale ne serait-elle pas installée de telle sorte que le *mi* d'en haut en fût la fondamentale, le *la* jouant vis-à-vis de ce *mi* le rôle de pseudo-dominante?

Les théoriciens et les faits vérifiables répondent que non. Tout nous prouve que dans l'art antique la fondamentale est assise au grave de la Quinte Modale. La nomenclature modale hellénique et les asso-

1. L'octave lydienne *ut-ut* a sa Quinte Modale sur *fa* ; par conséquent le centre d'activité des deux harmonies organisées autour de cette quinte [233] est tout autre que celui du mode d'*ur*.

2. En attendant que le *tempérament* ébranlé de nouveau ces assises.

ciations des modes par couples; — le mécanisme des Conjointes (modulation toujours disponible au IV<sup>e</sup> degré de l'échelle, est incorporé au ton comme si elle ne s'en évadait pas, ce qui est révélateur (10) d'une modulation à la sous-dominante); — la description du Corps de l'Harmonie par Aristote; — la division des échelles modales en systèmes fractionnaires au moyen des symphonies (Gaudence, d'après Aristoxène), et les exclusions de certaines quintes, auxquelles elle donne lieu; — la transmission au Moyen Age des quatre quintes modales reposant sur les fondamentales antiques [300], [301], — tout cela entraîne cette conclusion-ci, nécessaire: la Quinte Modale, en Doristi et modes suffragants, est limitée par la fondamentale, au grave, et sa pseudo-dominante, à l'aigu. Le quatrième degré, à partir du bas de la quinte, joue le rôle de pseudo-sous-dominante<sup>1</sup>. De sorte que dans l'art grec les cadences mélodiques et, très vaguement, les fonctions « harmoniques », au sens moderne, ont même point d'origine que dans le nôtre. De là certains rapprochements, auxquels l'antagonisme de la pente mélodique dans les deux régimes paraîtrait devoir s'opposer, et dont on ne s'étonne plus sitôt qu'on a constaté que la Quinte Modale prend en effet, dans l'un et dans l'autre, la même position d'équilibre.

143. En résumé, les échelles musicales, par leur pente spontanée, ont déterminé les formes tétracordales essentielles. Descendante d'abord (Antiquité), l'échelle-type s'est ensuite posée à plat (Moyen Age), puis s'est redressée, mais en basculant (fin du Moyen Age). Les demi-tons ont ainsi passé du grave au milieu, puis à l'aigu des tétracordes. Ces transformations ont eu lieu pendant la période homophone de l'art, en dehors de toute sollicitation « harmonique », le mot étant pris au sens moderne que lui confère la polyphonie. C'est seulement lorsque l'échelle fut devenue ascendante que l'harmonie par Accords de III sons s'est introduite dans l'art. Celle-ci réagit profondément sur la garniture intérieure des tétracordes. Elle chassa le Majeur Pythagoricien qui avait transitoirement remplacé le Mineur de même nature, et lui substitua le Majeur Moderne dit des Physiciens, qui en diffère d'une manière essentielle, puisqu'il crée les Accords Parfaits, interdits à l'autre Majeur.

Ainsi les deux grands règnes historiques du Mineur et du Majeur, de  $\mu\tau$  et d' $\tau\mu$ , ne sont que difficilement comparables. Après transmission des pouvoirs de l'un à l'autre, il y a eu révolution telle (développement de l'harmonie et usage des Accords de III sons), que les communes mesures font défaut. On les voit bien, *grosso modo*, opposer leur pente l'un à l'autre et affronter leurs « Corps de l'Harmonie ». Mais les remplissages de ces cadres sont divergents.  $\mu\tau$ , roi de l'homophonie, est complaisamment constitutionnel: il s'entoure d'une cour d'échelles nombreuses qu'il modèle, qu'il régit, mais qu'il ne confisque pas.  $\tau\mu$  est un autocrate qui ne veut partager le pouvoir avec nulle autre personne modale. Il se pare de polyphonie et fait croire, grâce à ces couleurs inconnues de l'art homophone, qu'il est aussi riche que lui. C'est peut-être une illusion.

L'histoire de la musique a pour tâche de montrer et ces différences et, malgré elles, cette continuité.

Le bilan « harmonique » des deux arts, antique et moderne, peut être présenté comme il suit :

I. Les Anciens sont, dans le groupe dorien, assez près, mais au delà du Mineur « exact ». Non seulement leur Mineur est « mieux mineur » que le nôtre, mais les intervalles qui le constituent dépassent en grandeur ou en petitesse les intervalles du Mineur exact: c'est un *hypermineur* [291], [292]. Les demi-tons pythagoriciens sont harmoniquement trop serrés; par conséquent les sensibles<sup>2</sup> (*ut et fa*) sont trop près de leurs bases. De même les tierces mineures *mi-sol* et *la-ut* sont trop courtes. Le caractère modal se trouve donc, de par l'usage exclusif des quintes dans le réglage des cordes, exagérément caractérisé, ce qui, mélodiquement, est peut-être louable.

Quant aux deux couples modales, pseudo-majeures, des Grecs: IASTI-PURYGISTI et HYPOLYDISTI-LYDISTI, elles prennent, en regard de notre Majeur, et abstraction faite des différences de réglage, et par conséquent de régimes, deux aspects divergents [231], [233].

La première (I-P) est un Majeur affadi, la seconde (II-L) un Majeur exaspéré. Là, pas de sensible; ici, triton inclus dans la quinte modale.

L'art hellénique est essentiellement mélodique, homophone, *pythagoricien*, ce mot rappelant ici le réglage des cordes par les seules quintes.

II. Les Modernes ignorent le Mineur. En compensation, ils possèdent le Majeur exact, que le tempérament détériore, il est vrai, mais auquel ils se réfèrent dans certains cas (musique chorale *a cappella*, chez les peuples qui chantent juste). Leur Mineur n'est qu'un faux semblant: il abdique toute indépendance, toute personnalité, et s'astreint aux exigences abusives de la Tonalité.

La Tonalité, dans l'art moderne, abolit les modes, puisqu'elle est l'incarnation d'un mode unique, celui d'*Ut majeur*. Tonalité = mode d'*Ut majeur*.

L'art moderne est essentiellement harmonique, polyphone, *physicien*: ce qualificatif étrange ayant pour objet de marquer ici que l'échelle-type moderne, réglée sur les « conseils » de la Résonance naturelle, est construite avec le secours des Accords Parfaits de III sons.

Dans l'art hellénique comme dans le nôtre, les degrés I, IV et V de la Quinte Modale — le degré I étant le son grave de cette quinte — sont les agents les plus actifs des fonctions « harmoniques »: ce mot est pris cette fois dans les deux sens qu'il comporte, à l'antique et à la moderne.

## II. — ÉVALUATION NUMÉRIQUE DES PRINCIPALES ÉCHELLES

144. Il reste à évaluer selon la méthode pythagoricienne, donc *en longueur de cordes*, les échelles principales de l'art hellénique.

Les Pythagoriciens, qui avaient trouvé l'expression numérique exacte du Diatonique vulgaire, auraient pu, par des raisons philosophiques, s'en tenir là. Mais, sollicités par la pratique des musiciens, qui s'éloignait de la leur, ils prirent la peine de contrôler les diverses échelles et s'efforcèrent de mesurer même les plus anormales. Toujours ils méprisèrent la cata-

1. Il va de soi que le mode de  $\tau\alpha$  fait exception, puisque son quatrième degré est le  $\sigma\zeta$  formant triton avec la fondamentale. Mais, sinon dans l'art antique, du moins dans les melopées médiévales installées sur la quinte lydienne (*fa-ut*), ce degré IV a une tendance à

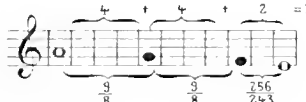
se bémoliser. Ce qui d'ailleurs achemine le mode de  $\tau\alpha$  vers le mode d' $\tau\mu$ , et même réalise assez souvent cette transmutation d'échelle.

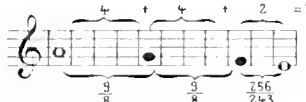
2. Dans le sens que peut prendre le mol lorsqu'il s'agit des tétracordes antiques: sensible = son serré contre la base tétracordale.

pycnose qui n'est qu'une apparence et, théoriquement, une source d'erreurs : Ils savaient fort bien qu'aucun intervalle musical, dans l'intérieur de l'octave, n'est exactement divisible par 2. Pour preuve : les deux diésis qui dans le pycnose sont supposées égales à deux quarts de ton, prendront toujours chez les Pythagoriciens deux valeurs différentes. Seulement, — et cela prouve à quel point la pratique des musiciens était variable et arbitraire, — chacun des calculateurs a divisé le demi-ton à sa manière : de sorte que la diésis, unité de l'échelle, au dire des professionnels, échappe à toute évaluation fixe dans les calculs des philosophes-acousticiens. Chacun de ceux-ci adopte pour le quart de ton la représentation numérique qui correspond le mieux à ses vues personnelles.


DIATONIQUE VULGAIRE

145. Dans l'énumération des échelles calculées en longueurs de cordes, on partira ici du Diatonique pythagoricien [277-8-9], forme normale, exacte, de l'échelle construite *par quintes justes*. Rappelons les valeurs de cette échelle type, avant de dresser le tableau de ses principales transformations et déformations :


Longueur des cordes :  [308]

Catapycnose : 

C'est à ce Diatonique que les professionnels opposèrent l'échelle suivante, soi-disant contrôlée par les Pythagoriciens :

DIATONIQUE DES MUSICIENS  [309]

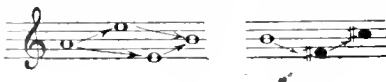
Le rapport  $\frac{8}{7}$ , le *ton maxime*, représente exactement, dans l'échelle des harmoniques, l'intervalle jugé faux par l'oreille moderne et rejeté dans la pratique, bien qu'il soit dicté par la nature :

 [310]

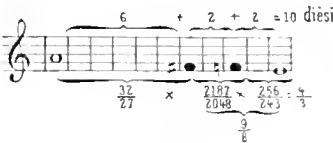
Le son 7\*, cette septième trop basse, que les cornistes et tous les joueurs d'instruments de cuivre sont obligés de corriger au moyen du mécanisme des pistons, se trouve, relativement au son 8 (triple octave supérieure du son fondamental), à la distance du ton maxime. On peut par cette comparaison imaginer ce que devait être le Diatonique des musiciens !

CHROMATIQUE VULGAIRE

146. Le Chromatique vulgaire, obtenu par le mode

d'accord  [311]

donna, par construction, à la tierce mineure de chaque tétraorde, la valeur du trihémiton pythagoricien,  $\frac{32}{27}$  :

 [312]

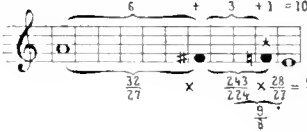
Quant à la division du « ton majeur » complémentaire, elle fut obtenue en retranchant de ce ton le demi-ton pythagoricien ou *limma*  $\left(\frac{256}{243}\right)$  :

$$\left(\frac{9}{8}\right) - \left(\frac{256}{243}\right) = \frac{9}{8} \times \frac{243}{256} = \frac{2187}{2048}$$

Ce dernier intervalle, dit *apotome*, est très légèrement plus grand que le *limma*.

CHROMATIQUE DES MUSICIENS

Si l'on passe au Chromatique des musiciens tel qu'Archytas l'évalua, on trouve :

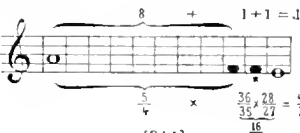
 [313]

L'intervalle  $\frac{243}{224}$  n'est, pas plus que la diésis, possible à effectuer rigoureusement. La mensuration pythagoricienne n'est qu'un trompe-l'œil ; car, si elle est contrôlable au monocorde, elle ne peut être pratiquée avec exactitude par les instrumentistes et les chanteurs. Ceux-ci se contentent d'à peu près. Il en est de même pour tous les intervalles exharmoniques que les professionnels prétendaient exécuter.

ENHARMONIQUE

147. A preuve, l'évaluation pythagoricienne de l'Enharmonique.

Pour Archytas elle est, en regard de la catapycnose :

 [314]

L'intervalle *fa-mi* est le demi-ton majeur  $\left(\frac{16}{15}\right)$ , plus grand que le *limma*  $\left(\frac{256}{243}\right)$ . Sa subdivision est le résultat de l'opération qui consiste à soustraire<sup>1</sup> de  $\frac{16}{15}$  l'intervalle  $\frac{28}{27}$ .

1. Vérification :  $\left(\frac{16}{15}\right) - \left(\frac{28}{27}\right) = \frac{16}{15} \times \frac{27}{28} = \frac{432}{420} = \frac{36}{35}$

Mais pour Ptolémée le quart de ton de base, mesuré au monocorde, vaut  $\frac{46}{13}$ . Son voisin deviendra donc :

$$\left(\frac{16}{15}\right) = \frac{16}{15} \times \frac{45}{16} = \frac{720}{600} = \frac{24}{23}$$

D'où le schème :

[315]

Didyme invente encore autre chose :

[316]

Quant à Eratosthène, par une fiction mathématique dans l'exposé de laquelle on ne peut entrer ici<sup>1</sup>, il veut que le demi ton *fa-mi* vaille  $\frac{20}{19}$ , et il assigne aux deux quarts de ton les valeurs  $\frac{39}{38}$  et  $\frac{40}{39}$ . De sorte que l'intervalle *la-fa*, reste de la quarte dont on a retranché  $\frac{20}{19}$ , est représenté par l'étrange rapport  $\frac{19}{13}$  :

[317]

Faut-il ajouter que Boèce, l'un des derniers Pythagoriciens, évalue comme il suit les intervalles de l'Enharmonique :

[318]

Et nous voyons réapparaître ici le diton  $\left(\frac{81}{64}\right)$  qu'Archytas avait si avantageusement remplacé par la tierce majeure vraie.

Cette série de valeurs hétéroclites témoigne que les calculs des Pythagoriciens, en condamnant la catapycnose grossière des professionnels, ne donne pas des intervalles une bien meilleure solution. Mais il faut observer que ces subtils mathématiciens ont eu parfois des prévisions remarquables.

C'est ainsi qu'Archytas a considéré la tierce majeure naturelle  $\left(\frac{5}{4}\right)$  comme un des facteurs de l'échelle. Le réglage des cordes était, d'après lui, en Enharmonique :

[319]

Après avoir construit par quintes le Corps d'Harmonie A), Archytas, par tierce majeure, passe de la mèse à l'indicatrice, et de celle-ci par quinte à la paranète (B). Il met les deux autres cordes à l'émission de ces deux dernières (B), après quoi il les abaisse, à l'estime, de manière à leur donner leurs fonctions de parhypate et de trite, à un quart de ton de la base, dans chaque tétracorde (B<sup>o</sup>).

DIATONIQUE AMOLLI

118. Il faut maintenant passer aux *Nuances* proprement dites; les échelles précédentes étaient considérées comme normales. Voici, pour le Diatonique amolli<sup>2</sup> [218], la projection sur la portée, suivant la fiction de la catapycnose, et l'évaluation numérique d'après les Pythagoriciens :

[320]

Nous retrouvons ici le ton maxime  $\left(\frac{8}{7}\right)$  et nous voyons apparaître le ton mineur  $\left(\frac{10}{9}\right)$ . Quant à la nouvelle évaluation du *limma*  $\left(\frac{21}{20}\right)$  (demi-ton pythagoricien), elle est sensiblement plus large que l'ancienne  $\left(\frac{236}{244}\right)$ .

Le mode d'accord employé pour la construction du Diatonique amolli est le suivant : on commence par le réglage exact (par quintes), de toute l'échelle :

[321]

Puis on relâche les indicatrices :

[322]

par tiraillement des deux cordes, de manière à ce que, sans cesser de faire résonner entre elles une quinte juste, elles produisent avec la nète et la mèse l'intervalle de ton maxime, — ou à peu près!

CHROMATIQUE AMOLLI

119. Le Chromatique mol a plusieurs expressions, aussi bien dans la catapycnose que dans la mensuration au monocorde. Elles sont aussi chimériques les unes que les autres. Il est impossible d'établir une concordance entre la catapycnose d'Aristoxène et les


1. Voir P. Tannery : *Sur les intervalles de la musique grecque*, dans la REVUE DES ÉTUDES GRECQUES, 1902, nos 65-66.

2. Ton et quart + 3,4 de ton + 1,2 ton = quarte.

longueurs de cordes des Pythagoriciens. Aristoxène élargit la tierce mineure et divise en deux ce qui reste. Pour cela il fait de la quarte une projection linéaire divisée en 60 parties égales. Tantôt (73) il attribue à la tierce *la-fa* 44 parties, et 8 parties à chacun des deux autres intervalles; tantôt il la fait égale à 42, les deux 1 2 tons en ayant chacun 9. C'est dire que

les demi-tons deviennent soit  $\frac{3}{2}$  de diésis, soit  $\frac{4}{3}$  de diésis, et que l'intervalle *fa-mi* est soit inférieur, soit égal à  $\frac{3}{4}$  de ton. Dans les deux cas, les dimensions normales du trihémiton (tierce mineure pythagoricienne), qui sont de 36 parties, sont singulièrement dépassées, et le Chromatique tend, surtout dans le premier cas, à l'Enharmonique. Dans quel but?

Les Pythagoriciens considèrent comme *amolli* un Chromatique dans lequel le trihémiton passe, en s'agrandissant, à la tierce mineure naturelle<sup>1</sup>. Ils sont d'accord sur la valeur de celle-ci, mais non sur la division du ton mineur excédant :



(Ptolémée)...  $\frac{6}{5} \times \frac{15}{14} \times \frac{23}{27} = \frac{4}{3}$   
 Eratosthène...  $\frac{6}{5} \times \frac{13}{18} \times \frac{20}{19} = \frac{4}{3}$   
 Didyme...  $\frac{6}{5} \times \frac{22}{24} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$

[323]

L'évaluation de Didyme est excellente et doit attirer l'attention. On y trouve en effet (en langage moderne) :

$$3^{\text{e}} \text{ mineure naturelle} + 1/2 \text{ ton chromatique} + 1/2 \text{ t. diatonique.} \\ = 1 2^{\text{e}} \text{ ton mineur} = 1 2^{\text{e}} \text{ t. majeur}$$

$$\frac{6}{5} \quad \frac{25}{24} \quad \frac{16}{15}$$

et si nous construisons toute l'octave, des relations harmoniques parfaites vont s'établir entre les divers degrés :



[324]

On aura donc :

$$\text{mi-ut} = 3^{\text{e}} \text{ min. nat.} + 1 2^{\text{e}} \text{ ton chromatique} = 3^{\text{e}} \text{ majeure nat.}$$

$$\frac{6}{5} \times \frac{25}{24} = \frac{150}{120} = \left(\frac{5}{4}\right)$$


$$\text{ut-la} = 1 2^{\text{e}} \text{ ton chromat.} + 1 2^{\text{e}} \text{ ton diaton.} + \text{ton majeur}^2.$$

$$\left(\frac{25}{24}\right) \times \left(\frac{16}{15}\right) \times \left(\frac{9}{8}\right) = \frac{5}{4}$$

$$\text{la-fa} = 3^{\text{e}} \text{ min. nat.} + 1/2 \text{ ton chromatique} = 3^{\text{e}} \text{ majeure nat.}$$

$$\frac{6}{5} \times \frac{25}{24} = \frac{150}{120} = \frac{5}{4}$$

D'où la possibilité, ainsi que Gevaert l'a fait observer, de construire les Accords Parfaits rigoureusement justes :




[325]

deux majeurs et deux mineurs.

1. Pour se rendre compte de cet agrandissement  $\left(\frac{6}{5} > \frac{32}{27}\right)$ , il suffit de réduire les deux fractions au même dénominateur :  $\frac{162}{135} > \frac{160}{135}$ . Ce qu'on peut énoncer en disant qu'une corde de 135 cm. a pour tierce

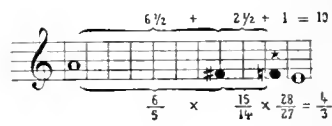
La manière pratique d'accorder les instruments, suivant cette formule de Didyme, se rapprochait donc de la nôtre; les tierces naturelles, comme les quintes, servent à y régler les intervalles :



[326]

On avait vu précédemment Archytas déjà faire appel à la tierce majeure naturelle pour établir l'échelle enharmonique; mais celle-ci devenait exharmonique par l'intercalation — approximative — des quarts de ton dans le demi-ton. Didyme évoque deux tierces majeures naturelles et aboutit à la constitution d'une échelle extrêmement douce, dotée de qualités harmoniques (sens moderne) qui passèrent inaperçues.

Il faut s'étonner, avec Gevaert, que Ptolémée, postérieur à Didyme, ait cru devoir calibrer autrement que lui le Chromatique et revenir à l'évaluation numérique de la diésis d'Archytas. On peut imaginer une catapénose de la forme suivante pour interpréter par à peu près, en projection rectiligne, le Chromatique de Ptolémée :



$\frac{6}{5} + \frac{2}{24} + 1 = 10$

$$\frac{6}{5} \times \frac{15}{14} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$$

[327]

C'est le Chromatique des musiciens (116) « amolli » par l'agrandissement du trihémiton en tierce mineure naturelle<sup>4</sup>.

Ces surprenantes spéculations ne furent possibles qu'en un art fermé aux Accords de III sons. Et la preuve directe de la méconnaissance de ces accords peut être tirée non seulement du peu d'importance attribuée au beau Chromatique de Didyme, mais surtout du mélange des nuances (73), qui rendait toute construction polyphone impossible.

Il est bien inutile de demander aux Pythagoriciens le secret d'autres nuances. Celles qu'ils ont pris la peine de mesurer au monocorde ont été des entraves pour l'art. Elles l'ont figé dans des habitudes mauvaises; elles l'ont détourné de la route « vulgaire » où le Moyen Age heureusement l'a ramené et par laquelle il l'a conduit au seuil de la Renaissance.

Toutefois, de l'examen de ces subtilités il se dégage ce fait que dans l'art moderne nulle échelle enharmonique n'a survécu. Ce que l'Antiquité nous a légué par le ministère de la mélodie chrétienne, c'est le diatonique pythagoricien, transformé, dans les temps modernes, en Diatonique « des physiciens », à l'exclusion des échelles systématiquement déformées.

ÉCHELLES ABOLIES PAR LES NUANCES

120. Quelles perturbations les nuances apportaient-elles aux échelles modales autres que la Dorist? Elles

mineure au grave une corde de 162 cm., et pour trihémiton une corde de 160 cm. Il y a des gens pour prétendre que cette différence ne se perçoit pas! Mais ce n'étaient pas les Grecs.

2. Les séries de rapports sont disposées de haut en bas suivant la grandeur décroissante de l'intervalle *fa-mi*. Celui-ci est maximum dans Ptolémée  $\left(\frac{15}{14}\right)$ , minimum dans Didyme  $\left(\frac{25}{24}\right)$ .

3. Vérification:  $\frac{25 \times 16 \times 9}{24 \times 15 \times 8} = \frac{3600}{2880} = \frac{5}{4}$ .

4. Cf. (73).



étaient telles, parfois, que l'échelle était abolie. Gevaert a signalé ces incompatibilités.

Le Diatonique amolli était inapplicable aux harmonies phrygiennes (lasti ou Hypophrygisti, et Phrygisti); a q quinte modale de ces échelles est installée sur les

indicatrices; or en nuance « amolli » ce sont précisément les indicatrices qui deviennent exharmoniques. A côté du Diatonique vulgaire, le Diatonique des musiciens, qui respectait les sons d'arrêt et de repos, était seul praticable :

[328]

Au contraire, la famille des harmonies lydiennes était privée du Diatonique des musiciens, parce que la quinte modale, installée sur les parhypates et les trites, ne peut s'appuyer sur des sons inconsistants. Or les parhypates et les trites deviennent exharmoni-

ques dans l'échelle diatonique des professionnels. Pleins de mépris pour le Diatonique vulgaire, il est probable que ceux-ci lui préféreraient le Diatonique amolli, nuance possible en Hypolydisti et en Lydisti :

[329]

Une fois de plus il apparaît que la théorie et la pratique intégrales de la musique hellénique s'appliquent au seul groupe des harmonies « nationales ». Bien que les modes exotiques aient été, lorsqu'on leur donna droit de cité dans l'art grec, plus ou moins châtés, afin de s'assortir aux cadres de la Doristi, ils furent cependant incapables de se prêter à toutes les déformations que cette harmonie accapareuse avait consenties.

sur celles des anciens le désavantage de tolérer à tous les degrés de l'échelle, dans tous les intervalles, une injustice appréciable pour une oreille délicate. L'habitude funeste de l'enharmonie (sens moderne) qui confond le z et le b correspondant, sous le fallacieux prétexte qu'ils diffèrent infiniment peu, est certainement une « hérésie », suivant le mot de Saint-Saëns. Elle a ses avantages, et l'harmonie contemporaine en tire des effets puissants. Il n'en est pas moins vrai que l'enharmonie moderne est un tour de passe-passe et qu'elle inilige à l'oreille une tare, en lui dictant une confusion.

LES « NUANCES MODERNES »

121. La musique moderne pratique, elle aussi, des Nuances. Il est vrai qu'elles sont moins sensibles et qu'elles n'aboutissent jamais à des sous manifestement exharmoniques. Dans l'orchestre, nous usons simultanément des quintes pythagoriciennes (cordes à vide des instruments à archet), des quintes tempérées (grand orgue ou piano), des tierces majeures naturelles (cors, trompettes, trombones, etc.), des tierces pythagoriciennes (instruments de bois tempérés), des tierces tempérées (un peu partout).

122. Les avantages pratiques du Tempérament Egal avaient été soupçonnés par Aristoxène, et s'ils n'ont point été consacrés par l'usage, dès les temps anciens, c'est que les Grecs se refusèrent à l'abandon de variations mélodiques qui faisaient grand honneur à la finesse de leurs oreilles. Il y eut chez eux des musiciens doués d'une sensibilité auditive qui leur permettait de goûter, par une exaspération de l'oreille, les intervalles exharmoniques. Ce fut, semble-t-il, une erreur. Du moins suppose-t-elle une oreille tenue en un éveil constant et capable de percevoir les différences dont le Tempérament lui a depuis masqué la valeur.

Notre oreille réduit à l'unité ces éléments de discord : J.-J. Rousseau déjà l'a reconnu. Par une opération analogue, l'oreille des Grecs tolérait dans la ligne mélodique des variations nombreuses. Elles étaient très souvent d'une amplitude plus grande que celle dont nos échelles instrumentales bénéficient, et cette tolérance n'était possible que dans un art homophone, où les échelles étaient à nu. Mais s'il faut chercher une excuse à l'absurdité de ces tensions et de ces relâchements des cordes, à la manie, dont Platon se moque, de tirer celles-ci sans cesse, il est loyal d'observer que la musique, en se développant, n'a pas gagné en justesse, et qu'elle se satisfait aujourd'hui de compromis assez scabreux.

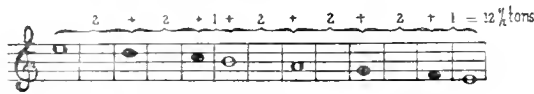
Aristoxène, en décrétant que les formes normales du Diatonique et du Chromatique sont :

[330]

[331]

Le Tempérament est une Nuance, qui a

tend visiblement à la division de l'octave en douze intervalles égaux. Laloy a pu saluer en lui le créateur du « tempérament égal ». Aristoxène prend parti pour le Diatonique et le Chromatique vulgaires tempérés. Il conserve la diésis comme unité parce qu'il croit encore au Genre enharmonique, mais il veut que le Diatonique et le Chromatique soient catapyenosés par douzièmes : il suffit, en effet, de diviser par 2 chacun des nombres ci-dessus pour retrouver notre jalonnement de l'octave tempérée.

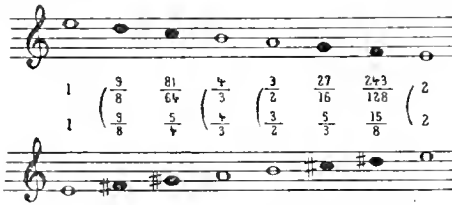


[332]

LES DIFFÉRENCES COMMATIQUES

123. Les Pythagoriciens ont calculé avec exactitude la différence du *diton* ( $\frac{81}{64}$ ) et de la 3<sup>e</sup> majeure naturelle ( $\frac{5}{4}$ ). Le diton est plus grand que la tierce dans le rapport de  $\frac{81}{80}$ . Cette différence est le *comma* (*syntonique*). Elle est contenue 9 1/2 fois dans le ton majeur ( $\frac{9}{8}$ ), et 8 1/2 fois dans le ton mineur ( $\frac{10}{9}$ ).

Si l'on superpose les deux séries d'intervalles *mélodiques* (Pythagoriciens) et d'intervalles *harmoniques* (physiciens modernes) rapportés au premier degré de



[333]

l'échelle, on constate que la même différence existe :  
 1° entre la sixte majeure pythagoricienne et la sixte majeure naturelle<sup>1</sup>, plus petite d'un comma;  
 2° entre la septième majeure pythagoricienne et la septième majeure naturelle<sup>2</sup>, plus petite d'un comma.

De même la comparaison des intervalles consécutifs [291] montre que le ton majeur excède d'un comma le ton mineur<sup>3</sup>, et que le demi-ton diatonique de notre gamme majeure harmonique est plus grand que le demi-ton pythagoricien, de la même quantité<sup>4</sup>.

Ces différences résultent du mode d'accord appliqué aux deux séries de cordes.

124. Il ne faut point confondre le *comma syntonique* ou *didymique* avec le *comma dit pythagorien*,

1.  $\frac{27}{16} = \frac{27}{16} \times \frac{3}{5} = \frac{81}{80}$
2.  $\frac{243}{128} = \frac{243}{128} \times \frac{8}{15} = \frac{1944}{1920} = \frac{81}{80}$
3.  $\frac{10}{9} = \frac{9}{10} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{80}$

dont voici l'origine : si l'on construit deux progressions géométriques ayant, la première pour *raison* 3, la seconde pour *raison* 2, il est évident qu'il n'y aura jamais coïncidence entre un terme de l'une et un terme de l'autre<sup>5</sup>. Or la génération des quintes se fait par une progression de la première espèce, la génération des octaves par une progression de la deuxième espèce :

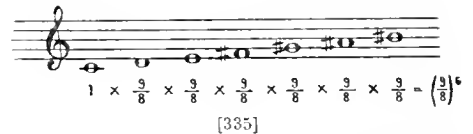
I	II	III	IV																	
1	2	3	4	...	8	9	...	16	...	27	...	32	...							
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X											
64	81	128	243	256	512															
VII	VIII	IX	X																	
VII	VIII	VIII	VIII	(Quintes)																
729	1024	2048	2187	...	etc.															

[334]

Le *si* z, 13<sup>e</sup> terme de la progression des quintes, est le nombre 531.441, tandis que l'*ut* le plus rapproché de lui, 20<sup>e</sup> terme de la progression des octaves, est 524.288.

Le rapport  $\frac{531.441}{524.288} = \frac{81,62}{80,52}$  est l'intervalle qui sépare ces deux sons. Il est un peu plus grand que  $\frac{81}{80}$ .

Le résultat sera le même si l'on passe de l'*ut* au *si* z supérieur par tons majeurs (pythagoriciens) :

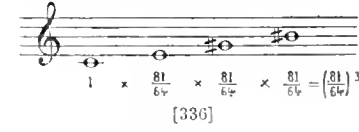


[335]

La valeur de cette expression est  $\frac{531.441}{262.144}$ . Pour ramener ce *si* z au contact de l'*ut* inférieur, il suffit de diviser par 2 l'intervalle. D'où :

$$\frac{\left(\frac{531441}{262144}\right)}{2} = \frac{531441}{524288} = \frac{81,62}{80,52} = \frac{si_z}{ut}$$

Enfin on pourrait aboutir aux mêmes résultats en passant de l'*ut* au *si* z supérieur par ditons :



[336]

Or  $\left(\frac{81}{64}\right)^3 = \frac{531.441}{262.144} = \frac{si_z}{ut}$

Ces diverses manières d'obtenir le *si* z ne sont que les applications du réglage par quintes, lequel ne

$$4. \frac{\left(\frac{16}{15}\right)}{\left(\frac{256}{243}\right)} = \frac{16}{15} \times \frac{243}{256} = \frac{3888}{3840} = \frac{81}{80}$$

a. Cette double série n'est que la représentation numérique du schéma :



[334 bis]

indéfiniment (et idéalement) prolongé.

fournit que des « tons majeurs » ou des ditons, à l'exclusion du « ton mineur » et de la tierce majeure naturelle. De là aussi le nom donné à l'intervalle différentiel.

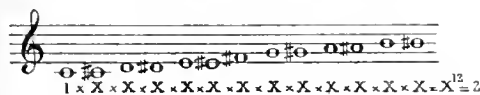
Pour que ce  $si \sharp$  arrive à coïncider avec l'*ut* naturel, il a fallu — c'est le système du *tempérament égal* — tricher sur la grandeur des 12 quintes que l'on voulait enfermer dans l'octave :



[337]

Chacune d'elles a été raccourcie d'une quantité, petite en vérité, mais telle que la somme des 12 raccourcissements rachète exactement l'excès de  $si \sharp$  sur *ut*. Ainsi fut obtenu le 1/2 ton tempéré moyen, déterminé par cette condition que, dans l'intérieur de l'octave, la somme des 12 intervalles égaux soit égale à 2.

Soit  $x$  l'intervalle moyen. Il faut qu'on ait :



[338]

D'où  $x = \sqrt[12]{2} = 1,059463...$

Application. — Prenons le *la* du diapason pour exemple. Il bat 870 vibrations simples. Pour calculer le *la \sharp*, au lieu de multiplier 870 par  $\frac{25}{24}$  (= 906,25), nous le multiplierons par 1,059463, ce qui donnera : 921,73.

Pour calculer le *la \flat*, au lieu de multiplier 870 par  $\frac{24}{25}$  (= 833,20), nous le diviserons par 1,059463 et nous aurons : 821,17.

REPRÉSENTATION LOGARITHMIQUE DES INTERVALLES

125. Si l'on veut évaluer combien de fois un intervalle est contenu dans un autre, quelle fraction il en est, on remplace les rapports qui définissent les intervalles acoustiques, soit par leurs logarithmes, soit par des nombres proportionnels à leurs logarithmes. En prenant pour unité le douzième du ton tempéré, suivant la méthode aristoxénienne, Paul Tannery<sup>1</sup> a établi la série des nombres ci-dessous, qui permet, par une simple comparaison de longueur, de déduire les rapports des intervalles entre eux :

	Nombres proportionnels aux logarithmes des Rapports.	Rapports.
Comma .....	1,290	81 : 80
1/2 ton mineur .....	4,210	25 : 24
Limma .....	5,414	256 : 243
1/2 ton majeur .....	6,704	16 : 15
Apotome .....	6,821	2187 : 2048
Ton mineur .....	10,944	10 : 9
Ton majeur .....	12,235	9 : 8

	Nombres proportionnels aux logarithmes des Rapports.	Rapports.
Ton majeur .....	13,870	8 : 7
Tierce mineure .....	16,012	7 : 6
Tribémiton .....	17,648	32 : 27
Tierce majeure .....	18,938	6 : 5
Quarte .....	23,179	5 : 4
Quinte .....	24,569	81 : 64
Quarte juste .....	29,883	4 : 3
Quarte tempérée .....	30	

[339]

Grâce à ce nouveau mode de représentation, on peut voir, par exemple, que le *comma* est contenu environ 9 1/2 fois dans le *ton majeur*, et 8 1/2 fois dans le *ton mineur*. En effet

$$\frac{\text{ton majeur}}{\text{comma}} = \frac{12,235}{1,290} = 9,48;$$

$$\frac{\text{ton mineur}}{\text{comma}} = \frac{10,944}{1,290} = 8,49.$$

126. Il est possible de relever, par l'énumération précédente, le nombre des intervalles différents inclus dans la quarte tempérée : les principaux sont au nombre de 13, car il faut à la liste ajouter le *schisma* : il vaut, à une approximation très petite, l'intervalle qui sépare la quinte absolue ( $\frac{3}{2}$ ) de la quinte tempérée du « système de 12 degrés ».

Les Pythagoriciens ont manié tous ces intervalles — et bien d'autres ! — sans arriver à des cadres définitifs. Et il ne faut pas croire que le mode d'accord par quintes et tierces qui s'est substitué au leur ait fixé à jamais les destinées de l'échelle musicale.

La formule *ut ré mi fa sol la si ut* est une réponse logique, « naturelle », à la question posée d'une certaine manière. Si tyrannique qu'elle soit, elle ne peut pas être considérée cependant comme une échelle rigide. Dans la pratique elle tolère des Nuances (t24).

D'autre part, la gamme à six tons du type [335] cherche à s'implanter à côté de son aînée, et cela est assez singulier, car il y a parmi nous une tendance — au moins spéculative — à considérer l'enharmoine (*si \sharp = ut*) comme une erreur condamnable.

La conclusion est que si la gamme antique a des qualités mélodiques et la gamme moderne des propriétés essentiellement harmoniques, la pratique ne permet, dans l'exécution collective, l'adoption de l'une ni de l'autre. Aboutirons-nous à un *tempérament inégal*, qui laisserait aux diverses transpositions une physionomie plus individualisée ? Verra-t-on la Tonalité disparaître et céder la place à un chromatisme illimité ? Rien n'est plus imprudent qu'un pronostic en cette matière. Il semble seulement que la Tonalité doive demeurer longtemps encore, grâce au libéralisme dont elle fait preuve et à l'élargissement qu'elle subit, la régulatrice d'un art qui, après avoir repoussé les vieux modes, est tout près de leur rendre droit de cité, et de s'enrichir par leur résurrection.

1. Sur les intervalles de la musique grecque (REVUE DES ÉTUDES GRECQUES, 1902, juillet-octobre), p. 336 sqq.



XLVIII

Aulos double, dont les deux tuyaux sont tenus par un Satyre coureur. On distingue assez nettement les *anches* minces que l'exécutant enfonce dans sa bouche, comme nos joueurs de hautbois et de basson. Le « sac à flûtes » à houppettes est posé sur la cuisse gauche du personnage. — Assiette à figures rouges, des premières années du <sup>v</sup>e siècle av. J. C.; (la chevelure est cernée par une incision en zigzag). Inscription : ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΦΩΣΕΝ. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n° 509.



XLIX

Aulos double, dont les deux tuyaux, parfaitement cylindriques et tenus par la même main, sont ou bien privés de leurs anches ou terminés par des spatules dures de flageolet. En ce dernier cas il ne s'agirait pas ici d'un instrument à anches, mais d'un instrument à *bouche*. — Fragment de coupe à figures rouges, de la première moitié du <sup>v</sup>e siècle av. J.-C. Cet éphèbe court; la représentation de la course par l'agenouillement est coutumière. Il esquisse un geste qui d'ordinaire est celui de la déploration funèbre. Mais ici cette signification ne doit pas être la bonne, si l'on en croit l'inscription [Κ]ΑΑΟΣ. — *Musée du Louvre*, salle G.

## V

## RYTHMIQUE

## I. — GÉNÉRALITÉS

## LE TEMPS FORT. — LA CARRURE

127. La Rythmique des Grecs paraît être, dans ses éléments, moins riche que la nôtre : un petit nombre de groupes rythmiques simples, toujours les mêmes, ne comportant que des variantes peu nombreuses, constituent le répertoire de ses durées; et il semblerait qu'on en eût vite épuisé les formules. Mais l'usage que les Anciens ont fait de ces éléments, réglé par une conception féconde de l'organisme rythmique, sans cesse renouvelé par une évolution de cette « matière » toute vivante, laisse loin derrière lui la moderne pratique des mesures.

Le Rythme, dans l'art antique, est un principe actif essentiel, prépondérant. Il est le « mâle », disaient les Grecs. Et cela signifie sans doute que la construction, ou tout au moins la prévision des cadres rythmiques, était la préoccupation première du musicien-poète; cadres sans rigidité, merveilleusement aptes à soutenir le fragile et précieux édifice de la monodie modale.

Le Rythme, dans l'art moderne, a moindre dignité. Quelle place lui concèdent, quel rang lui assignent les théoriciens pédagogues dans les traités scolaires? A la décomposition de la mesure, à la distinction inepte des mesures « simples » et des mesures « composées », se réduit à peu près tout l'effort de nos professeurs. Pindare, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, tous les poètes compositeurs de l'Hellade, s'ils avaient connu de pareils traités, eussent conçu quelque mépris pour un art aussi enfantin.

Depuis le temps où ces vieux maîtres ont édifié leurs étonnantes architectures lyriques, il y a eu déchéance du rythme. Nous en sommes revenus à un état du rythme qu'ils avaient singulièrement dépassé : le *temps fort* et la *carrure*.

Par bonheur, les musiciens modernes vont plus loin que les pédagogues fidèles à ces superstitions, et ils sont en train de prendre leur indépendance. Mais s'ils ne croient guère au *temps fort*, leurs constructions rythmiques sont, en regard des œuvres de l'antiquité, presque rudimentaires. La *carrure*, qui subit en ce moment de rudes assauts, mais dont tant d'œuvres, depuis trois siècles, ont accepté le joug, les a réduits

à l'indigence. D'autre part, la théorie simpliste du *temps fort* reste en faveur dans l'enseignement professionnel, en dépit des incessants démentis que les œuvres lui intelligent. Th. Reinach, en son cours libre de la Sorbonne, constata cette erreur pédagogique.

La pratique du temps fort chargé de signaler à l'oreille par un « accent » le moment initial de chaque mesure, nous reporte aux premiers âges de l'art ou nous confine en un certain genre de rythmes, assez grossiers, pour lesquels cette percussion est à la fois une nécessité et une étiquette. Les rythmes de marche et de course et, avec eux, tous les rythmes de danse qui ne sont que des pas marchés ou courus plus ou moins transformés, appellent le temps fort. Les *embatéria* des Grecs, le *Chant du départ*, la *Marseillaise*, maint air de ballet moderne, rentrent dans ce groupe orchestrique, très nombreux, très vivant, où peuvent, à côté des pires banalités, se rencontrer des chefs-d'œuvre. Là, le temps fort est le maître absolu, et il conserve toute l'efficacité que lui avait conférée la primitive rythmique. Celle-ci, régie surtout par les mouvements du corps, imposait à une poésie et à une musique naissantes l'intervention brutale de ses régulières percussions; car l'homme primitif — tel encore aujourd'hui le sauvage du Centre Africain ou de la Polynésie — ne séparait point le chant de la danse; et, si fruste que fût la pensée des premiers poètes-musiciens-danseurs, on peut dire que poésie, musique et danse, nées d'un même besoin, ont poussé du même jet. Le Rythme, qui faisait leur union, eut, en principe et dans le principe, l'intensité pour facteur. Ses jalons étaient les *temps forts*. Et ils resteront tels dans les genres ci-dessus spécifiés : tant qu'il y aura des soldats à entraîner et des foules à réjouir, les « marches », faites de pas rigoureusement isochrones, auront besoin de repères nettement, violemment percutés. Cela est une habitude indépendante du temps et du lieu. Et le tambour a sa beauté.

128. Il est remarquable que les Grecs aient longtemps conservé intacte la primitive association des trois arts musicaux, et que cette trinité n'ait été brisée que très tard. Mais s'ils ont maintenu l'union entre des arts trop souvent séparés aujourd'hui, ils ont donné à chacun d'eux autant de liberté que la vie commune leur permettait d'en prendre. Leur lien commun, le Rythme, organisateur des durées applicables aux syllabes, aux sons, aux gestes (Poésie, Musique, Danse), répudia de bonne heure les grossiers jalons dont il se contentait dans l'art primitif. Cet art juxtaposait les durées avec une précision simpliste, en séries monotones, et s'aidait, pour en rendre sensibles la longueur et l'enchaînement, de ces points d'appui, régulièrement espacés, qui sont les temps forts. L'art affiné des Grecs substitua peu à peu aux jalons illexibles des équivalences, des symétries, des « à peu près ». Il abolit le choc initial de la mesure. De la mesure il fit un organisme très vivant, mais d'autant plus libre, et dont l'oreille, à elle seule, ne révélait pas toutes les finesses. Il fallait que l'esprit s'en mêlât.

Exemple : dans les vers en série de la poésie épique ou dramatique, les compartiments du rythme (les *mètres*) sont régulièrement débordés par les mots; il n'y a jamais coïncidence entre les cases rythmiques et les unités verbales. Le poète-musicien a édicté un conflit perpétuel entre les unes et les autres, à certaines places du vers. Considérons les premiers

vers d'*Oedipe Roi*<sup>1</sup>, dont le schème rythmique est :

[310]

Le groupement et le sens des mots font entendre deux hémistiches inégaux, composés, l'un d'iambes (♩), l'autre de trochées (♩♩) :

ὦ τέκ-γα, Κἀδ-μου||τοῦ πά-λαι νέ-α τρο-φή,  
τι-νας ποθ' ἔδ-ρασ||τάδε μοι -θο-άζ-ε-τε

[311]

Il en est de même pour le vers suivant, où la *coupe* est placée ailleurs :

ἰκ-τη-ρί-οις κλά-δοι-σιν||ἔξ-εσ-ταμ μέ-νοι

[312]

Ce qui est commun aux deux manières, c'est l'enjambement verbal d'une mesure sur l'autre. L'on comprend aisément que le conflit suscité par la *coupe* des mots entre l'allure rythmique et la marche du discours, crée l'anneau qui soude une mesure à l'autre et chasse la monotonie inhérente à des vers sans *coupe*, où le commencement et la fin des mots coïncideraient avec le commencement et la fin des mesures.

Cette préoccupation double — briser le rythme et souder les mesures — apparaît plus nettement encore dans les vers que deux interlocuteurs se partagent. Ainsi, au vers 1009 de la *Médée* d'Euripide,

Médée : αἰ - αἶ μάλ' αὐ - θις  
le Pédagogue : μῶν τιν' ἀγ - γέλ-λων τυ-χῆν

[313]

Médée récite des iambes (♩) et le Pédagogue des trochées (♩♩), de sorte que le vers enserre dans un même cadre deux formes rythmiques opposées.

Dans *Oedipe Roi*, le vers 684, partagé en trois répliques, attribue des iambes à la première, des trochées aux deux autres :

1. Il s'agit ici de vers déclamés et non chantés. Mais la Rythmique est « une » chez les Grecs, et le trimètre iambique lyrique s'assujettit aux mêmes lois que le trimètre recité.

[344]

De tels faits sont constants, parce que constante est la préoccupation des Grecs de fuir la monotonie : ils répugnent au cloisonnement des rythmes par les mots. Un métricien, Daniel Serruys, a eu l'idée d'appliquer aux vers de Pindare ce principe de l'empiètement, qui a pour effet que « les éléments du vers se conditionnent de proche en proche<sup>1</sup> ». Les mots débordent sur les mesures, toujours ; non à toutes les mesures, mais à certaines places qu'il suffit de spécifier. « On nomme *coupe*, dit Louis Havel, une séparation de mots non fortuite, mise avec intention dans une région déterminée du vers ». (*Métrique grecque et latine*, 4<sup>e</sup> éd., § 5.) Serruys, en généralisant, a énoncé la méthode la plus simple qui permette d'entrevoir, dans un grand nombre de cas, la structure organique des rythmes de Pindare et des parties lyriques de la tragédie.

Le mot *coupe* sera employé, au cours de ce livre, dans l'acception, quelque peu déviée, de : *séparation des mots, impliquant chevauchement syllabique d'une mesure sur l'autre, soit que le mot qui sert de soudure entre les mètres<sup>2</sup> antécipe, soit qu'il retarde d'une syllabe*.

129. Ce mécanisme de la *coupe*, par son application dans la rythmique grecque, témoigne que le *temps fort* (la percussion) ne joue chez elle qu'un rôle accessoire ou nul. Si dans chaque mesure les poètes grecs avaient installé un temps percuté, loin de fuir le parallélisme des mots et des mètres, ils eussent recherché la coïncidence des dimensions du mot (ou des groupements de mots) avec celles du mètre. Et ceci n'est pas une hypothèse : dans le rythme anapestique, qui est un rythme de marche ou de danse à percussions isochrones, on voit en effet les mots s'encadrer dans les mesures, de manière à ce que les chocs voulus se produisent le plus nettement possible (147).

Si la percussion est évitée, comment la mesure se révèle-t-elle ? N'oublions pas qu'il s'agit ici de musique « chantée », où les mots par conséquent jouent un rôle capital. Or, parmi eux, il en est un grand nombre qui comportent autre chose que des alternances de syllabes longues (—●) et de syllabes brèves (—○). Il faut donc pouvoir caser les mots ou les groupes de mots qui présentent 2, 3 longues consécutives, là même où le schéma des durées rythmiques paraît exclure ces longues, en série. C'est le cas des trimètres tragiques à base d'iambes, pareils aux précédents [340] à [344]. Il va être constaté que les Grecs se servent de cette difficulté syllabique pour mettre en vedette les limites des mesures. En effet, ce vers iambique trimètre (— à trois mesures) admet

dans la première moitié de chaque mesure, outre les deux noires, groupe rythmique nommé *spondée* par les Grecs, le *dactyle* (●●●), « monnaie » du spondée, et aussi — mais seulement dans la première mesure, chez Eschyle et Sophocle — l'*anapeste* (●●○), autre monnaie du spondée. De sorte que le schéma général du trimètre iambique est :

[345]

Ce qui saute aux yeux, tout autant qu'aux oreilles, c'est la *forme pure* conservée à l'iambe dans la seconde moitié de chaque mètre : le véritable facteur du rythme est donc le retour périodique, et ici isochrone, de l'iambe. Cette seconde moitié est la partie intense de la mesure, et l'on verra en quoi cette intensité, soutenue pendant les trois croches dernières, diffère du « temps fort » de nos pédagogues modernes. Mais quelle surprise pour nous, à qui le solfège a appris que toute mesure s'ouvre par un choc rythmique, de voir les Anciens pratiquer des mesures dont la partie faible est initiale ! C'est qu'en effet ils s'accommodaient aussi bien des mesures battues *de haut en bas*, que des mesures battues de bas en haut. Et cette liberté leur était octroyée parce qu'ils définissaient la mesure tout autrement que nous. Ajoutez — la preuve en sera faite dans les pages qui suivent — qu'ils sentaient les rythmes plus finement que nous.

130. Si, dans la mesure (6 8) iambique, la partie pure, intense, est la seconde moitié, un examen des mesures (6 8) trochaïques ferait voir qu'ici l'intensité est initiale. Le schéma suivant, qui représente un tétramètre trochaïque, vers fait de quatre mesures à base de trochées (●●) témoigne que les « substitués » autorisés se trouvent dans la seconde moitié de chaque mesure :

[346]

La mesure iambique et la mesure trochaïque diffèrent donc non seulement par l'ordre dans lequel se présentent les durées, mais par le « poids » de leurs groupements. La première est battue de haut en bas, la seconde de bas en haut. Les mesures iambique et trochaïque sont antagonistes, tout comme le sont l'iambe et le trochée.

131. Il peut être fait application du jalonnement par temps purs, intenses, à des vers d'autre espèce. On trouve des strophes lyriques de la forme schématique suivante, où chaque vers a deux mesures (= chaque vers est un *dimètre*).

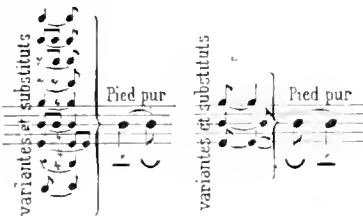
1. Communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Compte rendu du 27 mars 1903.

2. Le mot *mètre* sera toujours ici synonyme de *mesure*.



[347]

Il est facile d'en déduire les schémas simplifiés :



[348]

qui mettent en évidence la *partie faible, variable*, et la *partie intense, pure*, de chaque mètre.

On constate ainsi que :

Dans la première mesure, la moitié intense est un trochée (♩); dans la seconde mesure, c'est un iambe (♩).

On a en définitive, et en n'écrivant que les pieds purs la figuration type :



[349]

c'est-à-dire que la première mesure (dipodie trochaïque ou ditrochée) assortit sa battue à celle de la seconde; car nous verrons plus loin que la battue normale du ditrochée est au contraire :



[350]

Or on ne peut la conserver ici, puisque les variations et les substitutions des *temps* ne portent que sur le temps (trochée) initial [348].

Dans la majorité des cas, en effet, c'est la dernière mesure du vers qui impose sa battue au vers entier, et il en est des rythmes d'un vers grec comme des sons d'une cantilène : c'est par le dernier mètre qu'on assied le rythme du vers, comme c'est par le

finale mélodique qu'on établit rétrospectivement le mode.

Toutefois, la désignation du temps (pur) intense par le voisinage d'un temps « substitué » n'a pas cours en certaines classes de vers lyriques : ici l'enjambement verbal est souvent seul, en apparence, à délimiter les mètres.

Il est vrai que dans beaucoup de cas les groupements de longues (—) et de brèves (·) se spécifient avec netteté, et que là où une incertitude subsistait, les gestes des danseurs, accompagnement ordinaire du chant poétique, pouvaient venir en aide à l'auditeur, lequel était spectateur aussi, et avait souvent besoin de *regarder pour entendre*.

Les précédents exemples sont suffisants à indiquer par quels procédés délicats les Grecs pondèrent certains types de mesures. Tandis que nous avons ramené les nôtres — si l'on en croit les solfèges — au cloisonnement primitif, marqué par une percussion pour chaque compartiment, les Grecs ont libéré leurs mètres, autant qu'ils l'ont pu, aussi souvent qu'il fut possible, de cette contrainte. Ils n'ont gardé le « temps fort » que dans certaine orchestrique, où il s'impose, où il est à la fois une nécessité et une caractéristique. Partout ailleurs ils lui ont substitué une manière autre (et moins brutale!) de repérer les rythmes : par la forme *pure* ils mettent en vedette à certaines places le rythme dominant; par les variantes ils annoncent la partie pure.

A défaut de ces substitutions auxquelles les métriciens ont infligé l'étiquette singulière de « pieds (= temps) irrationnels », ils ont recours à la coupe verbale. Mais ils avaient encore d'autres moyens, qui plus loin seront indiqués, de spécifier les mesures.

132. Pour entrer dans les vues des rythmiciciens de l'antiquité classique, il faudrait une bonne fois se débarrasser de certaines superstitions, très encombrantes : le *temps fort* et la *carure*, — excellents par endroits, et là nécessaires; abusifs si partout on les installe.

Il y a des raisons orchestrales (133) pour que les percussions isochrones engendrent des périodes rythmiques où le nombre 4 est facteur essentiel. Du moment qu'on frappe le temps initial de chaque mesure, on aboutit instinctivement, et, semble-t-il, universellement, à des périodes musicales carrées.

Mais il est constant que les grands maîtres, depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, s'ils ont souvent subi la *carure*, du moins ont regimbé contre les « temps forts » qui la jalonnent. Cherchez des temps forts équidistants dans nombre de fugues de J.-S. Bach, dans les derniers quatuors de Beethoven, dans les œuvres de Wagner; vous n'en trouverez pas plus que dans Josquin, Lassus ou Palestrina.

En ce qui concerne les ouvrages du xvi<sup>e</sup> siècle, de déplorables habitudes vocales peuvent seules expliquer certains « accents » rythmiques placés à tort et à travers par les éditeurs modernes ou d'ignorants chefs de chœur, en tête des mesures. Et il convient, lorsqu'il s'agit de cet art de la Renaissance, de n'employer le mot « mesure » que sous toutes réserves. Dans ces admirables cantilènes polyphones, d'une si souple continuité, le rythme est, autant que dans l'art antique, un organisme interne, point mystérieux, mais enveloppé. Les compartiments rythmiques ne sont point cloisonnés par des « accents ». Rien n'indiquait aux yeux de l'interprète le passage d'une mesure à l'autre : la barre de mesure n'existait pas. La tentation de renforcer le son au moment où l'œil lit la barre, ajoutée depuis, ne pouvait se pro-

duire : il y avait, à l'occasion, des temps forts voulus par le compositeur; mais ils n'étaient pas nécessairement isochrones; ils se déplaçaient à son gré; ils n'avaient rien de commun avec les jalons de la carrure. A chaque instant, dans les entrées vocales successives, les répliques se font sur le temps levé du 2 2, ce que d'ailleurs J.-S. Bach souvent imitera. Il répond fréquemment au premier temps de cette mesure, qui est soi-disant fort, par le troisième temps, qui est faible. Il est vrai que les théoriciens, afin de sauver la face, le baptisent « demi-fort »!

La vérité est que Bach, pas plus que tel autre maître à quelque époque que ce fût, n'a percuté le temps initial de la mesure, à moins d'intentions spéciales, exceptionnelles, et justifiées. La musique du Moyen Age, si riche en rythmes libres, la polyphonie du xvi<sup>e</sup> siècle, pratiquaient, au moins dans certains cas, une rythmique large qui ne soulignait point les divisions de ses durées par des choes.

Ce qui amena le recul, à partir du xvii<sup>e</sup> siècle, et ressuscita le temps fort, propre à la rythmique rudimentaire des airs de marche, ce fut, à n'en pas douter, l'invention de la *barre de mesure*. Edifiante serait l'étude historique de la formation et de la généralisation de ce signal, car elle en révélerait le véritable rôle. D'abord il ne fut rien de plus qu'un éloignement, un cadre repéré, devenu très utile pour l'exécution des œuvres polyphones, et dans lequel les valeurs s'installent avec précision sous l'œil du conducteur. Au début ce quadrillage, cette « mise au carreau », ne coïncidait point avec les divisions rythmiques et n'était qu'une série de verticales placées presque au hasard; il ne pouvait donc en aucune façon créer une fonction rythmique. Mais cette maudite barre, devenue indispensable — il faut bien le reconnaître, — lorsque la polyphonie se fit de plus en plus touffue, figura aux yeux les divisions numériques des durées : on l'installa aux places qui correspondent à la séparation des *mètres*, jusqu'alors latents. Fatal progrès! car cette figuration d'un organisme interne dont l'esprit seul, jusqu'alors, devait saisir la structure, créa des fonctions perverses : l'habitude de rendre visibles les divisions de rythme enendra l'erreur de les percuter. On crut que la barre était un signal rythmique et qu'il fallait, à ce signal, répondre par un choc. Ainsi fut compromis, par un retour à des pratiques désuètes, l'effort séculaire des rythmiciciens qui avaient allégé les durées de leur primitif et bruyant mécanisme.

133. Or le développement de la carrure et son invasion subite se firent à l'époque même où la barre de mesure s'installa dans la séméiographie. Cette simultanéité est autre chose qu'une coïncidence. Sitôt qu'on se mit à croire au « temps fort, » on aboutit fatalement à l'irruption des formules orchestriques propres à la marche et à la course, où le temps fort est une nécessité, et dont les nombres rythmiques sont précisément les multiples de 4. Ce n'est point par deux en effet que les *pas* se groupent orchestriquement. Envisageons un instant la danse rudimentaire, où les mouvements « naturels » des jambes, égaux en durée, ne se compliquent d'aucun geste accessoire, et où les seuls éléments de la marche et de la course normales interviennent. On peut, à la vérité, différencier les mouvements des jambes dans une série de pas simples en percutant de deux en deux. Exemple :

Gauche ... Droite + G ... D + G ... D, etc.  
Droite ... Gauche + D ... G + D ... G, etc.

[351]

Mais cette période rythmique « deux », avec temps fort, semble avoir été partout dédaignée, comme trop courte. On a accouplé 4 pas simples ou 2 pas doubles, en percutant le premier des quatre mouvements constitutifs :

G ... D ... G ... D ou D ... G ... D ... G

[352]

et cette période « quatre » paraît être en effet, dans les danses de tous les temps et de tous les pays, la série rythmique primordiale. Sa répétition (4 + 4 = 8) est le multiple le plus simple qu'elle puisse engendrer.

Obéir à la barre, percuter le temps fort en tête des mesures, c'était fatalement faire appel à ces groupes de 4 et de 8 unités qui forment le squelette rythmique des airs de marche, des pas redoublés, des danses populaires, et qui paraissent avoir une cause physiologique, pour ainsi dire, indépendante du temps et du lieu. La barre de mesure, en ramenant une pratique que le développement de l'art avait reléguée, a donné tout à coup — vers 1600 — une importance démesurée aux 4—8 : elle a engendré la *carrure*.

Tout se tient : cette dignité restituée aux rythmes orchestriques primitifs à 4 et 8 mesures isochrones, armées du temps fort, eut son retentissement dans tout l'art musical. Les théoriciens se mirent à légiférer que les rythmes sont engendrés par des équidistances, mesurés et révélés par des percussions initiales. Ils décrétèrent — ils décrétèrent encore — que toute mesure s'ouvre par un temps fort. Ils n'admettent pas qu'on puisse apprécier un rythme autrement qu'en partant d'un temps fort. Non seulement ils passent sous silence tout ce qui rappellerait les mesures « tordues » chères aux grands rythmiciciens de la Grèce, mais les mesures à 3 temps, tout au plus mentionnées par eux, sont dites « exceptionnelles ». Equidistance et percusion, carrure et temps fort, telle est la consigne. C'est de la rythmique de sauvages.

Les maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle n'en acceptèrent point — est-il besoin de le dire? — les percussions brutales. Mais ils subirent terriblement l'influence de la carrure, que la barre, en réinstallant les temps forts, avait implantée. Par une réaction excessive contre les rythmes très libres de la cantilène liturgique et la continuité périodique des œuvres chorales polyphones, ils adoptèrent les 4—8, les uns avec enthousiasme, les autres par nonchalance. En ce temps où l'on passa des chœurs à la monodie accompagnée, on abandonna les riches architectures des rythmes pour la monotonie des périodes. On construisit les airs d'opéra, les motets, les chœurs harmonisés, sur le modèle des airs de danse. Ceux-ci régnèrent en toute la musique, et Bach lui-même ne s'insurgea point toujours contre leur tyrannie. Quand la foule eut goûté à cette rythmique simpliste, elle s'y tint avec obstination. L'opposition que de nos jours encore le public fait à certaines œuvres s'adresse beaucoup plus à leurs formes rythmiques, qui excluent la carrure, qu'à leurs formes mélodiques, si tourmentées qu'elles lui paraissent être. Huit mesures, bien arrêtées, se retiennent et se fredonnent, satisfaction sans prix pour l'amateur! Des périodes rythmiques enveloppées, variables en étendue et en structure, savamment coordonnées, délicatement construites, lui paraissent abstruses, donc méprisables.

Mais il est nécessaire, si l'on veut pénétrer le sens rythmique d'une mesure, dans l'art grec, de ne plus



croire au temps fort ni à la barre de mesure considérée comme son indicatrice, et de ne pas s'évertuer, selon une habitude dangereuse, à grouper les mesures par 4, 8, 16 et 32! En face des monuments rythmiques édités par les poètes de l'Éllade, l'observateur qui veut isoler les matériaux, les dénombrer, les « soupeser », doit oublier ce que nos solfèges contiennent de notions fausses. Pour percevoir les groupes rythmiques, les mesures *simples* et *composées* de la musique antique, pour en sentir le charme, il faut savoir les distinguer les uns des autres autrement que par des percussions équidistantes.

Certains chefs d'orchestre ou de chœur, et non les moindres, rendent sensibles aux yeux de leurs exécutants l'arrangement des valeurs, leur groupement, beaucoup plus que le cadre rigide de la mesure. Le profane qui les regarde n'y comprend rien, en raison de la dislocation apparente et perpétuelle des rythmes. Ces Kapellmeister traient avec leur baguette le dessin des temps et soulignent les « accents » là où ils se trouvent. Or, dans la musique affinée, les accents, qui n'ont rien de commun avec les temps forts, changent de place à tous les instants du discours musical. De là, chez les dirigeants qui les observent, une souplesse de bras, une liberté du « bâton » admirablement persuasives pour des interprètes avertis, et tout à fait déconcertantes pour des musiciens routiniers, imbus des seuls préceptes de notre pédagogie, si pauvre au chapitre des rythmes!

Ce qu'il importe avant tout d'établir dans la rythmique grecque, c'est la division permanente de toute mesure, — les Anciens disaient : de tout « mètre », — quelle que soit son étendue, en deux parties, égales ou inégales, l'une forte et l'autre faible, il est vrai, mais soudées tout autrement que les parties constitutives des nôtres : l'intensité dans la mesure antique ne correspond pas à une percusion courte; elle est durable; elle s'applique à un plus ou moins grand nombre d'unités de temps. De plus, la partie intense est initiale ou non; et *la musique se bat de haut en bas aussi bien que de bas en haut*. Il faut donc, des deux parties du mètre, percevoir non seulement les durées relatives, mais la répartition de leurs « poids ». Le Posé et le Levé ne doivent pas être confondus avec le temps fort et le temps faible de nos solfèges. Rien de commun entre eux.

134. Les convenances rythmiques, dont les Grecs ont eu un sentiment profond, sont subordonnées aux lois qui régissent l'association des trois arts musicaux : lois variables suivant les milieux et les âges.

Il y eut en effet deux Rythmiques, de même qu'il y eut deux Musiques. La musique de Pythagore et de Platon, dite vulgaire, parce qu'universelle, reposant sur les consonances fondamentales, amie de la Doristi diatonique, était dédaignée par les professionnels qui, se disant initiés, étaient pleins de complaisance pour les altérations des échelles sonores, pour les métaboles modales et tonales. La rythmique populaire resta simple et fruste en regard de la rythmique des Simonide, des Pindare, des Eschyle et de leurs émules, qu'une élite seule voulait goûter.

À la rythmique populaire appartiennent les danses guerrières, les danses privées « après boire », les « entrées » de la comédie, les figurations chorales où les danseurs sont de simples citoyens, peu éduqués orchestriquement<sup>1</sup>. Ici règnent les pas marchés, courus,

sautillés au petit bonheur, et avec eux les temps forts percutés, l'isochronisme, la carrure. Parfois, en vue d'un effet nécessaire à l'action, Sophocle et Euripide renoncent à leurs rythmes savants, et les secousses d'une sorte de polka (les anapestes) ébranlent le plancher du théâtre. Il arrive ainsi que les deux rythmiques se mêlent, de même que les consonances pythagoriciennes soutiennent encore les échelles altérées. Et l'on peut dire que certaines formes fondamentales des rythmes populaires jouent, dans la structure des chœurs dansés, un rôle analogue à celui des quintes dans la constitution des échelles sonores.

À la haute rythmique le lyrisme, la tragédie, la comédie ancienne ont voué leurs strophes et leurs airs. La structure de ces complexes organismes ne pouvait être comprise et révélée que par des interprètes éduqués, capables de mettre en valeur des richesses trop souvent rebelles, hélas! à l'inventaire que les Modernes veulent en dresser.

C'est que nous n'avons, pour en connaître, qu'un trop petit nombre de monuments, tous incomplets. Pas un seul ne fournit tous les éléments du problème. Il ne faut pas oublier que souvent les rythmes, dans l'art hellénique, s'appliquent à des poésies chantées et dansées. Or, trop rarement nous sommes renseignés sur le geste orchestrique qui, réagissant sur les mots, sur les sons dont il était l'allié, en était l'éclaircissement indispensable.

En dehors des monuments très peu nombreux qui présentent à la fois des mots et des sons, et des monuments plus rares encore où le geste intervient, nous ne possédons que des textes verbaux, privés de toute sémiographie orchestrique et musicale : le geste et le son nous manquent. Les rythmes y transparaissent seulement sous la forme qu'ils ont en *métrique*, mot qui désigne pour l'art gréco-latin la rythmique appliquée à la versification. Cela fut indiqué déjà : une telle rythmique, qui se heurte à la nécessité de caser toute espèce de mots dans des cadres définis, est impérieusement soumise aux exigences verbales. Elle est, à certains égards, gauche; elle est gênée dans ses entournures. On a vu cependant que les Grecs ont fait tourner au profit de la clarté rythmique quelques-unes des servitudes que la « quantité » des syllabes leur imposait. Qu'est-ce que la quantité?

Dans la prononciation, sinon usuelle, du moins « poétique », les syllabes avaient une valeur déterminée; elles duraient plus ou moins : elles étaient *longues* ou *brèves*. Par une convention uniforme, les poètes avaient établi que le rapport de la brièveté à la longueur serait du simple au double. La « brève » (○) — ●

vaut moitié de la « longue » (—○). Cela n'est vrai qu'en poésie, évidemment, la langue parlée ne s'étant jamais astreinte à soupeser les syllabes avec une telle rigueur. Il en résulte que les vers antiques, par leur texte seul, révèlent tout ou partie du rythme intégral. On est à peu près certain que le rythme verbal et le rythme musical se confondent, par exemple, dans les hymnes delphiques, où aucun signe rythmique n'est ajouté aux notes de la partition : celles-ci acceptent donc et suivent la « quantité » des syllabes. Il est permis de supposer, d'une manière générale, qu'en l'absence de signes rythmiques modificateurs, cette « quantité » s'impose aux durées musicales.

1. Les monuments figurés (vases peints, hauts et bas-reliefs) qui si souvent représentent des danseurs, révèlent les deux orchestriques correspondant à ces deux rythmiques. D'une part on voit les personnages

exécuter des pas enfantins; d'autre part leurs attitudes orchestriques sont savamment réglées. Je demande la permission de renvoyer aux figures de mon essai sur la *Danse grecque antique* (Hachette, 1896).

Mais quand de la « Musique », une et triple, on ne possède que les vers, il est dangereux d'étendre à la mélodie et à l'orchestrique le rythme verbal. « Les trop rares spécimens de musique notée qui nous sont parvenus, nous donnent à cet égard une leçon de prudence et de modestie! » a observé Th. Reinach<sup>1</sup>.

C'est cependant sur des rythmes verbaux, presque exclusivement, que s'exerce la sagacité des Modernes. De là des différences d'interprétation, qui sont dues à ce que l'analyse emploie telle ou telle clef. Je m'excuse d'apporter dans les pages qui suivent des hypothèses nouvelles, appuyées sur des faits qui m'ont paru trop négligés jusqu'ici. Si elles vont à l'encontre des opinions reçues, elles provoqueront peut-être des recherches ou des discussions fécondes : c'est la fortune que l'auteur souhaite à ses idées.

135. Au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, l'association des trois arts musicaux est si constante encore que le théoricien le plus autorisé, Aristoxène, cherchant à définir, en rythmique, l'unité de mesure, se croit obligé de faire au poète et au danseur, aussi bien qu'au musicien, les honneurs de sa définition. Le « temps premier<sup>2</sup> », dit-il, est celui qui ne comporte qu'une seule syllabe, un seul son musical, un seul mouvement du corps.

Suivant l'usage, cette unité rythmique sera figurée par la Croche, durée considérée ici comme *minima*. Et nous tirerons du choix de cette unité, si petite, puisqu'elle est la limite même de la brièveté, cette conséquence que la rythmique grecque, pour le

compte et l'agrégation des temps, procède au rebours de la nôtre.

En effet, notre unité rythmique est la Ronde, considérée comme la durée *maxima* dont les divisions et subdivisions, par 2 ou par 3, sont en nombre indéterminé, on pourrait dire indéfini : elles sont limitées seulement par la réalisation pratique des vitesses engendrées. Les temps sont les diviseurs de la ronde, ainsi que l'exprime le chiffre représentatif des mesures : il se fait au moyen de fractions dont la ronde est l'unité. Le dénominateur indique en combien de parties elle est divisée; le numérateur spécifie le nombre des parties qu'on prélève pour constituer la mesure.

Les Grecs voyaient au contraire, dans les temps de la mesure, qu'arithmétiquement<sup>3</sup> ils appelaient « pieds », des multiples de l'unité rythmique, ce « temps premier » d'Aristoxène, que nous traduisons par la croche. Cette unité, au lieu d'être, comme la nôtre, une capacité divisible, était une quantité multipliable. Conséquence : le nombre des groupes rythmiques différents est peu nombreux, car il n'y a pas de temps comportant plus de 6 croches, et le nombre d'arrangements que les croches peuvent produire 3 à 3 (pieds ou temps ternaires), 4 à 4 (pieds quaternaires), 5 à 5 (pieds quinaires), 6 à 6 (pieds sénaires), est arithmétiquement assez limité. Pratiquement ce nombre grossissait, ainsi qu'on va le voir; mais de toutes les combinaisons possibles un petit nombre seulement était admis, par une sélection sévère.

C'est donc avec un jeu restreint de durées et de groupes que les Grecs ont édifié leurs rythmes, dont la variété est éblouissante.

3. C'est-à-dire lorsque les syllabes des mots, *longues* et *brèves*, étaient seules en cause.

1. *Dictionnaire des Antiquités*. Article Musica.

2. Se méfier, ici comme dans toute étude ayant la musique grecque pour objet, des sens divers du même mot. Ne pas prendre un *temps premier* pour un *temps* de mesure (= pied).



L

Aulos double, dont un Satyre joue, la bouche garnie de la *phorbeia*, lambe de cuir qui permettait à l'exécutant d'engager l'extrémité rigide du tuyau des *auloi* dans deux ouvertures contigües. Les anches librement pénétraient dans la bouche de l'aulète ». On voit que les deux mains sont également actives. (Cf. *Histoire de la langue musicale*, I, fig. 126; reconstitution hypothétique, par Gevaert, d'un air d'aulos double.) — Coupe à figures rouges de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle présentant à l'intérieur le groupe de Pélée et Thétis, à l'extérieur des Satyres et des Ménades. — Collection de Laynes, *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n<sup>o</sup> 539.



LI

Aulos double, sans *phorbeia*. — Même vase que XXXI. — *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n<sup>o</sup> 390.

II. — LES TEMPS ET LES MESURES

(PIEDS ET MÉTRES)

TEMPS (Pieds).

UNITÉ RYTHMIQUE

136. L'unité rythmique est la durée *minima* employée; elle correspond au son le plus rapide, à la syllabe la plus courte, au geste le plus prompt.

Associées par 3, 4, 5 ou 6, les unités forment les temps des mesures (= pieds des mètres).

Théoriquement, les temps sont rendus sensibles par deux mouvements (abaissement et relèvement du pied, signes de la main, etc.) qui figurent aux yeux le groupement des unités élémentaires. Nous appellerons ces mouvements *posé* et *levé*. Ils sont, en durée, égaux ou inégaux.

Il y a, d'après l'ordre où s'effectuent ces mouvements théoriques, deux espèces de temps :

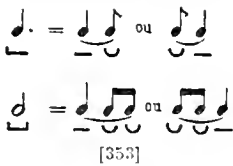
- a) les temps qui commencent par le *posé*;
- b) les temps qui commencent par le *levé*.

Pratiquement, la battue des éléments du temps est le plus souvent abolie ou masquée par la battue de la mesure, ainsi qu'on le verra bientôt.

Les temps composés de plus de 4 unités (péons et ioniques) sont souvent considérés comme des mesures et traités comme tels. Dans ce cas, le *posé* et le *levé* (le *levé* et le *posé*) du temps deviennent le Posé et le Levé (le Levé et le Posé) de la mesure, qui seront définis plus loin.

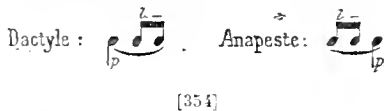
TEMPS OU PIEDS FONDAMENTAUX

Les temps fondamentaux de la musique grecque, abstraction faite des *tenues*, telles que



c'est-à-dire de la condensation des unités en une valeur unique, condensation qui semble avoir été toujours une substitution accidentelle, — sont répartis par les théoriciens en trois groupes, d'après la durée relative du *posé* (p) et du *levé* (l).

I. Les temps du *rapport simple* sont ceux dans lesquels le rapport des durées du *posé* au *levé* est égal à 1. Types fondamentaux :

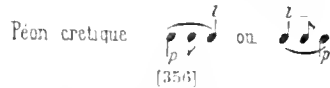


Ce sont, sinon les plus courts, du moins les plus simples des temps. Le dactyle est le fondement rythmique des œuvres d'Homère, qui sont les plus anciennes productions connues de la poésie occidentale.

II. Les temps du *rapport double* sont ceux dans lesquels le rapport des durées du *posé* au *levé* est égal à 2. Types fondamentaux :

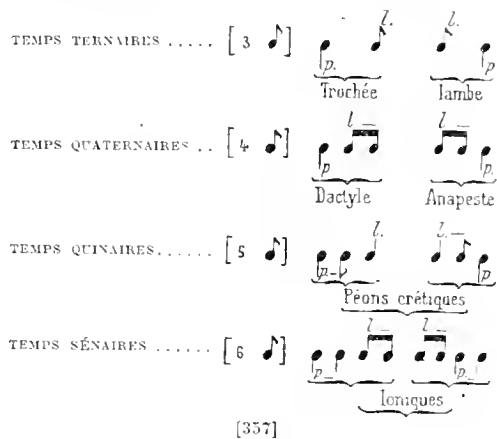


III. Les temps du *rapport hémiole* ou *sesquialtère* sont ceux dans lesquels le rapport des durées du *posé* au *levé* ou du *levé* au *posé* est égal à 3/2. Type fondamental :



Il est possible dès maintenant de se faire une idée des trois Genres auxquels les théoriciens antiques s'efforçaient de ramener tous les rythmes : trois rapports numériques (1/1, 2/1, 3/2) suffiraient à les exprimer.

137. Si, au lieu d'établir le tableau des temps par Genres, on le forme des groupements par nombre croissant d'unités, la liste suivante sera dressée, qui rend plus intégralement compte des temps ou pieds fondamentaux :



Les temps sénaires sont du rapport double, comme les trochées et les iambe. C'est dire que :

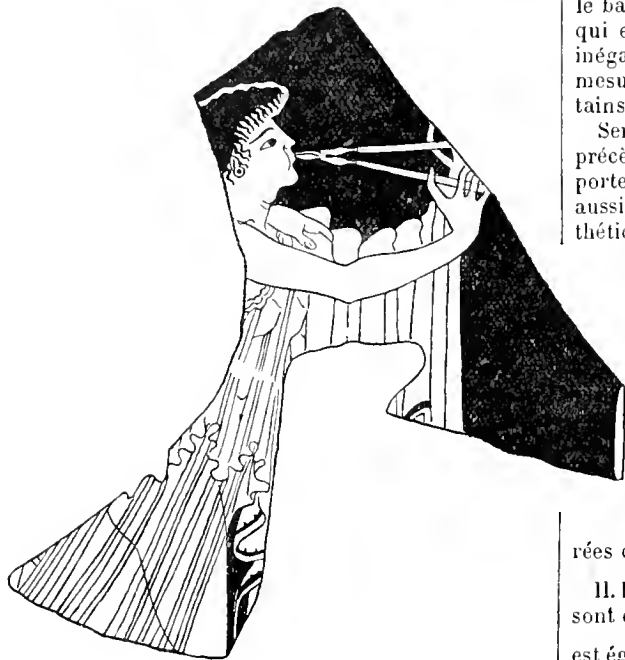
$$\frac{p}{l} = \frac{4}{2} = \frac{2}{1}$$

On pourrait appeler *thétiques* les pieds qui commencent par le *posé* (*thesis*); *antithétiques* ceux qui commencent par le *levé* (*arsis*).

A ces groupements se réduisent presque tous les éléments des types rythmiques dans l'art grec et dans l'art romain.

On observera que, dans tous les temps énumérés,

la croche isolée ou le diolet (♫) sont affectés du *levé*. C'est que, en principe, il y a une relation entre la durée des sons et leur intensité. Les sons les plus longs sont aussi les plus « forts ». La noire, que les métriciens appellent *longue* et qu'ils représentent par un petit trait horizontal (*longue* = —), est supposée plus lourde, plus intense que la croche (*brève* = ∪) : c'est là une conception des « métriciens », c'est-à-dire des rythmicistes de la parole. Mais elle peut être généralisée : les sons qui « durent » ont une aptitude à devenir intenses.



LII

Anlos double. La « joueuse de flûte » ne porte pas de *phorbeia*. Sur son épaule gauche une main est posée. — Coupe à figures rouges (fragment de la première moitié du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. — Collection de Luyves, *Cabinet des Médailles*; catalogue de Ridder, n<sup>o</sup> 591.

### MESURES (Mètres).

138. Les *temps* (= pieds) ont été définis une association de 3, 4, 5 ou 6 unités (136).

Or les temps s'agrègent entre eux pour former les mesures<sup>1</sup> : celles-ci sont composées de temps comme les temps sont composés d'unités. Toutefois, s'il n'y a pas de temps faits de 2 unités<sup>2</sup> (♫), les mesures à 2 temps sont, au contraire, les plus employées.

Les mesures se répartissent normalement en trois groupes correspondant aux trois genres de rythmes déjà spécifiés; et c'est le rapport de durée entre le Posé et le Levé de la mesure, analogues au *posé* et au *levé* des temps, qui établit le groupement.

#### POSÉ (TUÉSIS)

Le Posé correspond à la partie intense de la mesure. Il est indiqué à l'exécutant par l'abaissement du pied, de la main ou d'un signal quelconque, abaissement qui subsiste pendant toute la durée du Posé. Le mot Posé paraît devoir être préféré à Frappé, parce que le premier a l'avantage d'exprimer autre chose qu'une percussion et marque mieux la prolongation d'un geste soutenu. Il est vrai que, dans la pratique, le Posé devait, en un certain nombre de cas, avoir pour moment initial un bruit, un choc, en un mot un Frappé. Lorsque le Posé avait une longue durée, des Frappés secondaires pouvaient même jalonner, comme il sera dit plus loin, ses temps constitutifs internes.

Abstraction faite de ces subdivisions, toute mesure se battait par deux mouvements principaux, l'un vers

le bas, l'autre vers le haut, ou *vice versa*, mouvements qui engendraient des gestes « soutenus », égaux ou inégaux, et dans lesquels la « décomposition » de la mesure, analogue à celle que nous infligeons à certains adagios, n'intervenait que secondairement.

Seront appelées *mesures thétiques* celles où le Posé précède le Levé; *mesures antithétiques*<sup>3</sup> celles qui comportent l'ordre inverse. Elles sont aussi légitimes et aussi fréquentes les unes que les autres. Les mesures thétiques sont normalement engendrées par l'agrégation des temps thétiques (rythmes « descendants » de J.-H. Schmidt : dactyles, trochées); les mesures antithétiques, par celle des rythmes « ascendants » (anapestes, iambes).

139. Les rapports de durée entre le Posé et le Levé sont exprimés par les mêmes fractions que les rapports analogues entre le *posé* et le *levé* des temps. D'où trois Genres de mesures :

I. Les mesures du rapport simple ou du Genre Egal sont celles où le rapport des durées du Posé au Levé est égal à  $\frac{1}{1}$ .

II. Les mesures du *rapport double* ou du Genre Double sont celles où le rapport des durées du Posé au Levé est égal à  $\frac{2}{1}$ .

III. Les mesures du rapport hémiole ou sesquialtère, ou du Genre Hémiole, sont celles où le rapport des durées du Posé au Levé ou du Levé au Posé est égal à  $\frac{3}{2}$ .

140. Les conventions suivantes seront appliquées à la représentation des mesures et de leur battue dans le TABLEAU DES MESURES présenté plus bas [360].

Les mesures antiques commençant aussi bien par le Levé que par le Posé, la barre de mesure, devenue abusivement dans l'art moderne le signal du temps fort, ne peut être employée dans les transcriptions des mètres grecs et romains.

Son non-usage a pour conséquence de rendre aux rythmes leur homogénéité et de faire apparaître des types rythmiques que la barre rend méconnaissables. Celle-ci sera dorénavant remplacée par une interruption de la portée. Cette interruption a l'avantage de ne point spécifier, comme fait la barre, l'explosion du « temps fort » : elle ne fait que limiter la mesure, sans rien préjuger de son poids ni de son équilibre.

Le ou les temps du Posé sont indiqués par l'orientation des hastes : elles sont tournées vers le bas (♩).

Inversement, le ou les temps du Levé sont indiqués par le redressement des hastes vers le haut (♪).

Chaque temps est enfermé dans une liaison, et tous les temps du Posé ou du Levé sont réunis par une commune liaison, qui les groupe.

De la sorte, la grande division de tout mètre en deux régions, correspondant aux inégales intensités des temps constitutifs, sera uniformément observée.

Exemple. Si nous voulons dénommer une mesure telle que :



1. Les *pieds* s'agrègent entre eux pour former les *mètres*, disent les métriques.

2. Le soi-disant « pied pyrrhique » (♫) n'est qu'une apparence.

3. Ces désignations ne se trouvent point employées dans ce sens, chez les théoriciens antiques. Mais elles peuvent être tirées, par déduction, de certaines définitions. Elles n'ont, au reste, que la valeur d'étiquettes abrégées.

nous compterons les temps : il y a cinq iambes; c'est donc une mesure à cinq temps (les métriciens disent une pentapodie). Les deux premiers temps sont enrobés dans le Levé. Cette pentapodie iambique est donc antithétique (138). Une liaison intercalée entre les liaisons partielles des temps et la grande liaison du Posé montre que les deux derniers iambes constituent un sous-groupe et que le premier iambe du Posé s'en distingue.

Lorsqu'il y a syncope, le son lié ne se répète pas. Pour la signaler, une liaison double établit la jonction entre les deux parties de la mesure, ou d'une mesure à l'autre.



Le rapport du Posé au Levé est exprimé par une fraction; c'est ce que spécifient les abréviations et formules telles que  $\frac{P}{L} = \frac{3}{3} \dots \frac{1}{1}$ , par exemple. Il va de

soi que, par définition, dans le Genre Égal la fraction réduite à sa plus simple expression est  $\frac{1}{1}$ ; que dans le Genre Double elle est  $\frac{2}{1}$ , et enfin, dans le Genre Hémiolle,  $\frac{3}{2}$ . Ne pas confondre cette figuration arithmétique du Genre avec les indications rythmiques propres aux mesures et qui se trouvent sur les portées.

On constatera que ces indications de mesures sont inefficaces à représenter les groupes caractéristiques employés par les Anciens en qualité de types rythmiques. Le 6/8, par exemple, s'applique aussi bien aux iambes qu'aux trochées, et le 2/2 aussi bien aux anapestes qu'aux dactyles. Il suffit de se souvenir du principe qui préside à l'organisation des durées dans l'art musical hellénique pour comprendre cette insuffisance de nos modernes rubriques en pareil cas : nous n'avons plus de types rythmiques.

Ni la tétrapodie péonique ni la pentapodie anapestique ne figurent dans le tableau suivant. La première paraît avoir été toujours résolue en deux dipodies, et l'existence de la seconde n'est point prouvée.

TABLEAU DES MESURES ANTIQUES

[360]

D'APRÈS LE PRINCIPE ÉNONCÉ PAR ARISTOXÈNE, LES APPLICATIONS QU'ON EN TROUVE DANS ARISTIDE QUINTILIEN ET UN CERTAIN NOMBRE D'EXEMPLES FOURNIS PAR LES TEXTES DES POÈTES.

FORMES THÉTIQUES		I. — GENRE ÉGAL	FORMES ANTITHÉTIQUES	
1		VI unités; $\frac{P}{L} = \frac{3}{3} = \frac{1}{1}$ .		2
1 bis		Variante.		2 bis
3		Dipodie iambique ou DIAMBE.		4
		Variante.		4 bis
		Variante.		4 ter
		Variante.		4 quater

CHORIAMBE

VIII unités;  $\frac{P}{L} = \frac{4}{4} = \frac{1}{1}$ .

5

Dipodie dactylique  
ou DIDACTYLE.

6

5 bis

DISPONÉE dactylique.

Variante.

7

Dipodie anapestique  
ou DIANAPESTE.

8

Variante.

DISPONÉE anapestique.

8 bis

Variante.

PARÉMIAQUE

8 ter

X unités;  $\frac{P}{L} = \frac{5}{5} = \frac{1}{1}$ .

9

Dipodie péonique.

10

XII unités;  $\frac{P}{L} = \frac{6}{6} = \frac{1}{1}$ .

11

Dipodie ionique majeure.

12

11 bis

Variante.

13

Dipodie ionique mineure.

14

Variante.

14 bis

15

Tétrapodie trochaïque.

16

17

Tétrapodie iambique.

18

Variante.

18 bis

Variante.



18 ter

XVI unités;  $\frac{P}{L} = \frac{5}{8} = \frac{1}{1}$ .



19

Tétrapodie dactylique.



20



21

Tétrapodie anapestique.



22

Variante.



22 bis

Dans le genre égal le nombre de XVI unités ne doit pas être dépassé.

II. — GENRE DOUBLE

FORMES THÉTIQUES

FORMES ANTITHÉTIQUES

VI unités;  $\frac{P}{L} = \frac{1}{2} = \frac{2}{1}$ .

23



MAIEUR érigé en mètre (monopodie).

IONIQUES

MINEUR érigé en mètre (monopodie).



24

IX unités;  $\frac{P}{L} = \frac{6}{3} = \frac{2}{1}$ .

25

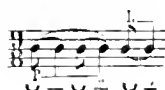


Tripodie trochaïque.



26

27



Tripodie iambique.



28



28 bis

XII unités;  $\frac{P}{L} = \frac{8}{4} = \frac{2}{1}$ .

29



Tripodie dactylique.



30

31

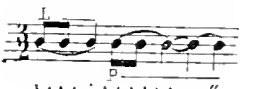


Tripodie anapestique.



32

Variante.



32 bis

XV unités;  $\frac{P}{L} = \frac{10}{5} = \frac{2}{1}$ .

33



Tripodie péonique.



34

XVIII unités;  $\frac{P}{L} = \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ .

35		Tripodie ionique majeure.	36	
37		Tripodie ionique mineure.	38	
39		Hexapodie trochaïque.	40	
41		Hexapodie iambique.	42	
		Variante.	42 bis	
		Variante.	42 ter	

Dans le genre double le nombre de XVIII unités ne doit pas être dépassé.

III. — GENRE HEMIOLE

FORMES THÉTIQUES			FORMES ANTITHÉTIQUES	
		V unités; $\frac{P}{L} = \frac{3}{2}$ ou $\frac{2}{3}$ .		
43		} PÉONS CRÉTIQUES érigés en mètres (monopodies). }	44	
			44	
		X unités; $\frac{P}{L} = \frac{6}{4} = \frac{3}{2}$ .		
45		PÉON ÉPIBATE <sup>2</sup>	46	
		XV unités; $\frac{P}{L} = \frac{9}{6} = \frac{3}{2}$ .		
47		Pentapodie trochaïque.	48	
49		Pentapodie iambique.	50	
			50 bis	
			50 ter	

1. Par analogie avec 46.

2. Décrit par Aristide Quintilien sous la forme antithétique.



$$\text{XX unités; } \frac{P}{L} = \frac{12}{8} = \frac{3}{2}$$



Pentapodie dactylique.



$$\text{XXV unités; } \frac{P}{L} = \frac{15}{10} = \frac{3}{2}$$



Pentapodie péonique.



Dans le genre hémiole le nombre de XXV unités ne doit pas être dépassé.

[360]



LIII

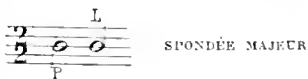
Une joueuse d'aulos double, sans *phorbeia*, rythme les mouvements d'une danseuse pyrrichiste saignée dans un costume collant et qui se retourne brusquement pour parer et frapper (cf. *Danse*

*grecque antique*, § 353). — Vase à figures rouges de la première moitié du v<sup>e</sup> siècle, emprunté à Stackelberg, *die Gräber der Hellenen*, XXII.

La limitation du nombre des unités en chaque genre, édictée par les praticiens, a pour but d'éviter l'imprécision d'une battue de dimensions démesurées. Il est remarquable que la tolérance soit plus grande dans les Genres « inégaux ». Lorsque le Posé et le Levé, disent les théoriciens, n'ont pas même étendue, le rythme est moins exposé à se dissoudre.

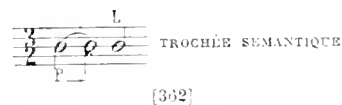
Il y a lieu d'ajouter à ce tableau quelques figurations tirées des précédentes, par condensation des unités temporelles. Seront présentées seulement celles que les théoriciens mentionnent.

Si l'on condense la *dipodie dactylique thélique* (5) en deux blanches, on obtient le mètre dénommé :



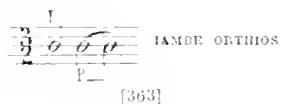
[361]

De même, de la *tripodie dactylique thélique* (29) on tirera le mètre dit :



[362]

et de la *tripodie dactylique antithétique* (30) la mesure appelée :



[363]

La suite de cette étude fournira des exemples de presque tous les types de mesure présentés au tableau [360]. Mais il est très difficile de retrouver avec certitude, dans les textes, les formes [361] [362] [363].

## BATTUE DE LA MESURE

141. Gevaert a fait cette remarque essentielle : « Les Hellènes et les Romains, très sensibles aux effets du rythme, ne se faisaient pas faute, pour les renforcer, de recourir à des moyens que notre goût musical réproverait. Leurs mélodies étant presque entièrement homophones, ils n'avaient pas la possibilité de mettre en relief les divisions rythmiques par un accompagnement riche en combinaisons sonores. »

De là le heurt du pied contre le plancher de la scène pour marquer le moment initial du Posé, et sans doute aussi ses subdivisions (une percussion par temps?). On peut se demander même si, pratiquement, le Levé n'était pas indiqué par un bruit, — un claquement de doigts, par exemple. Westphal n'hésite pas à croire que le Levé lui-même était percuté par le pied. Chez les Romains, les « choreutes<sup>1</sup> », armés de sandales de fer, en arrivèrent parfois à effondrer sous leurs chocs rythmiques le plancher de la scène. Voilà des « temps forts » faits pour réjouir nos théoriciens! Cependant, à y regarder de près, ces percussions-là n'ont rien de commun — à commencer par la place dans la mesure — avec celles qui triomphent en nos solfèges. Car elles ont cette banale fonction de rendre sensibles les divisions de la mesure, aussi bien dans sa région faible que dans sa région intense.

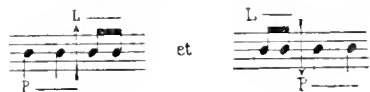
Ce qui d'ailleurs nous importe ici, c'est, non pas la pratique exacte de la battue, la décomposition possible des gestes principaux en gestes secondaires marquant les jalons intérieurs de la mesure, avec ou sans bruit, mais la théorie de la battue, théorie qui est le reflet de l'organisme rythmique lui-même.

Les théoriciens disent :

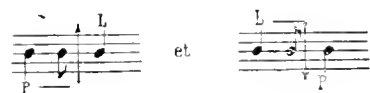
Toute mesure, de quelque longueur qu'elle soit, est rendue sensible aux yeux de l'exécutant par deux gestes du chef d'orchestre (accompagnés ou non de bruits indicateurs<sup>2</sup>). De ces deux gestes, correspondant au Posé et au Levé, l'un prend la forme d'un abaissement du pied ou de la main, l'autre la forme d'un relevement. Suivant que la mesure est thélique ou non, le Posé est initial ou non.

Dans les mesures courtes ces deux gestes suffisent toujours : dipodies dactyliques, anapestiques, trochaiques, iambiques.

Quand les ioniques ou les péons sont érigés en mesures et battus comme tels, on a, nécessairement :



[364]



[365]

A ces deux gestes principaux peuvent s'adjoindre, dans les mesures de plus grande dimension, un ou deux gestes secondaires marquant la décomposition

1. Chanteurs-danseurs du drame.  
2. Le moment initial du Posé est ce qu'on peut appeler *ictus* du mètre; il correspond à la chute du pied ou du bras. Mais, s'il l'est d'ordinaire, il n'est pas nécessairement un bruit pour l'oreille : pas plus que le temps 1 de nos mesures, battu de haut en bas par nos chefs d'orchestre. *Ictus* n'est initial que dans les mesures théliques. Ne pas confondre cet *ictus* des musiciens avec celui des métriciens, qui, dans les mesures antithétiques, ne coïncide jamais avec l'unité initiale

du mètre en ses temps constitutifs. Exemple :



[366]



[367]

Il n'y a pas de mesure à quatre temps, — théoriquement du moins. Les mouvements secondaires de la battue sont réservés aux mesures dont la division interne se fait par rapport double ou par rapport hémiole; la mesure à quatre temps organise son Posé et son Levé suivant le rapport simple et ne comporte, quelle que soit son étendue, que les gestes *soutenus* correspondant à la division fondamentale. Par conséquent, lorsque sera employée ici la rubrique 12 8, il faudra la considérer comme un 2 2 dans lequel chaque blanche se diviserait en deux fois trois unités.

On peut supposer que dans la plupart des cas le *posé* et le *levé* (p, l) du temps sont absorbés et abolis par le Posé et le Levé (P, L) du mètre.

Le *posé* et le *levé* subsistent dans les monopodies, c'est-à-dire dans les pieds isolés érigés en mètres.

Il est à peu près certain que dans certains rythmes modulants (204) la décomposition des temps eux-mêmes se soit imposée au chef d'orchestre, et que sur les gestes indicateurs des divisions de la mesure se soient greffés les gestes indicateurs des divisions du temps; de même que dans un *adagio* nous décomposons souvent un 2 4, ou un 6 8, ou un 9 8, etc., en ses croches constitutives.

142. Cette division de la mesure en Posé et Levé est essentielle. Plusieurs monuments nous montrent de quelle manière la séméiographie l'indiquait.

L'Anonyme fournit des anapestes *traités en mesures simples* et dans lesquels des points marquent la partie intense :



[368]

Il nous renseigne également sur la manière de spécifier le Posé dans la mesure composée iambique. Quand l'iambe est pur, la noire seule reçoit le point :



[369]

de sorte que le *posé* du second temps sert de signal au Posé de la mesure<sup>3</sup>.

L'inscription de Tralles confirme cette manière graphique et la complète : lorsque l'iambe est résolu, les 3 croches sont affectées de points :

du Posé. (Cf. ce qui a été dit dans le N. B. à la fin de l'avertissement.) Il vaut mieux donc renoncer à l'emploi du mot *ictus*, car la chose qu'il représente est singulièrement imprécise lorsqu'il s'agit des mesures antithétiques.

3. Il est évident que dans ce cas la différence de durée entre la croche et la noire, beaucoup plus que leur différence d'intensité, marque le rythme : croche et noire font partie du Posé. Le *levé* du second temps devient l'unité initiale de la région intense.



Enfin, le papyrus Rainer présente des points qui semblent s'appliquer, dans la mesure dochmique, aux unités 1 et 4 :



Ils marquent ici sans doute le jalonnement pratique de ces tortueuses mesures. Il s'agit d'un chœur. Pour obtenir la simultanéité dans l'émission vocale et dans les gestes de tous les choréutes, la mesure est « décomposée » en ses divers éléments et les points paraissent correspondre à des signaux indicateurs, multipliés avec intention. L'iambe ici est « thétiqne ».



LIV

Une joueuse d'aulos double, sans *phorbeia*, paraît lire sur un dyptique caché entre ses genoux la « partie » qu'elle exécute. — Cratère à figures rouges, peint vers 450. Publié par Lenormant et de Witte, *Elite ceramographique*, LXXIX. Collection Lamberg, à Vienne.

LE POSÉ (LA THÉSIS)

143. On comprend maintenant pourquoi le mot « Posé » paraît devoir être substitué au mot « Frappé ». On *frappe* une unité initiale, plus intense que celles qui suivent. On *pose* une série d'unités d'égale intensité entre elles.

Il ne nous reste des Anciens aucune explication sur la nature du renforcement soutenu appliqué aux uni-

tés du Posé. Mais il est permis de tirer, de l'organisme même de leurs mesures, des notions qui nous acheminent vers le mécanisme de leur balancement rythmique et vers la répartition de leur « poids ».

Il est clairement révélé, par l'usage des points, que l'intensité de la mesure s'applique non à l'*ictus* (141) du Posé, mais au Posé dans son ensemble. Il est sûr aussi que le geste indicateur du Posé pouvait s'accompagner d'un bruit quelconque du pied ou de la main, mais que ce signal, tout pratique, était un artifice étranger à la musique et même, on peut le dire, contraire à la nature des choses. Aussi bien, en admettant que les choréutes du drame eussent besoin d'être guidés dans leurs évolutions et dans leurs chants par des percussions plus ou moins brutales, il est bien difficile de croire que les protagonistes chargés de détailler les magnifiques monodies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, fussent guidés par de pareils signaux.

On peut attribuer, métaphoriquement, une certaine « pesanteur » aux mesures antiques et supposer que cette pesanteur, inégalement répartie entre les deux régions qui se partagent le mètre, alourdit très légèrement l'une d'elles au détriment de l'autre. Cet alourdissement devait se traduire par un renforcement sans rudesse, par un appui délicat et soutenu de la voix, accompagné dans certains cas d'un minime élargissement du *tempo*, abstraction faite de la catégorie orchestrale réservée plus haut (127) et qui a besoin d'*ictus* percutés. Mais cette légère différence d'intensité n'est même plus nécessaire là où les pieds impurs (131) interviennent pour signaler, par contraste, le Posé; et il semble bien que dans un très grand nombre de cas le mécanisme des « substitués » ait été préféré à tout autre, pour déterminer les deux régions essentielles de la mesure.

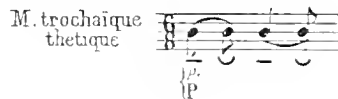
Le lecteur qui serait désireux d'entrer plus avant dans l'esprit d'une pareille rythmique, où le Posé et le Levé, le Levé et le Posé alternent dans un variable balancement, pourra aisément, en battant lui-même des mesures thétiqnes et des mesures anthéthétiques, se familiariser avec leurs allures propres. Le Levé initial est, pour nos habitudes, quelque peu troublant, mais très vite on suit les Anciens dans les leurs, et il paraît naturel de « poser », à la retombée d'un Levé; ce qui, après tout, est logique. S'il arrive, dans les pages qui suivent, que soit employé le mot *ictus*, il désignera le simple mouvement vers le bas, initial, du Posé; il n'impliquera pas nécessairement un choc. Cf. (141).

LES MESURES NORMALES ET LES MESURES ADAPTÉES

144. Bien qu'Aristoxène déclare — d'autres théoriciens le laissent entendre — que toute mesure puisse être aussi bien que thétiqne, anthéthétique, il est évident qu'on doit considérer comme normales celles où le « poids » du temps et celui de la mesure sont de même nature.

La mesure normale s'ouvre donc soit par  $\left\{ \begin{matrix} p \\ p \end{matrix} \right\}$ , soit par  $\left\{ \begin{matrix} l \\ L \end{matrix} \right\}$ .

Exemples de mesures normales :



M. dactylique  
thétique

M. iambique  
antithétique

M. anapestique  
antithétique

[372]

Seront dites *mesures adaptées* celles qui sont disposées de telle sorte que la battue initiale du temps soit en conflit avec la battue du pied :

Exemples de mesures adaptées :

M. trochaïque  
antithétique

M. iambique  
thétique

[373]

Cette désignation leur convient, parce que leur rôle paraît être, dans le plus grand nombre des cas, une accommodation d'un groupe rythmique isolé à un rythme prédominant. Exemple : soit une série iambique dans laquelle la mesure type est manifestement un diambre antithétique, donc normal [360, 4] :

[374]

Supposons qu'on intercale entre deux mesures quelconques de ce schéma un ditrochée; normalement il serait thétique; on devra donc lui faire subir un chavirement de la battue, le rendre antithétique; [360, 2] et ainsi on l'adaptera au rythme iambique.

Autre exemple. Soit une série de dianapestes normaux :

[375]

Qu'il s'y glisse un didactyle isolé : il s'adaptera à cette battue, deviendra antithétique et s'écrira :

[376]

On peut dire, en général, lorsqu'une mesure ne doit pas se battre normale, qu'elle est « adaptée » à une battue prédominante.

145. Comment, en l'absence des points indicateurs, et avec le secours de la seule « quantité métrique » (valeur ou durée des syllabes), — en un mot, quand on se trouve en face de textes purement verbaux, — reconnaître la battue ?

Ce n'est pas toujours possible. Tant s'en faut ! Mais dans un assez grand nombre de cas les « substitués »

(150) fournissent des renseignements précis : il y a dans tout mètre une région réservée et qui, quoi qu'il advint, devait rester pure : cette région est intense; c'est le Posé. Là où le poète case des mots appartenant à un autre rythme, est la région du Levé, la « moins noble » du mètre, celle que des éléments hétérogènes peuvent remplir (129) à (131).

Il importe que le lecteur retienne les types de mesures suivants, qui sont d'un emploi fréquent et dans lesquels le substitut marque le Levé. Il y est joint des mesures avec syncope interne, caractéristiques en ce sens que la syncope y chevauche de la partie faible sur la partie intense de la mesure, ce qui est conforme à notre usage de la syncope :

LEVÉ

Ditrochée

LEVÉ

Diambre

— id —

[dit Choriambre]

— id —

à syncope

LEVÉ

Dianapeste à syncope

[377]

Ce tableau, extrait du grand tableau [360], contient les variantes les plus usitées de quelques mètres types. Le choriambre (— ∪ ∪ —) n'y figure que sous la forme antithétique, qui est la plus usitée, et qui fait de lui, le plus souvent, une simple variante du diambre; mais c'est en réalité une mesure ambiguë dont les autres usages seront indiqués plus loin.

LA RYTHMIQUE VERBALE

146. Comment, en l'absence de substitués, déterminer le Levé, par suite le Posé, et par conséquent les limites de la mesure? Le lecteur a déjà entrevu le mécanisme de la « coupe » verbale. Il faut à ce sujet entrer dans quelques explications.

Presque tous les renseignements fournis par les Anciens sur la rythmique s'appliquent à un art vocal — donc verbal — où la valeur des syllabes, en durée, est prédominante. Le principe qui fait de la (syllabe) longue (—) le double de la brève (∪), comporte une tolérance qui permet d'attribuer à la longue une durée de 3, 4, 5 ou 6 unités. En un mot, une longue peut avoir pour valeur :

[378]

Il ne semble pas que, *vocalement*, cette limite ait été dépassée. Le mot reste le substratum essentiel du rythme, et à sa déformation par les allongements il y a des limites restreintes.

Mais les entraves rythmiques infligées aux séries verbales ne s'appliquaient point à l'art instrumental.

Celui-ci, il est vrai, ne prenait que rarement son indépendance absolue. Toutefois il est certain que, même associé au chant dont il était, comme chez nous, le soutien, il ne s'astreignait point à le suivre note contre note, et qu'un « contrepoint » plus ou moins fleuri, sans parler des préludes, des ritournelles et des postludes, agrémentait les parties de flûte ou de cithare. Il en résultait une polyphonie rudimentaire à II parties, une « diphonie », pourrait-on dire, qui marque les limites de l'harmonie simultanée dans l'art grec.

Ici c'est aux seuls rythmes verbaux, ou à peu près, que l'on aura affaire. Les monuments nous y confinent, et il ne faut pas l'oublier. La rythmique va donc se réduire à des mesures de syllabes; elle sera presque exclusivement métrique<sup>1</sup>. Toutefois, on en présentera, autant que faire se pourra, les seules applications musicales.

ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ



LV

Melpomène jouant, sans *phorbeia*, de l'aulos double. — Coupe à figures rouges, peinte vers 450. — Musée du Louvre, salle G.

LA COUPE DES MOTS

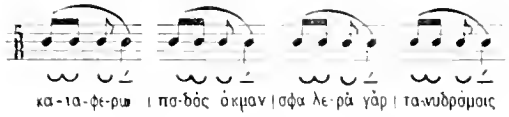
147. Les mots étant le canevas nécessaire du rythme dans l'art musical des Grecs tel qu'il vient d'être défini, il ne faut pas s'étonner que leur manière de se caser à l'intérieur des mesures ait été, pour chaque espèce de vers, déterminée avec précision.

Si les mots commençaient et finissaient en même temps que les mesures elles-mêmes, il en résulterait un cloisonnement rythmique intolérable, par sa monotonie même. Or les Grecs se sont appliqués avec soin à relier un mètre à l'autre, en anticipant ou en retardant d'une syllabe sur la mesure. Par la coupe des mots, principale à certaines places, secondaire à

d'autres, ils produisent les anneaux de cette chaîne solide et souple que figure chacun de leurs vers.

Toutefois, — et cette remarque doit précéder l'exposé général des différentes espèces de vers, — lorsque ceux-ci sont constitués par une agrégation de mesures « simples », c'est-à-dire de temps-types érigés en mesure : péons, ioniques, par exemple, ou encore dochmiaques<sup>2</sup>, il arrive très souvent que la fin des mots coïncide avec la fin des mesures. Autant dire que de tels vers sont sans coupe :

TÉTAMÈTRE CATALECTIQUE



Eumemides, 370

[379]

TÉTAMÈTRE BACCHIAQUE



Promethee, 115

[380]

TÉTAMÈTRE IONIQUE (MĀJEUR) CATALECTIQUE



Sotadès, cite par Héphestion

[381]

TÉTAMÈTRE IONIQUE (MINEUR) CATALECTIQUE



Bacchantes, 85

[382]

DOCHMIAQUES



Supplantes, 393-4

[383]

Il est encore une classe de rythmes où la fin des mots coïncide, de règle, avec la fin des mesures : c'est la série des vers et des systèmes anapestiques, rythmes de marche populaire (Tyrtée) ou de danses marchées et courues (chœurs tragiques et comiques). Dans cette orchestrique « vulgaire », les percussions, la carrure, la monotonie des chutes verbales, sont recherchées avec autant de soin qu'elles sont éludées ailleurs. Le rythme anapestique représente essentiellement dans l'art grec la survivance des formules simplistes de l'art fruste; et il vit encore dans le *galop* et la *polka* des Modernes. L'absence d'enjambement verbal dans la série des mesures anapestiques éclaire le rôle de ces « soudures » dans tous les autres mètres.

Partout ailleurs, lorsque les mesures constitutives

1. La Métrique est la science de la versification grecque et latine.

2. Les dochmiaques, malgré leur complexité interne, ont été, sinon considérés, du moins traités comme des mesures simples.

des vers sont « composées », la fin des mots ne coïncide jamais, à toutes les places, avec la fin des mesures. C'est le cas des trimètres, des tétramètres (vers de 3 à 4 mesures) et *a fortiori* des vers plus longs. En d'autres termes, la coupe y est obligatoire. Dans les dimètres (vers de 2 mesures) elle n'est que facultative : la brièveté du vers dispense d'en souder les deux parties.

Les règles de la coupe, très compliquées, ressortissent à la Métrique et ne peuvent trouver place ici.

La coupe a pour effet d'établir entre les diverses mesures une cohésion étroite et de les délimiter. Lorsqu'elle fait défaut, les limites de la mesure se trouvant mal définies, la place du Posé est fréquemment déterminée par les substituts (159), qui, en principe, n'affectent que la partie faible de la mesure.

148. En résumé, pour reconnaître et spécifier les mesures, la méthode employée dans cet exposé sera la suivante :

I. Recherche des vers les plus « monnayés » afin de s'y trouver en face du type organique : ici, en effet, pas d'allongements à craindre, puisque les longues sont résolues en brèves (= puisque les noires sont résolues en croches).

II. Attribution du Levé à la région de la mesure occupée par les « substituts » ; et, par voisinage, délimitation du Posé, où la forme rythmique reste pure.

III. Contrôle par la coupe verbale (D. Serruys).

Application va être faite de cette méthode à l'un des rythmes les plus employés par les musiciens-poètes grecs, le rythme iambique :

A. — Vers dans lesquels la coupe suffit à montrer les limites des mesures :

(Les deux vers suivants, qui sont liés par la correspondance strophique et qui, à ce titre, ont le même organisme rythmique, présentent des coupes aux mêmes places. Ces coupes signalent les diiambes. Ces diiambes sont antithétiques normaux : le dernier diiambique à syncope en fait foi.)

Trimètres iambiques  
3 diiambes.

Œdipe à Colone, 541 str.

Ibidem 548 antistrophe, vers correspond<sup>t</sup>

[384]

B. — Vers dans lesquels la coupe délimite les mesures et où le Levé de l'une d'elles, marqué par un substitut, confirme la forme antithétique, normale :

Dimètres iambiques (= tripodie + tripodie).

[385]

C. — Vers dans lesquels les substituts et les coupes se confirment mutuellement :

Trimètre iambique.

Trimètre iamb.

Dimètre iambique.

Trimètre iamb.

[386]

[387]

[388]

(Seront signalés au passage des vers où les substituts, sans coupe, suffisent à affirmer le rythme.)

Conséquence : Lorsqu'on se trouve en face de vers sans coupe et sans substituts, il faut en faire des *monomètres* (vers d'une seule mesure), — à moins qu'il ne s'agisse de vers constitués par des mesures simples ; ou de dimètres où la coupe est facultative ; ou de vers et systèmes anapestiques, d'où elle est systématiquement exclue (147). On trouvera à l'étude des Strophes l'application complète de cette méthode.

149. Résumer ce qui précède sera définir la Mesure, autrement dit le Mètre antique, dans l'art vocal. Il doit être envisagé comme un groupement de temps-types (trochée, iambe, dactyle, anapeste, péons, ioniques), divisés en deux régions rythmiques (Posé + Levé ou Levé + Posé) d'intensités différentes. Signalées aux exécutants par la battue, ces deux grandes divisions sont révélées dans des cas assez nombreux par la place que les formes impures des temps y occupent (Levé).

A défaut de ces variantes affectant le Levé et déterminant le Posé par voisinage, les limites de la mesure sont marquées par la coupe verbale, qui empêche ou retarde d'une syllabe sur ces limites (Serruys). Les exceptions ont été mentionnées plus haut (147).

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que le retour périodique, mais non toujours isochrone, du temps-type pur se faisait à travers des sons, des mots et des gestes, et que les mouvements orchestraux venaient eux-mêmes en aide à l'auditeur-spectateur

1.	}	monopodie = 1 pied ou 1 temps.	
		dipodie = 2 pieds	2 —
		tripodie = 3 —	3 —
		tétrapodie = 4 —	4 —
		pentapodie = 5 —	5 —
		hexapodie = 6 —	6 —

dans l'appréciation du rythme; car il s'agit ici d'un art triple, dont le Rythme fait l'unité. Or, le Rythme appliqué à la Musique, à la Poésie et à la Danse ne peut se révéler que si les trois Arts, simultanément, le réalisent!. Et c'est la raison qui fera échapper à nos analyses, hélas! tant de chefs-d'œuvre dont nous n'avons conservé que les mots...

149 bis. Les mesures s'associent pour former des vers désignés comme il suit:

Vers de 1 mesure	= monomètre
— 2 mesures	= dimètre
— 3 —	= trimètre
— 4 —	= tétramètre
— 5 —	= pentamètre
— 6 —	= hexamètre

Ils peuvent être disposés en séries, allongés en Systèmes ou disséminés dans les Airs et les Strophes. Aussi affectent-ils, suivant les cas, des aspects très différents.



LVI

Un éphèbe, porteur de la *phorbeia*, joue de l'aulos double. — Vase en forme d'arnoché (vase à vin) à figures rouges, de la fin du 5<sup>e</sup> siècle avant J.-C. — Cabinet des Médailles; catalogue de Ridder, n° 467.

QUELQUES TYPES DE VERS

150. I. VERS EN SÉRIE (exemples : le dialogue de la tragédie ou de la comédie, le récit épique, etc.). — Ce sont des vers isométrés (ou de même longueur) et qui se succèdent en tirades de toutes les dimensions; des trimètres, des tétramètres et des hexamètres, à base d'iambes, de trochées, de dactyles et d'anapestes. Tous ces vers sont faits vraisemblablement de mesures « composées », au sens antique du mot, c'est-à-dire (155) constituées par deux ou un plus grand nombre de temps (= pieds) types. Cf. (147). La coupe y est réglée minutieusement, anapestes non compris, puisqu'ils y répugnent.

Les limites des mesures ne sont point partout évidentes. On ignore encore, à vrai dire, celles du mètre dactylique, qui ne comporte point de substitués. Or, la battue n'est claire que là où ceux-ci interviennent, puisqu'ils ont pour effet de délimiter le Levé.

Les « substitués » sont des temps d'une forme étran-

gère au rythme type d'un vers : ainsi un pied binaire substitué à un pied ternaire (dactyle, anapeste substitués à iambe, trochée et *vice versa*); un pied normalement thélique substitué à un pied normalement antithétique (dactyle à anapeste, et *vice versa*, trochée à iambe, et *vice versa*), etc. Il est indispensable d'observer que les pieds « monnayés » et les pieds « condensés » ne sont pas de vrais substitués. Ainsi :

[389]

Ce sont là de simples variantes.

Les substitués isolés affectent toujours, dans les vers en série, la partie faible de la mesure. Ils déterminent donc, par voisinage, le Posé, qui ne reçoit en principe que le temps pur ou pied-type.

Des vers tels que ceux-ci sont déterminés, rythmiquement, de la façon la plus certaine :

Trimètre iambique.

[390] Prométhée, 973

TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE

[391] Ureste, 738

Au contraire, les hexamètres dactyliques suivants :

[392]

[392] Iliade, B. 706, Π 384

restent, rythmiquement, des énigmes, si l'on veut conserver leur désignation, qui paraît ne pas correspondre à leur structure : il est bien difficile d'y voir des vers de six mesures?

151. II. LES VERS EN SYSTÈMES sont des vers de longueur arbitraire, que rien ne limite, dans lesquels la mesure se répète indéfiniment jusqu'à ce que la conclusion de la série intervienne. Ce n'est pas seulement la longueur d'un tel vers qui le distingue des vers en série : ici l'enjambement d'une mesure ou d'un dimètre sur l'autre est interdit ou indifférent : il n'y a pas de coupe réglée. Les règles qui

2. Les vers anapestiques comportent des tolérances spéciales : ils admettent des substitués à presque toutes les places. C'est qu'ici la percussion (le *temps fort*) reprend ses droits et suffit à régler la battue.

3. Je crois, pour ma part, que la battue des hexamètres n'était pas uniforme et que, — élément de variété — elle se faisait tantôt par dimètres, tantôt par trimètres, etc. ; l'hexamètre devait être, rythmiquement, polyarrhème, si l'on tient compte des différentes formes de la coupe

1. On verrait, par un exemple de l' *Histoire de la langue musicale* (t. I, ch. 10), comment on peut espérer, dans quelques cas, obtenir, au moyen des danses exécutées par les personnages chantant, une interprétation de certains mètres.

président à la construction des Systèmes sont surtout verbales et ne peuvent être exposées musicalement. La fin de ces vers singuliers est souvent marquée par une *catalexé* (syncope intérieure à la mesure finale)<sup>1</sup>.

Voici le schème métrique d'un très long système iambique tiré d'Aristophane (*Chevaliers*, 911-940). Le thème rythmique est un diambre antithétique normal, car très souvent le spondée marque le LEVÉ initial, et l'iambe second est partout pur :

L'ensemble se présente sous l'aspect suivant :

Cette tirade de 37 diambes est un vers unique, délimité avec certitude par les métriciens, et il est le type de tous les systèmes analogues. Ont été soulignées les coupes qui établissent des anneaux de soudure entre les mètres. Elles sont disposées au hasard.

152. III. LES VERS LYRIQUES sont rarement plus longs que six mesures. Ils peuvent prendre soit la forme des vers en série, — tout en restant isolés ou groupés en petit nombre, — soit les formes rythmiques les plus variées, au gré du musicien-poète.

Le propre des compositions lyriques, « *Airs* », « *Strophes* », est le mélange de vers très différents par la longueur et l'organisme.

Dans les « *Airs* », cette variété est appelée par le texte littéraire, dont les phases successives exigent des modes d'expression différents. A étudier de près certains solis, dont il ne reste que le schème rythmique, on se rend compte de l'adaptation étroite des groupes de durées syllabiques au sens verbal de ces morceaux. Ici les mots sont les conducteurs des rythmes et des sons, et le poète précède le musicien.

Dans les « *Strophes* », au contraire, la variété est créée par la fantaisie du musicien. C'est lui qui trace le canevas rythmique et sonore auquel le poète adaptera des mots. La preuve en est que la strophe n'est jamais isolée; elle a toujours au moins un pendant, l'Antistrophe; réplique rigoureuse où les longues et les brèves (— et ∪) se trouvent disposées dans le même ordre. Rarement un substitut intervient : on peut

poser en principe que l'antistrophe est la répétition parfaite du rythme et de la mélodie de la strophe. *Les mots seuls diffèrent.*

Or cette répétition peut se reproduire un grand nombre de fois. La quatrième Pythique de Pindare est faite de treize fois la triade suivante :

- I. Strophe.
- II. Antistrophe (= Strophe).
- III. Epode.

de sorte que la mélodie de la strophe se répète 26 fois, et celle de l'épode 13 fois! La musique strophique est donc préétablie à la poésie. La cantilène et son rythme, Gevaert l'a montré, sont les conducteurs des mots. Et, dans ce lyrisme, il n'est pas venu à l'idée des Grecs qu'une formule expressive unique, créée par la mélodie et par le rythme, n'eût point le droit de porter des paroles successives et diverses. C'était affaire au musicien de pressentir les images, les idées, les sentiments du poète, et de leur donner un revêtement musical assez large, assez souple, pour qu'il s'y adaptât sans contrainte. Le lecteur n'ignore pas que musicien et poète, dans l'art classique des Hellènes, ne

font qu'un : les noms des grands Lyriques et des grands Tragiques sont aussi les noms des grands musiciens de la Grèce.

Ces deux systèmes de composition, appliqués l'un aux *Airs* lyriques commandés par la poésie, l'autre aux *Strophes* lyriques musicalement créées avant les mots, comportent des différences dans les moyens employés, et il y aurait lieu de comparer les vers de l'un et l'autre régime.

On indiquera sommairement les caractères communs à tous les vers lyriques :

a). Contrairement à ce qui se passe dans les vers en série (150), et en raison même de la diversité des espèces rythmiques employées, la battue chavire fréquemment dans le cours d'un air ou d'une strophe.

b). Lorsque le vers lyrique a la forme d'un vers en série (trimètre iambique, par exemple, ou tétramètre trochaïque, etc.), les temps restent souvent purs, ou bien le même substitut, à intervalles réguliers, — le plus souvent de 2 en 2, — prend la place du pied type. En d'autres termes, le vers lyrique, quand il emprunte sa forme à un vers en série, conserve volontiers le thème rythmique tel quel, à tous les temps de la mesure<sup>2</sup>.

c). Quand les mesures sont « composées » (150) (155), les enjambements verbaux faisant soudure de l'une à l'autre sont la règle, à certaines places. Fait essentiel qui ne peut qu'être signalé; contrôle efficace du cloisonnement rythmique (Serruys).

d). Le nombre des types de vers lyriques est indéfini, et le musicien-poète est toujours libre d'en créer de nouveaux. Il lui appartient de mettre en vedette les éléments caractéristiques de la mesure, afin que le lecteur ou l'auditeur puisse s'orienter à travers d'aussi libres créations. Malheureusement la musique et la danse, qui seraient le plus propres à orienter l'auditeur-spectateur, font défaut; en un grand nombre de cas nous ne pouvons soupçonner la texture de ces rythmes, par suite de l'ignorance où nous

1. Voy. Masqueray, *Métrique*, §§ 57, 79, 122, 179, etc.

2. C'est ce qui arrive fréquemment dans les tragédies et les comédies.



sommes des allongements infligés aux « longues » du texte verbal.

153. Quel était le rôle de la mélodie dans les vers en série et dans les vers en systèmes? Au théâtre la récitation parlée (avec ou sans accompagnement instrumental), la déclamation chantée et accompagnée, alternaient avec les vers lyriques, où toutes les ressources de la voix et des instruments étaient mises en œuvre. Que si le lecteur ne peut se satisfaire d'une aussi rapide et aussi vague réponse, il trouvera la question défrichée, sinon résolue, dans les ouvrages auxquels est exposé pratique sert d'introduction.

154. Il est nécessaire, pour le contrôle de retrouver dans les monuments musicaux, et aussi dans les textes non pourvus de notation musicale, les mesures telles qu'elles viennent d'être définies et représentées.

Toutes les fois qu'aucune indication ne contreviendra à la forme normale (144), c'est elle qui sera adoptée. Il s'agit ici non de systématiser, mais de recueillir les faits rythmiques qui présentent un caractère de certitude. Ils sont peu nombreux; les lacunes sont grandes dans les résultats acquis. Mais ils permettent déjà de s'orienter dans le riche dédale des mètres antiques et d'en cataloguer un certain nombre.

155. Les Grecs distinguaient les *mesures simples* et les *mesures composées*. Il faut y ajouter, en vue d'un

classement logique, des *mesures hétérogènes* et des *mesures métaboliques*.

Les *mesures simples* sont constituées par un seul temps (pied). Il y en a des exemples dans les six types 23, 24, 43, 44, 45, 16 du tableau des Mesures 360.

Les *mesures composées* sont faites de l'agrégation de deux ou plusieurs temps. Ce sont tous les types autres que les six énumérés ci-dessus et présentés dans les exemples précédents.

Les *mesures hétérogènes* sont produites par la juxtaposition de pieds appartenant à des genres rythmiques différents. La battue paraît s'y être faite par décomposition des temps.

Les principales mesures hétérogènes sont les *dochmiques* (201).

Les *mesures métaboliques* contiennent une modulation rythmique, ou, plus exactement, sont l'agent d'une modulation rythmique et l'intermédiaire entre deux rythmes antagonistes. Par leur ambiguïté constitutive, elles se rattachent en effet à l'un ou à l'autre de ces rythmes et tirent de cette instabilité l'efficacité de leur emploi.

Le *choriamb* (— ◡ —), ainsi nommé parce qu'il est formé d'un trochée (= chorée) et d'un iambe 377, est un type de mesure métabolique. Toutefois il n'a point partout cette fonction.



LVII

Aulos double accompagnant les jeux d'honnêtes citoyens, après boire. L'un d'eux paraît, d'un grand élan, s'apprêter à sauter par-

dessus un petit vase. L'autre fait de l'équilibre. — Vase peint vers 300 avant J.-C. et publié dans le *Museo Borbonico*, XV, 15.

Mesures simples.

TEMPS ÉRIGÉS EN MESURES

156. Le tableau suivant peut en être dressé :

Trochée {		Iambe
	(pas d'exemple connu)	(pas d'exemple connu)
Dactyle {		Anapeste
	Hexamètre dactylique(?)	monomètres de l'Anonyme
		Pæons crétiques
		Ioniques
		Imineur

157. Constituée par un seul temps, la mesure simple est une forme rythmique exceptionnelle.

Parmi les temps fondamentaux énumérés, ceux qui se prêtent le mieux à la transformation en mesure sont les temps contenant plus de 4 unités, les péons et les ioniques.

Les temps de 3 et de 4 unités ne sont guère érigés en mesures que dans les mesures composées hétérogènes. On verra plus loin l'iambe s'unir au crétique en conservant sa battue propre, pour former un dochmiacque (201).

MESURES DACTYLIQUES

158. D'après le nom donné par les Anciens eux-mêmes au vers homérique, on aurait dans l'*hexamètre dactylique* (= 6 mètres composés chacun d'un dactyle) un assemblage de 6 mesures. C'est là une étiquette tardive, qui ne correspond qu'imparfaitement à l'organisme du vers épique : la coupe des mots en fait foi. Cf. [392]. Exemple :

1. En imitation du péon épibate antithétique décrit par Ar. Quintilien [360, 46].

[396]

Cela ne doit pas être le rythme primitif. Cette question ne relève que de la Métrique : aucun texte musical n'éclaircit le problème. On remarquera que la mesure 5 est un dactyle pur (abstraction faite de l'emploi exceptionnel du spondée à cette place). La mesure 6 est toujours dissyllabique.

MESURES ANAPESTIQUES

159. Le seul exemple musical que l'on puisse citer de pieds de quatre unités individualisés en mesures est tiré de l'Anonyme. La notation, complétée par les points du Posé, se présente dans l'ensemble des manuscrits sous la forme :

[397]

Ce sont là des anapestes, dans lesquels la noire est monnayée. Il en résulte une série de temps entièrement résolus en leurs unités constitutives : des *pro-céleusmatiques*, disaient les Grecs. Dans la musique vocale ces séries ininterrompues de brèves sont exceptionnelles.

Bien que musicalement — si tant est que dans un

pareil exercice la musique soit en cause — on puisse grouper deux à deux ces anapestes, l'élève devait les rythmer comme si chacun d'eux eût été une mesure. Cet exemple, on le voit, ne tire pas à conséquence.

MESURES PÉONIQUES (QUINAIRES)

160. Les temps sont souvent ici assimilés aux mesures et battus comme tels. Le *posé* et le *levé* du temps deviennent donc, régulièrement, le Posé et le Levé de la mesure.

Les vers lyriques faits de péons sont principalement des tétramètres.

Les *péons crétiques* ont pour type de mesure la forme

[398]

et pour variantes de cette forme les monnayages :

[399]

Il est rare que plusieurs mesures du type 3 se suivent. Voici quelques schémas de vers crétiques tétramètres :

[400]

Quelquefois le dernier pied subit une condensation des unités (les Grecs disaient une *catalexe*, mot qui dans bien des cas est synonyme de syncope) :



κού-κέ-τι κα-τάρθε πά-λιν οί-κοδ' ὕ-πό μί-σ-ους  
Lysistrata, 392

Exemple d'hexamètre :

τάν-φν-γά-δα μῆ-τρο-δῶς, τάν ἔ-κα-θεν ἐκβο-λαίς δυσθέ-οις ὀρμ-έ-ναν  
Suppliantes, 420-1

Il y a des cas où la forme à 5 8 n'est qu'une apparence et où le crétique est un ditrochée dont le second pied est condensé :

[403]

Il y avait deux espèces de crétiques : les uns théti-ques : (  ), les autres antithétiques : (  ).

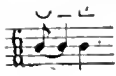
[404]

[405]

Dans ces derniers le Posé est la plus courte des deux divisions de la mesure. On constate ainsi que le genre hémiole admet aussi bien

$$\frac{P}{L} = \frac{3}{2} \text{ que } \frac{P}{L} = \frac{2}{3}$$

161. Le *péon bacchique* ou *bacchée*, qu'il faut bien se garder de confondre avec le diambé condensé :



[106]

dont la chanson de Tralles [443] montre un type, est un pied quinaire, qui semble être l'antagoniste du crétiqne, de la même manière que l'iambe est l'antagoniste du trochée. Balthue cependant incertaine, énigmatique. Les métriciens donnent à entendre qu'elle peut être :



[107]

\* ictus principal.  
 \* ictus secondaire.

ce qui est au moins singulier.

D'après eux, il faut écrire de la façon suivante les tétramètres bacchiacnes, de forme très simple, que l'on trouve définis dans Héphéstion et dont Eschyle a usé, en des moments pathétiques :



τίς ἄχ-ω. τίς ὀδ-μά προ-σέπ-τα μ' ἄ-φεγ-γός;  
 Prometheus, 115

[108]

Le monument étudié ci-après (Air de l'Anonyme) paraît présenter la battue :



[109]

162. Un fait est hors de doute : dans les mètres péoniques (quinaires) le contact du 6/8 et aussi du 3/4 avec le 3/8 est considéré comme un *tempo rubato* agréable. Le mélange de ces trois formes rythmiques est goûté par les Grecs et aussi par les Latins.

L'isochronisme n'est, dans la lyrique grecque, qu'un élément fort secondaire. A l'endroit de ce qui se passe dans les vers en longue série, faits surtout pour la déclamation ou la lecture, il a été étudié en mainte occasion par les poètes-musiciens du lyrisme. Le 5/8, le 3/4 et le 6/8 vivent en bons voisins. Sur ces illustrations rythmiques, Laloy a écrit des pages pénétrantes<sup>1</sup>.

Assez souvent, lorsque dans un même vers les péons antagonistes se rencontrent, il arrive qu'ils soient séparés l'un de l'autre par une mesure de 6 unités. Il y a là un procédé ingénieux, délicat, quelque chose d'analogue peut-être au rôle joué par le choriambé dans le vers sapphique (204). Mais dans l'incertitude de la battue, je me contenterai d'écrire avec une double haste (140), ce qui est une solution... prudente :



[110]

Alceste, 595-604.

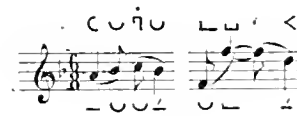
Une preuve qu'on peut se passer de l'allongement du 5/8 en 6/8 dans de tels vers est fournie par une

petite pièce de l'Anonyme, un air instrumental, peut-être une mélodie vocale transcrite pour cithare, et dans laquelle un choriambé voisine avec des péons.

Si l'on s'en tient aux manuscrits, nulle part le signe de la longue à 2 unités ne se lit, et les longues (-) valent 2 unités, sans plus.

Le schème rythmique peut être établi comme il suit, en adoptant pour solutions celles qui se trouvent dans le plus grand nombre de manuscrits, méthode dont il faut bien se contenter ici, la qualité des textes n'étant pas suffisamment hiérarchisée :

Air de l'Anonyme.



[111]

La troisième couple de mesures étant d'une forme bien connue dans la poésie lyrique (c'est un *phérotien*... *premier*) :



[112]

on peut faire subir au *fu* supérieur de la dernière mesure l'allongement voulu pour produire cette syncope (c'est-à-dire 3 unités de temps au lieu de 2). Mais partout ailleurs on doit conserver aux longues de 2 unités la valeur graphique que les manuscrits leur prêtent. Westphal a bravement allongé, dans les quatre premières mesures, la longue terminale : c'est une supposition que rien n'autorise<sup>2</sup>.

Sept manuscrits fournissent cet air. Il y en a deux à Paris, désignés ci-dessous par leurs numéros de catalogue (Bibliothèque Nationale) et dont voici les *faesimile* :

(2532) κῶλον ἐξάσημον

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮  
 ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮

[113]

(2458) κῶλον ἐξάσημον

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮  
 ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮

[114]

2. On peut admirer la décision avec laquelle il a coiffé tel signe plutôt que tel autre du trait marquant la longue. Sans doute les autres manuscrits l'ont guidé? Car il faut avouer que sur nos deux « parisiens » bien des incertitudes subsistent.

1. Aristozène de Tarente, p. 137 et passim.

Ci-dessous la transcription que Westphal (*idie Musik des griech. Alterthums*, p. 337) en propose :

(2532)

[415]

(2458)

[416]

Comme nulle part Westphal n'a relevé le signe de la longue ternaire [378], on peut estimer qu'il n'y a pas lieu de l'introduire, si ce n'est dans la sixième et dernière mesure, qui paraît contenir une syncope interne.

On peut donc croire, jusqu'à plus ample informé, que ce petit air charmant se compose de quatre mesures quinaires suivies de deux mesures sénaires. Un choriamb ( $\cup\cup-$ ), mesure métabolique ( $\equiv$  modulante) par excellence, sert de lien entre les deux séries.

Observons sur l'ex. [417] que si la traduction rythmique y est exacte, les Levés et les Posés des mesures se trouvent affrontés, d'une mesure à l'autre et alternativement : il y a renversement de la battue à chaque mètre. C'est là une recherche étrangère à notre art, et c'est assurément une des singularités de la rythmique des Grecs, qui mériterait qu'on la mit en pleine lumière. Il en sera relevé des exemples irrécusables dans les Strophes [332] et suiv., et ils témoigneront que ce chavirement de la balance rythmique, dont l'Air de l'Anonyme pose le problème, était un procédé usuel dans le lyrisme.

163. En effet, avant d'abandonner ce petit monument, il faut constater qu'il serait permis de donner aux mesures 5 et 6 la forme suivante :

[417]

autrement dit, de revenir, pour conclure la période, au thème rythmique initial. Le 6/8 se trouverait ainsi isolé et représenté par une seule mesure, noyée au milieu de mesures quinaires. Cela n'était point pour effrayer les Grecs. (Cf. Laloy, *Aristoxène*, p. 327 sq.)

Il y a une telle ressemblance entre les rythmes de cet Air et ceux des vers 10-11 de la Pythique V, — dans l'hypothèse où aucune longue, ici comme là, ne vaut plus de deux unités, — que, en appliquant la règle de Serruys, se provoque une comparaison justifiée par les apparences. Est adoptée pour l'ensemble la battue normale du diamb terminal :

[418]

Qu'il paraisse plus simple d'allonger la longue terminale de chaque péon et de chaque bacchée, cela

peut être l'opinion d'un grammairien; ce n'est pas celle d'un musicien. Laloy reproche aux métriciens modernes de s'être acharnés à établir ces équivalences et cet isochronisme. « L'oscillation de cinq à six et de six à cinq devait ajouter au charme de ces rythmes enveloppans et tournants... L'introduction des péons et des bacchées réels (dans des séries diambiques) prévient la monotonie du rythme ternaire trop prolongé. » (*Aristoxène*, p. 331.)

164. Apparemment il n'y a pas de différence essentielle entre les péons (crétiques et bacchiques) considérés comme pieds et les péons comptés pour mètres. Temps et mesures peuvent se confondre. Toutefois, la nature de leur emploi conseille des traitements divers. Ainsi les exemples antérieurs sont tirés de vers péoniques isolés, et il est nécessaire d'y mettre en évidence, en raison de cet isolement, les divisions internes du rythme type, par conséquent de battre par temps : ce qui revient à faire du temps la mesure. Au contraire, les hymnes delphiques présentent de longues séries de péons : et il est logique, en pareil cas, d'y chercher les groupements, selon la méthode préconisée par Aristoxène. Il vaut donc mieux réserver ces hymnes à la section des « mesures composées » [213] à [215].

MESURES IONIQUES

165. Les temps (pieds) de 6 unités peuvent être, comme ceux de 3 unités, érigés en mesures simples. Les deux formes types et leurs variantes sont :

[419]

On compléterait ce tableau en monnayant telle note qu'on voudra, et l'on obtiendrait ainsi 3 combinaisons nouvelles pour chacun des deux types.

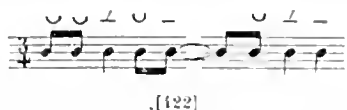
Fréquemment une syncope (anaclose) se produit à l'intérieur de la mesure, ou à la soudure des mesures. L'ionique majeur peut devenir :

[420]

forme rythmique qui, métriquement, peut passer pour un ditrochée, mais en est bien différente :

[421]

L'ionique mineur admettait une syncope de sa dernière unité sur la première unité de la mesure suivante, chevauchement qui engendrait un dimètre de la forme :



166. Ioniques majeurs. — Ils se présentent sous la forme de dimètres, de trimètres, de tétramètres.

Voici des trimètres remarquables (Sappho, fr. 54, Bergk) :



On trouve dans la Tragodopodagra de Lucien des tétramètres en série continue, — donc isochrones (?), — où un mode de notation irrégulier permet seul la transcription : certaines mesures admettent une valeur plus courte que la brève normale. Ci-dessous la forme du vers type (dit *sotadée*) et ses principaux substitués :



Les vers suivants contiennent des brèves abrégées :



Il va de soi que si dans le sotadée chaque mesure subit l'anaclose et prend l'aspect d'un ditrochée, il faut bien se garder de rythmer à 6,8 :

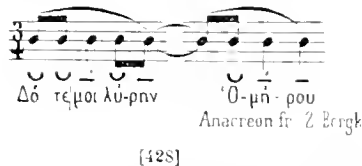


167. Ioniques mineurs. — On trouve dans Aris-

tophane des dimètres de forme très libre, où les valeurs du 3/4 se répartissent comme il suit :



A tout prendre, ces ioniques exceptionnels sont moins irréguliers qu'une forme très commune du dimètre où les deux mesures sont liées l'une à l'autre par syncope [122]. Il en résulte un petit vers élégant dont Anacréon a beaucoup usé et qui porte son nom :



Cette soudure par syncope se nomme, elle aussi, *anaclose*. On la retrouve dans les trimètres et dans les tétramètres faits d'ioniques mineurs.

Exemple de tétramètre avec double anaclose :



A signaler enfin la condensation très fréquente des deux noires du Posé. L'exemple est un trimètre :



Les pentamètres, les hexamètres, même les heptamètres se rencontrent chez Euripide. C'est dans sa tragédie des *Bacchantes* que les plus brillantes strophes du mètre ionique mineur déroulent leurs périodes. On en trouvera aussi de beaux exemples dans les *Perses* (63,...), les *Suppliantes* d'Eschyle (1018,...), les *VII contre Thèbes* (720,...), *Prométhée* (397,...), les *Suppliantes* d'Euripide (42,...), le *Cyclope* (493,...), les *Grenouilles* (324,...), les *Guêpes* (291,...), etc.

Souvent les 3/4 sont mis en contact avec de vrais 6/8 et il y a réellement passage de la battue ternaire à la battue binaire ou *vice versa*. Le fait que 6,8 et 3/4 comptent l'un et l'autre 6 unités constitutives a paru aux Grecs une raison de les juxtaposer. Et il en résulte de fort jolies « métaboles ». Nous dirions

modulations rythmiques. Pourquoi cette expression très claire n'entrerait-elle pas dans notre langage musical?



LVIII

Aulos double. La Ménéade qui en joue porte au poignet gauche un fourreau à franges destiné à contenir les « flûtes ». — Vase peint vers 440 av. J.-C. ; amphore à figures rouges de la collection de Luynes. — *Cabinet des Médailles* ; catalogue de Ridder, n° 357.



LIX

Tympanon (à grelots?) percuté par une Ménéade. C'est une peau tendue sur un cercle rigide. L'exécutant frappe avec la paume de la main. Cette image ouvre la série des instruments à percussion. — La figure est empruntée au *thiase* (cortège) de Dionysos, qui orne l'amphore déjà citée (LVIII).

### Mesures composées.

168. Constituées par plusieurs temps, les mesures composées sont les formes rythmiques les plus fréquentes.

Elles seront étudiées suivant l'ordre et les catégories du tableau [360], et l'on s'arrêtera de préférence aux exemples musicaux. Les exemples purement métriques (réduits aux mots des textes) sont nécessairement sujets à controverse; aussi ne seront présentés dans les pages suivantes que ceux dont l'interprétation est vraisemblable.

**Ditrochée thétique** [360, 1]. — C'est la forme normale (144). Son emploi le plus fréquent se trouve dans le vers de 4 mesures dit *tétramètre trochaïque*, du type :



[131]

A l'exception de la quatrième mesure, qui conserve toujours la même forme, les trois autres comportent dans leur partie faible les substitués déjà signalés (130., spondée [360, 1<sup>bis</sup>] et anapeste :



[132]

Le dactyle est exclu des substitutions; — du moins est-il extrêmement rare.

La partie pure initiale comporte *a piacere*, sinon dans les plus anciens tétramètres trochaïques, du moins dans ceux de Sophocle et surtout d'Euripide, le remplacement du trochée par sa variante le tribraque.

Le ditrochée thétique est le thème rythmique de la Première pythique de Pindare. Voir plus loin (176); le monument ne pouvant être présenté qu'après les explications fournies ci-après et relatives à d'autres textes.

169. **Ditrochée antithétique** [360, 2]. — Dans un grand nombre de vers dits v. *glyconiens*, qui sont des dimètres ou des tétramètres, la dipodie trochaïque antithétique, dans laquelle la partie faible est initiale, est révélée par la place des substitués à 4 unités. L'immense majorité des cas les installe en effet dans la première partie de la mesure [360, 2<sup>bis</sup>], ce qui marque avec certitude que là aussi est la région faible. Il ne faut donc point dire, comme quelques métriciens, que

de tels ditrochées sont battus à contretemps. Ils sont — rien de plus légitime — des mesures « adaptées » (144) : la bascule rythmique y change de place, selon la définition générale, applicable à tous les mètres. Le contretemps n'existerait que si, la partie pure intense étant initiale, il fallait néanmoins lui infliger le Levé. Cf. (230).

Dans les glyconiens, dont la forme est :

(ditrochée antithétique) (diambre thélique)

[133]

la juxtaposition du ditrochée et du diambre se fait grâce à l'emploi de la forme « adaptée », à la première mesure, et la battue se trouve unifiée.

La fin du second hymne delphique présente des vers de cette nature. Ce sont des tétramètres dont la forme schématique, sans substituts, est :

{ditrochée anth} {diambre anth} {ditrochée anth} {diambre anth}

[134]

et dans lesquels la place des substituts révèle précisément la partie intense. Car on a presque partout :

[135]

comme on peut le voir par l'exemple suivant (glyconiens à la fin de l'un des hymnes delphiques) :

LEVÉ

[Αλλῶ Φαίβε.] σῶι-ζε θε-ός-τι-στον Παλ-λά-δος [ἄστου καὶ

LEVÉ

mes. 5. λᾶ-όν κλει-νόν, σύν]τε θε-ᾶ τό-ξων]δέσ-πο-τι Κρη-σί-ων

LEVÉ

mes. 9. κυ-νών]τ' Ἄρ-τε-μις, ἦ-δὲ Λατ-ῶ] κυδ-ιστά'. καὶ να-έ-τας

LEVÉ

mes. 13. Δελφῶν]τῆ-με-λειθ' ᾶ-μα τέκ-νο]ις ρου]βί-οις, δῶ-μα-σιν ἄπ-

LEVÉ

mes. 17. τίστους Βάκχου, θ' ἰ-ε-ρο-νίκ-αι-σιν εὐ-μέ]νεϊς μὸλ[ε]τε

mes. 21. προ-σπό-λοι-σι), τάν τε δο-ρίσ-τε πτο]κάρ-τε-ι]ρω-μαί-ων

mes. 25. ὄρχον αὐ]ξεί' ἄ γη ρά]ται θάλλου]σαν ὄς-ρε-νίκ-αν.

[136]

170. Si l'on construit le schème métrique de cette série glyconienne et si l'on divise chaque tétramètre en dimètres, on retrouvera l'équivalent de ces dimètres dans les parties lyriques des tragédies et des comédies spécifiées ci-dessous :

1) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 ⓐ Ed Col 705

5) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 ⓑ Grenouilles 1325 Ed Col 705

9) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 ⓐ Ed Col 670 Grenouilles 1325

13) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 [cf Antigone 781]

17) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 Grenouilles 1325

21) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 Ed Col 705

23) — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —  
 ⓐ Ed Col 705 Grenouilles 1325

[137]

L'hymne delphique paraît en fournir la traduction exacte :

A Ed. Col., 705. leússai nin mo-ri-ou Di-os

B Grenouilles, 1325. τοι-αυ-τί μέν-τοι σύ ποι-ῶν

C Ed. Col., 670. τὸν ἄρ-γῆ-τα Κο-λῶ-νῶν, ἐνθ'

D Grenouilles, 1325. Κυρ-ῆ-νης μέ-λο-ποι-ῶν

[138]

Ce dernier dimètre recut des métriciens le nom de *phérecruteén*. Il est caractérisé par la catalexe (syncope interne dans la mesure terminale) et diffère du

1. Ἔρως ἄ-νικ-αι-ε μάχῃ

Antigone, 781

[137 bis]

glyconien par ce détail de structure. Au fond, la mesure est la même : c'est le 6, 8, extrêmement fréquent dans le lyrisme grec, et qui comporte des variantes innombrables.

171. En voici quelques-unes, que l'hymne delphique ne montre pas :

[439]

[440]

Quant au remplacement du trochée ou de l'iambe par le tribrache, il se fait n'importe où : c'est une équivalence :

[441]

De sorte qu'on aboutit parfois à un vers ainsi résolu :

[442]

C'est rare. Les Anciens se sont montrés peu amateurs, dans l'art vocal, des longues séries de brèves. Mais sans doute ils les acceptaient dans l'art instrumental.

172. En admettant que le texte primitif n'ait pas été corrompu, les mesures 5, 11, 17 de 436 [437] sont intéressantes : elles montrent que le ditrochée peut être remplacé par le dispondée et que, dans un rythme bien établi, la partie pure, intense, peut, elle aussi, admettre un substitut, par suite de la vitesse acquise.

173. Dipodie iambique : DIAMBRE [360, 3, 1 et 435]. — La forme thélique est adaptée : Voy. 1<sup>re</sup> Pythique de Pindare [452]. La forme antithétique est la forme normale.

Un exercice de l'Anonyme en montre explicitement le balancement rythmique (Levé + Posé) appliqué ici à un dimètre. La place du point qui marque le Posé est intéressante : elle coïncide avec le posé du temps. Mais la croche qui précède la noire fait partie du Posé avec elle. Il y a là une abréviation séméiographique imaginée pour mettre en évidence la structure interne du temps.

Cet exercice a pour schème métrique :

[443]

Texte et transcription en hauteur vraie :

[443]

[444]

Ce qui a été dit précédemment du ditrochée et du diambre permet de se rendre un compte exact du rythme et de sa battue dans le monument connu sous le nom de chanson de Seikilos, petite pièce charmante dans sa brièveté. Elle fournit la preuve que le trochée et l'iambe, en 6/8, peuvent se substituer l'un à l'autre, dans les morceaux lyriques, et que l'antagonisme dont ils font parade ailleurs fait place ici à une tolérance mutuelle.

Voici le texte, dont Th. Reinach<sup>1</sup> a donné un remarquable commentaire, et auquel est appliqué le mode de graphie rythmique déjà connu du lecteur. Comparez la transcription ci-dessous à la version précédemment proposée [259].

Chanson de Seikilos.

(Inscription de Tralles.)

[445]

Cette transcription diffère de celle de Th. Reinach à la dernière mesure. La pierre présente les signes :

[446]

Dans sa discussion d'une leçon de Crusins<sup>1</sup>, M. Reinach lui-même me suggère la traduction ci-dessus : je considère que le signe de la longue (-) s'applique aux deux derniers tiers « de la syllabe mélodiquement dédoublée » en un tribrache iambique :

1. Bulletin de correspondance hellénique, 1894, p. 365 sqq.





[147]

et le point du Posé tombe ainsi à la place normale (cf. mesures 4 et 6). Ce mode de lecture a l'avantage de supprimer une anomalie.

Sur ce monument le Posé est signalé aux yeux par des points, comme dans les exemples précédents tirés de l'Anonyme. Lorsque l'iambe est condensé en une tenue de trois unités (mesures 1 et 2), le point surmonte le signe de cette tenue. Lorsque l'iambe a sa forme pure (mesures 4 et 6), le point est appliqué à la seule noire, afin d'indiquer le *pose* du temps. Lorsque l'iambe est remplacé par le tribraque, chacune des 3 croches du groupe est surmontée du point (mesure 5). Aux mesures 3 et 7 le lapicide a manqué de place ou de soin : il convient d'ajouter le point à la 3<sup>e</sup> croche.

L'exécution de cette jolie pièce, avec alourdissement très léger du Posé, — il faut battre à l'antique, en commençant par le Levé, — est minutieusement réglée par les signes; et elle est une démonstration directe de la pratique rythmique des Anciens.

Abstraction faite de la mesure 3, où le premier temps est trochaïque, les diambes *purs* (4, 6), *monnayés* (5, 7, 8), *contractés* (1, 2), balancent périodiquement leurs deux temps, dont le plus faible est initial. Mais cette mesure 3 elle-même, qui commence par un trochée, obéit au même régime : le trochée initial y est faible, comme dans la dipodie trochaïque antithétique<sup>1</sup>.

Cette mesure 3 a une importance capitale : elle confirme l'interprétation donnée, dans les glycéiens de l'hymne delphique, du groupe rythmique — 3 —, appelé *choriambé* par les métriciens, parce qu'il résulte de l'affrontement du chorée (= trochée) et de l'iambe [377] :



[148]

C'est une mesure ambiguë : ici la bascule rythmique penche vers l'iambe terminal (cf. mesures 2, 12, 14, 16, 18, 20, 22 de l'exemple [436]). Les métriciens ont longtemps cru incompatibles le trochée et l'iambe; leur juxtaposition en une même mesure pouvait, en effet, paraître contradictoire. La chanson de Seikilos a définitivement « réhabilité le choriambé », et confirmé les vues exposées par Henri Weil, dès 1872. Th. Reinach a mis en lumière l'importance de cette inscription : le choriambé est ici l'équivalent du diambé et subit la même batteu.

La forme ambiguë lui permettra tout aussi bien de se faire à l'occasion le substitut du ditrochée (176), et on le verra — autre rôle — devenir un agent de modulation rythmique à l'intérieur de certains vers [524].

174. L'interprétation de l'hymne à la Muse, attribué à Mésomède (à comparer avec la transcription [70]), se réduit à la première strophe. Il est certain que deux pièces minuscules ont été confondues en une seule<sup>2</sup>.

1. Si dans l'air de l'Anonyme on transforme en tenue de 3 unités cinq des longues fournies par les manuscrits, on aboutit à la transcription de Westphal et à des ressemblances étroites avec la chanson de Tralles. Mais pourquoi infliger à des longues normales un accroissement de durée arbitraire?

La première paraît être clairement exprimée par la graphie ci-dessous :

Hymne à la Muse.

Le manuscrit de Naples donne aux mesures 6 et 7 (vers 3 et 4), au lieu de Z sur la noire, le son N. La traduction proposée par Th. Reinach, qui voit ici un tétracorde néo-chromatique, I N P C (= *né ut z si la*), dans lequel le son N est emprunté aux Disjointes chromatiques du ton hypolydien, appelle l'observation suivante. Dans l'hymne delphique [517], le tétracorde néo-chromatique empruntera son degré anormal à l'échelle pseudo-relative située une tierce mineure plus bas. On aurait ici, conformément à cette pratique, non I N P C, mais I K P C. Le lecteur peut se reporter aux diagrammes [151] [153] et, au moyen du tableau [168], substituer aux signes de la notation dite instrumentale ceux qui se trouvent employés dans les manuscrits de l'hymne à la Muse. Le son N, emprunté par Th. Reinach à une échelle chromatique hétérogène, bien que voisine<sup>3</sup>, se trouverait ainsi isolé au milieu d'une série diatonique divergente. Il n'a point paru à Gevaert que cette leçon fût justifiée. Mais il convient de la signaler, dans le cas où une trouvaille nouvelle apporterait une confirmation aux vues de Th. Reinach.

La seconde pièce (*Καλλιόπεια σοφία*), d'après Reinach, est constituée par deux hexamètres dactyliques, où le Posé en chaque pied est initial, et qu'on peut lire directement sur l'exemple [70]. Mais il estime que le dernier vers, qui fait chavirer la battue, est un dimètre fait de deux diambes, dont le premier a la forme choriambique. Cette juxtaposition de deux rythmes antagonistes est une élégance recherchée, ailleurs établie par d'autres exemples.

Ne pourrait-on toutefois, vu la brièveté de la pièce, considérer que le choriambé du dernier vers est une répétition des deux choriambes initiaux dans les deux tétramètres choriambiques précédents? L'ensemble

2. Le manuscrit de Venise indique : *ἄλλως*, au 5<sup>e</sup> vers.  
3. Le mécanisme graphique du neo-chromatisme dans l'hymne delphique est apparemment plus logique que celui-ci.

prendrait ainsi la forme :

| crites en vrais ioniques mineurs. On aurait (217) :

Hymne à Calliope.

C P M P C Φ C Φ C C C C C T R Φ

Καλ λι - ό - πει - α σο - φά - μου - σών ηρο - κα - θαγ - έ - τι τερ - πνώων,

[451]

R Φ C P M I M M I E Z I M P C M

καί σο φέ μου - το - δό - τα Λατ - ούς γό - νε, Δή - λι - ε, Παι - άν.

et il faudrait s'efforcer de conserver à la croche, unité commune, la même valeur dans les mesures consécutives. Ces alternances ont une réelle saveur.

M I Z M I Φ C C

εύ - με - νείς - πά - ρεσ - τέ μοι

[450]

175. Autre conjecture. Les mesures 2, 4, 6, 8 de [450], si l'on tient compte du goût des Grecs pour la métabole rythmique du 6/8 au 3/4, peuvent être trans-

176. Par acquit de conscience, et dans le cas où le père Kircher ne nous aurait pas mystifiés, voici, par comparaison avec la version [251], le texte graphique que le savant jésuite prétend avoir relevé. Les deux systèmes de notation s'y succèdent, ce qui est quelque peu étrange.

Cette fois, on interprète rythmiquement la strophe pindarique à la manière de Serruys, et l'on ajoute à la « trouvaille » du père Kircher le dernier vers de la strophe dont il n'a pas « relevé » les signes musicaux.

Ici le thème rythmique est un ditrochée thélique auquel équivalent les choriambes, et sans doute aussi le diiambe de la mesure 16, insérés :

Pythique I de Pindare.

U U Γ Θ I U Γ Θ I U Γ Θ I M I

Χρυσ - έ - α Φάρ - μιγέ, Α - πό λλω - νος και ί - σπ - λο - κάμων

mes. 5. Θ I M I Θ Γ Θ Γ U Γ Θ I Γ Θ I Θ Γ [r] M I M

συν - δι - κον Μοι - σάν κτε - α - τον τάρ - ά - κού - ει μέν βα - σις, άγ - λα - ί - ας άρ - χά.

mes. 11. V V < V N Z N V <

πει - θον - ται δ' ά - σι - δοί σάμ - α - σιν,

mes. 14. Z N V V < η η ) η η < η V N Z η < < V V < η <

άγ - η - σι - χό - ρων ό - πό - ταν προ - οι - μί - ων άμ - βο - λας τεύ - χης έ - λε - λις - ο - μέ - να

mes. 20. ) V η N Z N V < η < η

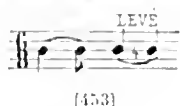
και τον σί - χματ - άν κε - ρου - νόν σβεννύ - εις

(les notes musicales font défaut)

mes. 23. ά - ε - νά - ου πυρός - εύ - δει δά - νά σκάπ - τω Δι - ός αι - ε - τός, ώ - κεί - αγ - πτέρυγ άμ - φο - τέ - ρω - θεν χα - λάξαις

[452]

Pour analyser le rythme d'une telle pièce il faut | sure spécifie le Posé (168). D'où il suit que le thème admettre que normalement la partie pure de la me- | rythmique si fréquent dans la Pythique I,



[453]

est un ditrochée thélique avec substitut au Levé. Or à la troisième mesure du vers 4 on trouve le mot *προμύθιον*; c'est un diambie thélique (tableau [360], type 3) noyé dans les ditrochées et qui épouse leur battue; c'est un diambie « adapté », dont la forme thélique est rare, et qui semble jouer ici un rôle analogue à celui du ditrochée antithétique dans un rythme diambique prédominant. Cf. (230).

A la strophe entière la battue thélique sera donc conservée, plutôt que de rompre ses alternances régulières en une région qui ne semble point comporter une telle métabole. Les choriambes disséminés dans le texte, équivalents des ditrochées, seront battus comme tels, c'est-à-dire en sens inverse des choriambes diambiques.

De même que dans les ioniques on trouve de faux ditrochées produits par une syncope à l'intérieur de la mesure (163) :



[454]

de même parmi les ditrochées ou les choriambes équivalents on trouve les faux ioniques de la forme :



[455]

Ces différences, essentielles pour des musiciens de métier, et simples, peuvent devenir pour les métriciens qui envisagent seulement des syllabes longues ou brèves, des pierres d'achoppement. A ne considérer que le texte verbal, il est assez difficile en effet de s'apercevoir que la même série de longues et de brèves a deux significations rythmiques différentes : selon que 6, nombre d'unités constitutives, se divise par 2 ou par 3, on a affaire à une mesure à deux temps ternaires ou à une mesure à trois temps binaires. La différence est grosse, mais la réalisation est sans malice.

La mesure 11 offre, à n'en guère douter, un exemple de tenues valant chacune trois unités. On comparera à ce vers les suivants, — en supposant que nul autre allongement n'y intervienne :



[456]

Le dernier vers de [452] (sans musique) paraît être de huit mesures. Elles doivent s'énumérer : 1) cho-

riambe; 2) ditrochée avec syncope interne et contraction; 3) ditrochée thématique; 4) choriambe; 5) faux ionique mineur, équivalent d'un ditrochée à syncope; 6) choriambe; 7) 2; 8) ditrochée thématique.

Le même thème rythmique



[457]

se retrouve dans l'épode, dont aucun fragment musical ne subsiste.

**177. Dipodie dactylique. Didactyle thélique** [360, .]. — La forme thélique est naturellement la forme normale :



[458]

Après des séries plus ou moins longues de dimètres semblables à celui qui précède, on trouve souvent, en manière de conclusion rythmique, l'une des deux formules suivantes :



[459]

ce qui paraît mettre en évidence la partie faible; non qu'il y ait là un substitut, dans le sens qui a été attribué au mot (150); mais le fait seul que la forme dactylique pure est réservée au temps initial peut suffire, par sa réitération, à signaler la place du Posé.

On observera que l'hexamètre dactylique (458), d'après cette remarque, se termine par une dipodie semblable.

**178. Didactyle antithétique** [360, .]. — Forme adaptée, assez rare. On la trouve surtout dans les séries anapestiques qui comportent la substitution du dactyle à l'anapeste : et l'on suppose que, dans ce cas, le posé du second temps tombe sur la troisième unité.



[160]

Se rencontrent aussi, dans des séries de dimètres anapestiques (antithétiques), des dipodies de la forme :

[161]

Fait remarquable : tandis que le dactyle peut se substituer à l'anapeste dans les séries anapestiques, jamais le contraire n'a lieu : l'anapeste ne s'insinue point dans les séries dactyliques. Le mécanisme par lequel on passe de l'anapeste au dactyle :

[162]

ne fonctionne plus si l'on part du dactyle. Ceci est sans usage :

[163]

Pour justifier les observations précédentes, il reste à établir l'équilibre rythmique de la dipodie anapestique.

**179. Dipodie anapestique. Dianapeste** [360, 7 et 8]. — La battue de la mesure étant normale quand elle est semblable à celle du pied, il est évident que la forme rythmique régulière de la dipodie anapestique est antithétique. Aussi a-t-on :

[164]

de même qu'on a vu sur les monuments conservés :

[165]

L'analogie entre le diiambe et le dianapeste est évidente. Elle va dans certains cas jusqu'à l'équivalence, ainsi qu'on peut en juger par les exemples ci-dessous (trimètres iambiques de forme exceptionnelle) :

[166]

Autre preuve de la battue antithétique du dianapeste. Dans le vers aristophanien, qui est un tétramètre anapestique (= 4 dianapestes),

[167]

le dactyle est admis comme substitut à chacune des places 1, 3, 5, et il y est très fréquent. Il est extrêmement rare aux places 2 et 4 et ne se trouve jamais au temps 6. Donc les temps 2, 4, 6 sont purs et intenses. La dernière mesure, à syncope interne, est de forme invariable. Il faut observer toutefois que l'emploi du dactyle aux trois premières places (impaires)

[168]

est subordonné à cette condition que l'anapeste des places paires se condense en spondee: cela afin d'éviter le monnayage des deux noires en quatre croches consécutives (les Anciens disaient : de deux longues en quatre brèves ∞ ∞ ∞).

Le spondee (— —) est donc une forme ambiguë (•• ou ••). En qualité de temps il a deux battues, l'une thétique, l'autre antithétique, selon qu'il représente un dactyle ou un anapeste. Conséquence : le dactyle issu du monnayage de la première longue

dans le spondee anapestique a pour battue (•••), si l'on bat le temps (= pied). Mais il en est de la dipodie dactylique et de la dipodie anapestique comme de la dipodie trochaïque et de la dipodie iambique : les posés et levés des temps sont absorbés par le Posé et le Levé de la mesure, sinon entièrement, du moins de telle sorte que l'on n'ait pas à s'astreindre, dans une récitation rapide, à différencier minutieusement, comme le voudrait la théorie :

[169]

L'équilibre de la mesure prévaut sur les divisions internes des temps : simplification de la pratique, sur laquelle on ne saurait trop insister.

Les discussions précédentes, que le lecteur peut trouver longues, permettent de saisir le mécanisme de cette bascule rythmique dont l'art moderne a perdu la notion.

**180. Dianapeste thétique** [360, 7]. — A en juger par la graphie que leur imposent les métriciens, les dianapestes sont presque tous thétiques. Ce qui précède oblige à retourner l'affirmation et à dire : le dianapeste thétique est l'exception. De même que pour le diiambe thétique, et par les mêmes causes, on peut admettre dans des séries dactyliques ou trochaïques l'insertion d'un dianapeste qui adopte la battue de l'ensemble, comme le diiambe égaré dans la strophe de Pindare adopte la battue des ditrochées prédominants (176).

181. Dianapeste antithétique [360, s<sup>1</sup>]. — Nous possédons deux hymnes de rythme anapestique, d'une forme métrique bien connue. Chaque vers est fait de deux mesures dont la seconde, catalectique [360, s<sup>1</sup>], subit une syncope interne. Ce vers dimètre a donc pour schème :



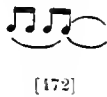
On l'appelle « parèmiacque ». Il diffère du dimètre anapestique acatalecte, dont voici le schème :



par la syncope de la seconde mesure. Cette syncope a normalement son amorce dans la région faible de la mesure, ce qui lui donne du mordant, et son mécanisme est analogue à celui de la syncope dans le diambé [377].

Dans les deux hymnes transcrits ci-dessous les combinaisons rythmiques sont des plus simples. Le spondée seul remplace l'anapeste, dans la première dipodie, la seconde restant invariablement constituée par un anapeste lié, par syncope, à l'anapeste ou au spondée terminaux.

On remarquera que le procéleusmatique



lié par syncope au dernier pied, n'est tel que *vocalemment* : la métrique verbale ne nous montre partout que des anapestes. Le musicien paraît en avoir volontiers monnayé la noire. Dans ce cas, les voyelles ou les diptongues du texte verbal se répètent ou se dédoublent sans doute comme dans les hymnes déliques. Le dernier pied métrique a souvent une syllabe de trop, si l'on s'en tient au compte métrique. L'interprétation rythmique proposée ici a l'avantage de respecter partout la syncope caractéristique, qui enjambe d'un temps à l'autre, dans le parèmiacque<sup>1</sup>.

L'hymne à Hélios<sup>2</sup>, attribué à Mésomède, avait été transcrit précédemment [62] en ton fondamental, dit hypolydien. Il reprend ici le ton lydien, original. On verra l'avantage que présente, dans la représentation des rythmes anapestiques, la suppression de la barre de mesure. Les mètres conservent leur physionomie propre, et la barre ne tronçonne pas les dianapestes en étranges et peu compréhensibles fragments.

Hymne à Hélios.



Musical notation for the Hymn to Helios, showing 12 lines of music with Greek lyrics and rhythmic markings above the notes. The lyrics include: 'βα - δό - σα σαν ὄς ἄν - τυ - γα πώ - λων', 'παν - οῖς ὑπ' ἰ - χνῶσ - σι δι - ὤ - κεις,', 'χρυσ - εἰ - οιν ἄ - γαλ - λά - με - νος κό - μαις,', 'πέ - ρι νῶ - τον ἄ - πεῖ - ρι - τον οὐ - ρα - νοῦ', 'ἀκ - τίν - α πα - λύ - στρο - φον ἄμ - πλέ - κων,', 'αἴγλας πο - λυ - δερ - κέ - α παγ - ἄν', 'πέ - ρι γαῖ - αν ἄ - πασ - αν ἐ - λίσ - σων', 'πα - τα - μοῖ δὲ σέ - θεν πυ - ρὸς ἄμ - βρό - ται', 'τικ - του - οιν ἐ - πί - ρα - τον ἄμ - ἐ - ραν', 'Σαῖ μὲν χο - ρὸς εὐ - δι - ος ἄσ - τέ - ρων', 'κατ' Ὀ - λυμ - πον ἄ - γακ - τα χο - ρεῦ - ει'.

1. Les longues de trois unités (—), anormales dans le parèmiacque me semblent justifiées par le fait qu'elles produisent ici la syncope essentielle en cette forme de vers. La longue de quatre unités est raccourcie d'une unité, sans que soit compromis le chevauchement du  
 2. Levé sur le Posé. Aussi ai-je cru pouvoir indiquer entre parenthèses l'équivalence (= — — — — —) métrique de ces mesures.  
 2. Indication des manuscrits :  
 Neap. II, vers 1, 3, 4, 5. — Parisin. II, vers 2. — Florent., vers 6, 13, 14, 16, 17, 18, 19. — Neap. I, vers 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

13  $Z Z M Z Z M$   $Z I E Z$   
 ἄ-νε-τον μέ-λος αἰ - ἐν ἄ-εἰ - δῶν,

14  $M I Z Z M$   $I P \Phi Z Z$   
 Φοι-βη-ί-δι τερ - πό-με-νος λύ-ρα.

15  $C P M M M C$   $P M M I (\Lambda) M$   
 Γλαυ - κὰ δὲ πᾶ-ροι - θε Σε-λάν - α

16  $I M I M M P$   $M I Z Z$   
 χρό-νον ὤ-ρι-αν ἄ - γε-μο-νεύ - ει,

17  $M I Z I M I$   $\Phi C P M P C$   
 λευ-κῶν ὑ-πὸ σῦρ - μα-σι μῶσ - χων.

18  $C C C C C C$   $P C P \Phi P M$   
 γά-νον-ται δὲ τέ σοι νό-ος εὐ - με-νής,

19  $M I Z I M I$   $\Phi C P M P C$   
 πα-λυ-εἰ-μο-να κόσ - μον ἑ-λίσ - σων.

[178]

ΓΕΡΙΚΑΥΜΕΝΕ



LX

Tympanon percuté par une Nymphé (ΓΕΡΙΚΑΥΜΕΝΕ = la célèbre) faisant partie du thiasé de Dionysos, composé ici de Satyres, de Nymphes et de Bacchantes. — Vase en forme de lécythe aryballisque peint dans la seconde moitié du ve siècle, publié par Dumont et Chaplain, *Ceramique de la Grèce propre*, I, 12-13. — Musée de Berlin.

L'Hymne à Némésis<sup>4</sup>, également attribué à Mésomède, a été transcrit en ton fondamental (hypolydien) au chapitre des modes barbares [234]. Il reprend ici le ton des manuscrits, le lydien :

Hymne à Némésis.

1  $I M M M M I$   $M M I C P M$   
 Νέ- με- σήπτε - ρὸ - εσ - σα, βί-ου - ῥα-πά,

2  $\Phi M Z Z Z Z$   $E Z I Z M$   
 κυ - α-νώ-πι θε - ἄ θυ-γα-τερ Δί-κας,

3  $M U U U U$   $E Z E (\Lambda) U$   
 ἄ κοῦ-φα φρυ-αγ - μα-τα θνατ - ῶν

4  $U U M I U Z$   $E I M M$   
 ἑ - πέ-χεις ἄ-δά-μαν - τι χα-λιν - ῶ

5  $M M M M M$   $M M M C M \Phi$   
 ἔχ-θου-σα δ' ὕ-βριν ὀ-λο-ἄν βρα-τῶν

6  $P C \Phi P P [M]$   $I P M M$   
 μέ-λα-να φλο-νον ἕκ - τὸς ἑ-λαύ - νεις

7  $R \Phi C \Phi [C] I$   $C \Phi P M I$   
 ὑ-πὸ σὸν τρο-χὸν ἄσ- τα-τον, ἄσ- τι-βῆ

8  $Z E U Z [I] I$   $I [I] M Z M$   
 χα-ρο-πᾶ με-ρό-πων οτρέ-φε-ται τύ-χα.

9  $M M M M M$   $M P M C C \Phi$   
 λῆ-θου-σο δὲ παρ πά-δα βαί - νεις,

10  $R \Phi P P M$   $I P M (\Lambda) M$   
 γαυ-ρού-με-νον αὐ - χέ - να κλιν - εις

1. Indication des manuscrits :

Florent, vers 1, 2, 3, 5, 6. — Neap. I, vers 1, 3, 7, 8, 9 à 20.

11 R Φ P C Φ P P C P M I  
 ὕ-πό πῆ-χυν ἄ-εῖ βί-ο-τον με-τρέεις, (= U U U -)

12 U M I Z E I M M M Φ M  
 νεύ-εις ὀύ-πό κάλ-παν ὀ-φρύν κα-τω, (= U U U -)

13 Φ M [M] M P C M I (Λ) I  
 ζεῦ-γας με-τά χει-ρα κρα-τού-σα (= U U U -)

14 E E E E Z Z I M I P  
 ἄλ-αθ-ι μά-και-ρα δι-κασ-πῶ-λε, (= U U U -)

15 E E E Z Z I M I I Z M  
 Νέ-με-σι πτε-ρά-εσ-σα. δι-ου ῥο-πά (= U U U -)

16 I M M M M I M P M M  
 ΝΕ-ΜΕ-ΣΙΝ θε-όν ῥῶ-σ-μεν ἄφ-θι-ταν, (= U U U -)

17 Z M I Z E I I M Z M  
 νίκ-ην τα-υυ-σίπ-τε-ρον, ὄμ-βρί-μαν, (= U U U -)

18 M M U U U U Z E C M  
 νη-μέρ-τέ-α, καὶ πά-ρεδρον Δι-καν, (= U U U -)

19 P M M M M [C] C M P M  
 ἄ-τᾶν με-γα-λα-νο-ρί-αν βρο-τῶν (= U U U -)

Z [E U Z I I I I M Z M]  
 νε-με-σῶ-σα φέ-ρεις κα-τά ταρ-τά-σση (= U U U -)

[174]

Les vers 2, 3, 15 du premier hymne, les vers 3, 10, 13 du second, présentent — sans qu'il soit possible de deviner pourquoi il se trouve ici et point dans les autres vers de forme identique — le signe (Λ) du silence. Il est encadré, afin qu'il ne soit pas confondu avec une note. Ce n'est point un silence : la place qu'il occupe à la catalexe en fait un vestige d'une notation de la syncope interne, inconnue du copiste.

Aux vers 5 et 7 de l'hymne à Iléios, 9 et 12 de

l'hymne à Nemesis, la répétition des signes dans la région de la syncope est interprétée également comme une figuration de cette syncope, qui serait ainsi plus ou moins clairement exprimée dans 8 vers sur 39. Partout ailleurs la vitesse acquise et la connaissance de la forme traditionnelle pouvaient suffire à l'interprète.

Dans le second hymne, au vers 13, on a transformé ζεῦ in des manuscrits en ζεῦ, afin d'avoir un spondée initial à la place de l'iambe de ζεῦ. Mais l'iambe initial est parfaitement admissible (179).

*Ibidem* le vers 20 est la reproduction musicale du vers 8, genre de rappel rare dans les monuments conservés.

Entin, — et cette remarque est importante, — bien que ces deux hymnes n'emploient pas, pour les pieds faibles, de substitués hétérogènes, le fait que dans la première mesure de chaque dimètre le second pied reste toujours pur et que le spondée n'est employé qu'au premier, fournit la présomption, ou pourrait dire la preuve, que la battue est bien antithétique, donc normale, et que chaque dianapeste commence par le Levé.

182. Dipodie péonique; thétique [360, 9]. — C'est la forme normale :

Μέλπε-τε δὲ Πύθ-ιον  
 [175]

Il n'y a aucune raison pour ne pas l'attribuer à toutes les autres dipodies péoniques des hymnes delphiques, où il est impossible de prendre parti pour des formes antithétiques.

183. Dipodies ioniques [360, 11 à 130]. — Pour les ioniques, majeurs ou mineurs, ordinairement érigés en mètres, l'association en dipodies, tripodies, est difficile à reconnaître. On peut être sûr cependant que les magnifiques chœurs des Perses, des Suppliants, des Sept. des Bacchantes, contiennent des dipodies ioniques, — surtout en ioniques mineurs. Les strophes et antistrophes se terminent souvent par un dimètre avec anaclase (syncope interne) qui a tout l'air d'une dipodie commençant par le Levé [360, 130]. La syncope n'est expressive en effet que parce qu'elle chevauche d'un temps faible sur un temps intense :

[176]

et l'on pourrait appliquer cette battue à bien des chœurs du théâtre. Cf. (195).

184. Tétrapodie trochaïque [360, 15]. — Les plus sûrs exemples qu'on en puisse citer sont les mesures où toutes les longues sont « résolues » et révelent, par leur monnayage, le nombre d'unités organiques :

σέ γάρ ἐ-κά-λε-σα, σέ δὲ κα-τό-μο-σα  
 Héline 348  
 [177]

Un tel type permet de conclure à l'exactitude de la transcription pour la mesure qui suit (*ibidem*, 349) :

[478]

Quant à la battue, à défaut d'indication contraire, elle sera supposée normale, c'est-à-dire thétiqne. Le type pur est :

[479]

Il y a une forme catalectique :

[480]

Lorsqu'on trouve des tétrapodies trochaïques où les triolets pairs sont remplacés régulièrement, ou fréquemment, par des substituts binaires<sup>1</sup>, il faut considérer la tétrapodie comme un dimètre et battre ainsi qu'il a été dit pour la dipodie [360, 1]. Car il y a autant de mesures que de Posés, et ceux-ci sont mis en évidence par le substitut voisin :

[481]

Cette observation est générale : toutes les fois que les pieds purs apparaissent en périodicité régulière, il faut leur appliquer le Posé et morceler le vers. La coupe étant facultative dans les dimètres (147), ne peut contrevenir à cette indication. Au contraire, dans les séries de pieds purs ou simplement monnayés, on peut allonger les mesures jusqu'aux limites marquées par la théorie [360, italique]. Ce principe va être appliqué aux iambes.

185. **Tétrapodie iambique** [360, 18]. — Voici, par exemple (*Trojaner*, 1312 sqq.), deux tétrapodies, car il ne s'y trouve ni substitut, ni chevauchement verbal :

[482]

Suit un vers qu'on est, par contre, amené à écrire :

[483]

à cause du substitut initial.

1. *Metrum alexandrinum seu amarronicum.*

Tétrapodies également, les vers suivants des Choéphores, où il n'y a pas d'allongement à redouter; le thème rythmique iambique est établi en effet par le premier vers de la strophe, où presque toutes les longues sont résolues :

[484]

Faut-il voir des dimètres dans les vers 52 et 64, où le choriambique terminal paraît marquer un Levé?

[485]

L'affirmative est d'autant plus probable que ce choriambique précède immédiatement la clause de la strophe et de l'antistrophe, laquelle est d'un rythme autre, — difficile à déterminer. Le choriambique est ici sans doute un agent de modulation; il convient de le mettre en vedette et, en l'érigeant en mesure, de rendre plus évident son rôle. Les Grecs aiment à mélanger des mesures d'inégales longueurs.

186. Il faudra sans hésitation traiter en dimètres des groupes rythmiques tels que le suivant, où le premier pied de chaque dipodie est un spondée. Exemple tiré des Chevaliers :

[486]

187. **Tétrapodie dactylique** [360, 19]. — Elle est envisagée ici seulement sous la forme normale, thétiqne :

[487]

Dans cette dernière tétrapodie les spondées ne sont point des substituts, mais de simples équivalents; d'ordinaire une telle mesure est isolée à la suite de tétrapodies des deux premiers types : elle en adopte la battue.

188. **Tétrapodie anapestique** [360, 22] — L'exemple le plus simple qu'on en puisse fournir, et en même temps le plus sûr, est celui-ci (*Lysistrata*, 543-7), où chaque tétrapodie est suivie d'une monopodie explicative, pour ainsi dire, car le monnayage des longues (= noires) n'y laisse place à aucun allongement :



i - ε - vai με - τὰ τῶνδ' ἄ - ρε - τῆς ἔ - νεχ' αἴς  
 ἔ - vi φῦ - οἰς, ἔ - vi χᾶ - ρις,  
 ἔ - vi θρᾶ - σος, ἔ - vi δὲ τὸ σο - φῶν, ἔ - vi φι - λό - πο - λις  
 ἄ - ρε - τῆ φρό - vi - μος.  
 [488]

Il est des cas où le contexte seul renseigne sur la nature des groupes anapestiques. La plus étrange liberté est laissée au poète-musicien pour l'organisation de ses durées, et cette liberté a des résultats apparemment paradoxaux. En effet, non seulement on trouve des mesures de structure ambiguë, comme celle-ci :

ὡς δεῖ τῶδ' αἰ - μῶ - ζειν ἄμ - φω  
 Oiseaux, 347 (antistrophe)  
 [489]

rendue claire non seulement par le contexte, mais par la réplique correspondante de la strophe :

πα - ρέ - βη μὲν θεσμοῦς ἀρ - χαί - οὺς  
 Ibidem, 332 (strophe)  
 [490]

où le premier anapeste est exprimé; on peut encore être en face de tétrapodies dactyliques telles que :

Ω με - γα - λα Θε - μι καὶ πό - τι' Ἄρ - τε - μι  
 Médée, 160  
 [491]

que l'on serait d'autant plus tenté de rythmer suivant la battue normale de la tétrapodie dactylique :

[492]

que le vers cité ouvre une tirade de Médée, après un ensemble choral qui ne laisse rien pressentir du rythme nouveau. Il faut attendre pour comprendre. La suite prouve que cette pseudo-tétrapodie dactylique est en vérité une tétrapodie anapestique « adaptée ». Le chef du chant devait, par l'indication du Levé, imposer l'équilibre anapestique au soliste. Cet exemple est intéressant : il montre le rôle de la battue et en fait percevoir le mécanisme.

189. On voit une fois de plus par la ce qu'est l'adaptation : une tétrapodie dactylique antithétique est prête à s'insérer dans des anapestes, de la même manière que le ditrochée antithétique est apparenté aux diambes et peut voisiner avec eux.

190. Tripodie trochaïque [360, 2.]. — Forme assez rare, d'ailleurs difficilement reconnaissable, par suite des allongements possibles. On nommait *metre ithyphallique* une tripodie trochaïque thétiqne de la forme :



191. Tripodie iambique [360, 28 et 236.]. — La forme normale est antithétique. Elle paraît avoir les deux formes

acatalecte :  
 catalectique :  
 [493]

Souvent le Levé est spécifié par un substitut :

LEVE  
 [494]

192. Tripodie dactylique [360, 29]. — Trois formes, thétiqnes normalement :

acatalecte :  
 catalectique :  
 catalectique :  
 [495]

193. Tripodie anapestique [360, 32]. — C'est encore par les vers où les brèves sont résolues que l'on peut le mieux établir la composition organique des rythmes de cette nature :

με - τὰ τῶνδ' ἄ - ρε - τῆς ἔ - νεχ' αἴς  
 ἔ - vi φῦ - οἰς, ἔ - vi χᾶ - ρις, ἔ - vi θρᾶ - σος,  
 ἔ - vi δὲ τὸ σο - φῶν ἔ - vi φι - λό - πο - λις  
 Eurystrata, 543-547 (antistrophe)  
 [496]

La battue normale, à défaut d'indication contraire, est antithétique.

194. Tripodie péonique [360, 33]. — Les hymnes delphiques en présentent des exemples nets. Battue thétiqne :

C < C < V Z V < < V V

Με-λι-πνο-ον δε λι-βυς αυ-δαγχε-ων

V X E X X K L L C

ἦ - δε Εὐκ-χου με-γας θυρ-σο-πλήξ

[497]

195. Tripodie ionique [360, 28]. — Les tripodies ioniques (majeures ou mineures) paraissent avoir été presque toujours érigées en trimètres, c'est-à-dire résolues en trois mesures distinctes. Toutefois le mélange de dipodies (avec ou sans syncope) et de mesures plus longues d'un tiers autorise l'agrégation en un seul mètre, à côté du type dipodique normalement antithétique,

[498]

de vers tels que les suivants :

Κυ-πρι-δος δούκλα-με-λεί θεα-μης εὐδ' εὐφρων

Suppliantes, vers 1035  
semblables vers 1036, 9, 1041

[499]

Voici, tirées du même grand chœur des Suppliantes, les dipodies intercalaires :

τί-ε-ται δ' αἰ-ο-λο-γη-της

ibid., v. 1037; 8, 1040,

[500]

ψε-δου-ρά-πρί-βοι τ' ἑ-ρω-των

ibid. 1043

[501]

Dans une épode des Bacchantes on trouve les deux tripodies suivantes, vers 573-575. L'avant-dernière, par son monnayage, semble autoriser, pour la dernière, la transcription risquée ci-dessous :

πα-τέ-ρα-τε, τὸν ἑ-κλυ-ον εὐ-ιπ-πον χῶ-ραν

ὑ-δα-σιν καλ-λίσ-τοι-σι λι-παίνειν

[502]

196. Hexapodie trochaïque [360, 39]. — Il est assez facile de distinguer une hexapodie trochaïque d'un trimètre. Ici les pieds purs marquent les Posés et

obligent à diviser le vers en autant de mesures. Dans une hexapodie il y a rarement des substitués. Les trochées peuvent être remplacés par des tribraches, mais les pieds binaires (spondée, dactyle) n'apparaissent guère. Les hexapodies d'ailleurs — et c'est une observation applicable à tous les vers lyriques — ne sont jamais groupées en séries nombreuses. Le propre de la strophe lyrique est le renouvellement continu des rythmes.

Le vers 1756 des Phéniciennes<sup>1</sup> est une hexapodie :

θι-α-σον ὀ-ρε-σιν ἄ-γε-χό-ρευ-σα, χά-ριν ἄ-χά-ρι-τον

[503]

à laquelle est attribuée la battue thétiqne, normale.

Dans la même strophe se trouve deux fois, vers 5 et 7, la série syllabique :

1 2 3 4 5 6

[504]

qui n'est pas une hexapodie. Les substitués 3 et 6 en témoignent. Appliquons-leur le Levé, nous obtenons deux tripodies thétiqnes [360, 22] de la forme :

φαι-τά-αι πτε-ροῖς χαλ-αῖ-σι τῷ-μο-σίτ-οις

[504 bis]

De même le vers 5 de la III<sup>e</sup> Olympique n'est pas une hexapodie et doit être rythmé comme un trimètre trochaïque, à cause des substitués et des coupes :

Δω-πί-ψ φω-νῶν ἑ-ναρ-μῶξ-αι πε-δύλ-ψ

[505]

197. Hexapodie iambique [360, 12]. — Il est pratiquement très difficile de la distinguer du trimètre iambique.

198. Pentapodie trochaïque [360, 17]. — Les métriciens y redoutent à bon droit des allongements qui transforment ces mesures à cinq temps apparents en hexapodies ou en trimètres. Un exemple certain ne peut être aisément produit.

199. Pentapodie iambique [360, 50]. — Exemples probables, présentés sous la forme normale, antithétique :

τὰ δὲ-λο-ἄ πε-λό-μεν' οὐ πα-ρέρ-χε-ται.

[506] Les Sept. 263

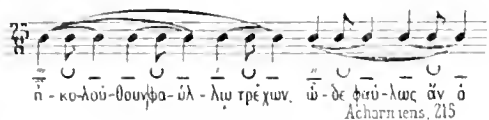
ἄ-λύ-σε-σι χρυ-ε-αι-σι φε-ρο-μέ-ναν

[507] Creste, 985

1. Il faut emprunter au vers 1757 ses deux premiers mots et les ajouter au vers précédent, sur l'édition Dindorf. La strophe se termine par la clause εἰς θεοῦς εἰδούσας ( — — — , reste du vers 1757.

200. Pentapodie péonique [360, 3]. — Il semble bien qu'elle ne figure au tableau des mesures que théoriquement, car il est possible toujours de la diviser en dipodie + tripodie, ou tripodie + dipodie. Une mesure constituée par 25 unités réparties en deux groupes (10 + 15 ou 15 + 10) paraît être une « masse » rythmique démesurée.

Quoi qu'il en soit, la théorie permet d'écrire :



[508]

et, en empruntant des exemples aux hymnes delphiques,



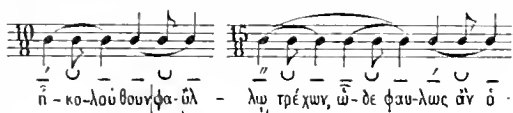
[509]



[510]

Quant à la division en dipodie + tripodie ou *vice versa*, elle doit être subordonnée — si l'on est fixé exactement sur les limites du vers — à la règle de la coupe, qui paraît être absolue, même dans le genre péonique, lorsque le vers est constitué par des mesures composées<sup>1</sup>.

Ainsi la division du vers 215 des Acharniens en deux mesures inégales ne doit pas se faire en tripodie + dipodie, mais en dipodie + tripodie, afin que l'anneau de soudure (Serruys), par la coupe verbale, intervienne entre les deux mesures. On aura donc :



[511]

Conformément à cette remarque et en admettant que les deux pentamètres tirés ci-dessus des hymnes delphiques soient des vers exactement définis, la division du premier se fera en dipodie + tripodie, à condition de considérer les deux syllabes *ανα*, monnaie de la longue terminale du second péon, comme l'équivalent d'une soudure monosyllabique; — la division du second se fera indifféremment en 2 + 3 ou 3 + 2, au point de vue de la coupe.

Mesures hétérogènes.

201. Elles étaient nombreuses. Les anciens métriciens ne nous parlent que des mètres « dochmiques », assez vaguement, et ils piquent notre curiosité plus qu'ils ne la satisfont. Abstraction sera faite des discussions que le sujet comporte. Il suffira de montrer les types rythmiques et leurs principales variantes.

1. Lorsque les vers péoniques sont faits de mesures simples juxtaposées en dimètres, trimètres, tetramètres, etc., ou en « systèmes », il arrive souvent que la coupe est absente et que la fin des mots coïncide avec celle des mesures. Cf. (147) 379.



LXI

Tympanon historié, de grandes dimensions. — Vase peint dans le courant du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.; publié par Millin, *Vases antiques*, II, 53.

Dochmiques. — Le monnayage des longues va nous fournir une fois de plus le nombre des unités organiques : il est de huit<sup>2</sup>. La battue de Rössbach et Westphal, et *décomposée*, est :



[512]

Condensation :



[513]

Ce vers est un dimètre dochmiac. L'iambe initial peut être remplacé par un spondée ou un dactyle (antithétiques, parce que substitués de l'iambe) :

2. La plupart des métriciens font le péon thétiac, de sorte que les deux *posés* se heurtent. Si ce choc est caractéristique des dochmiques, la présente interprétation, d'après Rössbach et Westphal, plus simple apparemment, n'est pas la bonne. Mais comme le papyrus Rainer (203) paraît donner tort aux uns et aux autres, on peut bénéficier du doute et adopter provisoirement la battue ci-dessus.

ἔν γὰ τᾶδ' - ε, φέυ Euménides, 781

θαύματ' ἐ - μοί κλέειν Agamemnon, 1165  
[514]

La brève médiane du crétique peut devenir longue, et la mesure à 3/8 se transformer en une mesure à 6/8, ou à 3/4. Cette seconde interprétation serait-elle préférable, puisque jamais la longue médiane n'est monnayée? D'autre part la syncope, telle que le 6/8 l'installe, est plus mordante, et, dans une mesure qui se vante d'être « boiteuse », peut paraître plus logique :

[515]

On aurait donc, en décomposant la battue :

ὁ ἐ κάκ - τεί, μάτ - ερ ποτ - νί, ἐ - ππυδῶ - μαν, Philoctète, 395  
[516]

Quoi qu'il en soit de la battue<sup>1</sup>, on constate ici avec certitude qu'un pied de 6 unités est substitué à un pied de 3 unités, dans l'intention marquée de briser l'isochronisme des mesures en série.

L'allongement de la dernière noire du crétique apparent, que les nouveaux fragments rythmiques d'Aristoxène<sup>2</sup> mettent hors de doute en certains cas, n'était pas applicable au rythme dochmiaque : le fréquent monnayage de la dernière noire prouve que celle-ci ne vaut que deux unités, dans le crétique terminal.

Il arrive souvent que la juxtaposition de vers construits sur le même rythme permette de contrôler le nombre de leurs unités organiques. Exemple emprunté à deux dimètres dochmiaques consécutifs, le second étant un véritable commentaire rythmique du premier :

Ἄ - πόλ - λων τᾶδ' ἔν, Ἄ - πόλ - λων φί - λοι,  
ὁ κά - κά, κά - κά τέ - λων ἐ - μά τᾶδ' ἐ - μά πά - θεα. Edippe Roi, 1329-30  
[518]

N. B. — Jamais le spondée et le dactyle substitués ne monnaient leur première longue.

1. Les metriciens en proposent plusieurs; celle-ci entre autres, qui crée un rapport nouveau ( $\frac{L}{P} = \frac{5}{3}$ ) non catalogué par les théoriciens

L'ensemble de ces faits témoigne de raffinements rythmiques : les Grecs ne se contentent pas d'abolir, par le 3 + 3, l'isochronisme, mais ils greffent encore, sur ces mètres boiteux, des irrégularités fréquentes. Laloy a mis en lumière ces subtilités.

202. Mais le dactyle substitué à l'iambe dans la première partie de la mesure ne devait point produire un agrandissement de cette partie. La substitution d'un pied binaire à un pied ternaire est si fréquente par ailleurs, qu'ici encore 2/4 doit équivaloir à 3/8, comme dans le diiambe ou le ditrochée, où la forme binaire équivalait en durée à la forme ternaire pure :

Ἄλ - λον, ἐπεί ἄ - θεος ἄ - φιλος ὅ τι πύ - μα - τον. Edippe Roi, 661.  
[519]

Le dactyle ἄλλον a la même durée que l'iambe ἀφιλος.

203. C'est au rythme dochmiaque qu'appartient le fragment célèbre, trouvé dans un papyrus de l'archiduc Rainer et publié par Wessely en 1892, ce chœur de l'Oreste d'Euripide, très mutilé, dont la transcription reste énigmatique.

La plus élégante solution est celle de Weil et Th. Reinach, qui voient dans les signes π ο une prolongation (vocale ou) instrumentale de la longue antérieure, ou une sorte de remplissage, dans l'espèce tout à fait conforme à ce que nous savons de la polyphonie dans l'art grec. Leur transcription diffère de celle que Gevaert a tentée [91] non seulement par l'organisation des deux avant-derniers dochmiaques, mais par la suppression de la septième (Z = sol) : Th. Reinach rejette absolument cette conjecture.

Les points d'intensité marqués sur le fragment sont assez nettement installés comme il suit :

[520]

ce qui est une battue « décomposée » avec iambe « thélique » normal (142). Mais ici, contrairement à la « pesée » métrique des précédents exemples, le *prosé* de chaque pied (= temps) est initial. On peut appliquer cette battue à la pièce :

κα - το - λα - φερ - ο - μοι, κα - το - λο - φέρ - ο - μοι  
ματ - ε - ρος αἰ - μα σᾶς, ὅ σᾶ - να - βακ - χεύ - ει;  
ὁ με - γας ἄλ - βος οὐ μό - νι - μος ἐμ - βρα - τοῖς  
[517]

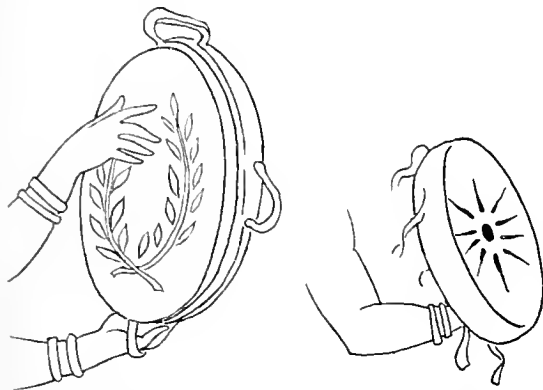
antiques :

[517]

2. REVUE DES ÉTUDES GREQUES (oct.-déc. 1898), traduction et commentaire de Th. Reinach.

ἰ Ζ C P π C P  
 ἄ - νὰ δὲ λαί - φος ὤς τις ἄ - κά - ἰου θε - ᾠς  
 φ C C π P π  
 τι - νόξ - ας δαί - μων κα - τέ - κλυ - σευ  
 Ζ ι Ζ φ  
 δει - νῶν πόνων, ὡς πόν - του  
 C P φ  
 λά - βροις ὁ - λε - θρι - σιν ἐν κύμ - α - σιν.

[521]



LXII

Tympans à poignées. — Vase peint du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. publié dans les *Monumenti inediti delle Instituto*, VI, 37.

Mesures métaboliques.

204. Aucun métricien n'en fait mention. Il semble pourtant que leur existence ne soit pas douteuse et que cette étiquette convienne à certaines formes de mesures.

Le vers lyrique, dit sapphique, qui forme deux des trois éléments constitutifs de la strophe créée par Sappho, se compose de trois mesures à 6/8. La première a la forme connue :

[522]

C'est un ditrochée thétiq<sup>ue</sup>, 360, 1<sup>er</sup>, puisque le premier temps est toujours pur et que le substitut de quatre unités n'occupe jamais que la seconde place.

La troisième mesure est un de ces diambes catalectiques (377) dans lesquels la syncope chevauche « du temps faible sur le temps fort », pour parler comme nos solfèges, et qui sont battus :

[523]

Ainsi la première mesure est un ditrochée thétiq<sup>ue</sup>, la dernière est un diambre antithétique, tous deux normaux. Donc le commencement et la fin du vers appartient à des rythmes « antagonistes ».

Entre ces mesures, inverses par l'équilibre rythmique, se trouve un choriambre (— 0 0 —) 143).

Si l'on observe que le trochée de ce choriambre est adjacent au ditrochée et que son iambe est adjacent au diambre :

[524]

on ne peut guère se refuser à voir dans ce mètre, ambigu systématiquement, l'agent de la modulation rythmique : il permet, dans un même vers, de passer du rythme trochaïque thétiq<sup>ue</sup> (normal) au rythme iambique antithétique (normal).

Pour que cet agent soit efficace, il est bon que sa battue ne soit ni thétiq<sup>ue</sup> :

[525]

ni antithétique :

[526]

mais qu'elle participe des deux. Il suffit donc qu'elle soit décomposée (par un procédé assez analogue à celui que nous appliquons aux temps de nos mouvements lents) ; c'est-à-dire que le temps-trochée et le temps-iambre constitutifs de la mesure conservent leur battue propre, soit :

[527]

Le vers sapphique deviendra ainsi un organisme rythmique doté de symétrie :

[528]

L'affrontement des deux levés du choriambre vaut une noire, on pourrait considérer la seconde mesure comme un 3/4 dans lequel le levé occuperait le second temps.

De même que dans les mesures hétérogènes la battue par temps s'impose, ici la modulation ne peut être réalisée que par le mécanisme de la décomposition.

La battue indiquée par les métriciens,



qui paraît simple, est vraisemblablement fausse. Bien que nous connaissions le trochée adapté (antithétique) et le choriambre antithétique, équivalent du diambre normal, il est impossible d'admettre que le Posé du ditrochée initial soit ici le second trochée, puisque le spondée substitut affecte précisément cette seconde place.

Si, d'autre part, on adoptait pour le vers entier la battue thétiqne :



on inligerait au diambre syncopé terminal un poids rythmique anormal, inadmissible. Il faut donc admettre aussi que le diambre conserve son allure caractéristique, sans qu'il ait le droit d'imposer sa battue au ditrochée. La place que le choriambre occupe entre le diambre et le ditrochée antagonistes le désigne comme le tampo de leur affrontement, et l'agent efficace de la métaphore rythmique.

Il va de soi que si le vers sapphique contient des allongements insoupçonnés, cette discussion est vide.



LXIII

Grotales en forme de castagnettes (cf. XI). — Vase à figures noires, en forme de lécythe, peint vers 500 av. J.-C. — Musée du Louvre, salle F.

### III. — LES STROPHES

205. L'étude des Strophes de la poésie lyrique implique une connaissance approfondie de la Métrique, science qui règle le jeu des durées syllabiques, et ne peut être abordée ici. Cette étude des strophes se heurte, dans l'état actuel de nos connaissances, à de complexes difficultés et, dans beaucoup de cas, pose des problèmes insolubles : la clef de ces problèmes ne saurait être trouvée que dans le contour mélodique des mélées perdues. L'avenir réserve peut-être des trouvailles décisives. Celles qui, dans ces dernières années, ont apporté déjà de si précieux secours, ont pour effet principal de nous rendre craintifs dans l'analyse des rythmes purement verbaux. L'inscription de Tralles, par les allongements des longues, prouve que le musicien se réserve le droit de contrevvenir au principe général énoncé, à savoir que la syllabe longue vaut deux unités ( $\underline{\bullet} = \underline{\bullet\bullet}$ ). Faute

d'être fixé sur les allongements possibles, le rythmicien qui s'acharne sur un texte au risque de tomber en des erreurs lourdes. Or, les grandes constructions rythmiques de la lyrique grecque ne nous sont connues que par leurs « mots ». Le revêtement musical qui donnerait aux rythmes leur allure vraie fait défaut.

Aussi ne sera-t-il présenté dans les pages qui suivent que des types de strophes exceptionnellement clairs, — ou paraissant tels, pour montrer l'usage que les Anciens faisaient des diverses mesures énumérées.

Il faut rappeler la pénétrante observation — indiscutable — de Gevaert : partout où le même texte musical et rythmique s'applique à deux strophes ou plus, *la mélodie et le rythme sont préétablis*. Le musicien-poète est ici musicien avant d'être poète. Il crée, sur un rythme de son invention, un « air » aux intonations et aux durées dont quel les mots devront, par après, se plier. La concordance de l'antistrophe à la strophe, des divers couples strophiques entre eux, ne peut être obtenue que par ce mode d'invention. La musique strophique donne à Euterpe la préséance. C'est dire quelle prudence s'impose dans l'examen des durées purement syllabiques !

La confiance dans l'exactitude des transcriptions ci-après ne doit donc pas aller sans un scepticisme systématique, qui est de règle. La battue proposée est simplement conforme aux faits et aux principes antérieurement exposés. Est-elle partout la bonne ?

La rythmique lyrique étant par essence polymorphe, et les rythmes les plus variés voisinant dans le même ensemble, il serait vain de chercher à établir une classification méthodique des strophes. Les étiquettes qui suivent (strophes trochaïques, dactyliques, etc.) ne marquent rien de plus que la prédominance du rythme trochaïque, du rythme dactylique, etc., dans les strophes considérées.

#### STROPHES TROCHAÏQUES

206. *Euménides*, {490-498,  
{499-507.

Vers 1, 3, deux ditrochées [360, 1] (dimètre).  
 Vers 2, 6, deux tétrapodies trochaïques [360, 15] (dimètre).  
 Vers 4, cinq ditrochées (pentamètre).  
 Vers 5, tétrapodie trochaïque (monomètre).  
 Remarquer l'allongement que subissent onze longues de cette strophe : elles ont une durée de trois unités (—). Cf. (204).

STROPHES IAMBIQUES

207. *Troyennes*, (319-330, 337-348).

6, 7, 8, 9, 10

Copyright by Ch. Delagrave, 1913.

Vers 1, 4, deux diambes 360, 1 (dimètre).  
 Vers 2, deux tétrapodies iambiques 360, 18 (dimètre).  
 Vers 3, deux diambes avec syncope (anacrase) médiane (dimètre).  
 Vers 5, une tétrapodie iambique [360, 18] (monomètre).

Le vers 11, qui sert de conclusion, fait basculer le rythme : c'est une tétrapodie trochaïque [360, 1]. Le Posé de ce vers affronte le Posé de la tétrapodie précédente. Ce choc, par inversion de la battue, est fréquent à la fin d'une strophe. Mais il peut se produire à toutes les places. L'astérisque signalera dorénavant ce *changement de la battue*.

208. Le mélange, dans la même strophe, des vers trochaïques et des vers iambiques est fréquent. Voici le début d'un chœur de Sophocle où le monnayage ne laisse guère de doute sur la nature des espèces rythmiques :

*Oedipe à Colone*, (1724-1736, 1737-1750).

Et la strophe se termine par ce dimètre fait de deux diambes :

qui renverse une dernière fois la battue au profit du rythme iambique.

Vers 1, deux tripodies iambiques [360, 28] (dimètre).  
 Vers 2, tripodie iambique (monomètre).

Vers 3, 4, 5, tétrapodie iambique [360, 18] (monomètres). Ainsi battue à cause de l'absence de coupe dans deux de ces vers sur trois. On pourrait en faire aussi des dimètres sans coupe, — cas fréquent.

Vers 6, 7, 8, tétrapodie trochaïque [360, 15] (monomètre).

Uniformiser la battue au profit du rythme iambique, en adaptant les trochées et en les rendant antithétiques, serait une atteinte portée aux intentions du musicien-poète. Il a eu ses raisons d'affronter des rythmes antagonistes. L'étude du texte devient indispensable pour les soupçonner.

STROPHES DACTYLIQUES

209. L'exemple suivant va fournir des dimètres dactyliques, dont chaque mesure est un didactyle [360, 5], au milieu desquels s'insinuent (v. 2) un dimètre iambique fait de diambes [360, 4] et un dimètre anapestique (v. 4) fait de dianapestes [360, 8].

*OEdipe Roi*, { 151-158,  
                  { 159-166.

1 δ - δου - ε - πές

2 \* *LEVE* άγ - λα - άς

3 \* έκ - τέ - τρι - μαι

4 \* Δά - λ - α - ε

5 \* άγ - ο - με - νος

6 πε - ρι - τε - λο - ρέ - ναις

7 χρυ - σέ - ασ

[534]

Sur sept vers, quatre sont dactyliques; et la strophe conclut sur des dactyles.

Le vers 2 est un dimètre diambique, ce qui amène

entre 1 et 2 un renversement de la bascule rythmique. La preuve que le diambique est bien antithétique est fournie par le substitut de l'antistrophe<sup>1</sup>.

Le vers 3 ramène la battue thétique. Le vers 4, comme le vers 2, est antithétique, mais selon le rythme anapestique. C'est le type connu du *parémiaque* [470]. Au vers 5, nouveau chavirement de la battue, qui va rester thétique et du type dactylique, jusqu'à la fin.

Il se produit de la sorte 4 chocs rythmiques dans le cours de cette strophe :

entre 1 et 2 } Levé contre Levé.  
— 3 et 4 }  
entre 2 et 3 } Posé contre Posé.  
— 4 et 5 }

Telle est une des pratiques les plus singulières de la battue antique; elle suppose que le chef d'orchestre ou de chœur avait le bras — et le pied — souples!

210. L'exemple suivant, constitué seulement par les deux premiers vers de la strophe, — tout le reste étant franchement dactylique, — montre un remarquable choc de deux dactyles. Le premier de ces dactyles constitue le Levé d'un didactyle normal (donc thétique) [360, 5]. Le second est aussi un Levé, mais dans un dianapeste normal [360, 8] (donc antithétique). De là cet affrontement que marque l'astérisque, et qui se produit entre la fin d'un dimètre et le commencement de l'autre.

*Héraclides*, { 608-609,  
                  { 619-620.

θε - ών

*LEVE*  
άν - θρω

[535]

AIRS (MONODIES) ANAPESTIQUES

211. La différence essentielle entre la Strophe et l'Air réside dans le fait que la strophe se répète mélodiquement et rythmiquement au moins une fois dans l'Antistrophe, sur des mots nouveaux, tandis que l'Air est isolé et reste unique. Ici le poète précède le musicien, lequel avait, comme on l'a dit (205), pris le pas sur le poète, dans la composition de la strophe. Mais la structure rythmique des « monodies<sup>2</sup> », infiniment variée, paraît tout aussi libre que celle des strophes.

Parmi les airs anapestiques, les uns sont presque exclusivement faits d'anapestes; dans ce cas les longues sont nombreuses, — surtout dans les anapestes « douloureux » de la tragédie; les autres sont polymorphes, et si le rythme anapestique y prédomine, les plus curieuses dislocations s'y introduisent.

1. Α πρῶτος répond γαίολον.

2. Le mot Monodie signifie chant d'un seul acteur, par opposition au chant collectif des chœurs.





LXIV

Crotales entre les mains d'une jeune danseuse, qui exécute des jetés. (Cf. *Danse grecque antique*, p. 226.) C'est une leçon de danse. — Coupe à figures rouges, dans le style de Brygos (cf. XII). Epo-

que des Guerres Médiques. Publiée par Conze et Benndorf, *Vorlege Blaetter*, série C, taf. v.

*Hécube*, 135-177.

1

2

3

4

5 (= 4)

6

7

8, 9, 10 (= 3)

11

12

13

14

15 \*

Suivent plusieurs vers d'une forme d'autant plus incertaine que le texte paraît corrompu en deux ou trois endroits. L'air se termine par des anapestes :



Vers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12 et avant-dernier [536 bis], tétrapodie anapestique [360, 22] (monomètre).

Vers 7, 13, et dernier [536 bis], dianapeste [360, 8], (monomètre).

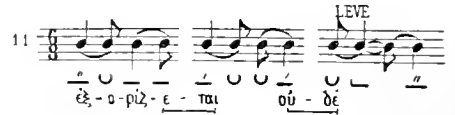
Vers 14, pentapodie dactylique (monomètre); pas d'enjambement verbal.

Vers 15, tripodie iambique [360, 28] considérée comme normale, donc antithétique.

Le clavement de la battue, au vers 14, correspond à une exaspération des plaintes d'Héraclès.

212. Voici un type de lamentation anapestique plus compliqué. Les dochmiques seront battus par décomposition de leurs temps consécutifs (3 + 3) :

*Hippolyte*, 1370-1384.



14 ----- (altéré)

15 ----- (altéré)



Vers 1, dianapeste sous la forme de dispondée anapestique [360, 8, 10] (monomètre).

Vers 2, 4, 6, 7, 8, deux dianapestes (dimètre).

Vers 3, 13, dochmique (201) (monomètre).

Vers 5, deux tripodies anapestiques [360, 32] (dimètre).

Vers 9, deux diiambes [360, 4] (dimètre).

Vers 10, trimètre bacchique. Cf. [380], (161).

Vers 11, trimètre iambique, qu'il vaudrait mieux, à cause du ditrochée initial et du choriambé qui le suit, considérer et battre comme un sapphique [204].

Vers 16, trimètre iambique, fait de trois diiambes.

Vers 12, deux tétrapodies iambiques [360, 18] (dimètre).

L'agrandissement successif des vers 9, 10, 11, 12, qui comportent respectivement 12, 13, 18 et 24 unités, est d'autant plus remarquable qu'il précède le court dochmique exclamatif 13.

Conformément aux habitudes rythmiques dans l'emploi (147) des mesures simples érigées en mètres, il n'y a pas de coupes dans le vers 10. Au contraire, les vers 11, 12, 16 ont des coupes régulières. Partout ailleurs l'absence de chevauchement syllabique est conforme à la règle orchestique des anapestes, rythmes de marche, appelant des divisions nettes, excluant l'empiètement des mots sur les mesures. Les différences de longueur entre 4, 5 et 6 correspondent, de même que 1 et 3 enserrant 2, aux hésitations d'une marche « à la mort » dont j'ai tenté ailleurs de présenter l'allure<sup>1</sup>.

1. *Histoire de la langue musicale*, I, n. p. 148 et suiv.



LXV

Crotales de forme assez rare : un bâtonnet cylindrique en forme de V très ouvert traverse de l'une de ses branches cinq ou six épais anneaux de bois sec, qui peuvent jouer dans le sens de la longueur, le long de la tige, et se heurter quand on secoue l'instrument. C'est à quoi la danseuse s'évertue, en esquissant un « dégaqué sur la demi-pointe » (Cf. *Danse grecque antique*, § 179). — Figurine de terre cuite d'un rouge foncé, trouvée à Egine dans le même tombeau que XL et XLI. Les hachures qui apparaissent un peu plus bas que les genoux signalent une bande de couleur brun-rouge, tissée dans l'étoffe. Fabrication du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C., d'après Collignon, art. cité ci-dessus (XL). — *Musée du Louvre*, salle M.

STROPHIS PÉONIQUES

213. Les hymnes delphiques fournissent des types de strophes crétiques (non antistrophiques). Il s'y trouve des dipodies, des tripodies; les tétrapodies apparentes se résolvent en dipodies.

Les « coupes » ne sont pas toutes certaines, puisqu'un certain nombre sont établies sur des conjectures verbales : H. Weil a complété le texte.

Ici encore, à défaut de contre-indication, la battue est marquée thétiq ue.

Le ton original de ces textes capitaux est conservé. Pour que le lecteur soit averti des « restaurations » mé-

lodiques, on a laissé depourvues de signes graphiques les notes qui y correspondent. Qu'il sache aussi que, sur les dalles, la même note ne se répète point quand elle affecte plusieurs syllabes consécutives.

Hymne delphique I.

Deux échelles tonales sont ici en contact. Dans l'hymne [542] les sections A, C<sub>2</sub>, F, F<sub>1</sub>, F<sub>2</sub>, G sont notées en ton lydien; notation dite « instrumentale » :

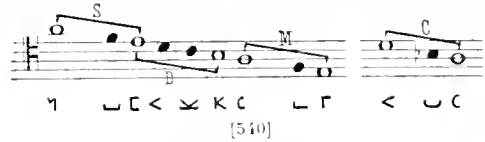


série qui, ramenée au diapason moderne, devient :



C'est une tessiture de ténor.

Les sections B, C<sub>1</sub>, C<sub>3</sub>, D sont notées en ton fondamental ou hypolydien (lecture Beller mann-Gevaert) :



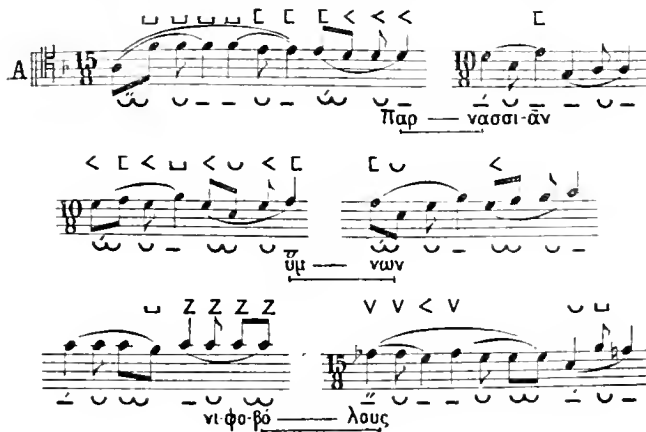
série qui, ramenée au diapason moderne, devient :



C'est une tessiture de baryton élevé.

Les vers sont tantôt des monomètres, tantôt des dimètres (tripodie + dipodie ou dipodie + tripodie), quelquefois des trimètres (trois dipodies ou deux dipodies plus une tripodie).

Le lecteur est prévenu que le texte établi par Weil et Th. Reinach subira quelques modifications de détail. Six ou sept « nouvelles lectures » au moins, vérifiées récemment par Th. Reinach sur les dalles mêmes, entraînent autant de corrections, qui seront publiées par lui dans le recueil des Inscriptions de Delphes.



Musical score for voice and piano. The score consists of several systems of staves. The top system shows a vocal line with lyrics "χρυσέ-οχαί-ταν" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "μά-και-ρα". The third system includes the lyrics "έλαί-ας" and "ά-γω-νί-σας". The fourth system shows a piano part in bass clef. The fifth system continues the vocal line with "αί-θηρ". The sixth system includes the lyrics "ο-εί-θυμῆ-δέ". The seventh system shows a piano part in treble clef. The eighth system continues the vocal line. The ninth system shows a piano part in bass clef. The final system continues the vocal line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Above the vocal staves, there are rhythmic symbols (letters and symbols) indicating the timing of the notes. The lyrics are written in Greek. The piano accompaniment is written in bass clef for the first system and treble clef for the seventh system.

Γ Υ Ε Λ Λ Ε Λ

< < Ε Ε

Ε < Ε < V Z V < < V Y

αδ - ει - αυ

Ε Ε

Ε < Ε Ε

Ε Ε Ε Ε Ε Ε

αχ - ε

Ε < Ε Ε Ε

< < K ε < Ε Ε Ε

Ε ε K K < ε < < < Ε Ε < < Ε Ε

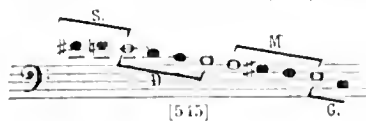
ανθ(ι)ων αρ - χας

Ε Ε Γ

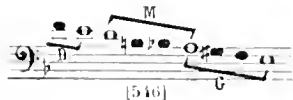
ε ε Ε ε K Ε Ε Ε



Si l'on ramène au diapason moderne ces deux séries, on obtient pour la première (baryton élevé) :



pour la seconde (baryton normal) :



La notation « instrumentale » sera seule appliquée à la transcription.

Au point de vue rythmique, cet hymne n'apporte rien de nouveau : dipodies et tripodies s'isolent ou s'accolent avec assez de variété pour que l'intérêt se soutienne. Le premier vers peut passer pour un exemple de pentapodie<sup>1</sup>.

1. La forme verbale pourrait à la rigueur autoriser la division de ce mètre en deux, si l'on associe  $\bar{\alpha}$  à  $\lambda\lambda\gamma\tau\epsilon\epsilon$ .

γ γ Δ γ Κ Κ Α Δ Ν γ Ζ Υ<sup>[3]</sup>

γ γ Δ γ Κ Κ Α Δ Ν γ Ζ Υ<sup>[3]</sup>

< ν ν ν ν<sup>[3]</sup> κ γ Δ γ κ

< ν ν ν ν<sup>[3]</sup> κ γ Δ γ κ

κ κ κ κ γ Δ γ

κ κ κ κ γ Δ γ

γ Δ Α Δ γ γ κ κ γ Δ γ

γ Δ Α Δ γ γ κ κ γ Δ γ

ν ν Δ Α Ν γ Α Δ γ κ κ κ γ Δ γ κ

ν ν Δ Α Ν γ Α Δ γ κ κ κ γ Δ γ κ

ὄψ - υοι - οιν

F Z λ Ν Ζ ν

F Z λ Ν Ζ ν

Ν Ν Ν λ λ Ζ

Ν Ν Ν λ λ Ζ

ν ν ν

ν ν ν

λ Ζ Ζ λ < < ν ν Ζ

λ Ζ Ζ λ < < ν ν Ζ

ὄ - μνοῦ - σι

λ Ζ λ Ν Ν Ζ λ Ζ Ζ λ Ν Ζ Ζ Ν

λ Ζ λ Ν Ν Ζ λ Ζ Ζ λ Ν Ζ Ζ Ν

ὄψ - ευδέ θνα - σιοις

γ κ γ η < γ < ν ν ν λ Ν Ζ λ Ζ

γ κ γ η < γ < ν ν ν λ Ν Ζ λ Ζ

ἐχ - θρος

Ζ F Ζ Ζ < Κ Ν Ν λ λ Ζ Ζ Ζ

Ζ F Ζ Ζ < Κ Ν Ν λ λ Ζ Ζ Ζ

αι - ὄ - λον



Les parties soulignées de la notation antique (1) (2) (3) signalent la modulation passagère à la quarte inférieure, le retour momentané au ton phrygien. Et ce qui implique cette modulation, c'est l'emploi du *mi* des Disjointes en phrygien, son prohibé dans les Moyennes de l'hyperphrygien. Voir [513] et [544].

216. Le contact des péons et des trochées (ditrochées) peut être constaté chez les Tragiques. Mais c'est Aristophane qui en fournit les exemples les plus remarquables.

*Acharniens*, { 206-210,  
                  { 221-230.

1 

2 

3 



[518]

Les vers 1 et 2 sont des tétramètres trochaïques; les vers 3 et 4 sont faits de deux tripodies crétiques [360, 33].

Dans l'exemple suivant on relève, consécutivement, des parémiaques [470] (vers 1, 2); des dimètres faits de deux dipodies crétiques [360, 9] (vers 3, 4); des dimètres anapestiques (5, 6), constitués par deux dispondées [360, 9<sup>bis</sup>]; un trimètre et un tétramètre crétiques (vers 7 et 8); deux tétramètres trochaïques composés chacun de quatre ditrochées (360, 1) (vers 9 et 10) :


*Oiseaux*, { 1063-1072,  
                  { 1093-1102.

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

[549]

L'absence de coupe dans les crétiques qui précèdent les ditrochées ordonne d'en faire des mesures distinctes, et c'est un achèvement vers les ditrochées, dont l'excès de longueur sur les crétiques devient ainsi plus sensible : du 5 8 on passe au 6 8.

La strophe se termine avec les trochées (16 tétramètres trochaïques dans la strophe, 16 dans l'antistrophe : symétrie rigoureuse qui prouve que ces tétramètres font partie du morceau lyrique); elle a commencé par des anapestes mêlés de crétiques. Nouvel exemple de conclusion sur un rythme imprévu.



LXVI

Cymbales métalliques. — Vase à figures rouges, du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., publié dans les *Monumenti inediti delle Istituto*, VI, 37.

STROPHES IONIQUES

217. Assez fréquemment on peut relever chez les Tragiques le mélange, dans la strophe, des vers choriambiques et des vers ioniques : métabole rythmique délicate, puisque le nombre des unités constitutives reste le même quand on passe des choriambes aux ioniques et *vice versa*. Mais le contraste est réel : il y a changement de « genre », en ce sens que le rapport numérique du Posé au Levé se trouve modifié. Du Genre égal on émigre dans le Genre double.

*OEdipe Roi*, (483-487, 1498-502.

1

2

[550]

Vers 1, 2, tétramètre choriambique.

Vers 3, 4, tétramètre et dimètre ioniques [360, 24].

Mais si on observe que la place des coupes est constante et se retrouve la même dans l'antistrophe, il vaut mieux faire des vers 1 et 2 des dimètres (chaque deux choriambes); du vers 3, un dimètre (deux dipodies ioniques), du vers 4, un monomètre (dipodie ionique). On battrait donc :

1

2

3

[551]

Il serait faux d'écrire les choriambes :

[552]

et les ioniques :

[553]

dans des passages tels que le précédent. Ce qui n'empêche point les « faux choriambes » et les « faux ioniques » du texte verbal d'avoir ailleurs cette signification. Dans ce cas, la forme [552] représente un ionique (mesure à trois temps binaires), et la forme [553] un ditrochée (mesure à deux temps ternaires).

H. Gleditch donne au 4<sup>e</sup> vers qui suit le dernier vers cité, dans la même strophe, la forme :

Ἀπόβαλόντις ἐπίκουρος ἀδύλων θανάτων

Si cette conjecture est exacte, voilà un exemple de faux choriambique inséré dans des ioniques et qu'il faut écrire, si l'on isole chaque mètre :



[554]

Mais ici encore la battue par dipodies est indiquée par la coupe :



[555]

L'affinité des choriambes avec les ioniques, révélée par de nombreux contacts dans les strophes lyriques, montre combien la modulation rythmique du 6/8 au 3/4, ou *vice versa*, était goûtée des Grecs. Bien que le nombre de leurs unités constitutives soit le même, la répartition de ces unités en 3 + 3 (choriambes) et 2 + 2 + 2 (ioniques) établit entre les deux formes une distinction fondamentale. Le passage de l'une à l'autre n'en est que plus piquant, pour un auditeur attentif. Supposons qu'une alternance régulière de mesures à 6/8 et de mesures 3/4, se produise, la durée absolue des unes et des autres étant la même, il faudra une oreille exercée pour percevoir la diversité des groupements suivant lesquels les unités constitutives se répartissent; mais sitôt cette diversité perçue, la métrale prendra toute sa valeur.

La modulation rythmique sera plus sensible si chaque temps — et non chaque unité — demeure isochrone, c'est-à-dire si les deux temps du choriambique valent les trois temps de l'ionique; autrement dit si la durée du choriambique est les 2/3 de celle de l'ionique. Il est probable que les deux manières étaient pratiquées : d'une part l'isochronisme des unités ou des mesures, d'autre part l'isochronisme des temps. Il est encore plus certain que des différences de mouvements, impossibles à préciser, pouvaient marquer le passage d'un rythme à l'autre. Autant de nuances dont le poète musicien restait maître et qu'il réglait en toute liberté pour l'exécution de ses œuvres. Le malheur est que nous soyons ignorants des motifs qu'il pouvait avoir de prendre un parti plutôt que l'autre. Seule l'analyse du texte verbal fournit quelques indications; et encore ne serait-il pas très dangereux d'affirmer que là où notre sentiment moderne appelle un *accelerando*, les Anciens eussent la même tendance?

STROPHES CHORIAMBIQUES

218. L'emploi des choriambes en qualité de mesures vient d'être indiqué, emploi conforme à leur origine, puisque le choriambique est l'équivalent soit du diambique, le plus souvent, — soit du ditrochée. Restent à examiner les strophes choriambiques, faites de vers plus ou moins nombreux, et dans lesquelles le choriambique paraît être traité comme une mesure simple; car la fin des mots y coïncide avec les limites de la mesure (147).

Les formes principales des vers choriambiques, dans les strophes, sont les suivantes :

Dimètres acatalectes (chacun = deux choriambes) :



[556]

Dimètres catalectiques, à syncope :



[557]

Trimètre acatalecte (rare) :



[558]

Trimètres catalectiques : il suffit de préposer un choriambique devant chacun des deux dimètres catalectiques précédents :



[559]

Cette dernière forme est un acheminement vers le remarquable trimètre à base d'iambes, catalectique, devenu le vers sapphique [524] [528]. On peut y considérer le ditrochée initial et le diambique terminal comme des choriambes transformés :



[560]

Mais le ditrochée va devenir thétique, car le premier pied seulement y reste pur :



[561]

De là pour le vers sapphique, dont la première et la troisième mesure sont rythmiquement « adverses », cette battue décomposée (204), médiatrice (328).

Il existe également des tétramètres, des pentamètres et des vers choriambiques de plus grandes dimensions, assimilables à des *systèmes* (131).



LXVII

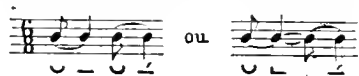
Trompette métallique. Le *tuyau* est légèrement mais manifestement conique. Le *parillon*, de forme presque sphérique, est singulier. L'*embouchure* est invisible. Si longue qu'elle paraisse, cette trompette est un tube fort court, qui ne subit aucun enrou-

lement et n'atteint pas un mètre de longueur : c'est une « petite trompette ». — Coupe à figures rouges, de très beau style, peinte à l'époque des guerres médiques. (Cl. Klein, *Euphronios*, p. 289 et 299.) — Musée du Louvre, salle G.

## STROPHES GLYCONIENNES

219. A défaut d'explications « métriques », les seules indications fournies sur ces strophes auront trait à l'allure générale de leur rythme.

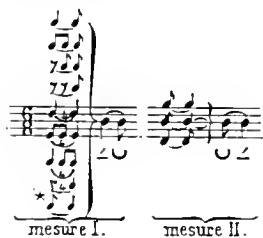
Les glyconiens paraissent tous ressortir à la mesure à 6 8. Ils sont le plus souvent divisibles en dimètres dont le second est un diiambe [360, 4], acatalecte ou catalectique (normal ou syncopé) :



[562]

remplacé quelquefois par un choriambre [360, 4quater] de même poids rythmique, donc antithétique.

La première mesure du dimètre, dans la majorité des cas, a pour second temps un trochée, le premier pied pouvant prendre les formes les plus variées :



[563]

Dans les vers glyconiens tétramètres, le second temps des mesures 1 et 3 présente plus souvent un trochée que tout autre arrangement ternaire. Voy. en particulier la dernière strophe d'un des hymnes delphiques [436].

On remarquera [563] la substitution de l'iambe\* au trochée, c'est-à-dire du pied antagoniste, ce qui donne la combinaison remarquable :



[564]

appelée *antispaste* par les métriciens.

En principe les dimètres glyconiens ont une battue antithétique modelée sur le diiambe, qui est le rythme type. Le diiambe, catalectique ou non, est presque toujours reconnaissable à la seconde mesure. Le ditrochée de la première mesure peut être remplacé par un diiambe ou par un choriambre, plus rarement par des pieds binaires (dispondée, didactyle, dianapeste).

220. Formes exceptionnelles de la première mesure du dimètre glyconien :



[565]

sans parler du monnayage du ditrochée en 6 croches, assez peu fréquent :



[566]

Toutes ces formes sont antithétiques. Lorsqu'un didactyle se rencontre, il participe aussi bien que le dianapeste ou le dispondée à la battue par Levé initial.

221. Voici un exemple de glyconiens très purs, tirés d'Anacréon (fragment 2). Y apparaissent clairement le ditrochée antithétique initial [360, 2] et le diiambe, tantôt acatalecte [360, 4], tantôt catalectique [360, 4..], terminal :

1   
 2 ————— id —————   
 3   
 4   
 5, 6, 7 ————— idem —————   
 8   
 [567]

222. Sophocle a construit des strophes où les glyconiens, moins réguliers, sont cependant reconnaissables; par instants le balancement des dimètres est brisé, afin d'éviter la monotonie : des séries dactyliques et anapestiques interviennent. Quant au pentamètre choriambique (vers 16 de l'exemple [568]), il s'insère très naturellement dans des dimètres diambiques; par le nombre de ses mesures il rompt la monotonie du balancement par deux, qui sans lui serait perpétuel :

*Philoctète*, { 1123-1143, 1146-1188.

1   
 2   
 3   
 4   
 5, 6, 7   
 8

9   
 10   
 11   
 12   
 13   
 14   
 15

16   
 17   
 18   
 19   
 20

Vers 1, dianapeste contracté ou dispondée anapestique [360, <sup>s<sup>m</sup></sup>], équivalent d'un ditrochée antithétique ou adapté [360, <sub>2</sub>] + choriambre antithétique [360, <sup>s<sup>m</sup></sup>] (= diiambe normal).

- Vers 2, ditrochée adapté + diiambe normal.
- Vers 3, ditrochée adapté + diiambe syncopé [360, <sup>s<sup>m</sup></sup>].
- Vers 4, ditrochée adapté + diiambe normal.
- Vers 5, 6, 7, ditrochée adapté + diiambe normal.
- Vers 8, didactyle antithétique ou adapté + didactyle adapté (178).
- Vers 9, diiambe normal + diiambe syncopé.
- Vers 10, choriambre (= diiambe) + diiambe incomplet.
- Vers 11, didactyle adapté + didactyle adapté (178).
- Vers 12, diiambe + diiambe.
- Vers 13, dianapeste normal + dianapeste normal.
- Vers 14, diiambe + choriambre (= diiambe).
- Vers 15, diiambe + choriambre.
- Vers 16, pentamètre choriambique terminé par un diiambe syncopé.

Vers 17, trimètre formé du dimètre glyconien additionné d'un diiambe syncopé.

Vers 18, ditrochée adapté + choriambre.

Vers 19, dianapeste normal en forme de dispondée (anapestique) [360, <sup>s<sup>m</sup></sup>] + choriambre.

Vers 20, ditrochée adapté + diiambe syncopé.

Vers 21, ditrochée adapté + choriambre.

Le vers 12 est douteux (texte incertain). La première mesure y est l'équivalent d'un ditrochée antithétique ou d'un diiambe, puisque le thème rythmique de cette première mesure est tel dans tous les autres dimètres.

Les vers 17 et 22, dans lesquels des allongements ne paraissent pas à redouter, sont des trimètres formés du dimètre glyconien type, auquel s'ajoute un diiambe catalectique. D'où résulte un trimètre assez employé<sup>1</sup>.

A travers les variations simples et souples du thème rythmique

on peut admirer le soin que met le poète-musicien à éluder la monotonie des groupements temporels.

Le pentamètre choriambique qui sert à Philoctète à clore sa cantilène [568] (vers 16) — le chœur chante

1. Cf. *Threste*, 833. Dans *l'Édipe à Colone* (vers 668-9, 675-9) se rencontrent des pentamètres formés du dimètre glyconien type + d'un trimètre pareil à celui-ci. L'ensemble devient :

le reste de la strophe — fournit un nouvel exemple de conclusion imprévue : le balancement des dimètres se trouve rompu par ce vers de cinq mesures.

La battue paraît être ici uniforme. Aucun chavirement du poids rythmique ne se produit : toutes les mesures se satisfont du balancement des diambes, à moins que quelques-uns de ceux-ci n'entrent dans des groupements analogues à ceux que l'on trouvera plus loin (225).

223. Il y a dans Eschyle des glyconiens plus libres que partout ailleurs. Exemple :

*Choéphores*, (313-322, 322-339).

Vers 1, ditrochée adapté [360, <sub>2</sub>] avec dactyle substitué au premier temps, + diiambe normal [360, <sub>1</sub>].

Vers 2, diiambe incomplet, mais normal + diiambe syncopé [360, <sup>s<sup>m</sup></sup>].

Vers 3, antispaste (219)<sup>2</sup> + diiambe.

Vers 4, choriambre (= diiambe) + diiambe syncopé.

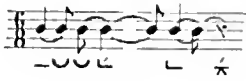
Vers 5 et 6, tétramètres faits de ditrochée [360, <sub>2</sub>] (première mesure de 5) ; diambes [360, <sub>1</sub>] ; choriambes [360, <sup>s<sup>m</sup></sup>]; antispaste (219) (première mesure de 6).

On pourrait associer les quatre dimètres précédents en deux tétramètres, sur le modèle des vers 5 et 6, et écrire :

Le sens, en effet, ne permet aucun silence entre le

2. Le second temps est un tribrache trochaïque : l'antistrophe répond par un trochée.

premier et le second dimètre. Pour respecter l'enchaînement verbal il suffit (vers 1 et 2) de lier la seconde à la troisième mesure, par un procédé analogue à celui que les métriciens appliquent aux deux dernières mesures de la strophe sapphique,



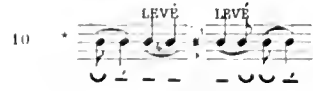
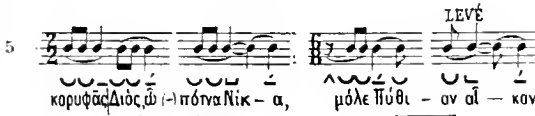
[573]

et dont la strophe [574] va fournir aussi des exemples.

Au contraire, une interrogation se pose à la fin du dimètre 4 et justifie le silence qui ouvre le vers 5.

224. Enfin, et sous bénéfice d'inventaire, essayons de rythmer la strophe suivante, en lui appliquant la règle des pieds purs. Cette règle, rigoureuse dans les types de vers en série, régit-elle tous les vers lyriques? Si la réponse est affirmative, et si aucun allongement, — en dehors de ceux que réclament les soudures médianes des vers 4, 6, 7, 15, — ne se glisse sous les apparences métriques, on peut risquer le schème :

*Ion*, (452-471,  
472-491.



[574]

Vers 1, diambte thétique [360, 3] (anormal) + choriambte antithétique [360, 4<sup>quater</sup>] (= diambte normal).

Vers 2, diambte thétique + choriambte antithétique.

Vers 3, antispaste (219) thétique + diambte synopé [360, 4<sup>quater</sup>].

Vers 4, tétramètre choriambte avec antispastes. Si la battue de tout le vers est celle de la première mesure, les choriambtes et antispastes sont tous thétiques. Sinon il y a chavirement de la battue, entre les mesures 2 et 3. C'est la solution ici adoptée.

Vers 5, dit vers ithyphallique. V. ci-après (224 bis) et (225).

Vers 6, tétramètre diambte avec antispastes (l'un altéré par un substitut, mesure 1; l'autre en partie monnayé, mesure 3) + choriambte (mesure 2) soudé à l'antispaste suivant. Chavirements de battue, à l'intérieur même du vers.

Vers 7, tétramètre diambte analogue au précédent.

Vers 8 et 9, antispaste thétique + diambte antithétique, normal. Celui-ci est synopé au vers 9.

Vers 10, diambte (ou antispaste) thétique + choriambte (= diambte).

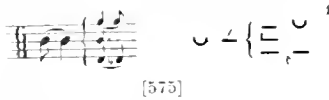
Vers 11, antispaste thétique + diambte normal.

Vers 12, trimètre d'ioniques mineurs [360, 24].

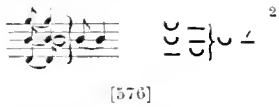
Vers 13 et 14, antispaste thétique + diambte normal.

Vers 15, vers ithyphallique (cf. vers 5).

Si l'on considère tous les dimètres 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 13, 14, et si l'on dresse leur schème sur le modèle du schème [363], on obtient pour type de la première mesure :



et pour type de la seconde :



La pureté du premier pied dans la formule [575] et du second dans la suivante impose la battue théti- que à la première, antithétique à la seconde. Il en résulte, dans l'intérieur de chaque dimètre et entre les deux mesures constituantes, un heurt perpétuel des Levés. Ce genre de battue doit être préféré — étant donné que les Grecs ne redoutent pas les affrontements rythmiques — à la battue suivante :



où le substitut binaire devient le Posé, ce qui, d'après tout ce qui précède, n'est point admissible.

Quant aux vers tétramétriques 4, 5, 6, 7, 15, ils donnent lieu aux observations suivantes :

partout où les silences interviennent, le sens et la ponctuation s'y prêtent (vers 5, 9, 13, 14). Au vers 7, l'unité silencieuse (·) porte *Victus*. Mais nous savons que *Victus*, en dépit du mot, est un mouvement dans un certain sens et n'implique pas un renforcement spécial de l'unité sur laquelle il tombe (141) :

la battue des tétramètres, dans cet exemple, est tantôt trochaïque, tantôt iambique. Les clavements de la battue sont comme précédemment signalés par l'astérisque.

**224 bis.** Le vers 5 du schème précédent [574] est un type de vers connu et décrit sous le nom d'*ithyphallique*, où se trouvent juxtaposées des mesures à 8 et à 6 unités. Est-ce ici la durée totale de la mesure qui sert d'étalon au vers? Y a-t-il disparité de durée entre les mesures initiales et les mesures finales? Il semble probable que les unes et les autres aient à peu près même durée et que par conséquent le *tempo* du 6, 8 doit se ralentir.

Le vers *ithyphallique*, tel qu'il est décrit par les métriciens, comporte un parémiaque dans sa première moitié, c'est-à-dire un dimètre anapestique avec catalexe [470]. Le vers 15 [471], où une « anaclose » se produit de la 3<sup>e</sup> sur la 4<sup>e</sup> mesure, est l'équivalent du vers 5.

Il n'est pas impossible que la strophe empruntée plus haut [568] à Sophocle (*Philoctète*, 1123-1143) contienne un, deux ou trois vers hybrides, sortes de mesures hétérogènes composées, analogues sinon semblables aux *ithyphalliques*, et dans lesquels ce sont tantôt les iambes (vers iambélégiatiques), tantôt les dactyles (vers éliégambiques) qui occupent la première moitié. On laisse au lecteur le soin de grouper [568] en tétramètres les dimètres 11 et 12 d'une part, 13 et 14 d'autre part, en comparant les associations résultantes aux vers hétérogènes dont quelques types vont lui être soumis.

Les battues sont, dans l'exemple en question [568], uniformisées. Il est toujours facile, grâce au Tableau

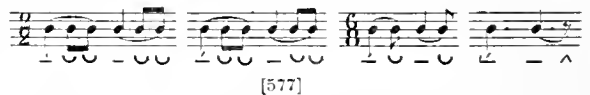
des Mesures [360], construit d'après le principe général qui octroie à chacune d'elles les deux battues, de rendre une pièce théti- que d'un bout à l'autre, ou antithétique. Mais il est certain qu'une pareille uniformité fut plus redoutée des Anciens que recherchée par eux. S'il est difficile de reconnaître les choes rythmiques partout où ils sont établis systématiquement, il est hors de doute qu'ils furent goûtés. Seulement, dans certains cas, et par des raisons de convenance ou de goût, les poètes-musiciens n'y avaient point recours. Le renversement du poids rythmique était un moyen d'expression qui ne pouvait être un passe-partout.

**225. Vers hétérogènes.** — Ils sont constitués par des membres (ζῶλον), verbalement soudés ou non, de rythmes différents. Leur présence possible en mainte strophe nécessite une rapide mention des vers hétérogènes les plus fréquemment employés et les moins mystérieux. Mais il s'en faut que les solutions proposées soient certaines. La composition de ces vers paraît être l'une des suivantes :

- dactyles + trochées
- anapestes + iambes
- iambes + dactyles
- dactyles + iambes

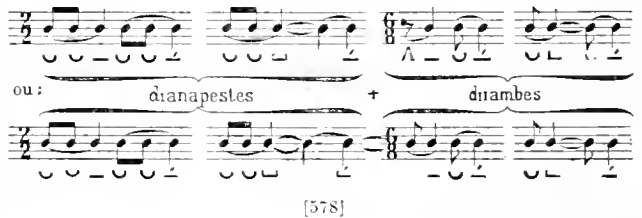
Les deux premières combinaisons sont à la fois simples et logiques : à deux didactyles sont accolés deux trochées :

VERS ARCHILOCHIEN



ou bien à deux dianapestes succèdent deux diambes; et ceci est une confirmation de l'équivalence de la battue (Posé sur le second temps) dans chaque mètre :

VERS ITHYPHALLIQUE



Quant aux vers composés de dactyles et d'iambes, formes normalement antagonistes, ils donnent lieu soit à ces choes rythmiques qui résultent de l'affrontement, à l'intérieur même du vers, des deux espèces de battue, soit à des « adaptations » (144).

VERS IAMBÉLÉGIATIQUE

Si l'on considère sa tripodie dactylique comme normale, quant à la battue, et si l'on veut infliger à tout le vers cette battue théti- que, on se heurte à l'impossible : le premier Posé tombe sur un substitut :



1. La noire pointée doit être préférée à la syncope : celle-ci est réservée à la seconde mesure du dimètre. Cf. La chanson de Tralles [443].

2. Le trochee ici marque donc le Levé et doit être considéré comme un substitut.



Il est donc nécessaire de considérer le substitut de l'iambe comme l'indice du Levé, et soit d'assortir la tripodie dactylique [360, 28<sup>bis</sup>] à la tripodie iam-bique [360, 30] :

soit d'affronter carrément les deux battues adverses, [360, 28<sup>bis</sup>] et [360, 29] à l'imitation du vers sapphique, mais avec cette différence qu'il se trouve dans ce vers un tampon rythmique (le choriambre) dont l'iam-bélégiacque est dépourvu :

Cela réalise une sorte de  $\triangleleft \triangleright$  (= *crescendo-dimi-nuendo*).

VERS ÉLÉGIAMBIQUE

Il est d'une analyse difficile. Son premier membre est de longueur invariable : c'est une tripodie dactylique, — en apparence du moins. Le second membre est constitué par une tripodie, une tétrapodie ou une pentapodie dactyliques (celle-ci cachant peut-être, sous sa forme syncopée, une hexapodie).

Les métriciens donnent aux dactyles initiaux la forme thétiqque, aux iambes qui les suivent la forme antithétique. De là un affrontement de battues entre les deux membres du vers. On peut représenter les solutions métriques par les figurations ci-dessous :

Mais il est permis de ne pas les trouver satisfaisantes dans tous les cas et de chercher à uniformiser la battue. Le plus simple moyen d'y parvenir pour le type [582] est de donner à la tripodie dactylique la forme antithétique. On obtient [360, 30] et [360, 28<sup>bis</sup>] :

On peut aussi ? remplacer la tripodie dactylique par un diambre choriambique (catalectique) :

Cette substitution paraît plus indiquée encore dans le vers ci-dessous : la mesure 1 et la mesure 3 peuvent s'y faire pendant. De même les syncopes internes des mesures 2 et 4, bien que différentes, se répondent :

Enfin, dans la forme suivante se trouve peut-être une symétrie raffinée, si l'on revient pour la première partie du vers à la tripodie dactylique. A cette tripodie fait équilibre, au delà du diambre central, une tripodie iam-bique :

Mais les soudures verbales sont plus satisfaisantes si l'on conserve les choriambes :

Par ces moyens seraient uniformisées les battues et seraient évités, dans un même vers, les chocs résultant de rythmes thétiqques et de rythmes antithétiques. Seulement il importe de répéter que rien n'oblige à redouter ce choc.

Y aurait-il des vers hétérogènes dans les pièces [568] et [571], ainsi qu'on l'a fait pressentir (224 bis) ?



LXVIII

Trompette (métallique) conique; plus longue et par conséquent plus grave que la précédente. — Amphore à volutes, à figures jaunâtres; dernière période de la fabrication des vases peints, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Publiée par Gerhard, *Apulische Vasen*, pl. II. — Musée de Berlin.



LXIX

Trompe faite apparemment d'une corne de bœuf, mais qui pourrait être métallique. Le guerrier, en costume asiatique, qui joue de cet instrument, fait partie de la scène (bataille) à laquelle est emprunté aussi le précédent joueur de trompette. — Musée de Berlin.

STROPHES A RYTHMES ANTAGONISTES

226. Seront désignées ainsi des strophes où il semble que l'antagonisme des rythmes — et par conséquent des battues — soit l'intention principale du musicien-poète. On a déjà constaté l'intrusion subite, au sein de séries rythmiques jusque-là homogènes, de rythmes disparates; véritables surprises. Dans les strophes présentées ci-dessous, il est plus manifeste encore que la métabole rythmique, avec chavirement nécessaire de la battue, soit un effet voulu.

Nombreuses sont les strophes où le plus simple et aussi le plus caractéristique des affrontements rythmiques s'affirme avec insistance : iambes contre trochées, et *vice versa* :

*Hélène*, { 167-178,  
          { 179-190.

1   
ve - á - vi - des

2   
χθο - νός

3   
i - εῖσα

4   
αὐγαῖαν (ant)

5   
ἀμφι-θάλπους (ant)

6   
[Rhythmic notation]

7   
[Rhythmic notation]

8   
μουσαῖ-ά τε θρη-νι-μα-σι ξυ-ρω - δά (strophe)

9   
Φερ - σέ-φασ - σα

10   
i - εῖσα (antist)

11

12   
 ὄλα-μέ - ναις (strophe)  
 ὁ-να-βο - ᾶ (antistrophe)  
 [590]

Vers 1, 2, 12, dimètre fait de deux ditrochées théti-ques [360, 1].

Vers 3, 4, dimètre fait de deux diambes antithéti-ques [360, 2 et 1<sup>bis</sup>].

Vers 5, trimètre fait de trois ditrochées théti-ques.

Vers 6, 7, 10, 11, tétrapodie trochaique théti-que [360, 15] (monomètre).

Vers 8, trimètre iambique (trois diambes, le der-nier syncopé [360, 1<sup>ter</sup>]) antithétique.

Vers 9, dimètre fait de deux diambes antithéti-ques [360, 1<sup>bis</sup>].

On a emprunté tantôt à la strophe, tantôt à l'anti-strophe, les pieds nettement caractérisés. C'est d'ai-leurs une méthode qui s'impose et qui permet, dans bien des cas, des contrôles efficaces.

Les chocs rythmiques se produisent entre les vers 2 et 3, 4 et 5, 7 et 8, 9 et 10.

227. Le texte qui suit, très compliqué, présente cependant des formules rythmiques assez nettes pour qu'on essaye de les interpréter :

*Électre* (153-172,  
 (de Sophocle), (173-192.

1   
 μου - να

2

3   
 ἐν - δον

4, 5   
 LEVÉ

6 \*   
 χρο-σό-θε - μις

7 \*   
 LEVÉ

8 - U U U  
 9 - U U U } ?

10   
 εὐ-πά-τρι - ὄν

11 κ   
 LEVÉ  
 ἄ-κά-μα - τα

12   
 ἄ-νύμ - φευ - τος

13, 14, 15, 16 \*   
 μου-δα-λέ - α  
 κα - κών  
 ἐ-δά - η  
 ἄγ-γελί - ας

17 \*

18   
 [591]

Vers 1, parémiaque [470] (dimètre), dans lequel tous les anapestes sont condensés en spondées anapestiques.

Vers 2, tripodie iambique [360, 28] (monomètre).

Vers 3, deux tripodies iambiques (dimètre).

Vers 4, tripodie iambique (monomètre).

Vers 6, trois didactyles [360, 3] (trimètre). Le vers correspondant de l'antistrophe rend ce trimètre cer-tain, car il le monnaye ainsi :

ἐχθαί-ρεις  
 [592]

On peut comparer le dispondée dactylique qui constitue la première mesure de ce vers 6 au dispon-dée anapestique qui ouvre la strophe.

Vers 7, deux diambes [360, 1<sup>bis</sup> et 1<sup>ter</sup>] (dimètre).

Vers 10, deux didactyles [360, 3] (dimètre).

Vers 11, trois diambes (le dernier syncopé); donc trimètre iambique.

Vers 12, deux tripodies iambiques (dimètre).

Vers 13, 14, 15, 16, deux didactyles (dimètre).

Vers 17, deux diambes liés (dimètre), ou mieux tétrapodie iambique [360, 12].

Vers 18, trois diambes (le premier lié au second,

le troisième syncopé ou catalectique; donc trimètre iamblque, ou mieux hexapodie iamblque [360, 32 et 42<sup>ter</sup>].

La battue des vers 1, 2, 4, 5, 7, 11, 12, 17, 18 est antithétique; la battue des vers 6, 10, 13, 14, 15, 16 est thétique. D'où choes rythmiques entre 5 et 6, 6 et 7, 10 et 11, 12 et 13, 16 et 17. A moins qu'on n'« adapte » tous les didactyles.

228. Plus fréquents sont encore les chavirements de la battue, si l'on n'« adapte » pas les didactyles, dans la strophe ci-dessous :

Hippolyte, (1120-27,  
(1131-38.

1

2 \*

3 \*

4 \*

5 \*

6 \*

7 \*

Vers 1, trois didactyles thétiques [360, 5] (trimètre).

Vers 2, deux diambes soudés (ou tétrapodie iamblque) antithétiques [360, 4] (dimètre ou monomètre).

Vers 3, parémiaque [470] (dimètre).

Vers 4, 6, tétrapodie dactylique thétique [360, 19] (monomètre).

Vers 5, 7, deux diambes antithétiques (dimètre).

Or rien n'indique expressément qu'il faille « adapter » les vers dactyliques intercalés dans les vers anapestiques et iamblques des strophes [391] [393]. Ici ils ne sont pas noyés dans une masse adverse. L'importance du trimètre dactylique initial entraîne la battue des vers dactyliques 4 et 6 dans la strophe [393]. Il semble qu'il y ait là une accumulation voulue de heurts expressifs.



LXX

Tétradrachme frappé par Démétrius Poliocrète pour commémorer sa victoire navale de l'an 306 av. J.-C., remportée dans les eaux de Chypre sur Ptolémée Lagus. Il représente une Victoire debout à l'avant d'une galère, et cette figure n'est autre que la statue érigée dans l'île de Samothrace (Mare Thracicum), en ex-voto, par le vainqueur. Le Louvre la possède. Découverte en 1863 par M. Champeiseau, consul de France à Andrinople, complétée plus tard de son piédestal en marbre de Thasos, elle se dresse, sur sa proue de pierre, à l'un des paliers de l'escalier Daru. La médaille ci-dessus, qui permet de compléter par la pensée l'admirable Niké mutilée, a été dessinée à la chambre claire d'après les exemplaires du *Cabinet des Médailles*. Elle se présente sous un aspect assez inattendu. L'aile est plus inclinée que dans l'original; le soulèvement, avant de la trière, ressemble peu à celui que nous possédons. Il est évident que le graveur a exécuté l'ensemble sans avoir devant les yeux le monument lui-même. Mais ce qui nous intéresse ici, et ce qui n'a pu subir, de la part de l'artiste, une modification appréciable, c'est le geste de la Victoire; le bras droit allonge une trompette au-dessus des flots, et le bras gauche, replié en arrière, tient la « stylos », sorte d'étau qui soutenait un accessoire en bois de la voile et le pavillon amiral (E. Babelon, *la Stylos*, dans la *Revue de numismatique*, IV, 11, 1907). — Monnaie des dernières années du 1<sup>er</sup> siècle; au revers Poseidon debout et nu, le bras gauche étendu et enveloppé d'un mantelet, brandit du bras droit son trident. Légende : ΔΙΜΗΤΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Symbole et monogramme. — *Cabinet des Médailles*.

STROPHES DACTYLO-ÉPITRITIQUES

229. L'examen qui vient d'être fait de certaines formes du 6, 8 va fournir peut-être la clef de quelques rythmes de Pindare sur lesquels on a beaucoup disserté. Le soi-disant *ped épitrite* « à 7 temps premiers » (entendez à 7 croches) n'est qu'une apparence, aisément réductible à son prototype.

La liste des épitrites :

- E. premier..... ∪ — — —
- E. second..... — ∪ — —
- E. troisième..... — — ∪ —
- E. quatrième..... — — — ∪

à moins qu'elle ne cache des allongements, est faite de ditrochées et de diambes à substitués. L'E. second est le type du ditrochée thétique [360, 1<sup>bis</sup>]; l'E. troisième, du diambre antithétique [360, 2<sup>bis</sup>]; l'E. quatrième est un ditrochée antithétique à substitut [360, 2<sup>bis</sup>]; l'E. premier, un diambre thétique à substitut [360, 3]. Toutes ces formes se retrouvent dans les strophes glyconiennes précédemment étudiées.

D'autres figurations du 6-8 se lisent dans Pindare, qui n'ont pas encore été constatées. La répartition des unités, à l'intérieur de la mesure, se prête à de nombreuses combinaisons. Elles sont révélées par les limites des mesures, et celles-ci, d'après la très générale observation de Serruys, sont marquées par le chevauchement verbal : *l'équivalence des coupes est un indice de l'équivalence des mesures*. Dans certains cas, par exemple, la tripodie dactylique peut (doit) être considérée comme un choriambre + un ionique (vrai ou faux); au lieu d'écrire :

(tripodie)

[594]

ou aboutit à :

et cela par des considérations purement verbales.

Cette forme du 6/8 intervient dans la première Pythique [432].

Les formules suivantes :

sont la condensation de l'ionique mineur et du ditrochée figurés sur l'exemple [595]. Cf. [455].

Cette solution paraît possible. Elle n'a pas été adoptée dans la transcription [432], parce qu'elle eût été là prématurée, et parce que, à ne considérer que le texte de la première strophe, l'adaptation du diambique à la battue thélique est licite. D'ailleurs on peut se demander si le texte ici n'est pas altéré. Et les considérations précédentes conseillent de le croire : il faut se méfier du diambique (à substitut) de l'antistrophe, qui fait chavirer la battue, sans raison apparente.

Quant à l'interprétation à 6/8 de la strophe pindarique, elle est confirmée par l'installation régulière des soudures verbales reconnues par Serruys.

Les mêmes raisons, complexes, peuvent faire adop-

paraît cependant incertaine. Une métabole rythmique analogue à celle qui se produit si souvent à la fin des strophes, en manière de conclusion, pourrait bien se glisser dans les deux derniers mètres.

232. La STROPHE ALCAÏQUE soulève de plus grandes difficultés encore. Si elle paraît être faite de mesures à 6/8, comme la strophe sapphique, il n'est pas douteux qu'elles ne soient autrement groupées et battues.



LXXI

Il peut être intéressant de corriger la précédente médaille d'après les données fournies par l'original du monument qu'elle représente. En regardant de profil palier de droite, escalier (arm) la prone en pierre et la Nikè, suivant que la « stylis » sera plus ou moins large, plus ou moins haut placée. — ces divers aspects se présentent sur les tétradrachmes, — on obtiendra les deux images ci-dessus.

Quelles raisons de choisir entre le 6/8 et le 3/4? Nos habitudes « monotones » nous font pencher vers un 6/8 permanent, dont les divers aspects, par leur variété, donnent un intérêt rythmique suffisant à ces pièces. Mais il est possible que le 3/4 intervienne à l'intérieur des vers et apporte au balancement binaire du 6/8 la métabole de ses trois temps [451].

230. La première Pythique présente une difficulté dont les considérations précédentes permettent de rendre compte. Le diambique anormal (thétique) du vers 4, *πρὸς μίτρον*, a pour correspondant dans l'antistrophe un diambique à substitut, évidemment antithétique :

Cette mesure est suivie dans l'antistrophe, comme dans la strophe, d'un ditrochée thélique, à substitut. Y a-t-il là un renversement de la battue? Faut-il écrire le vers 4 ainsi :

ter uniformément pour les deux minuscules Hymnes à la Muse [449] [450] le même type de mesure binaire à divisions ternaires, avec intercalation facultative d'ioniques [451].

STROPHE SAPPHIQUE

231. Le premier vers en a été étudié (204). Le second lui est semblable. Le troisième vers, identique dans ses trois premières mesures, se termine par une *colu* dont les apparences métriques (— ∪ ∪ —) cachent des allongements et sans doute une syncope.

La transcription de cette *colu* par les métriciens :

AIRS ET STROPHES DOCHMIQUES

233. Cette énumération très incomplète des strophes, au cours de laquelle on s'est contenté d'interpréter quelques faits, sera close par l'examen de deux fragments où les dochmiques ont le rôle principal.

On les voit ici s'unir aux péons et aux iambes :

*Choéphores*, 152-162.

5  
κλύ', ὦ δέσποτ'

6, 7  
ἀ-να λυ - τήρ πα-λίψ-το-να

9

10

[599]

Sept contre Thèbes, { 203-207,  
                                  { 211-215.

2

3

4

[600]

Vers 1, quatre mesures dochmiques (tétramètre).

Vers 2, dimètre dochmiac.

Vers 3, dipodie crétique + mesure dochmiac.

Vers 4, pentapodie iambique [360, 30 et 30<sup>1er</sup>] (monomètre).

Si l'on compte le nombre des unités constitutives des mesures, on trouve dans les trois premiers vers un mélange curieux de 8, 9 et 10 unités. Y avait-il là une équivalence telle que le dicrétique [360, 10] du vers 3 eût la même durée que les mesures dochmiques de 8 ou de 9 unités? En d'autres termes, les mesures des trois premiers vers sont-elles isochrones? — On doit penser avec Laloy que l'isochromisme, en pareil cas, était la moindre préoccupation du musicien et que les flottements résultant de l'élasticité des mesures passaient pour un moyen de vivifier le rythme.

En d'autres strophes où les dochmiacs interviennent, on peut percevoir l'affinité de l'iambe et de ses composés avec les mesures « boîtes ». Mais les trochées, les dactyles, les anapestes, se mêlent aussi, dans des Airs tragiques célèbres et dans quelques chœurs, à ces rythmes anxieux par lesquels les poètes-musiciens se plaisaient à traduire le tumulte des passions.

Vers 1, monomètre dochmiac (201).

Vers 2, trimètre crétique [360, 13].

Vers 3, quatre diambes [360, 4] (tétramètre). Ce vers est corrompu et il manque de coupe.

Vers 4, 5, dimètre dochmiac (201).

Vers 8, deux mesures dochmiques, plus un diiambe. L'ensemble paraît constituer un trimètre.

Vers 9, 10, dimètre dochmiac.

Le vers 8, hétérogène, n'est pas une forme exceptionnelle; on trouve assez fréquemment, dans les séries dochmiques, deux dimètres de cette espèce suivis d'un diiambe.

Cette pièce n'est pas à proprement parler une strophe, mais un chant funèbre. C'est une « déploration » dévolue au chœur.

234. Voici une série dochmiac remarquable, où les substitués et le mouillage tendent à installer le Posé sur le crétique et à entraîner la battue plus large :

235. La structure générale des strophes, l'architecture des constructions rythmiques dans leur ensemble (rythmique d'une scène, d'un acte, d'un drame lyrique entier), ne peuvent être approfondies qu'avec le secours d'une Métrique (science de la versification antique) définitivement constituée. Et elles ne ressortissent pas, faute de monuments, à l'art proprement musical. Aussi n'a-t-il été présenté dans ce traité que des types fragmentaires. Les strophes, avec leur appareil compliqué de vers hétérogènes, n'ont été soumises au lecteur qu'en lui signalant expressément les incertitudes subsistantes. Est-il permis d'espérer toutefois que de cet examen surgissent certaines notions claires, assez fécondes pour résoudre quelques difficultés? Ces notions peuvent se formuler comme il suit :

## CONCLUSIONS

I. Le lyrisme grec a recours à des rythmes perpétuellement variés. Des mesures de toute longueur se succèdent et s'enchaînent dans un incessant renouvellement de la « durée ». Comparées à de telles constructions, les séries rythmiques employées par les

musiciens modernes sont monotones, indigentes; et, bien que la divisibilité de notre unité rythmique (la Ronde) paraisse aboutir à un nombre illimité de combinaisons et d'émiettements, l'avantage reste aux Anciens, qui charpentaient leurs rythmes avec plus de hardiesse et d'imprévu et, dans la musique vocale, les adaptaient étroitement aux transformations de la pensée.

II. La rythmique grecque n'a pratiqué les *temps forts* que dans des cas spéciaux et restreints (rythmes de marche sous leurs diverses formes).

III. La *carrure* a été dans l'art grec une forme exceptionnelle, appropriée aux allures de la marche dansée et en connexion étroite avec l'usage des temps forts orchestraux.

IV. L'*isochronisme* paraît être plus redouté que recherché par les Grecs : ils s'efforcent d'en atténuer la rigueur, dans les séries rythmiques qui le comportent. Ailleurs et systématiquement, ils l'écludent et lui substituent des équivalences, des à peu près.

V. Dans les *vers en série* ils jalonnent le rythme par le retour périodique (mais pas nécessairement régulier) des temps « purs », et ils relèguent les « substitués » dans la région faible de la mesure.

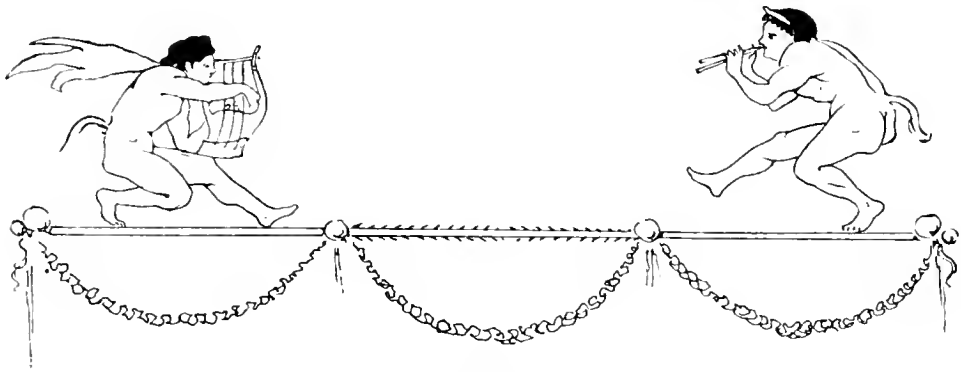
VI. Dans les *vers lyriques*, où les « substitués » sont moins fréquents que dans les vers en série, ces temps « impurs » paraissent cependant assez souvent appelés à marquer avec évidence le Levé de la mesure. Nés des nécessités verbales, ils deviennent les agents du balancement rythmique auquel toute mesure est soumise (Posé + Levé ou Levé + Posé).

VII. Toute mesure ayant une double forme, forme thélique et forme antithétique (360), il peut se produire, au gré du musicien-poète, un choc entre deux mesures consécutives d'équilibres contraires. Ce heurt rythmique de deux Posés affrontés, ou de deux Levés, correspond à un *changement de la battue*, qui a lieu, dans l'intérieur d'une pièce lyrique, d'un vers à l'autre; et même, dans l'intérieur de certains vers, d'une mesure à l'autre.

VIII. Dans la rythmique appliquée à la musique vocale, la seule que les monuments permettent d'étudier, les soudures des mesures entre elles sont établies presque partout par les mots, qui chevauchent, presque partout aussi, sur les divisions du rythme (Serruys).

IX. Dans les strophes lyriques chorales, où l'expression du sentiment collectif prédomine, l'invention du rythme et de la mélodie précède l'invention des mots. La répétition mélodique et rythmique, très goûtée, se fait, dans les strophes successives, sur des paroles différentes. Dans ce cas, c'est aux sous et aux durées qu'il appartient d'exprimer la pensée lyrique, dans sa forme la plus large. Les mots ne font que s'installer après coup dans un cadre musical et rythmique préétabli.

X. Dans les scènes où un soliste traduit par la monodie des sentiments individuels mobiles, passionnés, les mots reprennent la préséance et sont les conducteurs de la mélodie. En d'autres termes, le lyrisme individuel s'affirme par la subordination de la musique à la poésie.



LXXII

Joueur de cithare et joueur d'aulos double, funambules exécutant sur la corde raide — prodige de valeur! — la « danse accroupie » que les Russes pratiquent encore et qui a été en vogue chez les Grecs depuis le *vi<sup>e</sup>* siècle av. J.-C. jusqu'à l'époque romaine (cf. *Danse grecque antique*, p. 195). Il est précieux de constater, par les peintures de Pompéi (*1<sup>er</sup>* siècle avant J.-C.) qui

nous fournissent ces musiciens-danseurs, que les instruments essentiels de l'art grec, la cithare et l'aulos, sont en honneur chez les Romains, au *1<sup>er</sup>* siècle avant notre ère. Et l'image ci-dessus, en un plaisant raccourci, nous montre que les Romains ont hérité des Grecs leur musique et leur orchestre. — *Museo Borbonico*, VII, L.

MAURICE EMMANUEL, 1911.

# LYRES ET CITHARES

Par Camille SAINT-SAËNS

MEMBRE DE L'INSTITUT

La Lyre paraît être le plus ancien des instruments de musique à cordes pincées. Son invention, comme on sait, était attribuée à Mercure, et, pendant des siècles, elle semble avoir été l'objet, chez les Grecs, d'une prédilection remarquable.

Primitivement, la Lyre était formée de la partie dorsale d'une écaille de tortue, dont la cavité était recouverte d'une peau tendue, faisant office de table d'harmonie; de chaque côté de ce résonateur s'élevaient deux cornes de chèvre ou d'antilope, supportant une traverse de bois appelée joug; les cordes, fixées à la partie inférieure de l'écaille, allaient s'attacher sur la traverse à des rouleaux de cuir ou d'étolle, dont la rotation, entravée par le frottement sur le bois, permettait de tendre les cordes et de les amener au diapason voulu (fig. 1).



FIG. 1.  
Pordosilène (petite île près de celle de Lesbos, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)  
Diam., 0,014.

Plus tard, on remplaça les cornes d'animaux par des montants de bois, en leur conservant leur courbe gracieuse, dont la forme s'allongea peu à peu en s'éloignant du type primitif.

Le système des rouleaux ne permettait pas de tendre fortement les cordes et de leur donner une grande sonorité; c'est pourquoi l'on imagina l'emploi des chevilles; mais ces chevilles différaient de celles usitées de nos jours. Au lieu d'être placées perpendiculairement à la traverse, elles l'étaient normalement, dans la ligne de prolongement des cordes (fig. 2).



FIG. 2.  
Calymna, IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., argent, un des types les plus anciens.  
Diam., 0,021.

Une statuette en bronze du Musée de Naples, malheureusement altérée par une restauration inintelligente, donnait autrefois un renseignement précieux sur ce mode de construction. On y voyait, au bras d'Apollon, une lyre dont les chevilles, de section carrée et de profil anguleux (fig. 3), éloignaient toute idée de rotation de la cheville et de torsion de la corde; elles étaient évidemment destinées à retenir fortement la corde tendue, nullement à la tendre et à l'accorder comme on peut le faire avec les chevilles que nous connaissons.

Ces chevilles, disposées normalement au joug, sur la ligne de prolongement des cordes, ont donné naissance, dans les lyres d'ornement modernes, à ces ba-

guettes rigides qui traversent le joug et se prolongent dans l'espace.

Les chevilles sont souvent remplacées par un dispositif étrange, difficile à comprendre, que les statuaires ont traduit par une sorte de planchette accolée à la traverse, prise à tort pour un chevalet destiné à éloigner les cordes de la table d'harmonie. La réalité est tout autre: car les cordes ne passaient pas sur ce prétendu chevalet, mais en dessous.



FIG. 3.  
Cheville en bois de section carrée et de profil anguleux.

Il s'agit, en réalité, d'appendices de nature inconnue, perpendiculaires à la traverse et terminés, dans les instruments perfectionnés, par ce qui paraît être des boutons fixateurs (fig. 4); quand le nombre des cordes (qui n'était que de trois dans le principe) s'accrut progressivement, le nombre des appendices s'accrut de même; on dut même parfois les disposer en double rangée.

Les peintures antiques représentent fréquemment des personnages portant une lyre suspendue à leur épaule; la main gauche est déployée en éventail derrière les cordes; de la main droite l'instrumentiste



FIG. 4. — Sacrificio ad Apollo. 11971. Pompéi. Scavi nuovi, casa dei Vetti.

tient un plectre (πλῆκτρον) attaché par un lien à la base de la lyre et avec lequel il se dispose à attaquer la partie inférieure des cordes. Le plectre, souvent en forme de feuille, se faisait en bois, ivoire ou toute autre matière dure.

On a beaucoup disserté sur cette façon de pratiquer la lyre; on a émis cette hypothèse: pendant que la main droite, armée du plectre, faisait entendre un chant, la main gauche, à l'aide de ses doigts, exécutait une broderie. Cette hypothèse est difficilement admissible, ce mode d'exécution étant usité sur des instruments munis d'un petit nombre de cordes.

C'est en Egypte que l'on trouve le mot de l'énigme: dans ce pays éminemment conservateur, la lyre existe encore; les branches ont perdu leur courbe gracieuse, une caléasse remplace l'élégante écaille de tortue;



mais l'instrument a conservé sa table d'harmonie faite d'une peau tendue, ses cordes fixées à des rouleaux sur la traverse, et même parfois le plectre, attaché par un lien lâche à la base de la lyre. Dans ce cas, le musicien frotte vigoureusement *toutes les cordes*, à l'aide du plectre, dans leur partie inférieure, tandis que les doigts de la main gauche, écartés en éventail, effleurent les cordes qui ne doivent pas résonner. J'ai constaté moi-même ce fait à Ismailia et au Caire. Cette façon de procéder semble fort incommode au premier abord; cependant les musiciens d'Égypte paraissent l'exercer avec facilité. Il est vrai qu'ils ne font entendre ainsi que quelques notes, toujours les mêmes, indéfiniment répétées.

Il est bon de remarquer toutefois que les virtuoses de ce genre sont assez rares. Le plus souvent les lyristes n'ont pas de plectre et se servent de la lyre comme d'une harpe. Le résultat est le même, mais la sonorité est alors beaucoup plus faible. Pour que l'instrument puisse se faire entendre à distance, l'autre système est nécessaire.

Le résultat artistique est plus que médiocre. En était-il de même chez les Grecs? C'est assez probable. Certaines personnes admettent difficilement que les anciens, si appréciés dans la littérature et les arts plastiques, aient pu être de piètres musiciens. Nous avons pourtant sous les yeux un exemple analogue : nous pouvons constater la distance immense qui sépare les merveilles en différents genres que produisent la Chine et le Japon, de la musique originaire des mêmes pays. La musique japonaise, en particulier, n'a pour nous aucun sens, et pourtant elle procède d'un système compliqué, et les Japonais en font grand cas. Ainsi, les modes nombreux dont se servaient les Grecs, les propriétés qu'ils leur attribuaient, ne prouveraient nullement que cette musique, si nous

pouvions la connaître, fût capable d'exciter notre admiration.

On peut voir par la figure 5 que le mode compliqué d'exécution dont nous avons parlé était encore usité sur la *cithare*, instrument relativement moderne, de construction supérieure, où le résonateur à peau tendue est remplacé par une caisse en bois. La sonorité en étant beaucoup plus grande, on était revenu au système des rouleaux, plus favorable à l'accord; mais celui



FIG. 5. — Cithariste.

des chevilles n'avait pas été abandonné pour cela.

Avant l'invention de la cithare, la lyre avait pris un grand développement, comme nous le montre la belle peinture du Musée de Naples connue sous le nom de *l'Education d'Achille*.

L'instrument représenté sur cette peinture est d'une grande beauté et d'une grande dimension :

L'extrémité inférieure descend au-dessous de la hanche du jeune homme et l'extrémité supérieure dépasse sa tête. Le corps est formé d'une grande écaille de tortue et de deux cornes d'antilope. A la base des cordes on distingue un chevalet destiné à les éloigner de la table d'harmonie. Les cordes sont au nombre de onze; le plectre est usité, mais pour attaquer les cordes individuellement. Ces cordes sont d'une grande longueur (un mètre environ) : or, pendant que le jeune homme touche une corde avec les doigts de sa main gauche, à la moitié de sa hauteur, le Centaure touche la même corde avec le plectre (fig. 6).



FIG. 6. — L'Education d'Achille.

Dans un mémoire sur les lyres, lu par moi en 1902 à la séance publique annuelle des Cinq Académies, j'avais signalé ce fait que je crois avoir observé pour la première fois. En cherchant l'explication de ce geste, j'avais émis l'hypothèse que la main gauche touchait la corde pour déterminer la note. Mais alors, pourquoi ce grand nombre de cordes? Il serait inutile et inexplicable.

Ces longues cordes devaient nécessairement produire des sons assez graves. N'est-il pas permis de supposer que le Centaure enseigne au jeune héros l'emploi des *sons harmoniques*, lesquels, résonnant à l'octave de sons naturels, auraient augmenté à l'aigu l'étendue de l'instrument? On sait que c'est en effleurant le milieu de la corde, alors qu'on la pince dans une autre partie, que l'on produit sur la harpe les sons harmoniques; ils résonnent facilement sur les cordes qui atteignent une certaine longueur, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les anciens les eussent connus et pratiqués.

On voit au Musée de Naples une peinture étrange, représentant une femme qui, de la main gauche, pince les cordes d'une petite lyre, tandis que de la droite elle joue d'une autre lyre placée sur une table. Il s'agit là, selon toute apparence, d'un acte exceptionnel, d'une sorte de « tour de force »; car les trois personnages qui assistent à cette scène montrent sur leurs visages un étonnement qui confine à l'épouvante. C'est une excentricité et rien de plus.

En résumé, nous constatons :

Trois façons d'accorder la lyre :

1° Avec des rouleaux;

2° Avec des chevilles, la corde étant tendue à la main jusqu'à la note voulue et fixée fortement par la cheville immobile;

3° Avec le système des appendices rigides terminés par des boutons, système dont les peintures ne peuvent donner une idée suffisante et qui reste inexplicable;

Et quatre façons de faire résonner l'instrument :

1° Avec les doigts;

2° Avec le plectre;

3° Avec les doigts et le plectre simultanément, le plectre attaquant plusieurs cordes à la fois, et les doigts effleurant celles qui ne doivent pas résonner;

4° Avec les doigts et le plectre simultanément par l'emploi des sons harmoniques, ce dernier mode d'exécution n'étant usité que sur des instruments de grande dimension.

La cithare, dérivée de la lyre, est un véritable objet

de lutherie, ne rappelant la forme de son ancêtre que d'une façon générale. Les montants font corps avec la caisse sonore. Les cordes tantôt sont fixées en dehors de la caisse, comme dans le modèle représenté ici, tantôt sont fixées à l'intérieur, d'où elles sortent par une large ouverture pour aller s'attacher sur le joug, soit par des rouleaux, soit par des chevilles. Ces instruments sont en général d'une grande beauté de forme; leur sonorité devait être assez puissante. Les lyres dont se servaient encore les Romains étaient des cithares; afin de pouvoir, dans le même morceau de musique, varier les modes, ils avaient imaginé de placer plusieurs instruments sur une table tournante que l'exécutant faisait pivoter pour passer d'un instrument à un autre.

Il y avait naguère au Musée d'Alexandrie (Égypte) une belle cithare romaine, très bien conservée, qui a disparu depuis. La traverse, dépourvue de chevilles, était oblique et gravée par places de rainures transversales destinées à s'opposer au glissement des rouleaux. Les cordes étaient donc de longueurs inégales, les plus graves se trouvant à la droite de l'exécutant.

Le Musée de Berlin possède une cithare, probablement romaine, découverte en Égypte.

On est peu renseigné sur la nature des cordes de ces instruments. On croit généralement qu'elles étaient fabriquées avec des boyaux de mouton.

Lyres et cithares étaient parfois d'une grande richesse, recouvertes de lames d'or, d'ivoire, d'écaille, ornées même de pierres précieuses.

# MOYEN AGE

## I

# LA MUSIQUE BYZANTINE

ET

## LE CHANT DES ÉGLISES D'ORIENT

Par Amédée GASTOUÉ

PROFESSEUR DE CHANT GRÉGORIEN A LA SCHOLA CANTORUM

Après tant de siècles qui séparent de nous son apogée, Byzance est toujours, par son souvenir, vivante. Ce n'est pas en vain qu'en elle — comme en un creuset un alliage de métaux divers — se sont venus mêler et fondre, au cours des âges, les races de l'Europe et celles de l'Asie. Byzance, sans doute, c'est la ville de Constantin, — Constantinople, — mais c'est avant tout, pour les Occidentaux, la porte de l'Orient; pour les Orientaux, la clef de l'Occident.

Byzance, c'est l'aboutissant d'un hellénisme, à la fois décadent, amorphe, mais renouvelé sans cesse par l'apport des idées venues de la Syrie et de la Perse, par le mélange des races barbares, par l'infusion même du génie romain. Aux yeux de l'historien, Byzance est un microcosme, le plus vivant et le plus corrompu, le plus intéressant et le plus écœurant, mais dans lequel, jusqu'au dernier jour, et survivant à la ruine même, les nobles et belles idées d'art n'ont cessé de palpiter, de se traduire en œuvres grandes et fortes.

Pendant mille ans, Byzance fit la loi aux pays grecs et à l'Orient. Au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle encore, il ne semble pas qu'on puisse traiter de l'art liturgique, mosaïque ou construction, peinture ou musique, dans les chrétiens orientales, sans qu'apparaisse au-dessus de toutes le grand nom de Byzance.

Lors même que ces <sup>deux</sup> furent séparées par les querelles dogmatiques <sup>ou</sup> séparées par des schismes sans cesse renaissants, <sup>elles</sup> fut ensemble leur synthèse et leur modèle.

Architecture et décoration, formes du culte, prières ou chants des chrétiens syriens ou persans, arméniens ou maronites, coptes ou chaldéens, tous ces éléments se retrouvent dans l'art byzantin, et l'art byzantin les informe tous.

Et, comme on dit en notre temps que l'art n'a pas de patrie, ainsi dans l'Orient chrétien, et presque jusqu'à nos jours, il n'apparaît inféodé à aucune des

formes diverses de la confession chrétienne : Byzance est au dedans de toutes ces formes et les domine toutes.

## I

### LES ORIGINES

Les origines du chant des Églises d'Orient se confondent avec celles mêmes de la musique chrétienne. Les mélodies d'Israël, conservées par les Juifs convertis à la foi au Christ, voilà le premier fonds. Là-dessus, l'art grec apportera son appoint et mettra son empreinte.

Les textes anciens sur cette musique sont avant tout des textes purement historiques<sup>1</sup>. Après saint Paul exhortant les premiers chrétiens au chant des *tehillim*, *mizmor* ou *ser* (hymnes, psaumes ou cantiques), saint Clément, le second successeur de saint Pierre, est obligé de réglementer l'exécution de ces chants, que des chrétiens trop zélés faisaient entendre même au milieu des banquets. L'original de cette lettre de saint Clément est perdu, mais nous en possédons une antique traduction syriaque : « Il ne faut pas, disait-il, que nous puissions être confondus avec les mimes, chanteurs et bouffons qui, pour une bouchée de pain ou une coupe de vin, s'en vont divertir les gens qui festoient. »

D'autres documents font mention d'un chant des chrétiens en temps même de persécution. L'un est le fameux rapport de Pline le Jeune à Trajan, sur les églises de Bythinie, où les chrétiens se réunissaient pour dire un *carmen*; l'autre est l'apologie d'Aristide, dont nous avons le texte syriaque. Par le contexte de

1. Cf. *Origines du chant romain*, Paris, Picard, 1907. Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

l'un et de l'autre de ces documents, les savants qui s'en sont spécialement occupés croient qu'il s'agit ici de l'hymne nommée depuis Grande Doxologie (le *Gloria in excelsis*).

Vers l'an 200, le pédagogue Clément d'Alexandrie, esprit avisé, recommande aux chrétiens, par manière de délassement, le chant profane et le jeu des instruments, de la cithare en particulier, après les repas par exemple. Mais il s'élève avec force contre les abus du genre chromatique, bon pour les chansons des courtisanes.

Voilà le premier texte dans lequel on constate la prédilection qu'avaient les peuples de Grèce, de Syrie ou d'Égypte pour ce chromatisme. Les Pères de l'Église lui firent une guerre acharnée : peine perdue ; il fut introduit à l'église même, et les siècles n'ont fait que l'enraciner plus profondément encore dans les habitudes. (Voir plus loin, p. 330).

Trois quarts de siècle plus tard, à Antioche, l'évêque indigne, Paul de Samosate, est déposé ; un des griefs allégués contre lui est qu'il faisait exécuter dans l'église, en plein chœur, par des femmes, des chants en son honneur.

Cinquante ans après, saint Athanase d'Alexandrie nous dit son étonnement en entendant à Milet, pendant son exil, des chants exécutés dans l'église avec des battements de mains fortement rythmés. Quant à lui, dans sa ville épiscopale, diacre, clercs et peuple prenaient part au chant des psaumes, sur l'ordre qu'il en donnait. On avait longtemps encore conservé le souvenir de mélodies qu'il faisait exécuter, et qui, par leur simplicité de forme, se rapprochaient plus de la récitation que de la musique proprement dite. C'est saint Augustin qui rapporte ce dernier fait, en l'opposant au développement que la musique chrétienne prenait de son temps, au déclin du IV<sup>e</sup> siècle. Cependant, on exécutait aussi à Alexandrie des chants vocalisés.

Ce siècle avait, en effet, été fécond pour l'art chrétien : l'ère de la liberté avait sonné pour l'Église, délivrée à tout jamais, croyait-on, des entraves du paganisme et de celles que suscitait le pouvoir civil ; architectes, peintres, poètes et musiciens chrétiens prenaient à tâche d'embellir de formes achevées la pompe extérieure du culte.

Les Églises d'Orient furent le foyer de nouvelles créations artistiques.

Jusqu'alors, on ne connaissait guère à l'Église que le psaume, chanté à l'instar de ce qui se fait encore dans la synagogue, ou quelques pièces en prose, nommées hymnes, telles que la Grande Doxologie (*Gloria in excelsis*) ou l'hymne triomphale (*Sanctus*).

Ces chants étaient en général des soli ; le chœur n'y prenait part que pour dire un refrain (*epiphymion, hypakoe, akrostikia, akroteleia*), l'*alleluia* ou une doxologie finale.

Les mélodies pouvaient être tantôt simples, quasi récitatives, d'un rythme très libre, tantôt très ornées de longues vocalises, non moins libres dans leur

allure<sup>1</sup>. Nous savons en particulier qu'au moins dans certains centres religieux, le *προκειμενον* (*prokeimennon*), verset analogue au répons-graduel de la liturgie romaine, se déroulait comme celui-ci sur un chant longuement vocalisé, et qu'on y faisait usage de *térésismes* ou sons tremblés.

Lorsque des poètes chrétiens écrivaient des pièces nouvelles, c'était sur la forme libre, et toute parallélique, des psaumes, qui s'astreint moins à une mesure régulière qu'à une équivalence approximative des divers éléments rythmiques. Une pièce célèbre en ce genre est le *Παρθενιον* (*Parthenion*) du martyr saint Méthode, archevêque de Tyr († 312). Chaque strophe y est composée à l'imitation des versets psalmiques ; c'est un solo, et le chœur y répète constamment le même refrain.

Toutefois, nous ne savons pas si cette pièce était chantée à l'église (il est probable que non).

On attribue aussi au saint martyr Athénagore, sur la foi d'une phrase assez obscure de saint Basile le Grand, la composition du *Φῶς ἱλαρόν* (*Phôs hilaron*, Lumière joyeuse), l'hymne des vêpres, dans le rit byzantin et divers rites orientaux<sup>2</sup>. Nous savons d'ailleurs, par un témoignage d'Origène, que les chrétiens d'Égypte chantaient des hymnes (vers l'an 250). Diverses compositions de ce titre figurent dans les œuvres de Clément d'Alexandrie et de l'évêque Synesios. Nous sommes privés de tout moyen de savoir si elles étaient exécutées à l'office.

Les nouvelles formes auxquelles nous faisons allusion plus haut prirent naissance dans les chrétientés syriennes voisines de la Perse. Ce fut d'abord la psalmodie en chœur, puis la composition d'hymnes qui, au lieu d'être écrites en prose libre, étaient divisées en strophes régulières, chantées sur un même type mélodique par les chœurs alternés. Le timbre musical sur lequel on chantait ces hymnes strophiques est nommé *ris-golo* par les Syriques, et *heirmos* par les Grecs. Chose remarquable, cette forme n'est point tenue d'avoir un nombre fixe de temps ; seuls y dominent les accents ou élévations mélodiques, auxquels doivent correspondre les accents des paroles. Chaque vers ou partie de la mélodie a *toujours* le même nombre de syllabes accentuées ; il peut ne pas avoir le même nombre de syllabes. S'il y en a une ou plusieurs de plus ou de moins, on ajoute ou on supprime à la mélodie le nombre de temps faibles nécessaires, les temps accentués restant toujours invariables. Déjà, dans l'ancien culte hébreu, certains psaumes paraissent avoir été écrits dans cette forme, mais la connaissance pratique s'en était perdue, même en Israël.

Le premier poète-musicien auquel on attribue des pièces de ce genre est l'hérétique syriaque Bardesanes, au III<sup>e</sup> siècle ; mais le véritable organisateur, et peut-être le créateur du genre, est saint Ephrem, diacre d'Édesse, qui voulut composer cent cinquante hymnes écrites selon le r. au procédé, comme il y a cent cinquante psaumes à l'Église syriaque a con-

1. Ce fait, qui a été contesté par quelques savants, est maintenant hors de doute, depuis le déchiffrement des papyrus gnostiques et magiques, dont la science est redevable à MM. Poiree et Ruelle. Cf. *Origènes du chant romain*, ci-dessus citées.

2. Sur les mélodies de cette hymne, consultez Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1876 ; J. Parisot, *Conférence sur la musique orientale*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1898 ; A. Gastoué, même revue, année 1899, page 12 ; Dom Gaisser, *le Système musical de l'Église grecque*, p. 52, note 3, Rome et Maredsous, 1901. Citons ici les autres travaux à consulter sur le chant byzantin : Villoteau, rapport, dans la *Description de l'Égypte*, tome


XIV ; Vincent, dans les *Notices et Extraits des mss.*, t. XVI ; Christ et Parantikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig, 1871 ; Hatherly, *A Treatise on Byzantine music*, Londres, 1892 ; Aubry, *le Rythme tonique*, Paris, 1903 ; Dom Gaisser, *les Heirmoi de Pâques*, Rome, 1905 ; et les articles divers publiés par le Dr Tzetzes dans le *Παρθενιον* d'Athènes, années 1882 et 1883 ; par Dom Gaisser, A. Gastoué, P. J. Thibaut, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, années 1897 à 1901 ; par P. J. Thibaut, dans le *Byzantinische Zeitschrift*, année 1899, et le *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, mêmes années ; Gastoué, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine*, Paris, 1908.

tiné jusqu'à nos jours de chanter les poésies de saint Ephrem, dont les compositions ont été traduites et imitées dans toutes les langues. Quelle est la valeur historique des mélodies sur lesquelles on les chante? Il est difficile de le dire, cette Eglise, pauvre et à demi barbare, ayant à peu près toujours ignoré ou négligé la notation musicale. (Voir plus loin, p. 554.)

La psalmodie syriaque en chœur reçut un premier développement à Antioche, vers le milieu du IV<sup>e</sup> siècle, dans des circonstances racontées bien des fois.

Flavien et Modore, membres d'une confrérie d'ascètes et devenus plus tard évêques, cherchèrent à intéresser le peuple grec d'Antioche à la psalmodie,

en divisant le chant d'après deux demi-choeurs, l'un formé des hommes, l'autre des femmes et des enfants. Les deux choeurs se réunissaient pour chanter le refrain ensemble. Cette forme d'exécution par des voix chantant alternativement à l'octave l'une de l'autre et se réunissant ensuite était nommée par les anciens *antiphonia*, *antiphonon melos*, « mélodie en écho ». Ce nouvel usage eut un tel succès qu'il passa rapidement dans toutes les églises, et que l'expression d'*antiphonon* ou « antienne » finit même par faire désigner uniquement le chant du refrain exécuté avec les psaumes en chœur, tandis que l'antique manière de répondre au solo était nommée « répons » ou *hypakoe*.



Α ξηλ θρηλιαου: α  
 πο του φρατος του  
 ορου. και βαοραθη  
 ρε χαραμ και απην  
 τησρ το πο. και ε  
 λωιμη θηθις. εδν  
 γαρο ημοσ και ελα  
 κερ απο του λιθω  
 του το ποου. και εθη  
 κερ προς εβθαης  
 ατου. και ελωιμηθη  
 βν το το πο εκ εμ  
 και ερ νρη ασθη ε  
 ιδου λιμας. ερηρι  
 ηερ ηερ τη ηη ης η  
 εβθαη αιφικη ετο  
 ρε το ρο εορ και οι  
 εηλοιο του θη. αμ ε  
 και μορ και και εμα  
 μορ βαοιτη η ε οδ ες  
 βαοιτη ριτω βαοιτη  
 ε ε πορ. αμ ο θο α  
 κραμ του ερς σου

και ο θεϊσααετη φ  
 ου. η ηη εφ ης ομα  
 ελα ης βαοιτης. οιδ  
 σω αυτημ. και το εορ  
 ματι σου. και ετα το  
 εορμα σου εο ηαμ  
 μοσ της ηη και ηρα  
 τω θη ετα. εαη θα  
 λαοταμ. και ηοραμ.  
 και μι αμ. και εοι α  
 ηατομας. και εη εο  
 ηη ηη σμ τα ερ σοι.  
 εαοι αι φ και τησ  
 ηη ε και ερ το εορ  
 ματι σου και ιδου ε  
 γο μα ε σου. ελα ε  
 μας σου ε ερ τη ο ε  
 πο ε ε. ου εαμ πορα  
 ηη ε και εο ερ ε  
 ε ε ε ηη ηη τα ηη  
 ο ηο ηη ε ε ηα τα ηη  
 ε ε του πο ηοι σα μ  
 εαμ τα. ο εα ε ηη

Texte grec avec la notation ekphonétique.

II

LE DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE BYZANTINE

En 390, saint Jean Chrysostome, élu archevêque de Constantinople, importa le nouvel usage dans le

rit byzantin. En même temps, aux antiques répons ou refrains on adjoignait des textes nouveaux, chantés avec une musique nouvelle. Il était d'autant plus nécessaire de le faire, que les hérétiques ariens avaient aussi adopté le même genre, et faisaient des processions solennelles avec des chants nouveaux. Saint Jean Chrysostome leur opposa les pompes ca-

tholiques, et chargea le maître de la musique impériale de la partie musicale des antiphonies. C'est, en somme, l'acte de naissance de la musique byzantine proprement dite.

Bientôt les textes nouveaux prirent une grande importance, et, comme ils étaient le développement (*tropos*) soit d'une idée théologique, soit d'un passage des livres sacrés, on leur donna le nom de τροπῆαι, *tropaires*. A son tour, le tropaire, bientôt détaché du psaume, allait avoir une vie propre.

Écrits suivant la règle du *heirmos* (Voir ci-dessus, I), les tropaires les plus populaires virent bientôt, sur la même mélodie, composer d'autres textes. L'usage byzantin distingue ainsi le tropaire *idionète*, celui qui a une mélodie propre, l'*automète*, celui qui a une mélodie type, le *prosoimon*, qui est écrit sur le chant de l'*automète*. Chose assez singulière, le rit byzantin n'a conservé le nom de *heirmos* qu'au tropaire qui accompagnait primitivement les cantiques ou odes tirées de l'Écriture Sainte, comme le cantique de Moïse, celui d'Anne, celui de la sainte Vierge, de Zacharie, de Siméon, etc. On a même été jusqu'à donner un nom spécial aux *heirmi* et aux tropaires, suivant le cantique qu'ils accompagnent.

Les tropaires pour le *Magnificat* (en grec *Mégaly-non*) sont nommés *megalynaria*. Ceux du cantique des Trois Enfants, l'*Eulogétos*, sont les *eulogétaria*. Ceux du *Nunc dimittis*, en grec *Nyn apolyeis*, prennent le nom d'*apolytikia*.

Tels sont les principaux genres des tropaires, à leur origine.

Au bout de peu d'années, ils étaient répandus dans toutes les églises grecques, et de là dans diverses églises de langues orientales.

Dans le 5<sup>e</sup> siècle, les tropaires étaient couramment chantés dans les églises d'Alexandrie, au grand scandale de certains solitaires rigoristes. Dans le texte si curieux du Γερωνίκιον (*Gerontikon*) de l'abbé Pambo, qui est de ce temps, on lit une diatribe d'un vieux solitaire sur ces chants nouveaux. Son disciple, étant allé à Alexandrie, lui rapporta ce qui se faisait dans les églises, et spécialement à la cathédrale, où il avait appris par cœur quelques-uns des tropaires entendus par lui à l'office; et le vieillard maudit « les jours où les moines organiseront leur office avec des vocalises et des sons musicaux; ils ne sont pas venus dans le désert pour chanter des mélodies ornées et rythmer des chants en secouant la main et en levant le pied; les chrétiens corrompent les livres saints en écrivant des tropaires ».

Cependant, au temps où le moine marseillais Jean Cassien visitait les solitaires d'Égypte, ceux-ci commençaient à ajouter à certaines antennes des vocalises assez longues.

Les mélodies des tropaires étaient donc d'une forme musicale bien nette, avec un certain développement, déjà très éloignées des vieilles et simples *antiphona*. Dans le cours du 6<sup>e</sup> siècle, les monastères grecs n'avaient pas encore adopté partout les nouvelles coutumes, qu'ils laissaient aux églises séculières, conservant pour eux le service primitif; aussi les moines du Sinaï furent-ils blâmés par les abbés Jean et Sophron de ne pas se conformer à « la règle de l'Église catholique et apostolique ».

Le chant de l'Église grecque allait recevoir un nouveau lustre. Saint Romanos, diacre d'Émèse (Homs), en Syrie, se révéla comme un des plus admirables compositeurs liturgiques. Il créa, pour le service des églises de langue grecque, l'équivalent des hymnes

syriaques de saint Ephrem; sur un tropaire type, un grand nombre de strophes sont écrites, se déroulant avec une variété de styles sans cesse renouvelée : c'est le *kontakion*, auquel vient se joindre l'*oikos*. Chose étonnante : alors que la renommée de Romanos allait grandissant, et que ses œuvres étaient introduites partout où se célébrait la liturgie grecque, leur importance finit par les faire écourter; depuis de longs siècles, on ne chante plus que la strophe type des *kontakia*, et le reste était tombé dans l'oubli, jusqu'aux découvertes du cardinal Pitra.

Il y a quelque raison de croire que les mélodies sur lesquelles on chante les *kontakia* sont, sinon originales, du moins très voisines du texte primitif. Elles se retrouvent sensiblement les mêmes dans les diverses églises grecques, et leur style est analogue à celui des pièces contenues dans les plus vieux manuscrits de chant byzantin.

C'est aussi du même temps que datent les spécimens de la plus ancienne notation byzantine, qu'on a nommée *ekphonétique*, parce qu'elle n'a été employée que sur les récitatifs des textes liturgiques lus à haute voix (*ekphonésis* en grec). Les signes de cette notation ont un grand rapport de fonction — ponctuation et accentuation de la phrase — avec ceux de la Bible hébraïque, ajoutés au texte sacré à la même époque; mais leur forme, cependant, caractérisée par les signes en crochet, — *kremastè*, — les rapproche plutôt des anciens neumes latins, ou de la notation arménienne plus récente. Cette notation *ekphonétique* fut visiblement le premier essai d'où proviennent les notations mélodiques proprement dites, en usage dans le chant byzantin.

Du reste, la musique, religieuse ou profane, avait pris à Constantinople même un grand développement. L'empereur Justinien (529-565) ne dédaigna pas de composer des chants liturgiques; du moins ordonna-t-il de chanter dans les églises de tout l'empire byzantin le tropaire Ὁ Μονογενής (*O Monogenes*), à l'introït de la messe, et celui du Δεῖπνον σου (*Deïp-nou sou*) le jeudi saint. Dans ses actes, le législateur byzantin revient plusieurs fois sur des sujets intéressant la musique. Il fixe à 110 le nombre des lecteurs de la grande église de Constantinople (Sainte-Sophie), et le nombre des chœurs à 25, et réglemente de même le nombre des exécutants dans les autres églises (*Nor.*, III, c. 1). Il assimile les chantres au clergé, leur donnant le droit de faire des donations et de tester, même étant sous la puissance de parents (*Nor.*, c. XXXII); ordre à tous les clercs de chanter régulièrement matines et laudes (l. I, tit. III; l. XLII, § 10); interdiction de pousser une femme, soit libre, soit servante, à monter sur la scène des théâtres ou à entrer dans l'orchestre, à cause des lois spéciales qui régissaient la matière (l. I, tit. IV; l. XXXIII); interdiction aux lecteurs des églises d'aller chanter dans les théâtres (l. XXXIV, § 2), etc.

Les lecteurs, dont il est ici fait mention à diverses reprises, sont les clercs qui se destinaient à poursuivre leurs études ecclésiastiques et formaient, comme tels, le chœur de l'église, ou bien des choristes assimilés aux précédents et qui passaient toute leur vie dans la même fonction. Les chantres proprement dits constituaient ce qu'on appelle en Occident la *schola*, c'est-à-dire le petit chœur de musiciens achetés auquel est dévolue, dans les églises, l'exécution des pièces plus difficiles, et parmi lesquels on choisit les solistes.

Les chefs des demi-chœurs furent, dans l'Église

byzantine, de grands personnages civils, aussi bien que liturgiques, sous le nom de *domestikos* et de *lampadarios*, comme le furent souvent aussi en Occident les « grands chantres » ; ceux qui portaient ces titres en déléguaient d'ordinaire à d'autres les fonctions pratiques.

La liturgie et le chant ecclésiastique grec s'enrichissaient sans cesse d'œuvres nouvelles. Le serau allait bientôt y être mis définitivement par trois moines de Saint-Sabbas, près de Jérusalem, que les Byzantins révèrent comme les ordonnateurs définitifs de leur rit : saint Jean Damascène, saint Côme de Maïouma, saint Théophane ὁ Γραπτός (*O Graptos*), qui vécurent au vi<sup>e</sup> siècle.

Tous trois imitèrent à l'envi Ephrem et Romanos ; mais, au lieu d'écrire des kontakia ou des hymnes, ils adaptèrent aux heïrmi (voir plus haut) des cantiques de l'Écriture, de nouveaux tropaires, dont le succès fut si grand que le texte scripturaire finit par ne plus être exécuté, et qu'on chante depuis en sa place les cantiques ou odes composées ou adaptées par les trois mélodes. L'ensemble des cantiques originaux portant le nom de *canon*, les œuvres des nouveaux compositeurs gardèrent le même nom ; chaque canon se compose originairement de neuf odes (dont la seconde fut supprimée vers le xiii<sup>e</sup> siècle), du nombre correspondant des cantiques tirés de l'Écriture Sainte. Les jours où on ne doit en chanter que trois, comme en carême, la composition est nommée *trîdion* ; on désigne sous le même nom de *trîdion* le recueil complet des mêmes chants.

Saint Jean Damascène eut la part la plus importante dans ce mouvement de rénovation des vieux usages, et on lui attribue en outre le monument capital de la musique qui nous occupe : l'*Oktoèkhos*.

C'est le recueil, suivant les huit tons (*èkhos*) liturgiques, de l'office des églises grecques pour tout le cours de l'année, l'équivalent du célèbre antiphonaire romain que saint Grégoire le Grand avait codifié un siècle et demi auparavant, et dont peut-être l'écho était arrivé au monastère de Saint-Sabbas. D'ailleurs, au iv<sup>e</sup> siècle, le patriarche Sévère d'Antioche, dont on vient de publier les œuvres littéraires, avait déjà composé des tropaires suivant les huit tons. C'est d'après l'organisation du chant de l'*Oktoèkhos* que furent composées les mélodies postérieurement entrées dans le répertoire liturgique (voyez plus loin le système des huit tons, p. 549). On trouve dans les bibliothèques un manuel de solfège byzantin, sous le nom de saint Jean Damascène : c'est évidemment une œuvre supposée, ou dont l'original a tellement été interpolé qu'il n'est plus reconnaissable.

A travers cette revue rapide de l'histoire de la musique byzantine dans ses premiers siècles, nous n'avons pu évidemment nous étendre sur les détails. Mentionnons en passant que les premiers auteurs de tropaires qui nous soient connus furent Anthime et Timoclès, au v<sup>e</sup> siècle. Beaucoup d'œuvres byzantines primitives portent aussi le nom d'Anatolios et de Byzantios ; mais ces noms sont-ils originellement des noms d'hommes, ou bien sont-ce des vocables désignant l'origine respective des tropaires venus d'Asie Mineure (Anatolie) ou composés à Byzance ?

Parmi les autres compositeurs connus de cette longue époque, nous citerons encore saint Cyrille d'Alexandrie († 444), auquel on fait honneur de l'organisation de l'office des heures, le vendredi saint ; saint André de Crète, l'auteur du grand canon, et saint Sophrone de Jérusalem, au vii<sup>e</sup> siècle ;

saint German de Constantinople, et les deux savants et saints moines du Studiana, Théodore et Joseph Studites, au viii<sup>e</sup>. Sur une des pièces les plus célèbres du répertoire byzantin, l'*Akathiste*, composée pour un siège qu'eut à subir la ville impériale, nous ne dirons rien, son auteur et son origine faisant encore l'objet des polémiques des savants.

## III

APOGÉE ET DÉCADENCE DE LA MUSIQUE  
BYZANTINE.

## SON INFLUENCE EN OCCIDENT

## § 1.

La période qui va du vi<sup>e</sup> au ix<sup>e</sup> siècle nous apparaît historiquement comme l'âge d'or de la musique byzantine. Splendeur dans la mélodie liturgique comme dans le chant ou l'orchestre profane.

Longtemps, les traditions des derniers musiciens de l'antiquité continuèrent à vivre à Byzance. Les vieux instruments grecs ou orientaux y restèrent en usage pendant des siècles : citharèdes et joueurs d'« aulos » s'y firent entendre durant tout le moyen âge.

Mais il était surtout réservé à Byzance de conserver et développer ce roi des instruments, l'orgue, celui sur lequel nous sommes le mieux documentés. Alors qu'en Italie ou dans les Gaules, l'invasion des barbares avait détruit, avec les riches demeures et les théâtres, les orgues hydrauliques qui s'y trouvaient, l'empire byzantin, moins exposé, avait continué de se servir des vieilles hydrauliques. Mais à côté de cet orgue à eau, l'orgue pneumatique ou à vent grandissait.

On connaît le bas-relief de l'obélisque de Théodose à Constantinople représentant l'une des grandes orgues impériales. Il y en avait alors plusieurs, et d'une grande puissance, qui remplaçaient l'orchestre dans les grandes solennités civiles<sup>1</sup> (car jamais, au moyen âge, l'orgue ne fut un instrument d'église, mais un instrument de concert ou d'enseignement : en Occident, les premières orgues d'église n'apparaissent guère qu'au xi<sup>e</sup> siècle).

Ainsi, pendant un festin d'apparat donné par Constantin Porphyrogénète (913-959) aux ambassadeurs sarrasins, les chantres de Sainte-Sophie et ceux des Saints-Apôtres, placés dans deux absides contiguës du Chrysotriclinion, exécutent des chœurs en l'honneur du basileus. A l'entrée de chaque nouveau service, c'est le tour d'orgues d'argent et d'or de se faire entendre. L'empereur lui-même passait pour musicien, comme son père et prédécesseur Léon le Sage (886-912) ; l'un et l'autre composèrent les *heothina* et les *he.vapostilaria* adoptés depuis à Byzance.

Le Cérémonial des empereurs byzantins fait plusieurs fois mention d'orgues. Outre celles du Chrysotriclinion, du Tripeton, de la Magnaure, du palais de Chalcé, on cite encore les orgues du cirque. Lorsque, aux grandes fêtes, l'empereur faisait une sortie

1. On lira avec intérêt le résumé d'une conférence prononcée à Constantinople sur ce sujet par le P. Johannès Thibaut, dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1<sup>re</sup> année, n<sup>o</sup> 4, avril 1901, pages 174-175. Nous empruntons à ce travail plusieurs des détails qui suivent.

solennelle, ou qu'il devait recevoir quelque délégation, le jeu des orgues alternait avec les chants exécutés suivant les huit tons. A l'entrée du cirque, pour recevoir les hommages des Bleus et des Verts, même cérémonial.

En dehors de ces très grandes orgues, on en fabriquait de petites, portatives, introduites en Occident sous le règne de Charlemagne par les ambassades

byzantines. Il paraît même hors de doute que les facteurs des premières grandes orgues d'Occident, au ix<sup>e</sup> siècle, étaient des Grecs ou des Syriens.

L'intérêt de ces orgues résidait surtout dans la puissance de leur sonorité, mais l'effet musical ne pouvait en être que peu varié. Les nombreux jeux des orgues modernes n'existaient pas dans l'orgue ancien : cet instrument ne possédait que deux jeux,

ΔαχϞ. Η̇χ̇Β̇:

Η̇μυροφοροιορθριανθρομβναι. κτομημασσυμβωσ  
 δισκατωλαμοισαεωτζητοψσχιρατ. προστομ  
 ρισαετοδχραμτομομασον. κτοναβλου τοισρημα  
 σιμβνηκλιθισαε. χδροποριασμομα. τοισαποστολο  
 δυκρυτησ. οτιαβελιοσδρχηροσ τισσασατηριασμομα.  
 παθησαστομθαματορ. ταδδκροσμοσδωρομδμοσ. θω  
 λωαεωμοιορκαετομδνβλδσοσ.

ΔαχϞ. Η̇χ̇Β̇:

Η̇μυροφοροιορτωαελεσ. ορθρονκαθδσοσ. δραματωλα  
 ωσασ. τονκρυιοντομταφορκατδλαμομ. απδρδθου  
 κηλπιθουμυροσασ. δγδλομθου τοδυμαμομδμα του  
 λιτουστωμδωθδμ. καιπροσδλκμασδγδλομτο.  
 πουδσμεσφραδδ τουμυμματοσ. παυατημτομη  
 ρατουμοιασδγικαεριομλοσασφραδω. νθρμδδμμνι.  
 τωρμμοστωμμυκωμ. δζαερατωμομδλοσκλδρωμ  
 προσατωσ. τιμδλθρμωμζητδτδ τομθωμτωκαε  
 θωσπομομτω τογβροσ. τωμυροτωμ. δζηνρθεχριασ  
 οθδωσλωμ. βκρυβρωμσσπδμτοδμαμοσ. πδρδχωμ

Notation paléobyzantine, fragment d'un stichiraire du x<sup>e</sup> siècle.

l'un à bouche (flûte), l'autre à anche (chaleur), reproduisant du reste les deux principaux instruments à vent de l'orchestre antique.

On a pu établir que le clavier de ces orgues avait de quinze à seize notes, avec, croit-on, quatre touches de demi-tons en dehors des deux demi-tons ordinaires de l'octave naturelle : une touche entre le ré et le mi, une entre le fa et le sol, entre le sol et le la, entre le la et le si.

Cette grande période de l'art byzantin ne fut donc pas sans influence sur l'Occident.

Déjà c'est au retour de son ambassade à Constantinople que saint Grégoire le Grand organise à Rome la *Schola* des chanteurs, et s'attire des Latins le reproche de vouloir imiter les Grecs, en réglementant à la messe le chant du *Kyrie eleison* et de l'*Alleluia*. Cependant, dans les pièces les plus anciennes du répertoire grégorien, l'influence byzantine n'apparaît pas nettement. Par contre, vers la fin du vi<sup>e</sup> siècle, le pape saint Serge, d'origine syro-hellénique, introduit dans le rit romain des usages empruntés à Byzance et à l'Orient ; notre liturgie conserve de cette



époque l'*Agnus Dei* simple (fériat), qu'on chante sur un ton de psalmodie byzantine, et entre autres antiennes l'*Adoma* de la procession du 2 février, qui est la transcription latine du tropaire byzantin  $\kappa\alpha\tau\alpha\zeta\acute{o}\sigma\tau\alpha\iota\sigma\theta\upsilon\upsilon$ . Il est à croire que la mélodie conservée sur les paroles latines depuis les plus anciens manuscrits romains jusqu'à nos livres modernes, est la mélodie originale. Au contraire, les anciens manuscrits byzantins donnent une mélodie différente, et les livres modernes une autre encore, les *lampadarîi* (voir plus haut, II, p. 343, ayant, au cours des siècles, fréquemment renouvelé le répertoire liturgique.

À la fin du VIII<sup>e</sup> siècle et au IX<sup>e</sup>, les Latins empruntent encore aux Byzantins, paroles et musique, des tropaires que les livres de Constantinople ne donnent plus depuis de longs siècles, mais qui sont encore chantés par les dominicains, les cisterciens et autres ordres monastiques, le jour de l'octave de l'Épiphanie<sup>1</sup>. Ce fut, paraît-il, le séjour à Aix-la-Chapelle d'une ambassade envoyée à Charlemagne par l'impératrice Irène qui en fut l'occasion, par suite des rapports qu'eurent les clercs et les chantres de la chapelle du palais avec ceux de l'ambassade. Le ton dit *peregrinus* (du *exitu* de l'office du dimanche) paraît aussi une adaptation ou une imitation latine d'un chant byzantin.

À la même époque, de grands monastères occidentaux, comme celui de Saint-Gall, renfermaient des groupes de moines grecs, les *fratres hellenici*, par où sans doute s'introduisit chez nous la pratique des *litteraturæ* semblables aux *enêkhémata* des Byzantins, pour donner le ton des pièces à exécuter (voir plus loin, p. 349).

Peut-être enfin est-ce aussi à la même influence qu'il convient de rattacher l'origine, jusqu'ici inconnue, du genre musical des séquences latines. Déjà on a voulu faire ce rapprochement<sup>2</sup> : nous l'appuyons de détails nouveaux. La séquence est, par essence, une forme musicale où des phrases courtes, soit vocalisées, soit chantées avec des mots (une note par syllabe), se répètent semblablement deux à deux. Après ce premier couple de phrases, un second différent lui succède, puis un troisième et d'autres encore, selon la volonté du compositeur. Le tout est clos par une phrase unique, ou finale, à laquelle fait quelquefois contrepoids une phrase d'un même genre comme entrée.

Or, cette forme est précisément celle de plusieurs tropaires byzantins comme, par exemple, le chant de l' $\Lambda\upsilon\gamma\omicron\upsilon\sigma\tau\epsilon\omicron\varsigma\ \mu\omicron\upsilon\upsilon\alpha\zeta\gamma\gamma\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma$  composé pour la fête de Noël par l'abbesse Cassia.

À côté de ces influences remarquables, — et peut-être réciproques, — il en faut noter d'autres, plus vagues, quoique tout aussi certaines : à Milan, dont les églises suivent un rite particulier, plusieurs antiennes sont des traductions de tropaires grecs<sup>3</sup>.

Dans l'ancienne Espagne mozarabe, les rites originaux s'étaient mêlés à ceux des Goths ariens, qui conquièrent le pays au VI<sup>e</sup> siècle et qui avaient été convertis par les soins de saint Jean Chrysostome, alors qu'ils étaient sur les confins de Byzance. Les anciens manuscrits du rit mozarabe renferment divers genres de notation musicale où l'on rencontre un certain nombre de signes analogues à ceux des vieilles notations byzantines<sup>4</sup>.

Enfin, après la conversion des Slaves au catholicisme par les soins des saints Cyrille et Méthode, le rite tout entier et la musique de Constantinople passent aux nouveaux convertis. Au X<sup>e</sup> siècle, la conversion des Russes ayant amené le mariage du grand-duc Vladimir avec la princesse Anne, toutes ces contrées furent définitivement acquises à Byzance, dont l'art, mis au service d'une autre race, va suivre de nouvelles destinées, qu'il ne nous appartient pas de commenter ici. (Voyez l'article de M. Célestin Bourdeau sur la musique liturgique russe.)

À Constantinople même, le vieil art byzantin reprend une nouvelle vie à l'époque radienne des Comnène. Le XI<sup>e</sup>, le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle — et nous avons de nombreux manuscrits de musique pour en témoigner — virent une nouvelle efflorescence du chant.

On recueille, en effet, les mélodies exécutées dans les églises grecques de Syrie; les textes en sont comparés avec la vieille tradition byzantine, et, sous l'influence de cette comparaison, une nouvelle forme des chants traditionnels est fixée, procurant l'unité aux divers patriareats d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem.

C'est l'époque où vécurent les principaux théoriciens et musicologues byzantins : Michel Psellus, le célèbre polémiste, au XI<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Constantin Dukas; Georges Pachymère (1242-1310?), auteur d'un remarquable traité sur les arts libéraux, parmi lesquels la musique; Manuel Bryenne, un siècle plus tard, commentateur des *Harmoniques* de Ptolémée, et qui a fait entrer dans son travail une partie de l'œuvre de Pachymère; l'auteur anonyme du traité *Hayiopolites* (nommé par les Slaves *Iritogradetz*), aussi important pour la connaissance de la musique ecclésiastique que profane, et la fidélité avec laquelle les Grecs du moyen âge conservaient l'art antique, etc., etc. Tous ces écrivains ont porté à un très haut degré la philosophie et la critique de la musique.

Au célèbre monastère de la « sainte Montagne, » l'Athos, le chant est fort en honneur, et le moine Jean Koukouzelès (XIII<sup>e</sup> siècle) forme une nouvelle théorie de la musique et de la notation. Par lui-même ou par son influence, les vieilles notations se surchargent de signes complémentaires, des *semadta*, des *hypostaseis*, des *martyriai* qui sont destinées à venir en aide au chanteur, à indiquer des nuances d'exécution, mais qui, bien souvent, ne font que jeter dans le plus grand embarras, par leur ressemblance avec les signes simples.

Mais la méthode de Koukouzelès est remarquable par deux points de haute importance dans l'histoire musicale : l'invention de *phthorai* qui permettent d'indiquer des modulations dans les tons les plus éloignés, et celle d'un signe de subdivision du temps PREMIER, qui apparaît pour la première fois dans l'art byzantin, à l'époque même, coïncidence au moins curieuse, où l'Occident voyait promulguer aussi les lois de la musique mesurée.

La constatation d'un tel fait est assurément importante; elle permet, entre autres choses, de rejeter dans le néant les théories hasardées de certains musicologues qui rêvaient, en s'appuyant sur le chant

1. Séries d'antennes commençant par *Veterem hominem*, etc. Cf. *Variæ preces*, Solesmes, 3<sup>e</sup> édition, 1892, page 91.

2. D. P. Wagner, *Origine et Développement du chant liturgique* (trad. française de l'abbé Bour), ch. XII; Fournai, 1904. L'édition alle-

mande *Ursprung und Entwicklung d. g. liturg. gesanges* est de Fribourg en Suisse, 1901.

3. Voyez *Paléographie musicale*, t. V.

4. Point que j'ai développé dans mon *Catalogue des mss de musique byzantine*, Paris, 1908.

byzantin moderne, de faire remonter l'usage de la mesure et de la subdivision des temps musicaux aux plus lointains jours du moyen âge, tandis qu'en réalité il faut descendre au XIII<sup>e</sup> siècle pour voir ce chant commencer à faire usage, dans une minime proportion, de la subdivision binaire des temps.

L'école de Koukouzélès donna un essor curieux à une foule de musiciens dont le talent, loin de s'exercer d'abord à des compositions nouvelles, se plut à « enjoliver », à « arranger » les mélodies anciennes.

Rien de plus bizarre que d'étudier un manuscrit correct du XI<sup>e</sup> siècle, par exemple, dans lequel un arrangeur du XIV<sup>e</sup> siècle a placé au-dessus, au-dessous, à côté, ou même à travers la notation, les grands signes, hypostases, broderies diverses de la notation de Koukouzélès. C'est la décadence.

Ces gens se donnaient à eux-mêmes le nom de *kallipistai*, « embellisseurs » ; leurs élèves prirent celui de *melourgoi*, « mélurges, faiseurs de mélodies », ou de *maïstores*, « maîtres ». La prise de Constantinople et la conquête de l'empire byzantin par les Turcs n'arrêta pas leur essor. Loin de là : jamais les mélurges ne foisonnèrent autant qu'au XVI<sup>e</sup> siècle ; jamais aussi la notation ne fut plus compliquée, et telle page de leurs œuvres fait l'effet d'un rébus indéchiffrable jeté en défi au bon sens.

Parmi les principaux de ces maïstores, nous citerons Gabriel d'Achéiale, Jean Glykys, Manuel Chrysaphie, qui vécurent aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

## § 2.

Les détails du système tonal et rythmique de cette école sont peu étudiés et peu connus. L'un point seulement reste acquis : l'influence sans cesse grandissante de la musique arabe et persane, qui pénètre le vieux chant byzantin dans la structure de ses gammes et peut-être de ses rythmes.

Ce dernier détail, cependant, laisse entr'ouverte la porte à un intéressant, presque passionnant problème. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et dans tout le cours du XVIII<sup>e</sup>, nous savons d'une manière certaine que les compositeurs byzantins travaillaient sur les mêmes modèles rythmiques que les musiciens turcs. Les mélodies nouvelles des vieux tropaires, mélodies ornées, vocalisées, toutes sont composées sur les canons rythmiques des *ousouli* turcs. Or, fait singulier, plusieurs de ces *ousouli*, sinon tous, correspondent à des rythmes antiques, et un des genres en usage a pour base le mélange, un autre la liberté complète du rythme. Si ce sont là des procédés turcs, ce sont aussi ceux des musiciens gréco-romains aux premiers siècles de notre ère ; ce sont ceux qui imprégnèrent les œuvres des anciens compositeurs grégoriens. Les *ousouli* des Turcs ne seraient-ils donc pas autre chose que les réels et anciens rythmes byzantins ? Comme les conquérants adoptè-

rent l'architecture des vaincus, ainsi en auraient-ils pris aussi la musique.

Un fait singulier donnerait la plus grande force à cette hypothèse. C'est chez leurs nouveaux sujets que les Ottomans prenaient de préférence leurs musiciens, instrumentistes, chanteurs ou compositeurs. Les mêmes *psalles* ou chantes qui dirigeaient la musique ecclésiastique étaient aussi les mêmes qui modulaient les *boghaz namé* des *hanendé* et *bechtachi* turcs. Serait-ce donc, par hasard, dans les chants des Derviches qu'il faudrait aller chercher le secret de l'ancien chant byzantin ? De fait, lorsque se déroule la phrase d'une de ces mélodies, on croit voir, à quelques détails près d'art plus moderne, la transcription d'un vieil air grégorien<sup>1</sup>, tonalité à part.

Et l'on n'oubliera pas que les rythmes à l'antique n'ont cessé d'être connus dans l'ancien art byzantin du moyen âge. Nous en possédons des traités et des exemples qui montrent combien furent longtemps cultivés ces procédés<sup>2</sup>. Aussi ne nous paraît-il nullement étonnant que les rythmes de cinq, huit, neuf, quatorze temps premiers usités dans la musique turque viennent directement de l'art musical des premiers siècles de notre ère, par l'intermédiaire des Byzantins, ainsi que les chants *κεκθυμενα* (*kekhythmena*) en rythme libre<sup>3</sup>.

Le dernier compositeur de cette école, qu'on pourrait nommer byzantino-turque, est Pierre de Péloponnèse, *lampadarios* de la Grande Église de Constantinople, mort en 1777, et « habitué de la cour du sultan autant que du temple du Seigneur des armées ». Son influence musicale fut considérable, ses élèves nombreux. Ses compositions firent à peu près oublier celles des auteurs de l'âge précédent : encore maintenant elles sont la base du chant byzantin actuel, qui n'a plus guère de l'ancien que le nom.

Pierre de Péloponnèse voulut rénover l'art traditionnel : déjà il simplifia et modifia considérablement la notation, ainsi que le prouvent les manuscrits de ses œuvres et les diverses copies de son école, répandues dans les grandes bibliothèques. De plus, une idée fixe semble l'avoir occupé, en même temps que les autres musiciens de son temps : la simplification des *ousouli*, afin de permettre aux chantes ignorants d'exécuter les compositions des maîtres sans danger de les dénaturer. Soit par lui-même, soit par son principal élève Pierre Byzantios, les musiciens grecs acceptèrent la réforme évidemment pratique, encore que peu artistique, qui réduisait tous les rythmes anciens à un seul battement du doigt, qu'ils appelèrent le *γυρόνος* ou « temps », divisible à l'infini.

Les nouveaux usages furent codifiés par les trois réformateurs de la musique byzantine moderne, instruits à l'école de Pierre Byzantios : Chrysanthé, Chourmouziou et Grégoire, dont l'œuvre fut achevée entre 1820 et 1830.

Ces trois pères de la « nouvelle méthode » ont été jugés en des sens divers par les musiciens qui se sont occupés du chant byzantin. La manie qu'ils ont eue

1. Dans les chants des *meletés*, ou leur musique instrumentale, on peut remarquer les *ain*, sorte de forme assez analogue à la sonate ou à la suite, mais où les pièces sont tantôt vocales, tantôt réservées aux instruments. Le genre et même le rythme de chaque mouvement est prévu : le *taksim*, première partie de l'introduction, est en rythme libre ; la seconde partie ou *pechere*, est rythmée d'une manière presque aussi libre, mais à une reprise analogue à celle de nos rondeaux. Dans le *taksim* et le *pechere*, on suit souvent un rythme différent pour chaque période ou même pour chaque partie de phrase. Un *pechere* semblable, mais plus court, termine le *ain*. Les autres morceaux sont chantés. Les divers rythmes usités dans la musique turque sont

absolument comparables à ceux des anciens ; ils peuvent aller depuis les quatre temps premiers de l'*ousoul sofian* jusqu'aux vingt-huit temps (avec subdivision de l'*ousoul déeri Kébir*, en passant par des rythmes divers de cinq temps, de six temps, de huit, de neuf, de quatorze temps ; la subdivision du temps y est très rare. Un certain nombre de pièces de ces différents genres ont été publiées dans une très intéressante étude, *la Musique des meletés*, par le P. Johannès Thibaut (*Revue d'histoire et de critique musicales*, année 1902).

2. Tel que dans l'Anonyme publié par Bellermann, et depuis par Vincent, dans les *Notices et Extraits des mss*, t. XVI, 2<sup>e</sup> partie.

3. Voir également P. Aubry, *le Rythme touique*, Paris, 1903.

de vouloir tout préciser, tout régler et, pour parler exactement, tout réformer, a eu évidemment des suites fâcheuses. Il paraît hors de doute qu'ils dénaturèrent plus ou moins, en les transcrivant, les œuvres des compositeurs antérieurs. Leurs divisions des gammes des divers tons sont également sujettes à caution. Cependant leurs publications ne furent pas entièrement inutiles, car, à côté de ces pièces d'un art décadent et mêlé de tant d'éléments hétérogènes, ils fixèrent les mélodies des chants traditionnels des vieux heirmi et tropaires. Sans doute, le rapprochement de ces derniers textes avec les manuscrits du moyen âge montre que les mélodies ne s'en sont pas conservées intactes, mais les thèmes, la forme,

le rythme, n'ont pas été sensiblement altérés.

Tandis que les œuvres modernes sont écrites sur le  $\zeta\phi\phi\upsilon\varsigma$  lent, mesure à un temps, les autres mélodies simples traditionnelles s'exécutent dans un mouvement vil, sans autre préoccupation que celle de bien marquer la division du texte de la phrase et l'accent tonique des mots. Voici, en exemple, le début du célèbre chant de Pâques,  $\text{Η}\alpha\gamma\gamma\alpha \text{ }\iota\epsilon\phi\phi\upsilon$ , d'après le recueil officiel actuellement en usage,  $\text{Ε}\dot{\iota}\rho\mu\omicron\lambda\acute{\omicron}\gamma\iota\omicron\upsilon \tau\acute{\omicron}\nu \alpha\alpha\tau\alpha\theta\alpha\sigma\tau\acute{\omicron}\nu$ <sup>1</sup>, page 168 (Constantinople, 1839), et d'après l'un des plus remarquables *stichiraires* du moyen âge, le manuscrit grec 272 de la Bibliothèque nationale de Paris, du XI<sup>e</sup> siècle, f<sup>o</sup> 206, provenant du monastère de Saint-Mammès, à Constantinople<sup>2</sup>.

∴

C'est ici le lieu de parler du système tonal des musiciens byzantins, non pas anciens, car, hélas ! nous sommes trop peu renseignés sur ce point. Leurs notations n'ont, en effet, jamais indiqué les échelles tonales avec précision ; et, pour exécuter une pièce de chant, il faut savoir d'abord dans quelle échelle ou doit chanter.

Sans doute ces échelles sont spécifiées par les signes des martyries ; mais, outre que le sens des martyries anciennes est généralement obscur, les livres les plus anciens n'en ont pas du tout. On ne les voit apparaître que dans les notations du XII<sup>e</sup> siècle ; précédemment, les manuscrits portent uniquement le numéro du ton (comme les livres latins modernes), ou même n'ont aucune indication. Cependant parfois, dans le cours d'un morceau, on voit indiquer une finale exceptionnelle par le numéro du ton correspondant.

Ces tons, au nombre de huit, sont les échelles modales, rangées en *authentiques* ou tons maîtres, et *plagaux* ou dérivés. Leur classification paraît avoir été primitivement la même que celle des Latins ; les auteurs du IX<sup>e</sup> siècle ne font pas de différence entre les uns et les autres. Hellènes ou Occidentaux avaient rangé, sous des syllabes de convention comme

*noegis, norane*, etc., des formules tonales appelées *enkhēmata* par les Grecs, et *neunæ* ou *litteraturæ* par les Latins. Les formules étaient destinées à fixer les caractères tonaux de chaque échelle dans la mémoire des chantres, et, avant d'exécuter une mélodie, le *protopsalte* grec ou le préchantre latin entonnait la formule, terminée toujours sur la note modale, pour assurer le ton. Le dépouillement des manuscrits de musique byzantine les plus anciens paraît révéler effectivement une parenté très proche du système des huit tons latins ou grecs. La principale différence semble avoir été dans l'échelle appelée  $\beta\alpha\beta\delta$  ou *grave*, basée sur le *si* grave et analogue à l'antique harmonie mixolydienne. Peut-être aussi — probablement même — le chromatique ancien, malgré les défenses des Pères de l'Église, est-il resté en usage pendant toute l'époque ancienne. Nous l'ignorons et ne pouvons le dire avec précision.

Au XII<sup>e</sup> siècle et au XIV<sup>e</sup>, les musicologues byzantins, Pachymère et Bryennios, ne semblent faire aucune différence entre les échelles antiques et celles en usage de leur temps, bien qu'ils commettent — ou qu'ils nous paraissent commettre — des erreurs bien excusables.

Depuis la réforme de Chrysanthè de Madyte, la tonalité byzantine se présente ainsi avec ses huit tons ou *èkhos*. Protos<sup>3</sup> authentique : finale *ré* ; le *mi* et le

1. On pourrait traduire par *Requiem de heirmi avec les variations* ; le  $\alpha\alpha\tau\alpha\theta\alpha\sigma\tau\acute{\omicron}\nu$  (*katabásion*) est le chant orné de la mélodie traditionnelle du heirmos. Pierre de Péloponèse est le principal auteur de ces *katabasia*.

2. Il y a quelques années, j'avais déjà essayé une transcription de ce tropaire manuscrit (*Tribune de Saint-Gervais*, 7<sup>e</sup> année, 1901, p. 273). Certains signes douteux de l'ancienne notation m'avaient amené à une

lecture légèrement différente pour les groupes de notes qui s'y trouvent, sans modifier pour cela la structure du morceau. L'indication des accents musicaux se trouve dans la notation originale.

3. C'est avec intention que je conserve les noms grecs *protos, deuterios, tritos, tetartos*, la classification occidentale les ayant conservés, les latinisant en *protus, deuterus, tritus, tetartus*.

si sont souvent diminués, c'est-à-dire baissés d'un quart de ton. Comme dans les modes antiques et grégoriens, il y a une teneur ou mèse, elle est à la quarte.

Protos plagal : encore que cet *ekhos* soit peu défini, il renferme des chants avec finale *ré*, mais le *si* devient semblable à notre bémol. D'autres chants ont la finale *sol*, avec *si* ♭, d'autres *la*.

Deuterios authentique : la gamme en est très peu fixée par les auteurs modernes ; il renferme des chants avec finale *sol*. Nous n'insistons pas sur les intervalles étranges de  $3/4$  et de  $5/4$  de ton qui en forment la gamme, intervalles d'une exécution très difficile, et sur lesquels les spécialistes eux-mêmes ne sont pas d'accord.

Deuterios plagal : il renferme des chants analogues au mode latin correspondant, finale *mi*, mèse sur *la*, mais avec un *ré* et un *la* bémols, ou abaissés ! D'autres chants, plus nombreux, ont la tierce surhaussée, formant ainsi une échelle dorienne relâchée chromatique (*mi fa sol<sup>♯</sup> la* ; mais, on ne sait pour quelle raison, cette échelle est notée un ton plus bas !

Tritos authentique : finale *fa*, à peu près semblable au tritos plagal (6<sup>e</sup>) transposé latin ; emploie le *si* ♭.

Tritos plagal : a des chants finale *si* grave, et d'autres finale *si* ♭, mais ces derniers transposent en *fa* leur base modale.

Tetartos authentique : avec chants finale *sol* (variété *hugia*), finale *mi* (variété *leyetos*), finale *ré*. Il renferme des mélodies analogues aux modes grégoriens de ces diverses finales, mais la première variété correspond plutôt au plagal latin.

Tetartos plagal : finale *ut*, avec ordinairement *si* ♭ ; a beaucoup d'analogie avec l'authentique grégorien transposé une quinte plus bas<sup>1</sup>.

Dans tous ces tons, les diverses variétés s'emploient suivant le genre des chants : *stichirarique*, analogue aux antennes chantées avec des versets (stichères) ; *heirmologique*, mouvement vif analogue au genre des heirmi. On distingue encore le *papadique*, dans lequel l'exécution est le plus difficile, par suite des vocalises et des diminutions du temps. Ces diverses catégories admettent elles-mêmes des divisions différentes des intervalles de la gamme, au moyen de tiers, de quarts de ton, etc. C'est évidemment, au jugement de tous ceux qui s'en sont occupés, une infiltration arabe ou persane.

Toutes ces subdivisions de la gamme s'expliquent dans une musique purement monodique. Au piquant des harmonies recherchées ou étranges que s'efforce de trouver l'Européen moderne, le Byzantin oppose la diversité chromatique ou enharmonique de la mélodie, dont un diatonisme perpétuel paraîtrait trop monotone à l'oreille.

La musique byzantine ne connaît pas, en effet, d'autre harmonie que celle amenée par la tenue de l'*ison* avec la mélodie. L'*ison*, ou « égal », c'est ce que nous appellerions une pédale de tonique ou de dominante, suivant les cas. Ce n'est pourtant pas, croyons-nous, un besoin d'harmonie qui l'a fait introduire dans le chant byzantin, mais simplement

une nécessité pour maintenir les exécutants dans le ton. Lorsqu'un chœur chante quelque belle mélodie et que l'*ison* est tenu avec goût et science, à bouche close, par un petit groupe, il en ressort un effet souvent intéressant.

Mais dans la plupart des centres ordinaires de musique byzantine, la tenue de l'*ison* par les enfants de chœur fait trop souvent penser, suivant le mot de M. Bourgault-Ducoudray, à une broche passée au travers de la mélodie.

Les musiciens turcs ont également le même usage dans le jeu des instruments.

## IV

## AUTRES CHANTS LITURGIQUES ORIENTAUX

## § 1.

A prendre l'histoire à ses origines, on devra reconnaître au chant des églises syriaques et chaldéennes un intérêt particulier. Malheureusement, dès le VI<sup>e</sup> ou le VII<sup>e</sup> siècle, la période de splendeur de ces églises était passée. Or, pour beaucoup de leurs pièces de chant, le texte syriaque remonte au V<sup>e</sup> ou au IV<sup>e</sup> siècle ; mais si l'écriture nous en a conservé le texte, aucune notation<sup>2</sup> ne nous en a transmis la mélodie musicale, et nous n'avons nul point de comparaison permettant d'établir que ces chants représentent l'ancienne tradition artistique de l'Orient.

Pour les mélodies mêmes des hymnes de saint Ephrem ou de Jacques de Sarug, compositions absolument locales, les mélodies présentent dans les divers centres religieux du même pays des variantes notables ; si l'on peut admettre à juste titre que le traditionalisme de l'Orient a pu en conserver les thèmes originaux, il faut reconnaître que les variations se succédant au cours des siècles, d'après les lois de diverses écoles, ou simplement le laisser-aller de chanteurs ignorants, ont altéré ces mêmes thèmes dans une mesure que nous ignorons. C'est évidemment à des déformations de ce genre qu'il faut attribuer l'origine de mélodies présentant évidemment un certain air de famille, mais dissemblables dans leur forme extérieure, et qui se chantent sur des textes analogues.

A cela, il faut ajouter la formation de l'Église maronite. Originellement syriaque, elle a, depuis de longs siècles, traduit en arabe une partie des textes anciens, et sa civilisation liturgique est fortement imprégnée d'art arabe. Les chants maronites, quoique composés sur des thèmes évidemment syriaques dans leur origine, sont chantés avec toutes les inflexions de la musique arabe.

A ces églises nous joindrons celle des Coptes d'Égypte, qui est dans le même cas que les églises dont nous venons de parler, mais avec un répertoire d'une

1. Ajoutons encore que, pour augmenter la confusion, les divers théoriciens byzantins, surtout modernes, ont voulu, tout comme les Latins, appliquer à ces modes des noms antiques ; mais ils ont également confondu les anciens tropes ou tons de transposition avec les formes d'octave, et leurs diverses classifications ne correspondent pas entre elles.

2. On cite seulement deux manuscrits syriaques de la fin du moyen âge, qui renferment quelques pièces portant une notation musicale qui semble la transcription d'une notation byzantine. Les pièces elles-mêmes

sont la traduction de tropaires grecs. Les meilleurs travaux et recueils de chants à consulter sont : J. Parisot, *Rapports sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1839 ; *La Musique orientale*, conférence publiée dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1898 ; *Les Huit Modes du chant syrien*, dans la même revue, 1901, p. 258 ; P. Aubry, *Le Système musical de l'Église arménienne*, même revue, années 1902 et 1903 ; *Le Système tonique*, Paris, 1903 ; R. P. Badet, *Chants liturgiques des Coptes*, Le Caire, 1899. On trouvera aussi d'excellents renseignements dans Villoteau, *op. cit.*

pauvreté telle, qu'il tient tout entier en quelques pages.

Tous ces chants, syriaques, chaldéens, maronites, coptes, auxquels il faut aussi rattacher ceux de l'Église éthiopienne, sont donc des mélodies transmises uniquement par la tradition orale sans aucune autre éducation musicale. Les chanteurs les déforment à plaisir; lorsque ceux-ci ont fait connaissance avec les principes de la musique byzantine, arabe, européenne, ils se servent de leur nouvelle science pour transformer leur ancienne routine.

Les choses les plus curieuses en résultent. Nous avons le chant d'un air d'église écrit sur un texte arabe, traduction du *Tantum ergo* latin. La mélodie sort évidemment, sans aucun doute possible, du thème latin, mais tel qu'il se chante en Italie; sur ce thème, un développement de style syriaque a été établi et est chanté avec les intervalles d'une des variétés de la gamme arabe de *Soba*.

On ne peut donc songer sérieusement et scientifiquement à édifier des théories d'histoire musicale sur ces chants des églises d'Orient.

Les seuls faits intéressants à noter sont les suivants:

a) Tonalité : emploi les diverses gammes naturelles (sans dièses ni bémols), avec de préférence les finales mineures, et particulièrement *mi* et *si* naturels ou diminués; mais ces dernières finales ne supportent jamais une forme d'octave analogue au dorien antique (*mi* avec *si* pour dominante, sans dièse bien entendu); ce sont plutôt des chants qui seraient dans la gamme d'*ut*, ou celle de *sol* (sans sensible), et resteraient en suspens sur la tierce. D'ailleurs, la tonalité est parfois si incertaine qu'un chantre ajou-

tera un *ré* ou un *la* final à la mélodie qu'un autre aura terminée sur le *mi* ou le *si*. Ces chants emploient quelquefois des broderies par demi-tons, mais la modulation au sens de notre musique n'y existe pas.

Les Syriens ont, comme les Byzantins et les Latins, un système de huit tons. Visiblement, le début de leurs formules imite le système gréco-occidental, mais ensuite la dissemblance s'accroît. D'ailleurs, en dehors de quelques-unes de ces formules, on ne voit pas le rapport qu'elles peuvent présenter avec les autres mélodies liturgiques. Le premier, le second et le troisième de ces tons correspondent assez aux tons protos authentique et plagal, et deuterios (finale *mi*) des chants byzantins et latins. On remarquera, en particulier, que l'abaissement d'un quart de ton pour le *mi*, en usage chez les Byzantins, l'est aussi chez les Syriens.

b) Rythmique : la partie intéressante de ces chants; on peut relever en effet, parmi eux, la plupart des formes rythmiques employées dans les divers systèmes de mélodies liturgiques en usage au cours des siècles.

1. Rythme purement oratoire, calqué sur la division des phrases et le sens de l'accentuation tonique; ne se compose guère que de valeurs brèves, avec longues aux coupes de la phrase ou à certains passages. La valeur longue peut être formée d'une note tenue deux temps, ou d'un groupe de deux notes. C'est le rythme des tropaires simples du chant byzantin et des chants grégoriens ordinaires de l'église latine. Exemple : psalmodie syriaque à l'office de complies (Parisot, rec. cité, n° 299) :

Le genre n'emploie que très rarement la subdivision des temps premier, et généralement par manière d'ornementation.

II. Rythme libre dans le genre du précédent, mais

avec adjonction de vocalises. Exemple : fragment de récitatif chaldéen solennel (id., n° 314).

Le même rythme s'adapte fort bien aux mélodies des hymnes.

III. Rythme régulier, qu'on peut écrire en mesure. Se présente avec deux formes : l'une où l'on ne rencontre que des valeurs brèves et longues du rythme simple (absolument comme dans les hymnes et plusieurs proses romaines), sans les subdivisions habituelles des valeurs brèves; une autre forme absolument analogue à des mesures modernes ou au *chronos* non moins moderne des Byzantins.

IV. Enfin, des rythmes mesurés de valeurs mêlées, ou des rythmes libres avec toutes sortes de valeurs, de subdivisions et de broderies, analogues aux mélodies modernes des musiciens arabes.

Il est fort remarquable que ces derniers genres sont ceux dans lesquels sont composées les pièces

connues comme modernes, telles que des cantiques en arabe, des mélodies pour les hymnes traduites en cette langue. Il semble donc bien que les autres genres soient les plus anciens.

§ 2.

Mais, à côté de ces églises pauvres, déshéritées, qui n'ont pour elles qu'un passé lointain, et où l'art musical n'est représenté par aucune notation, aucun enseignement, vit une de leurs sœurs, l'Église arménienne, qui a toujours tenu dans l'Orient chrétien une place plus importante.

Ici, nous ne saurions avoir toute la richesse histo-

rique et musicale de l'art byzantin, mais nous avons tout de même plus qu'avec la mélodie syriaque, chaldéenne, maronite ou copte. Les anciens manuscrits de liturgie arménienne, depuis le XII<sup>e</sup> siècle environ, et les imprimés jusqu'au XIX<sup>e</sup>, renferment une notation musicale à peu près uniforme. Cette notation curieuse rappelle par les formes de ses signes soit les neumes latins, soit la plus ancienne séméiographie musicale byzantine, dite ekphonétique. Par sa position, son emploi dans l'écriture du texte chanté, elle rappelle également les accents mélodiques juifs. Toutefois, le sens en est perdu malgré les affirmations de certains musicologues du XIX<sup>e</sup> siècle, intéressés

արեգակն՝ և ընդ Տրեշտակս երգէին՝  
 փառք 'ի բարձունս օյ՛յ :  
 \* Ն՝ Տօրէ՛ ծանօցցար լուսաւորե՛լ զա՛  
 ռարածս՝ . ա՛ր՞ զգա՛րու թէ արեգակըն  
 տէր փառքք քեզ . Նընա՛ր 'ի յայրի՛ն  
 ընծայեցաւ բէթղէ՛հէմ . ա՛ . Հովնա՛ց  
 յայտնեցար երկրպագեալդ 'ի մօռուց .  
 ար . Եւ մեք ե՛րգեսցուք որ 'ի կու  
 սէն մարմնացար՝ . ար .  
 Տ Երևիհ՛գէն էակի՛ց բանըդ Տօր՝ .  
 Գ ձ որ էիր յառաջ քան զլաւի՛ տեսնս՝ .  
 և եկիր 'ի փրկու թի՛ն ըստեղծուածոց  
 քոյ՝ . Ը՛զ քե՛զ ճրջնե՛քք ա՛րծ Տայրըն  
 մերոց . Նընա՛ր 'ի կուսէ՛ր անձառ մի  
 ութիւն . անբաժա՛ն նի՛ն և՛ միշտ գոլով  
 ո՛չ մեկնեցար 'ի Տայրական ծոցոյ՝ . Ը՛զ .  
 Նընծու թէ՛ տօնեսցուք ը՛զ ընունդ  
 քո ա՛ք . որ յայտնեցար մեզ լոյս 'ի լու  
 սոյ . և լուսով քո լըցե՛ր ը՛զ տիեզերս՝ .  
 Գ ը՛զ քե՛զ ճրջ . Վորժըք տեա՛նն ը՛զ  
 տէր օրջնե՛ցէք . ե՛րու՛րէ՛ բա՛րձր ա  
 բ  
 32 լու

Fragment de Charakan arménien en notation ancienne.

sans doute à paraître savants dans toutes les branches qu'ils ignoraient. On peut cependant, croit-on, les ranger sous trois rubriques : signes relatifs à la durée; signes de ponctuation et de cadence; signes mélodiques proprement dits. Chacun de ces signes représente une formule musicale traditionnelle, dont les chantres se passaient les secrets de génération en génération. On les trouve surtout dans les chants du *Charakan*, du *Jamayikh* et du *Patarag*; le premier de ces livres est analogue à l'heirmologion des Byzantins et renferme le texte et le chant des tropaires des canons; le second contient l'office des heures; le troisième, les chants de la messe.

Il n'est point nécessaire d'édifier une théorie sur l'antiquité de cette notation, encore qu'elle soit d'un bel âge. La commune tradition et les textes histo-

riques arméniens en attribuent l'invention ou l'introduction à Khatchatour, vardapet de Daron, au XI<sup>e</sup> siècle. Auparavant, il n'y avait aucun autre enseignement musical que la tradition orale.

C'est aussi à la même époque que les Arméniens commencent à composer des pièces versifiées et chantées, écrites sur des rythmes précis, avec le catholico Mersès de Klah, surnommé « Schnorhali » ou « le Gracieux ». Les anciens chants étaient écrits sur des styles en prose et d'une allure plus libre.

Les mélodies recueillies ou composées depuis le XI<sup>e</sup> siècle ont donc pu se transmettre sans trop de déformations pendant une longue suite d'années, malgré les guerres et la destruction du royaume d'Arménie. Comme dans toutes les liturgies, il y avait à côté des mélodies simples, basées sur la conformation de la phrase littéraire, des mélodies ornées. Sur quelles bases rythmiques étaient composées ces dernières? On l'ignore. Mais cependant il paraît probable que c'était sur des formes analogues à celles des chants byzantins.

En effet, les renseignements les plus précis que nous ayons sur l'histoire de l'ancienne musique arménienne nous révèlent soit des musiciens grecs, comme Onoplios de Thatharla, allant enseigner leur chant aux enfants de chœur arméniens, soit des compositeurs arméniens célèbres par leur science de la musique byzantine.

A Constantinople, on conviait volontiers les chantres des églises grecques à venir exécuter dans les églises arméniennes les *mélédik* ou chants vocalisés des jours de fête.

Enfin, au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est la compénétration absolue, dans le centre de l'empire ottoman, des chants byzantins, arméniens et turcs.

Les mêmes causes qui amenèrent Pierre de Péloponnèse et son école à transformer leur chant national, influèrent sur leurs contemporains et concitoyens arméniens. Nous trouvons le nom de Baba Hampartsoum en tête de ce mouvement de réforme; il était élève de maîtres réputés, Boghos Zenné d'après les uns, et Maskaladji Yaghouthion selon les autres. Sa réforme fut la même que celle de son confrère grec: réduire les fonctions rythmiques des *oussouli* à la valeur d'un seul battement, et susceptible d'un fractionnement très grand de l'unité.

Baba Hampartsoum fut peut-être l'inventeur de la notation dont nous trouvons l'usage établi à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle chez les musiciens arméniens. C'est une combinaison de l'ancienne notation, avec l'adjonction de signes divers plus ou moins empruntés ou imités de la musique byzantine et de la musique européenne. Elle resta secrète et spéciale aux maîtres de musique pendant une centaine d'années. C'est en 1872 qu'elle devint officielle, lorsque Nicolas Tachdjian publia le *Charakan* avec les nouveaux chants, sur la demande du patriarche d'Etchmiadzine.

A l'imitation de Baba Hampartsoum, les musiciens arméniens brodent aussi, suivant le nouveau genre en vigueur, les vieilles mélodies du *Charakan*; nous citerons parmi eux Bedros Tchéomlekadjian, Abisolon Utudjian, Aris Ohanessian, Gabriel Éranian.

Donnons un spécimen de la variation telle que l'ont entendue ces musiciens; c'est la même forme d'art que chez les Byzantins du XIX<sup>e</sup> siècle :

THÈME Mouy. modéré

## VARIATION Lent.



Les autres pièces ornées du chant arménien sont écrites dans le même style.

Au point de vue du rythme, nous n'avons rien à ajouter aux observations déjà présentées. Sur la tonalité, il y a par contre de curieuses remarques à faire.

La plus grande partie des chants arméniens se meut dans un tétraorde avec demi-ton au milieu, celui que les anciens nommaient *phrygien*. Le mode phrygien sous toutes ses formes est donc la base de

la musique arménienne, et il est au moins singulier de constater que la race arménienne est précisément l'héritière du peuple phrygien de l'antiquité. Il est sans doute des raisons ethniques par où se peuvent expliquer les préférences artistiques.

Quoi qu'il en soit, les mélodies dont nous traitons sont écrites tantôt en genre diatonique, tantôt chromatique, avec toutes sortes de variétés, sur les bases suivantes :



Malgré le peu de rapport de ces échelles avec celle de l'Oktoekhos, les Arméniens les ont cependant classées en huit tons, pour se conformer sans doute à l'usage commun des églises. Mais, de même que pour le chant syrien, il est inutile de chercher dans ces tons les rapports communs qu'on trouve entre les authentiques et les plagaux des Latins ou des Byzantins.

## V

## LES NOTATIONS MUSICALES BYZANTINES ET ORIENTALES

De même qu'on ne saurait connaître suffisamment les origines de notre alphabet sans joindre au dépouillement des manuscrits et inscriptions occidentales l'étude des caractères grecs, phéniciens, égyptiens même, ainsi faut-il, pour se rendre compte de l'évolution et de la transformation des écritures musicales, étudier concurremment avec nos notations celles du moyen âge byzantin, arménien, syrien.

Lorsqu'on aura comparé le tableau des neumes latins et mozarabes avec celui des notations primitives de la civilisation musicale qui nous occupe, on sera frappé du fait que leur origine est commune et leurs procédés analogues. Est-ce à Byzance, à Rome, à Antioche qu'il en faut placer la source? Peut-être nulle part et partout.

Toutes ces notations sont, en effet, des manifestations diverses d'un état d'esprit, d'une conception générale qui peut caractériser une époque, et dont chaque peuple, chaque civilisation contemporaine, a pris sa part; à une époque plus récente, chacun a évolué de son côté.

Les éléments principaux en sont : le *point*, l'accent *aigu*, l'accent *grave*, la *virgule* et l'*apostrophe*, et des signes de combinaison. L'accent aigu indique une note plus élevée, le grave des sons plus graves; les combinaisons de l'aigu et du grave, deux sons dont le second est plus bas que le premier; celle du grave et l'aigu, l'inverse. Le point indique ordinairement un son soutenu; les autres signes, diverses fluctuations vocales.

Le stade primitif semble le mieux représenté par la notation byzantine *ekphonétique* ou *récitative*. Les signes en sont moins des représentations de sons qu'une ponctuation du discours modulé.

Ils ne figurent en effet qu'aux subdivisions du texte à chanter; un membre de phrase sera ainsi compris entre deux accents musicaux aigus, indiquant un récitatif sur une note élevée. Le chanteur ou le lecteur n'a donc sous les yeux qu'un *aide-mémoire*; les signes sont simplement destinés à lui rappeler la formule mélodique qu'il a apprise par cœur à la leçon ou au cours; c'est à lui de l'adapter aux mots du texte, d'après leur enchaînement, leurs accents toniques.

Nous avons des exemples de cette notation récitative dès le *v<sup>e</sup>* siècle; il est possible qu'elle remonte plus haut, puisqu'un grammairien romain du *iii<sup>e</sup>* siècle, Censorinus, a mentionné, dans un traité perdu, le rôle musical des accents. De très nombreux manuscrits byzantins nous donnent des exemples de cette notation, jusque vers le *xiii<sup>e</sup>* siècle. Des copies conservées dans nos bibliothèques, faites au *xv<sup>e</sup>* et au *xvi<sup>e</sup>* siècle sur les manuscrits précédents, montrent que les copistes ne connaissaient plus à ce moment le sens des accents ekphonétiques; il les transcrivent tout de travers.

Comme les accents musicaux juifs, les signes récitatifs byzantins sont placés, suivant leur sens, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte.

L'ancienne notation arménienne, du *xiii<sup>e</sup>* siècle au

xix<sup>e</sup>, a employé les mêmes procédés et les mêmes signes; mais ceux-ci prennent un sens musical plus déterminé.

On les place au-dessus du texte, mais cependant

pas encore à toutes les syllabes, et seulement quand le chanteur a besoin d'une aide spéciale, pour lui rappeler une vocalise, un saut de quarte, un ornement.

## NOTATIONS PRIMITIVES

BYZANTINE	ARMÉNIENNE	SYRIQUE
1. . . . .	• •	
2. - - - - -	o	
3. / / /	/	/
4. - - - - -	/	
5. - - - - -	//	
6. \ // //	.	\
7. ✓ ✓	✓	✓ ✓
8. ✓ ✓ <sup>k</sup>	/	
9. ↗ ↗ ↗	↗	↗
10. - - - - -	↘	
11. 99	9	9
12. > >	>	>
13. 3 3 3		3
14. 4 4 4 4 4 4 4 4	4 4 4 4 4	4
15. 5 5 5 5	5 5 5	5
16. 6 6 6 6		
17. 8		

Nota : pour le nom et l'explication de ces signes, consulter le texte ci-contre.

Dans notre tableau nous n'avons indiqué que les principaux de ces signes, une quinzaine, ceux qui correspondent aux accents ekphonétiques byzantins; il y en a soixante-dix autres, dans le détail desquels nous n'entrerons pas.

Enfin, nous publions pour la première fois des notes musicales syriennes, dont l'exemple est à peu près unique : la transcription en a été faite pour nous sur un manuscrit du Liban qui la renferme<sup>1</sup>. Disons de suite qu'on en ignore absolument le sens : toutefois, il paraît certain qu'elle a dû être interprétée dans le genre des notations byzantines et arméniennes. Elle offre un progrès sur l'ancienne notation arménienne; il y a un signe au moins à chaque syllabe.

Mais, dès une époque très ancienne, sûrement antérieure au xi<sup>e</sup> siècle, les Byzantins et les Syriens avaient déjà employé les signes ekphonétiques dans un sens *diastématique*. Cette notation, peut-être depuis saint Jean Damascène, n'a cessé de se transformer, et c'est encore sur ses bases que le réformateur

Chrysanthé a fixé la séméiographie byzantine moderne. Toutefois les *starovières* ou « vieux-croyants » de Russie, qui n'ont jamais voulu admettre les modifications liturgiques, ont conservé une forme très primitive de cette notation.

Dans la notation byzantine, il y a deux espèces principales de signes : les caractères *phonétiques*, exprimant soit la répétition d'un son, soit un saut de deux ou plusieurs degrés; rien n'indique cependant quelle est la grandeur précise de cet intervalle : elle est déterminée par les divisions de l'échelle diatonique, chromatique ou enharmonique d'après laquelle est exécuté le chant. Dans les formes anciennes de la notation byzantine, les caractères phonétiques, nommés aussi *grands signes*, sont subdivisés en *corps* et en *esprits*.

La seconde espèce est celle des caractères *aphones*, ou *hypostases*, qui se joignent aux premiers pour en déterminer l'émission, en augmenter ou en diminuer la durée. C'est ici que s'est donné libre carrière l'imagination des *kalloplastai* et des *maïstores*, dans les œuvres desquels on peut trouver l'emploi d'une cinquantaine d'hypostases.

Enfin, le ton des pièces est indiqué par les *martyries*, et les modulations par les *phthorai*. Les martyries

1. Mencion syriaque, bibliothèque du séminaire de Charfé, in-f<sup>o</sup>, non paginé, sans date; le caractère de l'écriture est du xiv<sup>e</sup> siècle environ. Un seul autre ms. offre cette notation, l'Oktoekhos syriaque no 28 de la bibliothèque patriarcale du Saint-Sépulcre, à Jérusalem.



n'étaient primitivement que le numéro des échelles tonales, A' ou α', B' ou β', C' ou γ', Δ' ou δ', avec, pour les plagales, l'adjonction de la lettre π, initiale de *plagios*. Petit à petit, comme les clefs de notre notation, ces lettres ont fini par se transformer en signes divers.

Les *phthorai* indiquent les modulations ainsi : la *phthora* d'un ton, placée sur une autre note, indique une nouvelle division de la gamme semblable à celle du ton de la *phthora*. Par exemple, la *phthora* de *ré* (échelle mineure), placée sur *fa* (échelle majeure), indique que l'échelle de *fa* prend à cet endroit les mêmes intervalles que celle de *ré*.

Les réformateurs de la musique byzantine ont inventé pour la solmisation les syllabes *pa, vou, ga, di, ke, dzo, né*, qui correspondent à peu près à : *ré, mi, fa, sol, la, si, ut*.

Les réformateurs arméniens ont adopté un autre système : sept signes fixes indiquent les degrés correspondant à *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, qu'ils sollient *pa, è, rè, bè, kho, nè, pa*. Avec adjonction d'un petit trait, les signes d'intonation représentent l'octave supérieure.

Une seconde catégorie de signes représente les valeurs, depuis celle qui correspond à la ronde, jusqu'à la quadruple croche.

Outre toutes ces espèces de signes, les notations que nous étudions en ont également qui correspondent à nos dièses et bémols.

## NOTATIONS PRIMITIVES

(Voir page précédente.)

Nous indiquons dans ce tableau, suivant l'ordre des chiffres de chaque ligne, les notes portées dans chaque colonne, désignées par I (byzantines), II (arméniennes); on ne connaît rien des notes syriaques, comme nous l'avons déjà dit. A la suite de chaenne, nous indiquerons le nom du neume ou signe latin correspondant; on pourra s'y reporter, dans l'article sur la *Musique occidentale au moyen âge*, p. 580.

1, I, *κεντήματα*, *kentemata* (points), indiquent des subdivisions de la phrase avec des notes soutenues; II, *κέτ* (point), *verdjakét* (deux points), même signification, formules mélodiques γ correspondant.

2, II, *σουγ*, particulier au chant arménien, se place sur certaines syllabes atones.

3, I, *ὀξεία*, *oxeia* (accent aigu), note ascendante; II, *checht*, même sens; cf. lat. *virga*, même sens. Quand cette note est redoublée, on soutient le son.

4, II, *ιερκαρ*, sorte d'accent aigu qui prend une valeur de plus en plus longue suivant qu'il est sur une syllabe ordinaire, accentuée ou finale.

5, II, signification inconnue, mais peut-être semblable à celle de la double *oxeia*.

6, I, *βαρεία*, *bareia* (accent grave), signifie dans la notation diastématique non pas un, mais deux sons graves; II, *botuh*, même sens; cf. lat. *punctum*.

7, I, *κρεμαστή ἀπ' ἔσω*, *kremastè* intérieure (crochet); 8, I, *κωφίσμα*, *kouphisma* (léger), dans la notation diastématique, groupe de deux sons ascendants; 7, II, *pouch* (épine), même signification, très souvent ces notes sont en intervalle de quarte; 8, II, *thow*, modification de ce signe. Cf. latin *podatus*.

9, I, *κρεμαστή ἀπ' ἔξω*, *kremastè* extérieure, contraire de la précédente; II, *kour* (épais), deux sons descendants.

10, II, *parouik* (accent circonflexe); cf. latin *flexa* et *clivis*.

11, I, *δύσ ἀπόστροφος*, deux apostrophes, dans la notation ekphonétique, séparent et encadrent certains membres de phrase; II, *storakét*, sépare les membres de phrase moins importants que ceux séparés par le *lét*, formule mélodique.

12, I, *ἀπόστροφος*, apostrophe, et *δύσ ἀπόστροφος συνδέσμοι*, deux apostrophes liées, forme très différente du n° 11; employée dans la notation diastématique comme degré descendant; c'est plutôt originairement une autre forme de l'accent grave; II, *dzonuk*, Cf. l'une des formes de l'*apostropha* latine.

13, I, apostrophes diastématiques superposées, dont l'ensemble porte dans la notation ekphonétique le nom d'*ὑπόκρισις*, *hypokrisis* (réponse), deux ou trois sons descendants; la forme liée est employée aussi dans la notation diastématique sous le nom d'*ἐναρξίς*, *enarxis* commencement). Cf. latin *climacus*.

14, I, formes diverses de la *παράκλιτις*, *paraklitike* (consolatrice? ou inclinée), et du *κύλισμα*, *kylisma* (enroulement), ces deux signes, souvent mis l'un pour l'autre, tant dans la notation ekphonétique que la diastématique, indiquent un ornement vocal; II, *khayh* (fleuri) et ses divers composés, *vernakhagh* (fleuri en haut), *vernakhagh* (fleuri en bas) et *gargugh*, ornement se rapprochant du trille. Cf. latin *quilsima*.

15, I, *συρματίτις*, *symmatike* (filé, traîné?), signification inconnue; II, *tacht* (baquet?), signification inconnue; on remarquera cependant que la forme de ces signes représente des ondulations contraires à celles des suivants.

16, I, *καθίστη*, *kathistè* (assise) dans la notation ekphonétique; 17, forme analogue et même semblable, dans la notation diastématique, signifiant un groupe de trois notes, dont la seconde est plus grave, comme le *porrectus* latin; le signe 13, étant l'opposé de celui-ci, pourrait donc être l'analogue du *torculus*.

## NOTATIONS DIASTÉMATIQUES

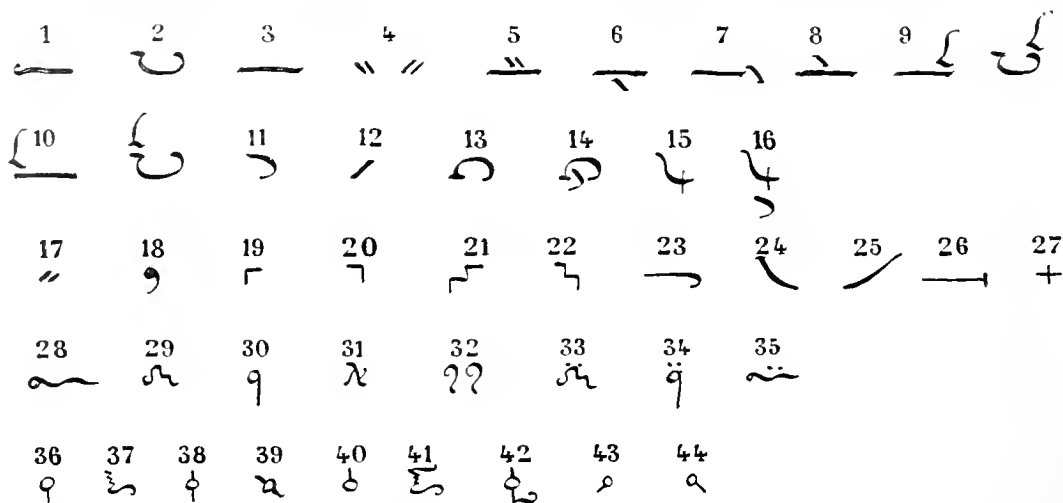
(Voir page suivante.)

BYZANTINE. — 1, *ἴσος*, *ison* (égal), unisson; 2, *πεταστή*, *petastè* (envolement), degré ascendant avec inflexion; 3, *ὀλιγον*, *oligon* (peu), un degré ascendant; 4, *κεντήματα*, *kentemata*, même signification; 5, *ὀλιγον* et *kentemata*, seconde et tierce ascendante; 6, 7, *oligon* et *kentema*, tierce; 8, mêmes signes, autrement combinés, quartes.

9, *ὑψηλὴ*, *hypshèlè* (élevée); sur l'*oligon* et la *petastè*, placée à droite, quinte; 10, id., placée à gauche, sixte. On peut continuer l'indication des intervalles plus grands en ajoutant successivement ces signes les uns aux autres.

11, *ἀπόστροφος*, apostrophe, un degré descendant, 12, *ὑποβήσος*, *hyporhòs* (descente), deux degrés descendants; 13, *ἐλαφρον*, *elaphron*, tierce; 14, *ἐλαφρον* et apostrophe, quarte; 15, *χαμηλὴ*, *khamèlè* (bas), quinte; 16, *khamèlè* et apostrophe, sixte; et les autres combinaisons analogues à celles des intervalles ascendants.

17 et suivants, *hypostases*; 17, *ἀπλή*, *aplè* (simple), double la note; 18, *κλάσμα*, *klasma* (brisé), double en détachant ou en tremblant; 19, *γοργόν*, *gorgon* (vif), divise le temps en deux, réunit deux notes en un temps, dans la musique lente et ornée (papadique, stichérarique); dans le genre hirmologique, indique une accélération du mouvement, qui s'exprime aussi par une apostrophe suivie de l'*elaphron*, pour les mouvements descendants; 20, *ἀργόν*, *argon* (brillant),



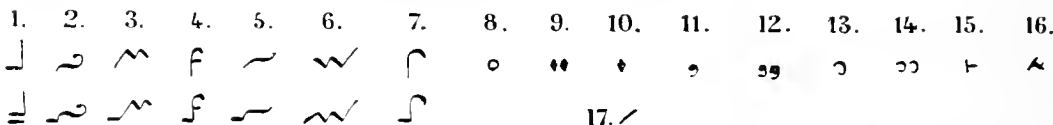
contraire du précédent; 21, double gorgon, digorgon, double subdivision; 22, diargon, double argon; 23, ἀντικένωμα, *antikénoma* (devant le vide), note lancée; 24, βαρεία, *bareia* (grave), accent sur une note descendante; 25, ψαψιστόν, *psypiston*, accent sur une note ascendante; 26, ἑμάλόν, *homalon*, avec calme; 27, croix, respiration.

28 et suivants, *martyries* du genre diatonique, la première étant celle de *si*.

36 et suivants, *phthorai* du même genre, la première étant celle de *ré* ou du premier ton authentique.

43, ὑψησις, *hyphesis* (relâchement), le bémol; 44, διήσις, *diësis*, le dièse.

ARMÉNIENNE. — De 1 à 7, signes d'intonation, le premier pour *ut*, le dernier pour *si*; au-dessous, les mêmes pour l'octave supérieure. De 8 à 16, signes de durée, le premier, *sough*, équivalant à une ronde; 9, *zoïghet*; 10, *kët*, unité de mesure; 11, *stor*; 12, *erkstor*; 13, *dzounk*; 14, *dzukner*; 15, *thar*, point d'allongement du *stor*; 16, *kisathar*, point d'allongement des durées inférieures; 17, *kisvar* et *kisvar* indique le demi-ton accidentel.



AMÉDÉE GASTOUÉ, 1912.

## II

# LA MUSIQUE OCCIDENTALE

Par Amédée GASTOUÉ

Le nom de moyen âge éveille, chez la plupart de nos contemporains, la vision d'une époque mystérieuse, vague, enténébrée, d'où jaillit cependant l'idée puissante qui enfanta ces sublimes cathédrales que nous admirons toujours, et qui ne cesseront d'être de merveilleux modèles offerts aux constructeurs et aux décorateurs de l'avenir.

Le moyen âge, est-il nécessaire de le dire, est bien autre chose que cela; et d'abord, ce que nous nommons moyen âge correspond-il à l'idée qu'on peut s'en faire d'après cette appellation? Non.

En réalité, cette expression ne répond à rien de

précis. En prétendant mettre à part la période millénaire qui s'étend de la fin du 5<sup>e</sup> siècle aux dernières années du 15<sup>e</sup> siècle, les littérateurs romantiques des environs de 1830 ont commis la plus lourde des erreurs historiques, scientifiques et artistiques.

Ce qu'on a voulu, c'est marquer ce qui sépare l'antiquité gréco-romaine des temps relativement modernes. Or, si nous voulions établir une ligne de démarcation à peu près nette, ce n'est ni au 5<sup>e</sup> ni au 15<sup>e</sup> siècle qu'il faudrait en placer les deux termes, mais au 9<sup>e</sup>, à la fin de l'époque carolingienne.

Les goûts antiques, en effet, malgré les ruines

accumulées par les invasions des barbares, subsistèrent et s'imposèrent en maîtres jusqu'au moment où les races conquises et les conquérants eurent entièrement fusionné. Jusqu'au règne de Charlemagne et à la renaissance qu'il produisit, on peut dire que l'antiquité n'est pas morte. Arts et sciences sont toujours régis par les mêmes lois qu'aux premiers siècles de notre ère.

L'empire carolingien fut la fin de l'antiquité; mais aussi, ayant unifié les races et les coutumes, il donna le signal de la formation et de l'émancipation des peuples : l'idée moderne était née. Dès lors, arts et sciences suivent un nouveau processus. De nouvelles inventions les transforment, les font évoluer, les amèneront jusqu'à la formation de notre mentalité moderne.

Au point de vue spécial qui nous occupe, on voit qu'il n'y a donc pas, à proprement parler, de musique du moyen âge; il y a des formes musicales qui, à cause de leur emploi prédominant à tel ou tel moment de cette longue période, peuvent sans doute revendiquer le qualificatif de « médiévales », mais, en dehors d'elles, c'est la musique antique gréco-romaine, hébraïque et égyptienne, telle qu'elle était en usage vers le III<sup>e</sup> siècle de notre ère, qui subsiste seule jusqu'à l'époque de Charlemagne, et ce sont, d'autre part, les premiers balbutiements de la musique mesurée et polyphonique qui se font entendre dès ce moment.

Voilà pourquoi nous ne disons point *la musique du moyen âge*, mais *la musique au moyen âge*. Et la grande division que nous venons d'indiquer marquera elle-même la division de ce travail : on y traitera d'abord du chant liturgique proprement dit (*plain-chant* ou *chant grégorien*), dont la période de formation et d'apogée s'étend principalement jusque vers le XI<sup>e</sup> siècle, puis des formes mesurées et polyphoniques qui naquirent vers le IX<sup>e</sup> siècle (musique des trouvères, déchant, motets).

## I

## LE CHANT LITURGIQUE

Pourquoi plutôt, en ce premier paragraphe, traiter du chant liturgique? C'est que, à partir du jour où les barbares se répandirent sur l'Occident, au V<sup>e</sup> siècle, la musique profane était déchue; le christianisme triomphant avait peu à peu mis fin aux chants qui accompagnaient les cérémonies païennes : la mélodie liturgique de la religion chrétienne restait presque seule, comme témoin d'un art qui disparaissait.

Il ne faudra donc que peu de lignes pour traiter de l'état de la musique non chrétienne, — profane ou autre, — à l'époque qui nous occupe.

Dans les villes, théâtres et cirques sont presque partout ruinés; ce qu'on s'empresse de relever, après le passage du flot envahisseur des Vandales ou des Goths, ce sont les maisons et les magasins, les écoles et les églises. Dans les campagnes, c'est partout la dévastation : les riches villas d'Italie, de Gaule ou d'Espagne, dont les propriétaires étaient ordinairement gens instruits et amateurs de musique, sont entièrement détruites.

Il ne subsiste guère, en fait de musique profane,

que les auditions données par les *citharèdes*, chantant en s'accompagnant sur leur instrument. Pendant un certain temps, ces citharèdes se transmirent encore des principes musicaux élevés : peu à peu ils disparaissent. Au VI<sup>e</sup> siècle, les rois semi-barbares de la race mérovingienne, vainqueurs implantés dans nos pays, voulurent joindre de la civilisation des vaincus. Clovis, le premier, veut relever, dans les arènes romaines et les théâtres de Paris, les anciennes représentations et les auditions classiques de Rome; mais, pour trouver un musicien, un citharède à la fois habile dans le chant et le jeu des instruments, et instruit dans les principes de son art, il faut le demander à Rome.

Quelques années plus tard, Chilpéric restaure le théâtre romain de Soissons : dans cette ville comme à Paris, on entend l'ancien répertoire, grâce aux élèves que le citharède obtenu par Clovis avait formés, car le roi le destinait aussi à l'enseignement de la musique dans sa capitale.

On entend encore parler de citharèdes et de citharistes à quelques reprises, mais bientôt leur importance décroît : ils sont surtout des musiciens destinés à charmer les loisirs des princes. Nous les retrouvons quelques siècles plus tard, devenus les jongleurs et les interprètes des trouvères.

Comme instruments, on continuait de se servir de ceux que les anciens avaient pratiqués : cependant les bardes irlandais et celtiques y ajoutaient les leurs, comme le *krouth* ou *rotta*, ancêtres de la viole, avec un jeu et sans doute un style particuliers, que nous ignorons du reste totalement.

Les orgues, fort à la mode dans la civilisation romaine, en tant qu'instruments, nous dirions maintenant « de salon », avaient presque tous disparu dans la ruine des riches demeures qui les contenaient. Il n'y a plus qu'à Rome où cet instrument nous soit encore décrit, au VI<sup>e</sup> siècle, par Cassiodore, dans un intéressant passage qui fait mention d'orgue à vent :

« L'orgue est comme une sorte de tour contenant des tuyaux sonores de diverses longueurs, dans lesquels une abondance de voix est portée *par des soufflets*; et, afin que le chant s'y adapte d'agréable façon, la partie inférieure des tuyaux est fermée par des languettes de bois, que les doigts des maîtres frappent selon les règles de l'art, en produisant une puissante ou une suave cantilène. » (Sur le psaume 150.)

Dans une explication du même psaume, saint Augustin avait dit : « L'auteur y a ajouté l'orgue, non pas pour que chaque instrument sonne en son particulier, mais pour qu'ils s'accordent en diverses consonances, comme on le fait avec l'orgue. Les saints de Dieu ont en effet comme des consonances diverses,... d'où se produit un très suave accord de sons différents. »

Malgré leur construction rudimentaire, ces orgues paraissent donc avoir eu au moins deux jeux : un « puissant », probablement à anches, l'autre « suave », à embouchure de flûte (cf. p. 546). Il est remarquable que c'est dans le jeu de ces orgues que nous ayons pour la première fois connaissance de parties de chant diverses s'accordant contrairement. Nous verrons plus loin tout ce qu'on peut tirer de ce renseignement pour l'histoire des origines de la polyphonie.

Tels sont tous les renseignements que nous ayons d'un peu précis sur l'exercice de la musique profane, du V<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle.

Quelques textes montrent aussi qu'il existait un art populaire. Un chroniqueur cite le premier couplet d'une chanson franque exécutée surtout par les femmes, dansant et frappant des mains, en l'honneur de Clotaire. Nous savons aussi que plusieurs conciles durent interdire de semblables chants dans les émetières à certaines fêtes.

Du IX<sup>e</sup> siècle, nous possédons le texte et la notation neumatique de plusieurs complaintes, sur la mort de Charlemagne (814), la bataille de Fontenoy, etc.; des *pièces*, sans doute écrites à l'usage des étudiants, sur des vers d'Horace, de Stace, des fragments de l'*Enéide*<sup>1</sup>, etc. Toutefois, la mélodie en demeure inconnue, mais la façon dont elle est notée indique une parenté proche avec le plain-chant ecclésiastique.

#### THÉORICIENS

La tonalité, le rythme, le style de ces musiques profanes ne peuvent nous être connus que par l'étude comparée des monuments de l'antiquité gréco-romaine avec ceux du chant chrétien.

De ce côté, nous sommes amplement pourvus, et les polémiques qu'on a pu élever sur ces questions sont venues simplement de l'ignorance de tous les documents que les recherches modernes ont fait sortir des bibliothèques poudreuses où ils se trouvaient.

D'ailleurs, nous ne devons pas oublier qu'au moment où Rome et les contrées occidentales de l'Europe se débattaient ainsi contre la barbarie, Byzance, d'un autre côté, était en possession d'une civilisation extrêmement raffinée, et les musiciens, comme les artistes de tout genre que complaient nos pays, allaient demander à leurs confrères byzantins le complément technique dont ils pouvaient avoir besoin.

Dans l'enseignement donc, les traités si importants d'Aristide Quintilien, pour la rythmique, et de Gaudence, pour la tonalité, maintenaient dans les écoles les principes antiques. Quand nous disons les écoles, on doit aussi bien entendre les établissements d'enseignement ordinaire et supérieur, que ceux où la musique était l'objet de soins tout particuliers, tels les *Schola cantorum* décrites plus loin. L'étude des principes, non point seulement de ce que nous nommons actuellement le solfège, mais aussi du rythme, de la tonalité et de la division des intervalles, était poussée très loin et faisait l'objet d'une des matières des cycles des études libérales, suivant la tradition antique, conservée à travers tout le moyen âge.

Les deux manuels d'enseignement dont j'ai cité les auteurs dataient du IX<sup>e</sup> siècle, mais ils trouvaient leur explication ou leur complément dans des traités plus récents, nécessités par les progrès de l'art musical.

1. Comparaison, l'*Enéide* en musique.

2. En ne tombant pas dans les surprises d'un musicologue moderne, qui prétend assimiler le *piet* ou rythme à une valeur donnée, soit dans les pieds de trois, quatre, cinq, dix temps, etc., non pas, suivant l'enseignement des anciens, des rythmes plus ou moins étendus, selon le nombre de temps premiers dont ils sont composés, mais des subdivisions d'une valeur unique. Exemples : 1, trochée; 2, iambe; 3, dactyle; 4, épitrite second; 5, dochmique, etc., suivant le nombre de temps premiers dont ils se composent, en prenant la croche pour

unité de temps premier : 1, ●● ; 2, ●●● ; 3, ●●●● ; 4, ●●●●● ;

5, ●●●●●●● ; les mêmes suivant l'hypothétique « égalité des pieds » la noire étant prise comme unité de *piet* ou temps composé :

1,  ; 2,  ; 3,  ; 4,  ; 5,  ;

Nous sommes redevables de nos connaissances sur ces questions, à travers la longue période qui nous occupe, à un grand nombre de musiciens soit amateurs, mais à un degré éminent, soit professionnels, dont presque tous les écrits nous ont été conservés.

Saint Augustin (354-430) est le premier que nous rencontrions, l'esprit le plus éclairé de son temps. Il avait commencé un traité fort important; mais, absorbé par les soucis de l'épiscopat, il ne put écrire que les six livres consacrés à la rythmique. Il serait à souhaiter qu'on fit à ce traité, remarquable à tous points de vue, les honneurs d'une réimpression, avec traduction et commentaire<sup>2</sup>. Ses autres écrits contiennent beaucoup de renseignements sur la musique, entre autres plusieurs allusions très curieuses et très détaillées, à l'usage du *jubilus* ou vocalise dans le chant liturgique.

CAPELLA a condensé dans son livre IX *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Les Noces de la Philologie et de Mercure) les principes des formes et de la composition musicale. Ce petit livre eut une grande vogue pendant plus de cinq cents ans. Au VI<sup>e</sup> siècle, il était d'usage courant dans les écoles des Gaules; à la fin du IX<sup>e</sup> il y était encore commenté.

MURIANUS, vers 500, traduisit en latin le traité de Gaudence. On croit cette traduction perdue.

ALBINUS, patrice romain, et l'un des Mécènes de la musique et du théâtre à la même époque, écrivit un traité « d'une brièveté qui renfermait beaucoup de choses » : ce livre est perdu.

BOËCE (vers 470-525), un des hommes les plus remarquables du haut moyen âge; ministre du roi goth Théodoric, il fut l'intermédiaire de Clovis dans l'affaire dont j'ai parlé plus haut. Auteur d'un traité en cinq livres consacré surtout aux détails de la construction et de l'accord du *monocorde* suivant les trois genres diatonique, chromatique, enharmonique. Ce livre, suivi par tous les maîtres du moyen âge, fut le point de départ de la notation dite alphabétique : dans ses démonstrations et ses graphiques, Boèce représente par A le son le plus grave ou « ton hypodorien », correspondant au *la*, et les tons suivants par la série des lettres de l'alphabet. Mais on ne saurait dire, avec certains, que Boèce a été l'inventeur de la notation basée sur ces procédés.

Sa correspondance avec Théodoric renferme de très intéressants renseignements sur le rôle et la forme du rythme. Espérance, sa femme, était un auteur également fort estimé.

CASSIODORE (vers 480-573), parent de Boèce et son successeur, a laissé un manuel d'enseignement sur les arts libéraux, fort précieux.

Saint GRÉGOIRE le Grand (540-604), en dehors de

l'auteur de cette théorie bizarre prétend s'appuyer sur un passage de saint Augustin, qui dit, en effet, qu'un pied ne peut être uni à un autre que s'il lui est égal en temps; seulement, ce qu'on oublie de dire, c'est que saint Augustin parle ici des formes de l'*hexamètre dactylique*, ou on ne peut employer régulièrement que le dactyle ●●●

et le spondée ●●. Dans les autres cas, cet antique théoricien dit formellement qu'il suffit que les pieds ou rythmes soient joints par une « certaine égalité », qui peut être dans les proportions de six à sept, sept à neuf, et autres semblables, conformément à toute la doctrine des métriciens gréco-romains. Voir mes *Origines du chant romain*, et l'article de M. Maurice EMMANUEL sur la musique de l'antiquité. Au reste la subdivision du temps premier n'est guère historiquement constatée pour la première fois qu'aux VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, avec Koukouzes chez les Byzantins (Voir l'article *Musique byzantine*), et au X<sup>e</sup>, Francon en Occident; encore est-elle d'abord surtout employée comme broderie mélodique.

ses travaux liturgiques dont nous parlerons plus loin, est l'auteur d'un traité perdu, dont quelques phrases seulement sont conservées en d'autres ouvrages. Ce traité roulait surtout sur la tonalité et la transposition.

Saint ISIDORE de Séville (579-636), le premier encyclopédiste, a consacré à la musique un intéressant chapitre de ses vastes *Etymologies*. Son frère, saint Léandre, ami de saint Grégoire, fut l'un des compositeurs les plus vantés de son temps : son œuvre existe toujours dans les recueils manuscrits de chant mozarabe, dont la notation est malheureusement encore un problème.

ALCIN (733-804), élève de l'école d'York, en Angleterre, fut appelé par Charlemagne pour l'aider dans l'organisation scientifique et artistique de ses Etats. Il mourut abbé de Saint-Martin de Tours. Ses œuvres contiennent plusieurs détails intéressants la musique, et un traité sur cet art.

RABAN MAUR, l'un de ses élèves (776-856), devenu archevêque de Mayence, fut, comme Isidore, un encyclopédiste. Dans son *De Universo*, il fait place, bien entendu, à la musique et décrit le premier grand orgue à soufflet qu'on ait alors vu en Occident, et dont la nouveauté surprenait tout le monde. J'en reparlerai plus loin.

ARÉLIEN, moine de Réomé, ou Moutiers-Saint-Jean, dans l'ancien diocèse de Langres, vers 830, est l'auteur d'un long traité des plus curieux. Divisé en deux parties, la première est destinée à la formation du musicien, la seconde à l'instruction du simple chanteur.

HUCBALD, moine de Saint-Amand-en-Flandre (840-930), et REMI, moine de Saint-Germain d'Auxerre, son contemporain, qui furent tous deux élèves de Héric d'Auxerre, sont des plus importants pour la pratique musicale de leur temps. Les ouvrages d'Hucbald et ceux qu'on lui attribue sont particulièrement précieux pour la connaissance de l'*organum*, harmonisation ou polyphonie très rudimentaire, dont Hucbald n'est aucunement l'inventeur, comme on le répète souvent sans aucune autorité. Remi est surtout connu par son importante glose de l'écrit de M. Capella, qu'il commenta vers l'an 890, à Paris, où il professait alors « aux écoles » de Notre-Dame.

Saint Odon (879-943), abbé de Cluny, élève du précédent Remi, est l'auteur d'un « tonaire » où, pour la première fois, les sons ne sont plus indiqués seulement par les noms classiques de proslambanomène, hypate, lichanos, etc., conservés de l'antiquité classique. Odon use aussi de vocables presque tous unissyllabiques, *luc, re, scembis, canar, neth, niche, asel*, etc., qui sont un achèvement vers les syllabes actuelles.

Un autre Odon de Cluny, plus récent, est fréquemment confondu avec le précédent : cet Odon est probablement l'abbé Odon II, de Saint-Maur-les-Fossés, près Paris, mort vers 1030, et l'auteur des chants fort remarquables de l'office de saint Babolein. C'est à cet autre Odon que sont dus d'intéressants ouvrages sur les mathématiques et sur la musique, comme le remarquable *Dialogue*, et un Tonaire qu'il ne faut pas confondre avec celui de saint Odon.

Enfin, Guy d'Arezzo (990-1030) résume l'enseignement traditionnel, en même temps que de ses travaux résulte un nouvel ordre de choses. Son influence est considérable. Jusqu'à lui, les traités sur la division du monocorde décrivent les proportions des trois genres diatonique, chromatique, enharmonique; les manuscrits de chant ont des signes spéciaux pour noter les intervalles instables ou moindres que le demi-ton : Guy ramène tout au diatonique et donne le coup de grâce aux quarts de ton hérités de la mélodie antique, tandis qu'il dirige ainsi notre gamme vers le « tempérament », et facilite les progrès de la polyphonie.

Dans l'ordre de la notation, Guy propage l'usage de la portée, alors à peine connue et tout à fait rudimentaire, et imagine d'indiquer au début des lignes la lettre de la notation alphabétique qui désigne la note : c'est l'origine de nos clefs.

Pour le solfège enfin, il conseilla l'usage de désigner les sons d'une échelle par une syllabe empruntée à un chant que l'on connaît bien; il recommande pour cela d'employer l'hymne en l'honneur de saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis*, dont précisément chaque demi-vers commence sur un degré différent en montant :

Ut que - ant la - xis Re - so - na - re fi - bris Mi - ra ges - to - rum  
Fa - mu - li tu - o - rum Sol - ve pol - lu - ti La - bi - i re - a - tum  
Sanc - te Jo - an - nes

Toutefois Guy, ou l'inventeur du procédé, probablement l'abbé Posce le Teuton, n'avait nullement l'intention d'appliquer l'usage de ces syllabes à constituer une gamme, ni à lui donner l'emploi depuis usité en solfège, mais il les considérait seulement comme moyen mnémotechnique pour se rappeler un son donné, ce qui était de grande importance à une époque où l'on n'exécutait guère que par cœur.

Pour être complet, et nommer ceux de nos lointains maîtres qui, moins célèbres ou moins forts que les précédents, ont cependant laissé soit des écrits

sur la musique, soit, en d'autres écrits, des références susceptibles de nous intéresser, je citerai :

Les trois Anglais ALDHELM, évêque de Shibern († 709), l'abbé BÈDE, le grand historien (vers 670-761), EGERET (698-766), archevêque d'York, le maître d'Alcuin; RÉGINON, abbé de Prüm, en Allemagne, mort en 913; NOTKER, moine de Saint-Gall, dont le principal propagateur de la forme *séquence* et des *proses* (830-912; son maître Ysox († 871; les auteurs anonymes des *Instituta*, du *Quid est cantus*, de divers fragments ayant conservé des renseignements précis sur la

musique antique; BERNELIN, de Paris, à la fin du x<sup>e</sup> siècle; NOTKER LABEO, moine de Saint-Gall († 1022), auteur d'un traité des tons et de la tablature des instruments; ADELBORDE († 1027); ODORANNE (983-1040), moine de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens; Jean COTTON (avant 1050), peut-être d'origine anglaise; enfin quelques autres théoriciens du même temps, appartenant tous aux pays germaniques :

BERNON, abbé de Reichenau (1008-1048); HERMANN Contract, auteur de l'*Alma Redemptoris Mater* (1013-1034); ARIBON le Scolastique (avant 1078), qui cherche à commenter Guy d'Arezzo sans y réussir toujours; GUILLACME de Hirsauge (1068-1091); et OTKER de Ratisbonne.

C'est la dernière période d'éclat du plain-chant liturgique, héritage de la musique antique : on peut dire que désormais sa décadence commence. Théoriciens et compositeurs sont désormais tournés vers l'art nouveau qui a grandi depuis deux siècles, et dont la polyphonie et la mesure sont les deux principaux soutiens.

#### ÉCOLES ET COMPOSITEURS

Nous en savons beaucoup plus sur les compositions que sur les compositeurs. La plupart de ceux-ci gardaient l'anonymat : soit en ajoutant de nouveaux thèmes au répertoire commun, soit en développant d'anciennes œuvres, leur travail se fondait dans l'ensemble. Ce n'est qu'une fois le répertoire liturgique à peu près fixé, que nous commençons à connaître les individualités qui composent à côté, ou y introduisent de nouvelles formes.

D'ailleurs, beaucoup des mélodies n'avaient pas le caractère de fixité absolue que nous attribuons aux nôtres. En passant d'une école à l'autre, on modifiait sans hésiter, ne gardant que les grandes lignes du thème, au moins à l'époque la plus ancienne. Nous verrons du reste ces procédés à l'œuvre, en étudiant plus loin les formes musicales.

Jusque vers le ix<sup>e</sup> siècle, nous pouvons distinguer quatre grandes écoles ou styles dans le chant liturgique occidental : romaine, ambrosienne ou italienne, mozarabe ou wisigothique, gallicane, à laquelle on peut rattacher la celtique.

Ces divisions étaient tout naturellement indiquées par les grands groupements des églises d'Occident, suivant les affinités rituelles.

A part l'école romaine, dont l'importance et l'élévation artistique l'emporèrent, nous en savons peu sur les autres.

Le chant GALLICAN était celui des églises des Gaules : à en juger par les rares documents qui le concernent, son répertoire ne devait pas être des plus étendus. Les formes musicales étaient les mêmes que celles employées dans les autres dialectes de la mélodie occidentale, avec un style moins classique que le chant romain, par exemple. Les pièces ornées contiennent des exubérances inouïes de vocalises, mais toujours marquées d'un cachet très artistique.

Lorsque le répertoire romain, vers la fin du viii<sup>e</sup> siècle, s'établit chez nous, on laissa de côté les chants gallicans, n'en conservant que les plus caractéristiques : j'en ai publié plusieurs dans mes ouvrages<sup>1</sup>. L'école byzantine et orientale a pu influencer sur le style gallican : les habitants des rives de la Médi-

terrannée étaient presque tous d'origine grecque, employaient le grec dans les offices religieux, et conservaient d'étroits rapports avec le Levant. Plusieurs pièces grecques étaient chantées dans les liturgies gallicanes.

La liturgie romaine actuelle a conservé de ces chants : l'invocation (trisagion) en latin et en grec, *Agius o Theos*, avec ses émouvants versets, et l'hymne *Vexilla regis* (de saint Fortunat de Poitiers), exécutés le vendredi saint à l'adoration solennelle de la croix.

Les liturgies particulières des églises de France, dans leurs offices propres, avaient aussi parfois gardé de ces antiques mélodies religieuses de notre nation : elles finirent par les abandonner presque toutes au xvii<sup>e</sup> siècle et au xviii<sup>e</sup>.

L'école MOZARABE était suivie par les chrétiens d'Espagne et de l'extrême midi de la France. Elle avait les plus grands rapports avec le chant gallican<sup>2</sup>, et a du reste, à peu de chose près, connu la même destinée.

Cependant, le chant mozarabe (ou wisigothique) a eu beaucoup plus d'éclat artistique que celui de nos pays. Le viii<sup>e</sup> siècle a marqué son apogée, et, parmi ses compositeurs, on a conservé le nom de saint LÉANDRE, archevêque de Séville, auteur de nombreuses pièces, *soni, psalmi, laudes, sacrificium*, richement développées en vocalises. Ce musicien, on peut le remarquer, avait passé plusieurs années à Constantinople, au moment du plus vif éclat de l'art byzantin; il avait fait connaissance de Grégoire le Grand, alors « apocrisiaire » de Rome en cette ville, près de l'empereur d'Orient Tibère Constance; nous avons plus haut vu que son frère Isidore a lui-même travaillé à la théorie musicale.

Le répertoire mozarabe a subsisté dans toutes les églises d'Espagne jusque vers le xi<sup>e</sup> siècle. Ses anciens manuscrits existent encore : nous n'avons malheureusement pas la clef de sa notation, où l'on peut distinguer cependant deux ou trois systèmes différents, mêlés de nombreux signes byzantins et arméniens. Ce chant ne se conserva bientôt plus qu'à Tolède, où un de nos meilleurs musicologues français, M. Pierre Aubry, a eu la bonne fortune de découvrir récemment un superbe manuscrit du xiv<sup>e</sup> siècle, contenant des arrangements de ces antiques chants, préparés pour une exécution au goût de cette époque, avec des variations mesurées.

Malheureusement, la tradition s'en perdit peu à peu, et bien que Tolède possède toujours dans sa cathédrale une « chapelle mozarabe », les quelques ecclésiastiques qui la forment bornent leur répertoire à quelques chants recueillis au xvi<sup>e</sup> siècle pour l'usage de cette chapelle. Dans le chant romain actuel, le style mozarabe est représenté par le *Gloria* de la messe n<sup>o</sup> 8 (vulgairement nommée « messe des Anges »), et par un chant du *Tantum ergo*, du cinquième ton<sup>3</sup>. Les versets du Trisagion gallican, que j'ai plus haut mentionnés, étaient aussi en usage en Espagne.

Le chant AMBROSIEN est, à coup sûr, celui de tous ces chants dont on parle le plus, et que, généralement, on ne connaît pas du tout; presque tous ceux qui, à propos de musique, ont voulu citer l'ambrosienne, l'ont fait sur des autorités sans valeur, recopiant ce qu'un autre avait dit sur le sujet, sans plus de raison.

1. *Histoire du chant liturgique à Paris*, I; Poussiègne, in-8<sup>o</sup>.

2. Voir mon *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*; Paris, Schola cantorum.

3. Dom Pothier a publié des chants mozarabes, dont quelques-uns ne sont que des variantes de chants romains, dans divers fascicules de la *Revue du chant grégorien*, de Grenoble.

Cependant, il est bien facile d'être renseigné, puisque, jusqu'à nos jours, le diocèse de Milan a toujours conservé son antique liturgie avec son chant particulier, que la tradition fait remonter, non sans raison, à l'époque de saint Ambroise, l'ancien préfet, devenu évêque, vers l'an 380; d'où le vocable *ambrosien*, appliqué à la liturgie et au chant de Milan.

Saint Ambroise, en 386, introduisit dans son église l'usage, tout nouveau alors, de chanter les psaumes en chœur avec antienne, emprunté à l'église d'Antioche et à celles de Syrie. Pareillement, il écrivit, le premier parmi les Occidentaux, des hymnes à strophes uniformes, pour être chantées par le peuple à l'instar des pièces vulgaires et profanes. Une partie de ces hymnes s'est répandue, quant au texte au moins, dans les diverses églises. Mais il est impossible de déterminer quelle mélodie a pu leur appliquer saint Ambroise, car les divers chants sur lesquels on les exécute sont interchangeables.

Ce sont des *timbres*, au caractère populaire, et qui s'appliquent indifféremment à toutes les paroles composées sur une même versification. On peut cependant tirer la conclusion que ces timbres sont tous anciens, sans les pouvoir fixer avec précision.

Le genre des mélodies ambrosiennes, proche des

styles gallican et romain, est cependant tout à fait particulier. On peut le résumer en deux mots : par rapport au chant grégorien, les mélodies simples sont beaucoup plus simples, les mélodies ornées sont beaucoup plus ornées. Les chants simples, en général, charment beaucoup; les luxuriantes vocalises n'offrent pas, au contraire, le cachet artistique que présentent ordinairement les mélodies romaines. L'étude du répertoire ambrosien est d'un puissant intérêt, lorsqu'on le compare au romain. En effet, la liturgie de Milan a conservé un assez grand nombre de pièces qu'on retrouve aussi dans le rit grégorien, pièces remontant à la période de formation de ces répertoires. Or, le chant milanais nous donne ces mélodies dans leur état premier, souvent fruste, tandis que le romain les présente dans une forme artistique très soignée, où, sur un même thème, la variation est différente. Pour l'histoire des formes musicales, on voit de suite quel parti il y a à tirer de ces rapprochements. En voici des exemples tout à fait typiques : on remarquera, dans le second, comment le réformateur du chant romain a monté à la quinte la partie en *solo*, afin sans doute de permettre au ténor d'y déployer ses ressources, et comment le style grégorien est plus artistique :

Version ambrosienne  
Resur-réxi et adhuc tecum sum, al-le-lú-ia....

Version romaine (grégorienne)

mirá-bilis fá-cla est sci-én-ti-a tú-a, etc.

Ambrosien transposé  
Vindica Dómine,

Grégorien

sán-gui-nem sanctó-rum

Po-su-é - - runt mor-tá-li-a ser-vórum tu - órum,

Po-su-é - - runt mor-tá - li-a ...

Laudá te Dóminum, quóni-am bó - nus est psálmus,

alle - - - - - lú - - - - - ia, alle - lú - ia.

Le dernier exemple est un spécimen d'antienne « en chœur » : le style récitatif s'y unit à l'ornementation; cet exemple, composé dans l'octave dorienne très pure, est très caractéristique du chant ambrosien.

On voit que les différences entre le chant ambrosien et le grégorien résident surtout dans un genre un peu divers : ce sont deux écoles qui appartiennent à une civilisation musicale de même origine. Le rythme et la tonalité sont semblables, et c'est une pure légende qui présente saint Ambroise comme ayant inventé certains modes, que saint Grégoire aurait complétés. Il n'y a rien qui appuie cette prétention, ni dans l'histoire du chant milanais, ni dans son étude critique.

Le répertoire ambrosien a longtemps joui d'une grande vogue. Au *xiv<sup>e</sup>* siècle encore, un certain nombre d'églises l'exécutaient, côte à côte avec le grégorien<sup>1</sup>. Il a eu, au cours des âges, ses compositeurs, pour en conserver le style; on cite en particulier, vers 1280, l'archiprêtre Obrius Scacabarozus, auteur d'offices nouveaux fort remarquables.

Voici enfin l'école ROMAINE, la plus célèbre, la plus artistique, la plus importante de toutes, et dont la renommée brille de nos jours d'un nouvel éclat, depuis que le pape Pie X, après de longs siècles de décadence, remet son chant en honneur, et, codifiant les travaux et les recherches des moines bénédictins français, confia à Dom Pothier le soin de publier le chant romain, d'après les meilleurs manuscrits d'autrefois, dans l'Édition Vaticane, qui, à l'heure actuelle, a réintroduit dans la meilleure partie de nos églises le vrai plain-chant romain.

C'est aux soins et aux travaux des pontifes romains,

pour développer le sens artistique des chants des clercs et du peuple, qu'est due la formation de l'école romaine et ses progrès. On peut en faire dater l'origine des environs de l'an 380, lorsqu'on organisa à Rome le chant des antiennes, et qu'on y importa des usages empruntés à l'Église de Jérusalem, comme le chant solennel de l'*alleluia* à la messe : les anciennes traditions romaines font honneur de cette organisation au pape saint Damase, aidé de saint Jérôme.

On cite ensuite, pendant deux siècles, comme ayant successivement contribué au développement du chant et à la publication des mélodies rituelles, les papes Célestin, Gélase, Hormisdas, Boniface. Enfin apparaît saint Grégoire le Grand (vers 542-604), que ses fonctions diverses, antérieures à son pontificat, désignaient particulièrement pour s'occuper du chant d'église.

Grégoire, en effet, avait été abbé d'un monastère romain, puis diacre et archidiaque, charges qui entraînaient avec elles un rôle musical. Les abbés avaient à diriger eux-mêmes non seulement les moines, mais encore les enfants qui formaient l'école de l'abbaye, à désigner certaines pièces à chanter, à choisir ou à composer les hymnes. Les diacres exécutaient les parties les plus artistiques de l'office, ou celles qui exigeaient le plus de virtuosité, comme les chants ornés des psaumes exécutés en *trait* ou en *répons* entre les lectures saintes : on possède plusieurs épitaphes de ces diacres et archidiaques chanteurs, du *iv<sup>e</sup>* au *vi<sup>e</sup>* siècle, renommés pour leur voix et leur habileté. Il en est qui furent ainsi élevés au sacerdoce et à l'épiscopat. Les noms ainsi retrouvés sont ceux de LÉON, de REDEMPTUS, de DEUSDEDIT, de SABINUS, dont on célèbre le « chant doux comme le nectar et le miel », les « placides modulations », les psaumes qu'ils chantaient « sur de riches mélodies et avec des sons variés ». Saint GRÉGOIRE le Grand est lui-même nommé plus tard « le plus zélé des

1. Voyez P. Wagner, *Origine et Développement du chant liturgique au moyen âge*; Tournai, Desclée, in-8°



chanteurs », et les musiciens les plus renommés de l'Église d'Angleterre, au VII<sup>e</sup> siècle, fondée par ses soins, tenaient des élèves de Grégoire leur science du chant romain, et leur habileté d'exécutants, tels que le diacre JACQUES, ÉTIENNE AEMMI, premier maître de chant des églises du Northumberland, vers 670, PUTTA, devenu évêque de Rochester, MARAN<sup>1</sup>.

Du reste, Grégoire le Grand, envoyant ses missionnaires dans le pays de Kent, leur avait donné beaucoup de livres liturgiques, et la chronique anglaise a conservé le premier chant que les moines romains aient exécuté en débarquant : c'est une antienne de procession extraite de l'*Antiphonaire* grégorien, le *Deprecamur te*.

On désignait vulgairement, sous ce nom d'*antiphonaire*, le recueil des antiennes et des répons exécutés dans l'office romain, répartis suivant les solennités de l'année. Saint Grégoire le Grand avait ordonné à peu près définitivement le *sacramentaire* (ou recueil des prières) de son église<sup>2</sup>, rédigea de même le recueil des chants, pour la messe tout au moins (actuellement « graduel ») : nous savons, par l'Anglais Egbert, que les antiphonaires envoyés par Grégoire en Angleterre étaient en tout semblables à ceux de Rome, tels encore qu'on s'en servait au temps des papes Serge et Grégoire II.

Les travaux les plus modernes ont mis hors de toute contestation que, pour les fêtes instituées par ces derniers pontifes ou leurs prédécesseurs, on se bornait à puiser dans l'*antiphonaire* grégorien ; c'est à peine si l'on peut citer çà et là deux ou trois antiennes nouvelles.

Les musiciens romains que nous connaissons, depuis l'époque de saint Grégoire le Grand jusqu'à la fin de l'apogée de l'école romaine, comprennent des chantres, des compositeurs, des moines, des papes. En dehors des papes mentionnés plus haut, nous trouvons encore HONORIUS (625-638), « excellent dans le chant divin », et que son épitaphe félicite « de suivre les traces de Grégoire » ; MARTIN (649-653), qui aurait donné une édition du livre de chant ; LÉON II (682-683) et BENOÎT II (684-685), excellents chanteurs.

CATALENUS, MAURIANUS, et VIRRONUS, abbés de Saint-Pierre, firent la révision des éditions de chant nécessitées par les fêtes nouvellement établies ; leur confrère JEAN, en 680, donna en Angleterre une série de conférences et de cours sur le chant romain ; SIMÉON, « secundicier » de la *Schola cantorum*, qui avait accompagné en France le pape Étienne, venant demander secours à Pépin le Bref, fut un des premiers maîtres de chant grégorien en France, particulièrement à Rouen.

Enfin, c'est à divers maîtres romains du même temps qu'on doit les superbes répons des « ténèbres » de la semaine sainte, tels que *Omnes antei me: Jerusalem, surge; Plange quasi virgo*, etc., remis huit siècles plus tard en musique polyphonique par leurs successeurs Victoria et Ingegneri.

Mais je n'ai pas encore parlé de la célèbre *Schola cantorum*, fondée par Grégoire le Grand, d'après la tradition à laquelle viennent en aide toutes les données de l'histoire.

Grégoire avait supprimé l'emploi de chanteur tenu par les diares, à cause des nombreux abus auxquels cela avait donné lieu, et confié leurs fonctions aux clercs de rang inférieur ou aux sous-diares. Ceux-ci,

avec les moines basilicaux chargés du service officiel, ainsi soustraits à la juridiction de l'archidiacre, formèrent le noyau du nouveau chœur de chant qui, des lors, fut organisé sous le nom de *Schola cantorum*, et servit de modèle aux nombreuses écoles semblables fondées un peu partout depuis, dans les villes épiscopales et les monastères.

Un choix était fait parmi les enfants des écoles, d'après leur science du chant ; admis à l'une des maisons de la *Schola*, soit à Saint-Pierre, soit au Latran, ils en devenaient pensionnaires et étaient ensuite attachés comme cubiculaires à la Chambre Pontificale. Ils recevaient l'instruction complète suivant les cycles des « sept arts libéraux » et un enseignement musical particulier.

Au premier degré, on enseignait aux jeunes lecteurs à bien lire, marquer l'accent et chanter les leçons liturgiques. Ils apprenaient par cœur les mélodies ; le *monocorde* (dont on désignait les sons par les lettres de l'alphabet) venait en aide aux maîtres ; pour l'exécution, tout le monde chantait donc de mémoire, mais le maître, ou le soliste qui montait à la chaire ou *ambon* pour l'exécution, avait cependant un livre — *cantatorium* — où les mélodies étaient notées au moyen de l'aide-mémoire que nous nommons notation *neumatique*.

Pour la théorie, celui qui se livrait à des études plus complètes étudiait les trois genres de la tonalité, la transposition par le système des « tropes », la prosodie et la rythmique poussées à un très haut degré.

La durée complète des études, tant théoriques que pratiques, était de neuf ans.

Pendant un certain temps, un orphelinat fut annexé à la *Schola cantorum* ; il nous reste une pièce d'archives du VII<sup>e</sup> siècle, concernant une restitution de biens injustement enlevés à cet établissement. Plusieurs papes, du VII<sup>e</sup> siècle au X<sup>e</sup>, avaient été élèves de cette *Schola*, ou de la Chambre Pontificale : SERGE I<sup>er</sup>, GRÉGOIRE II, ÉTIENNE II et son frère PAUL I<sup>er</sup>, LÉON III, SERGE II, tous loués comme de très fins musiciens.

Les enfants de la *Schola cantorum* étaient sous la direction de quatre *paraphonistes*, titre qu'on donnait aussi aux plus habiles d'entre eux, comme ceux qui exécutaient les soli vocalisés des versets d'alléluia. Le premier paraphoniste portait le titre de « primicier » ou de « maître » ; il était suppléé ou aidé par le « secundicier ». Il y avait aussi l'*archiparaphoniste*.

Le primicier était le directeur de l'enseignement et du chant, mais il avait au-dessus de lui l'*archicantor*, ordinairement l'abbé de Saint-Pierre. Ils eurent plus tard comme équivalents dans nos églises celui-ci, le *préchantre* ou *grand chantre*, et le premier, le *sous-chantre*.

Ce furent des chanteurs de cette école que le pape ADRIEN I<sup>er</sup> (772-795), lui-même musicien, envoya en France, sur la demande de Charlemagne : THÉODORE et BENOÎT, pour y assurer l'établissement du chant grégorien, déjà tenté à Rouen, à Metz et à Soissons.

Le IX<sup>e</sup> siècle est la fin de l'école romaine du haut moyen âge ; les révolutions et les guerres font passer le sceptre de la musique à la France et à l'Allemagne.

C'est la dernière période de gloire du plain-chant ecclésiastique : l'école FRANCO-ALLEMANDE, de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle au XIII<sup>e</sup>, en porta la souplesse rythmique et tonale jusqu'au point où il ne pouvait plus se développer sans cesser d'être lui-même.

1. Voir *Hist. angl.* de Bede.

2. La fusion du sacramentaire, du lectionnaire et de l'*antiphonaire* des messes a formé le *missel*.

D'abord, c'est l'imitation du style et des formules grégoriennes, comme on peut le remarquer dans l'office parisien de saint Denys<sup>1</sup>, qui date du règne de Pépin le Bref; puis, au cours du ix<sup>e</sup>, sur les mêmes formes que le chant romain, nos musiciens commencent à composer des pièces nouvelles, d'un style plus libre et d'excellente inspiration, pour les offices « propres » des divers saints français, genre qui ira en se développant pendant deux siècles. On citera ainsi comme modèle l'office pour la fête de saint Germain, composé par HÉRIC d'Auxerre (ix<sup>e</sup> siècle); celui de la fête de saint Julien du Mans, dû au moine orléanais LÉTALDE (x<sup>e</sup> siècle); ceux de saint Nicolas et de sainte Catherine, œuvres d'ISAMBERT, abbé du Mont-Sainte-Catherine, près de Rouen (xi<sup>e</sup> s.), et de son disciple AINARD; un office de l'Assomption, moitié recueilli, moitié composé par PIERRE de Corbeil, archidiacre de Paris, puis archevêque de Sens (xii<sup>e</sup> siècle). Ces offices furent célèbres autrefois, et à juste raison, comme les mélodies qu'on en a conservées le prouvent; au xiii<sup>e</sup> s., où commence la décadence du chant ecclésiastique, on ne compose plus, mais les paroles de nouveaux offices, comme la Fête-Dieu, sont adaptées sur les pièces les plus belles des offices que je viens de citer.

C'est aussi l'époque qui voit s'augmenter le répertoire des messes : *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus*. Précédemment exécutées sur des réclatifs très simples, ces paroles reprirent, en nos contrées surtout, des mélodies nouvelles plus ou moins développées, de styles divers, qu'on finit par réunir dans l'« ordinaire » de la messe. Les attributions d'auteurs, pour ces pièces, sont assez douteuses : plusieurs des plus remarquables sont attribuées surtout à TUTILON, moine de Saint-Gall (ix<sup>e</sup> siècle), BRUXON de Sainte-Odile, évêque de Toul, puis pape (saint Léon IX), ROBERT le Pieux, roi de France (xi<sup>e</sup> siècle), et son collaborateur, FULBERT, évêque de Chartres.

Le roi Robert semble être aussi l'auteur du beau verset d'alléluia, *Veni, sancte Spiritus*, qu'on chante à la fête de la Pentecôte, et qu'il ne faut pas confondre avec la « prose » qui commence par les mêmes paroles.

Cette dernière forme musicale doit son origine à la coutume singulière des *séquences*, que je décrirai plus loin, et qui paraît avoir reçu ses premiers développements à l'abbaye de Jumièges, en Normandie : ruinée par l'invasion normande, ses moines portent au loin leurs usages, et c'est ainsi que l'arrivée de l'un d'eux au monastère de Saint-Gall, en Suisse, décide de la vocation de NOTKER le Bègue, le principal propagateur des proses, dont toute une série des plus importantes a pris son nom : les notkériennes.

Notker eut pour émules Tutilon, déjà nommé, l'inventeur des *tropes*, qui eurent leur moment de succès, mais bientôt disparurent, et HARTMANN, auteur d'un certain nombre de litanies en vers, dont les mélodies sont fort intéressantes.

L'invention et le développement des proses créèrent le plus important mouvement de musique liturgique qui ait caractérisé la dernière époque de composition du plain-chant. Les deux principaux centres de composition des proses furent d'abord l'école de Saint-Gall, en Suisse, puis celle de Saint-Martial de Limoges. C'est en France que le genre primitif paraît s'être transformé : il arriva à sa perfection dans l'école parisienne, surtout avec ADAM de Saint-Victor

(xii<sup>e</sup> siècle), dont les proses, dites adamiennes, furent les derniers modèles du genre. Le *Lauda Sion*, que tout le monde admire, est, pour les paroles, dû à saint Thomas d'Aquin, vers 1264, mais les strophes en sont écrites sur la mélodie adamiennne du *Laudes erueis*, elle-même développement intéressant de thèmes de séquences primitives.

C'est avec les proses parisiennes que se maintint longtemps l'apogée du chant ecclésiastique. A l'époque de la plus grande décadence du plain-chant, au xviii<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du xix<sup>e</sup>, on ne cessa de composer des proses, mais ces pièces modernes, aux paroles mal équilibrées et dépourvues de rythme, écrites sur des mélodies de goût vulgaire, sont bien éloignées de la grandeur des proses anciennes, restées au répertoire pendant cinq siècles et plus, et aussi malheureusement remplacées.

Enfin, en dehors du chant strictement liturgique, le développement des proses et des tropes amena bientôt l'introduction de *farses* en langue vulgaire, et la création de *dramas liturgiques*, où les éléments les plus populaires de l'office, hymnes, proses, tropes, farses, antennes simples ou ornées, en latin, en provençal, en roman, petit à petit mêlés, conduisirent à la formation des *mystères* avec chant, origine du théâtre, de l'oratorio, de l'opéra plus modernes.

Les auteurs de ces drames liturgiques et moraux sont inconnus, à part sainte HULDEGARDE et l'abbesse HERRADE de Langsberg, qui appartient à l'école allemande du xii<sup>e</sup> siècle. Limoges fut un des centres de ces compositions mi-religieuses, mi-profanes, et c'est aux riches manuscrits de son monastère de Saint-Martial qu'on a pu emprunter le drame de l'Époux, plus connu sous le titre de *les Vierges sages et les Vierges folles*, où les strophes sont chantées sur quatre véritables *leit motives*, deux thèmes de l'époux, un des vierges sages, un des vierges folles, répétés soit par les acteurs qui remplissent ces rôles, soit par le chœur qui leur donne la réplique.

Les premières œuvres de ce genre paraissent avoir été écrites pour les écoliers et les religieuses<sup>2</sup>.

C'est aussi à ces productions qu'il faut faire remonter l'origine des chants religieux populaires, comme les *noels* et *cantiques* de France, le *choral* allemand, les *cantinelles* provençales, etc.

#### STYLES ET FORMES MUSICALES

La longue excursion que nous avons faite à travers les musiciens du haut moyen âge nous a fait rencontrer les mentions d'un certain nombre de formes, de genres, que notre époque connaît peu ou ne connaît plus. Étudions-les succinctement, et voyons tout d'abord en face de quelles conditions d'art se trouvait le chant chrétien à sa formation.

La mélodie juive est, sans doute possible, à la base du chant chrétien. Il suffit de comparer les procédés de l'art hébraïque, et même ses formules, soit réclatatives, soit vocalisées, avec les productions de l'art médiéval, pour reconnaître des traits communs, témoins d'une origine commune. Mais, hâtons-nous de le remarquer, ce n'est que dans les plus anciennes de ces pièces que ces rapprochements existent; il ne faut point, par exemple, prendre une vocalise moderne de la synagogue, même composée en style très libre, pour l'opposer à un graduel grégorien.

2. Cf. Pierre Aubry, *la Musique d'église en Normandie au treizième siècle*, Paris, 1906; A. Gastoué, *les Vierges sages et les Vierges folles*, Paris, Schola cantorum.

1. Cf. mon *Histoire du chant liturgique à Paris*, avec plusieurs mélodies.

Nous avons plus et mieux comme base critique : les transcriptions des *tamim* hébreux, tels qu'ils étaient usités au moyen âge, avant que la musique occidentale du XVI<sup>e</sup> siècle et des suivants eût influé sur eux<sup>1</sup>.

Dans ces formules, soit syllabiques, soit vocalisées, le temps premier n'est jamais divisé, et leur rythme, très libre, s'ajuste aux paroles d'après les accents toniques. Voici, par exemple, la transcription du *schelscheleth* :



Ailleurs, dans les versets, les réponses au célébrant, les récitationnels, les procédés sont les mêmes de part et d'autre. La synagogue a l'équivalent des versets introductifs à la préface eucharistique du rit romain; notre liturgie a des formules de récit analogues. Pré-

cisément, dans le rit romain, le chant chrétien le plus ancien, la grande doxologie, ou *Gloria in excelsis*, qui peut dater des temps apostoliques, est chantée, déclamée, pour mieux dire, sur cette formule de récitationnel, qu'on retrouve facilement dans les offices juifs :



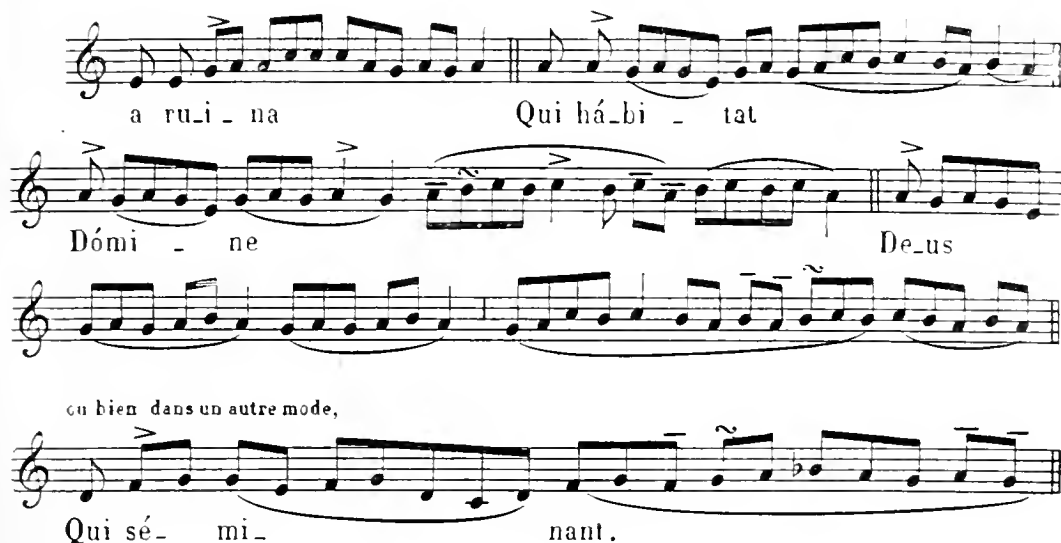
Le *Gloria* simple, dont toutes les phrases sont exécutées d'après ce schème, n'était d'abord qu'un récit de l'évêque célébrant. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il fut concédé aux simples prêtres, plus tard encore aux clercs et au peuple, en même temps

qu'on écrivait pour ce texte des mélodies spéciales. Le *Te Deum*, œuvre de Nicéte de Remesiana, vers l'an 400, est également dit sur un récit, développé du précédent, comme il est facile de s'en rendre compte par ces deux fragments :



Nous y prenons sur le vif le procédé de la *variation*, tel qu'il était compris dans l'antiquité liturgique. Le même thème, dans une forme ornée, comme dans

les psaumes chantés en *trait*, devient, en des formules comparables à celles des *tamim* :



On voit donc, par ces quelques exemples, sur quoi est basé, pour une bonne partie, le chant liturgique du haut moyen âge : *récitationnels* au rythme subordonné à l'accentuation, et *variation* plus ou moins ornée

d'un thème de récit. Cette variation se fait, non pas par diminution des valeurs premières, qui, suivant l'enseignement antique, sont brèves et indivisibles, mais par développement et amplification. En même temps, le récit est coupé de passages plus ou moins longuement vocalisés.

1. Cf. *Origines du chant romain*. Paris, Picard, 1907

Depuis quelques années, de curieuses découvertes sont venues appuyer cette traditionnelle interprétation : le déchiffrement de chants magiques et gnostiques conservés dans des papyrus du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup>

siècle, où nous trouvons le même style<sup>1</sup>. Voici un fragment de vocalise gnostique tiré d'un papyrus conservé à Paris (Bibliothèque nationale) :



D'ailleurs, la musique profane elle-même connaissait ce genre libre ou coulant. « Le mélange des mètres et la métaphore rythmique furent librement pratiqués par les citharèdes... L'on sait aujourd'hui, grâce aux récentes découvertes musicales, que cette forme de composition, la coupe commatique, impliquait des cantilènes dont le dessin était subordonné à l'accentuation des mots<sup>2</sup>. » Or, dans les cultes non païens, tout instrument était prohibé, dans les synagogues, les églises ou les réunions des divers hérétiques : de là, le style libre employé dans le jeu de la

cithare fut imité dans les formes vocales, donnant un nouvel essor au chant, et facilitant le développement de l'art musical.

Si nous examinons, du reste, ce qui subsiste de la musique antique, nous y trouvons, même quand elle est purement métrique, des emplois de rythmes à huit, onze, douze temps, qui sont déjà si près du pur rythme libre, qu'il faut toute notre attention pour voir qu'il y a un mètre, par exemple, dans ce fragment de méthode<sup>3</sup> :



Telles sont donc les formes et styles originaux d'où sortit la musique médiévale, représentée surtout par le chant liturgique. Passons maintenant à ses formes propres.

La base des textes chantés, c'est le PSAUME, avec la même fonction qu'à la synagogue, tantôt simplement déclamé, tantôt sur un chant plus ou moins orné. On chante le psaume de trois manières : 1<sup>o</sup> tout droit, *in directo*, ou bien *tractim*, DIRECTEMENT, ou en TRAIT (*tractus*, en abréviation *tract.*), quand les versets se suivent sans répétition ni refrain ; 2<sup>o</sup> en RÉPONS (*responsorium*, ou *ré.*), quand le chœur répond au soliste par une reprise du refrain ou *réclame*; le répons peut être simple, ou *bref*, ou encore *prolixe* et orné; le plus remarquable des répons ornés est le *graduel*, ainsi nommé du mot latin *gradalis*, qui signifie « bien ordonné, composé avec art »; 3<sup>o</sup> en ANTIENNE (*antiphona*, ou *aña*, ou *ant.*), ou *antiphonie*, quand le chœur

prend part, lui-même, au chant du psaume, scindé en deux demi-chœurs, qui se réunissent pour dire le refrain, appelé proprement *antienne*.

Il est arrivé que ce dernier genre a été tellement développé, que, petit à petit, les antiennes les plus importantes, telles que l'*Introït*, l'*Offertoire*, la *communio*, ont vu tomber en désuétude l'usage des versets de psaume qui les accompagnaient; mais à matines, l'*Invitoire* les a tous conservés. Puis, à l'imitation de ces refrains ainsi dépouillés du récit primitif, on a composé de grandes antiennes sans versets, comme le *Salve regina*, par exemple<sup>4</sup>. Cependant, dans ces grandes antiennes, le caractère primitif de l'antiphonie est conservé, car elles doivent être alternées par les deux chœurs, qui se réunissent pour la cadence finale.

Exemples : Récit de répons simple ou d'antienne primitive (genre remontant au moins au IV<sup>e</sup> siècle) :



Ip-se in-vocábit me, al-le-lú-ia: pá-ter méus es tú, al-le-lú-ia

Genre un peu orné, en usage à partir du IV<sup>e</sup> siècle.



Lúx per-pé-tu - a lu - cé - bit sán - ctis tú - is

1. Ruelle, *Le Chant des sept voyelles grecques*; Ruelle et Poirée, *Le Chant gnostico-magique des sept voyelles*.

2. Gevaert, *Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 240, 292.

3. Cf. mes *Origines du chant romain*, p. 29-40.

4. Dû probablement à Adhémar de Monteil, au XI<sup>e</sup> siècle.

Dó - mi - ne: et æ - tér - ni - tas tém - porum, al - le - lú - ia

Antienne d'entrée pour la messe (*Introit*); cet exemple est le début de l'introit de Noël.

Pu - er na - tus est no - rall. bis,  
et fi - li - us da - tus est no - bis

Antienne solennelle de procession, début (fête du 2 février).

1<sup>er</sup> CHOEUR  
Ad - or - na thá - lamum tu - um, Si - on  
2<sup>e</sup> CH  
et sú - ci - pe Ré - gem Chri - stum  
1<sup>er</sup> CH.  
ampléc - te - re  
2<sup>e</sup> CH.  
Ma - rí - am quæ est cœ - lé - stis por - ta

Type d'une phrase de répons-graduel (Pâques).

(b)  
Hæc dí - es, quam fé -  
- cit Dó - mi - nus

Pour le chant ordinaire, simple ou orné, des versets de psaumes, on se sert de diverses séries de récitatifs ou *tons*, au nombre de huit. La série des huit tons paraît avoir été constituée au VI<sup>e</sup> siècle, et chacun d'eux se rattache à une des principales tonalités en usage dans le chant liturgique; en même temps, on les désigne aussi par le nom du trope musical sur la finale duquel est écrite l'antienne ou le répons que ces versets doivent accompagner; ces mêmes versets ont des finales ou terminaisons différentes, nommées simplement *différences*. Ces tons sont classés d'après les finales et les *teneurs* (mèses, dominantes, notes récitatives); en voici la classification :

4 <sup>e</sup> ou deuterus plagal, phrygien ou <i>mi</i> hypophrygien ou <i>si</i> ( <i>mi sol</i> )	<i>la</i> <i>re</i>	dorianne relâchée. iastienne intense.
5 <sup>e</sup> ou tritus authenté, lydien ou <i>fa</i> ( <i>ut sol</i> )	<i>ut</i> <i>sol</i>	hypolydienne (lydienne modifiée).
6 <sup>e</sup> ou tritus plagal, hypolydien ou <i>ut</i> ( <i>fa la</i> )	<i>mi</i> <i>la</i>	lydienne (hypolydienne modifiée).
7 <sup>e</sup> ou tetrardus authenté, mixolydien ou <i>sol</i>	<i>re</i>	iasastienne.
8 <sup>e</sup> ou tetrardus plagal, mixolydien ou <i>sol</i>	<i>ut</i>	iasastienne relâchée et hypophrygienne.

Pour l'exécution on transpose les chants d'après la teneur ou dominante; sans expliquer tout au long le système primitif, disons que, en pratique, cela se réduit à mettre les teneurs sur *la* ou *si*, pour l'exécution dans la moyenne des voix.

Après le psaume et les divers chants qu'il a formés, vient l'HYMNE. Les hymnes primitives sont en prose, et suivent à peu près la forme du psaume, comme le *Gloria in excelsis* ou le *Te Deum*. Saint Ambroise, nous l'avons déjà vu, composa les premières hymnes

Tons ou finales.	Teneurs.	Octaves principales.
1 <sup>er</sup> ou protus authenté, dorien ou <i>re</i> <i>la</i>	<i>sol-la</i> <i>ré-mi</i> )	phrygienne-éolienne.
2 <sup>e</sup> ou protus plagal, hypodorien ou <i>la</i> ( <i>ré fa</i> )	<i>ut</i> <i>fa</i> )	hypodorianne et hypolydienne intense.
3 <sup>e</sup> ou deuterus authenté, phrygien ou <i>mi</i>	<i>si-ut</i>	dorianne.

en vers reçues dans l'office latin; soit ces œuvres, soit celles écrites à leur imitation, furent désignées sous le nom d'*ambrosiennes*. Elles se répandirent surtout par les monastères; les églises séculières ne s'en servaient ordinairement pas. Les mélodies de ces

hymnes sont d'un style très populaire et en général d'un rythme très régulier. Au VIII<sup>e</sup> et au IX<sup>e</sup> siècle, on en composa beaucoup d'autres dans un style analogue. On peut presque toutes les écrire avec l'indication d'une mesure, ou d'un mètre, comme les suivantes<sup>1</sup> :

Je - su, co - ró - na Vir - gi - num  
Quæ so - la vír - go pár - tu - rit,  
Quém ma - ter íl - la cón - ci - pit  
Hæc vo - ta clé - mens ác - ci - pe.  
Is - te con - fés - sor Dó - mi - ni sa - crá - tus,  
Fés - ta plebs cú - ius cé - le - brat be - á - ta, Hó - di - e lá - tus  
mé - ru - it se - cré - ta Scán - de - re cé - li

On sait comment cette dernière mélodie est souvent chantée avec un rythme tout autre que celui que je viens d'indiquer; nous verrons plus loin comment cette transformation s'est opérée.

Viennent ensuite les séquences, vocalises à double chœur, formées de *clausules*, que l'art carolingien

ajouta à divers chants, comme les *alleluia* et les répons. J'ai dit comment les moines de Jumièges, puis Notker de Saint-Gall, ajoutèrent des paroles, *proses*, à ces mélodies pures. En voici un exemple typique, que j'emprunte à la finale d'un répons en l'honneur de la sainte Vierge :

Séquence; à 2 chœurs.

Virgo, in - vi - o - lá - ta a etc.

Prose; à 2 chœurs.

Virgo, in - vi - o - lá - ta, in - te - gra, et cás - ta es Ma - rí - a,  
Quæ es ef - féc - ta fúl - gi - da cé - li pór - ta.  
O ma - ter ál - ma Chrís - ti cla - rís - si - ma,  
Sús - ci - pe pí - a láu - dum præ - có - ni - a. etc.

1. On pourrait tout aussi bien les écrire en noires ou en toute autre valeur, en augmentant le dénominateur de la mesure.

Des exemples de ce genre, et il y en a des centaines, prouvent que l'interprétation traditionnelle des neumes est bien authentique, puisque à des groupes de notes on adapte, note par note, des syllabes dont l'exécution, égale en temps, est la représentation de l'égalité des temps premiers dans les groupes vocalisés, et une marque, par conséquent, de la non-diminution des valeurs, et de la liberté du rythme.

Mais, de cette liberté, on alla peu à peu, dans le genre prose, à une grande régularité.

Ainsi, le *Victimæ paschali laudes*, qu'on chante le jour de Pâques, œuvre de Wipon, chapelain de l'empereur d'Allemagne Conrad, au XI<sup>e</sup> siècle, présente sur la pièce précédente (quoique du même temps) une recherche indéniable de la régularité :



Transcrivons ce fragment tel qu'on l'exécute :



N'est-ce pas déjà tout le choral allemand ? C'est à cette pièce, du reste, qu'on ajouta dès lors le fameux refrain en langue vulgaire, *Christ ist erstanden*, qui nous présente déjà comme une idée de la réponse à la dominante, que développera six siècles plus tard J.-S. Bach dans son immortelle cantate de Pâques, bâtie sur les mêmes thèmes :



peut ordinairement (mais non pas toujours) être transcrite en mesure, comme on l'a vu par l'exemple du *Victimæ*.

Le trope se rattache au genre précédent, jusqu'à se confondre parfois avec lui. C'est l'intercalation singulière, dans une pièce de chant, de nouvelles phrases alternant avec les primitives : c'est donc une sorte de développement. Il en est de plus ou moins heureux, et le genre tomba rapidement en désuétude, après une apogée rapide. L'*Inviolata*, qui vient de nous servir comme exemple de séquence, est en réalité un trope en forme de séquence. La pièce originale est, en effet, un répons, dont les derniers mots sont : *Post partum, Virgo, inviolata permansisti*. On mit d'abord une longue vocalise (la séquence) sur *a* de *inviolata* : *inviolata... ta permansisti*, puis on écrivit les paroles en prose sous la séquence ; intercalée donc entre les mots primitifs *inviolata* et *permansisti*, la pièce entière constituait un trope.

Jusqu'à cette époque, la séquence était ainsi composée : une phrase d'entrée, *ad libitum* ; un certain nombre de *clausules*, sans formes arrêtées, se répétant deux à deux ; une phrase finale obligée. Ainsi, l'*Inviolata* se présente de la façon suivante :

Entrée : *Inviolata*.

I. a, <i>Integra</i> , etc. ....	10 syllabes	} (exception <sup>1</sup> ).
» b, <i>Quæ es</i> , etc. ....	12 —	
II. a, <i>O mater</i> ....	11 —	}
» b, <i>Suscipe</i> ....	11 —	
III. a, <i>Nostra</i> ....	13 —	}
» b, <i>Te nunc</i> ....	13 —	
IV. a, <i>Tua</i> ....	10 —	}
» b, <i>Nobis perpetua</i> ...	10 —	
(Texte primitif.)		
V. a, <i>O Benigna</i> ....	4 —	}
» b, <i>O Regina</i> ....	1 —	

Finale : *O Maria*, etc.

Les tropes les plus célèbres étaient ceux du *Kyrie eleison*, où on intercalait, par exemple : *Kyrie, fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, eleison* ; le chœur répondait sur la même mélodie en vocalisant *Kyrie... eleison*.

Le terme de FARSE paraît avoir été réservé à des tropes en langue vulgaire, appliqués surtout à l'épître. Quelquefois ces intercalations étaient écrites sur une mélodie d'hymne : ainsi les fameux *planchs Sant Estevo*, à Aix, se chantaient simplement sur l'air du *Veni creator*. D'autres fois, ces farses étaient écrites comme des strophes de *lais*, forme que nous verrons plus loin.

Petit à petit, poètes et musiciens, laissant cette liberté aux antiennes et aux répons, rapprochent la prose du genre *hymne*, en tant que régularité. Ainsi, dans le *Lauda Sion*, on trouve cinq fois de suite répétée une forme de vers de 8, 8 et 6 syllabes, rigoureusement accentués de même. Puis deux strophes libres, et la première se répète encore onze fois de suite. Ensuite on a quatre fois la même forme, mais avec un vers de plus, et enfin deux fois avec deux vers de plus. En même temps, l'usage de l'entrée et de la finale tombe, et la mélodie, rigoureusement rythmée par les paroles, devient très régulière et

Enfin, dans le mystère ou le drame liturgique régnait la plus grande liberté, et les compositeurs se donnaient libre carrière. Il est vraiment merveilleux d'y voir, dès le XI<sup>e</sup> siècle, les chœurs simples et très rythmés, alternant avec des soli à effets, entrecoupés de récits, et dont certains sont superbes. Je ne crois pas devoir mieux clore cette étude du chant liturgique au moyen âge que par la remarquable composition suivante, d'un auteur inconnu. C'est un élan d'extase lyrique, en face de la grandeur du mystère d'un Dieu fait homme<sup>1</sup> :



1. Extrait du ms. 1139 latin de la Bibliothèque nationale de Paris. Traduction : « Quelle nouveauté, quelle bonté, quel amour, et quelle chaste fécondité ! Humanité et déité ! O aveuglement, pourquoi doutes-

tu ? La vérité corporelle apparaît en pleine lumière, et la dignité de la mère est contemplée dans la vierge. »

hu\_má - ni\_tas et dé\_i\_tas! o cá-ci\_tas, quid dú-bi\_tas?  
 et vé - ri\_tas cár\_nis in lú - mi-ne,  
 et dí - gui\_tas mátris in vír -  
 gi - ne

## II

LA MUSIQUE MESURÉE ET POLYPHONIQUE<sup>1</sup>

## LES ORIGINES

Tandis que le chant liturgique continuait de vivre sur un fonds de répertoire arrêté depuis longtemps, et auquel se juxtaposaient, sans s'y mêler trop, les nouveautés des proses, des farses, des drames, ces dernières formes, sortant peu à peu du sanctuaire, allaient vivifier l'art profane et populaire, à peu près informe.

Lorsque nous remontons à l'origine des pièces latines ou vulgaires, religieuses, mais non officielles, ou profanes, nous ne nous trouvons en présence que de deux genres : d'un côté, le même art que le chant liturgique, comme les exemples déjà cités, de complaintes, de vers d'Horace, d'épîtres farsies; d'un autre, l'unique forme du LAI, procédé rudimentaire s'il en fut.

Le lai est peut-être le seul reste d'un lointain art celtique, et il est essentiellement populaire. Dans le lai, les strophes peuvent être de longueurs diverses, et une mélodie, serait-elle de quatre notes, peut être répétée autant de fois de suite qu'il plaît au musicien, sur des vers semblables.

La forme rythmique en est très libre, mais, dans les lais les plus anciens qui nous sont conservés, il y a, par places, des broderies en diminution, où nous devons voir une des premières origines de la musique mesurée. D'ailleurs, la même forme de broderie paraît avoir été en usage à une certaine époque

dans l'école liturgique de Saint-Gall, apparentée aux écoles irlandaises, et où l'on ne se faisait pas faute d'enjoliver le chant grégorien d'ornements de toute nature.

Après le lai, la plus ancienne forme que nous connaissions, une *danse* celle-là, est l'ESTAMPE. Au jugement des meilleurs connaisseurs, elle fut d'abord instrumentale, et l'on écrivit ensuite des paroles sur les airs les plus aimés. La plus ancienne estampe qui nous soit parvenue a toute une histoire.

« En ce temps vinrent à la cour du marquis [Boniface II de Montferrat] deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut<sup>2</sup> en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand « voici un bel air de viole et près de vous aussi belle « dame que ma sœur, qui vous tient à son service « et est bien la plus valeureuse femme qui soit au « monde? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose, dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi « et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut « qu'au nom de votre amour et de votre grâce il aie à « chanter et à retrouver sa gaieté d'autan! » — Et Madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida*. »

1. Jusqu'à ces dernières années, il fallait surtout faire appel aux travaux, d'ailleurs remarquables, de De Coussemaker, sur ce chapitre difficile. (Les ouvrages de Fétis et de Félix Clement sont remplis d'indications fantaisistes.) De nos jours, il faut citer M. Pierre Aubry

en France, Jean Beck en Alsace, Ludwig et Johannes Wolf en Allemagne, Wolridge en Angleterre, dont les plus récents ouvrages font autorité.

2. Rambaut de Vaqueiras, célèbre troubadour (1180-1207)



Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient joué sur leurs violes<sup>1</sup>. »

Voici cette mélodie, avec les paroles adaptées par Rambaut de Vaqueiras<sup>2</sup> :

Allegro

Ka - len - da ma - ya Ni fuelhs de fa - ya Ni  
 chaux d'auzelh ni flors de gla - ya Non es quem pla -  
 - ya, Pros dom - na gua - ya, Tro qu'un ys - nelh mes - sat -  
 - gier a - ya Del vos - tre belh cors, quem re - tra - ya pla -  
 - zer novelh qu'amors m'a - tra - ya E ja - ya Em - tra - ya  
 Vas vos, dom - na ve - ra - ya E cha - ya De  
 pla - ya L'ge - los, ans quem n'e - stra - ya

Ce morceau est le plus ancien spécimen de musique mesurée du moyen âge. Bientôt, cet art nouveau, encore à son début, doit être l'objet d'une réglementation. Il faut l'écrire, — il ne l'était pas avant, — il faut l'enseigner, et, comme il devient de plus en plus important, l'enseigner autrement que par imitation ou tradition, mais lui ouvrir la porte des écoles.

La création de la notation mesurée et ses premiers développements furent l'œuvre de théoriciens fort remarquables du XIII<sup>e</sup> siècle : Walter Oddington, puis FRANCO de Cologne<sup>3</sup>. Ce fut l'essor donné à la musique mesurée, et bientôt une rapide efflorescence des écoles de trouvères et de troubadours en France, de *minnesingers* ou maîtres-chanteurs en Allemagne, vint consacrer définitivement l'art nouveau.

En même temps, la polyphonie se développait, et il est difficile de séparer l'une de l'autre ces deux évolutions contemporaines dans l'art musical.

Le chant à plusieurs parties avait des origines plus lointaines, et les maîtres du IX<sup>e</sup> siècle, tels que Hucbald, en parlaient comme d'un usage immé-

morial. Dans sa vie de Charlemagne, le moine d'Angoulême dit que les chantres de la *Schola cantorum* romaine, venus dans nos pays vers l'an 800, enseignèrent en même temps que l'art grégorien. Ce sont là les deux textes les plus anciens qui se rattachent à la rudimentaire harmonisation connue sous le nom d'*organum*.

Un autre auteur plus récent, chroniqueur accueillant toutes les histoires, Ekkehard de Saint-Gall, a prétendu que l'usage de l'*organum* fut introduit dans l'église par le pape Vitalien, au VI<sup>e</sup> siècle : c'est une affirmation sans valeur ; elle repose sur une méprise et sur un texte mal compris.

D'où ce nom d'*organum*? Il a le sens général d'« instrument » et le sens plus précis d'« orgue ». Dans l'*organum* vocal, la partie du chant est nommée *vox principalis*, et celle de l'accompagnement, *vox organalis*, qu'on peut traduire par : partie instrumentale. Nous aurions donc, dans ce rudimentaire contrepoint, une espèce musicale d'origine instrumentale, et plus précisément se rattachant au jeu de l'orgue. Mais l'orgue n'était point employé dans les églises, et les antiques *hydraulics* (orgues à eau)

1. Aubry, *la Musique de danse au moyen âge*, dans *la Revue musicale*, 1904.

2. Cet article ayant été écrit en 1905-1906, nous n'avons pas pu tenir compte, dans les exemples, des récentes découvertes sur le rythme de ces pièces, qui, par suite de ces découvertes, se trouve quelque peu modifiée.

3. Il semble prouvé que Franco de Paris et Franco de Cologne sont un seul et même personnage. En tout cas, c'est bien dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle que ce musicien a vécu, perfectionnant le système ébauché par Walter Oddington cinquante ans auparavant.

n'étaient plus guère connues, sinon à Rome et dans l'empire byzantin, en même temps que les orgues à soufflets, alors dans leur primitive nouveauté.

Or, comme nous l'avons vu par un texte plus haut cité, le jeu de l'orgue, au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, comprenait au moins deux parties, deux voix. Sur quelles bases cet accord était-il établi? On l'ignore absolument, mais il devait avoir quelque rapport avec l'accompagnement des citharèdes, en tant qu'emploi des intervalles. Il est impossible de ne pas voir que les deux parties primitives de l'*organum* vocal sont une imitation du chant à deux voix exécuté sur les claviers de l'*organum*, instrument à eau ou à vent, et, justement, tandis que notre polyphonie s'est développée, les héritiers modernes de la Byzance du moyen âge, alors centre de la construction et du jeu des orgues, ont conservé, dans leur *ison* souvent barbare, une des espèces de l'antique *organum* vocal, décrit par nos plus anciens auteurs.

Jusqu'à preuve du contraire, on doit donc tenir l'*organum* chanté pour l'imitation vocale du genre instrumental de l'orgue primitif. Importé dans nos contrées par les maîtres romains du <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle, son origine doit être cherchée par delà, jusqu'à Byzance et dans la Rome antique.

A l'époque la plus ancienne que nous connaissons de cet art, du <sup>ix</sup><sup>e</sup> au <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, on distinguait : 1<sup>o</sup> l'*organum* simple, suite de consonances, quarts, quintes ou octaves, à deux parties, simples ou redoublées, semblable assez à l'*antiphonie* antique; 2<sup>o</sup> la *diaphonie*, mêlée de dissonances (*diaphonia* = dissonance), à deux ou à trois parties. On appliquait ces procédés aussi bien à la voix humaine qu'aux instruments. Une voix d'homme pouvait « organiser » avec la voix d'enfant. On arrivait donc en pratique à des exemples de ce genre tels qu'il nous sont donnés par les maîtres du temps :

**1. Organum simple**

nos qui vi - vimus, be - ne - di - cimus Do - mi - no

**Diaphonie**

Rex cœ - li Do - mi - ne ma - ris un - di so - ni

Il faut dire, comme excuse à ce qui nous semble ici dureté, que la partie organale était légère, et que le chant l'emportait toujours de beaucoup (comme dans l'accompagnement de la cithare antique); de sorte qu'à l'effet, on devait arriver à quelque chose d'analogue aux sonorités des mixtures et fournitures d'orgue.

Tous les exemples qui précèdent sont, remarquons-le, non mesurés, et purement et simplement appliqués au chant liturgique, soit à une note pour plusieurs, soit note contre note, par des chanteurs qui les improvisaient suivant les règles données.

Au <sup>xi</sup><sup>e</sup> et au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment de la formation de la mélodie mesurée, l'*organum* se développe dans le même sens, et les riches manuscrits de l'école limousine de ce temps nous offrent des spécimens fort curieux de diaphonie à deux parties, où

la *vox organalis* fait entendre au-dessus du thème des diminutions tantôt brodant le thème, tantôt l'accompagnant des intervalles alors en usage.

Toutefois, nous ignorons la valeur mesurée exacte des notes brèves de cet *organum*. — était-elle même bien précisée? — ces manuscrits n'étant pas encore écrits selon les principes d'Oddington et de Francon. Voici l'un de ces exemples : ce sont des strophes intermédiaires d'une prose et d'un trope, destinées à être alternées avec un chœur à l'unisson par le petit groupe des *organistes* ou chanteurs d'*organum*, revêtus de chapes, et formant ainsi la « chapelle », *capella*, des musiciens; on les nommait aussi *machicots*. J'indique donc par des notes sans valeur la partie organale; la finale, en pédale, donne exactement l'effet de l'*ison* byzantin, ou tenue de la tonique ou de la dominante, fort goûtée dans cet art :

(Clef de Ténor)

Vi - derunt Em - ma - nu - el Pa - tris u - ni - ge - nitum,

In ru - i - nam Is - - ra-ël et sa-lutem po-situm

Ho-mi-nem in tem-po-re, ver-bum in prin-ci-pi-o

Ur-bis quam fund-a-ve-rat na-tum in pa-la-ti-o

Ce sont là les premiers *organum* écrits. Le genre fut considérablement développé au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, par les « organistes » célèbres de Notre-Dame de Paris; l'écriture à trois et quatre parties devint habituelle avec ces maîtres, parmi lesquels il faut citer PÉROTIN et Robert de SABLON, les premiers inventeurs, très probablement, du MOTET.

Ces usages s'implantèrent et se développèrent, et, sur l'antique *organum*, des musiciens anglais du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle greffèrent un genre de faux-bourdon à trois parties, s'improvisant comme la diaphonie primitive, mais employant au-dessus de la basse la

tierce et la sixte, avec une voix de dessus, *falsum* ou fausset, et une voix intermédiaire, le *bourdon*.

Dès ce moment, c'est le genre qu'on intercale de préférence dans certains chants religieux, les proses par exemple. Mais, tandis que le grand chœur à l'unisson faisait entendre le plain-chant liturgique, le petit chœur des organistes exécutait de son côté le faux-bourdon, en employant les valeurs mesurées et les cadences feintes de l'art nouveau.

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, on note donc parfois et l'on exécute ainsi les proses; voici, par exemple, le début de la prose *Veni sancte Spiritus*, réalisé en *fauz-bourdon* de cette espèce :

Tenor  
Chant



Du mélange de l'*organum* primitif, à deux parties, n'employant ni la diminution dans le rythme, ni d'autres intervalles directs que l'octave, la quinte ou la quarte, avec la diaphonie plus développée, où le rythme mesuré s'introduit, et le faux-bourdon si perfectionné, où la tierce et la sixte trouvent leur emploi, de ce mélange, sort la musique polyphonique proprement dite, avec ses diverses espèces, fixées dès le XIII<sup>e</sup> siècle.

#### DÉVELOPPEMENTS DE LA MÉLODIE MESURÉE ET DE LA POLYPHONIE

C'est avec les compositeurs de pièces profanes, comme les *trouvères*, que la mélodie mesurée prit son essor. Nous avons laissé le chant, au XII<sup>e</sup> siècle, avec les chœurs religieux, le remarquable solo du drame liturgique, le lai populaire, l'estampie dansée. Nos trouvères vont fusionner tous ces éléments, et à la grâce de la mélodie grégorienne joindront les caractères de la musique dansée, et de la primitive chanson de gestes, dont les immenses *lais* vont se réduire aux proportions plus délicates des conduits ou des rondeaux.

À la France surtout revient l'honneur de cet exquis

développement de la mélodie médiévale : au nord comme au midi, les *cours d'amour* vont susciter la plus gracieuse efflorescence musicale, dont les *jongleurs* et plus tard les *ménétriers* iront, de droite et de gauche, dire le répertoire dans les châteaux et sur les places publiques, en s'accompagnant de la diaphonie primitive de leurs violes, rebecs ou chifonies. Au XV<sup>e</sup> siècle, les jongleurs musiciens se séparèrent des autres, sous le nom de *ménétriers*; ils eurent des écoles de *ménéstrandie* et s'élevèrent un « roi des ménétriers ».

Si nous cherchons à différencier les formes musicales de cette époque par les noms que nous trouverons employés chez les troubadours et les trouvères, il faudra prendre garde que ces noms désignent surtout la forme littéraire.

Ainsi, au XIII<sup>e</sup> siècle, *lai* et *descort* qualifient un genre unique de poésie ou de musique.

Mais la répétition monotone de la phrase type du lai primitif n'est plus de règle, ou, pour mieux dire, la phrase est elle-même assez longue et intéressante pour être répétée deux fois ou trois, et souvent avec une intéressante variation, soit pour ne pas reproduire exactement le même chant, soit pour mieux marquer la cadence finale :

France de boi - nai - re De te grant fran - chi - se  
Ne por - roit re - trai - re Nus en nu - le gui - se Co - ment  
por - roit fai - re Mes cuers nul ser - vi - se Ki te pe - üst  
plai - re? I - ci ma de - vi - se: Ne te puis plus tai - re Le mal  
ki m'a - ti - se; Ne m'i fai con - trai - re Je t'aim' sans fain - ti - se.

Aussi la musique du lai prend-elle bientôt un caractère plus libre, et, au lieu de changer à chaque strophe, quelquefois deux strophes, comme dans la

séquence, ou trois, se chantent-elles sur une même mélodie; petit à petit, le lai se rapproche de la chanson :

La do - ce pen - sé - e Ki me vient d'a - mor  
 m'est el cuer en - tre - e A tos jors sans re - tor;  
 Tant l'ai de - si - re - e La do - ce do - lor  
 Ke riens ki soit ne - e Ne m'a tel sa - vor

Au point de vue musical donc, à part le lai, dont la forme est caractéristique, les autres pièces des auteurs de ce temps se rattachent toutes à la forme qui a prévalu dans la chanson, quelque nom qu'on leur donne, sirvente, conduit, rondeau, etc., qui désignent surtout le genre littéraire.

Nommer les troubadours du Midi et les trouvères du Nord, c'est en même temps nommer les musiciens que les poètes, — ils étaient l'un et l'autre; — tantôt ils exécutaient eux-mêmes leurs œuvres, tantôt ils les laissaient aux jongleurs, qu'ils entretenaient s'ils en avaient les moyens, et qui s'en allaient les répétant de droite et de gauche, dans les châteaux ou les fermes.

Ces poètes-musiciens se rencontraient dans toutes les classes de la société; moines et comtes, fermiers et marquis, marchands ou clercs<sup>1</sup>. Les citer serait trop long et fastidieux.

Parlons seulement des principaux, de la fin du XI<sup>e</sup> siècle jusque vers le XIV<sup>e</sup>; dans la France méridionale, la liste des troubadours nous offre d'abord GUILLAUME, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, qui gouverna de 1089 à 1127; il prit part à la croisade, plutôt par esprit d'aventure, car les chroniqueurs nous parlent de lui comme d'un « ennemi de toute pudeur et de sainteté » et un « des plus grands suborneurs de femmes », quoique bon chevalier d'armes et d'une grande libéralité.

MARCABRU, Gascon, dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le plus ancien troubadour dont les manuscrits nous aient conservé des pièces accompagnées de leur musique<sup>2</sup>.

BERNARD de Ventadour, fils d'un domestique; après de nombreuses aventures, se fit moine à l'abbaye de Dalon, où il mourut vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

PIERRE d'Auvergne (1148-1200), PIERRE ROGER, son contemporain, dont la vie présente beaucoup de rapports avec celle de Bernard de Ventadour, mort moine de Grammont.

GIRAUD de Borneil, Limousin (1174-1220 environ), célèbre par Dante, en même temps que ARNAUD Da-

niel (1180-1200 environ), de Ribérac, également vanté par Pétrarque.

BERTRAND de Born (1140-1207 environ), Périgourdin; « bon chevalier et bon guerrier, bon galant et bon troubadour, instruit et parlant bien ».

PIERRE VIDAL (1175-1215 environ), qui, avec des œuvres remarquables, a laissé la réputation d'un fou; ses aventures furent extravagantes; c'est lui qui, en 1202, lorsque Boniface de Montferrat s'appêta à passer la mer pour aller en terre sainte, entonna le chant de la croisade.

FOULQUES de Marseille, fils d'un marchand de Gênes établi en ce pays, après avoir fréquenté les cours des seigneurs du Midi, devint moine cistercien, puis évêque de Toulouse, en 1205.

RAMBAUD de Vaqueiras (1180-1207), sur lequel nous avons déjà raconté une histoire à propos de l'estampe.

Dans la France du Nord, la liste n'est pas moins intéressante, quoique nous soyons moins bien renseignés sur la biographie de nos compositeurs (trouvères), qui n'ont pas eu, comme ceux du Midi, une académie de « gai savoir » pour en conserver le souvenir.

Citons d'abord les plus anciens trouvères du XII<sup>e</sup> siècle: COXON de Béthune; BLONDEL ou Blondeau de Nesle, illustré au XVIII<sup>e</sup> siècle par un opéra-comique; Raoul Regnault, plus connu sous son titre de CHATELAIN de Couci, dont les œuvres ont eu plusieurs éditions depuis un siècle et demi; viennent ensuite, vers l'an 1200, GAUTIER de Dargies et COLIN Muset, Picards comme les précédents, et dont j'ai cité des fragments.

Puis, au XIII<sup>e</sup> siècle, d'abord THIBAUT IV, comte de Champagne et de Brie et roi de Navarre, dont le rôle historique fut si important (1201-1234), et dont les œuvres eurent aussi plusieurs éditions, depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

GAUTIER de Coinci, moine de Saint-Médard de Soissons (ville au grand séminaire de laquelle on conserve un manuscrit de ses œuvres). Les mélodies de ses lais et de ses chansons pieuses sont parmi les plus ravissantes et les plus caractéristiques de cette époque:

Rov - ne ce - les tre, Buer fusses - tu né - e, Quant porte et fe - nes - tre

1. Voyez Restori, *Histoire de la littérature provençale*, édition française, pages 33 à 40; et Aubry, *Un Coin pittoresque de la vie artistique au treizième siècle*, Paris, 1904.

2. Publiées par P. Aubry, Jeanroy et Bejeanne, *Quatre Poésies de Marcabru*, Paris, 1901.

Iés dou piél nomme - e Car de ta ma - me - le, Qui tant est emmie -  
lé - e Fu sa bou - che be - le Pe - ùe et a - be - vre - e *etc.*

En ces - te no - te di - rai D'une a - mo - ret -  
te que j'ai Et por li m'en - voy - se rai Et bauz  
et jo - ianz se - rai: L'en doit bien par li chan - ter  
Et ren - voi - sier et jo - er, Et son cors te - nir plus  
gai, Et de ro - bes a - ces - mer Et cha - piâu de  
flors por - ter Au - si come el mois de mai

Hui ma tin a l'ains jor - né - e Tou - te m'am - ble -  
-u - re Che - vau - chai par u - ne pré - e, Par bone  
a - ven - tu - re; U - ne flou - rete ai trou - vé - e,  
Gen - te de fai - tu - re: En la fleur qui tant m'a  
-gré - e, Tour - nai - je ma eu - re; A donc fis vers



ADAM de la Bassée, mort en 1286, chanoine de Saint-Pierre de Lille, fut un remarquable compositeur, surtout de pièces religieuses, publiées en 1838 par l'abbé Carrel.

En ADAM de la Halle, enfin, le « Bossu d'Arras », contemporain du précédent (environ 1210-1287), nous avons, pour ainsi dire, le *compendium* du XIII<sup>e</sup> siècle musical. Depuis l'édition de ses œuvres, par De Coussemaker, en 1872, on a souvent donné des extraits de ses pastourelles, et le *Jeu de Robin et Marion* a été goûté par tout le monde. Adam de la Halle fut un mélodiste et un polyphoniste, et il a laissé, en tant qu'œuvres littéraires et musicales, trente-quatre chansons, dix-sept *jeux-partis*, seize rondeaux, dont un Noël, cinq motets profanes, le *Jeu d'Adam*, celui de *Robin et Marion*, celui du *Pèlerin* et diverses autres compositions.

Au XIV<sup>e</sup> siècle et au XV<sup>e</sup>, la musique nouvelle a décidément conquis droit de cité; compositeurs et théoriciens se succèdent, développant et purifiant l'art mesuré et polyphonique: parmi eux nous compterons des gens de grand talent:

JEHANNOT de Lescaulx, au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, dont les œuvres sont empreintes d'un profond sentiment<sup>1</sup>.

GUILLEME de Machaut, né à Machaut, près de Rethel, en 1284, mort en 1369; un des plus remarquables théoriciens et compositeurs de ce temps. On remarque pour la première fois, dans ses œuvres, la *minime*, note encore plus brève que celles jusqu'alors usitées, et au moyen de laquelle (en tenant compte du mode de transcription que nous avons adopté), plusieurs de ses compositions peuvent être notées avec des mesures à 6/12 ou à 12/16, comme ses « chansons balladées ». On chanta une de ses messes (peut-être fut-il le premier auteur qui ait écrit une « messe en musique ») au sacre de Charles V.

PHILIPPE de Vitry, évêque de Meaux (environ 1285-1361), contemporain du précédent, fut un maître théoricien de grande valeur, dont les travaux ne contribuèrent pas peu au développement de la musique de son temps.

JEAN de Muris, ou de Meurs, fut encore plus impor-

tant que le précédent; chanoine de Notre-Dame de Paris, et professeur de mathématique et d'astronomie à la Sorbonne, il est un des plus grands esprits de son temps. Ses œuvres théoriques eurent un succès considérable, et plusieurs de ses compositions polyphoniques sont renfermées en divers manuscrits.

L'école anglaise brilla alors avec Binchois, qui faisait partie, en 1437, de la chapelle des ducs de Bourgogne, et DUNSTABLE, qui passa sa vie dans son pays d'origine. Plusieurs de leurs œuvres les plus remarquables, chansons avec instruments, ont été récemment éditées à Londres, ainsi que des pièces de Dufay.

GUILLEME DUFAY est le nom de plusieurs musiciens, depuis le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au commencement du XVI<sup>e</sup>. Le plus important toutefois, né vers 1400, mourut en 1474, dirigeant alors la chapelle de la cathédrale de Cambrai; il avait été, de 1428 à 1437, chanteur de la chapelle pontificale de Rome, puis de Philippe le Beau, duc de Bourgogne. Il fut le principal maître du XV<sup>e</sup> siècle, et celui dont les œuvres eurent la plus grande influence sur le style de toute l'époque suivante. En lui, peut-on dire, se clôt la musique médiévale; ses successeurs appartiennent à l'art de la Renaissance.

Tels sont les maîtres dont les recherches et les inspirations transformèrent lentement l'art musical, jusqu'à l'amener à la souplesse de formes que révéla l'école Josquin des Prés à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Pour la mélodie, on a déjà eu quelques exemples typiques dans les pages précédentes; quant à la marche ascendante de la polyphonie, elle dut beaucoup à la forme appelée *moré*, où les musiciens cherchaient, en en défigurant plus ou moins les valeurs, à faire concorder des mélodies données.

En même temps, ils s'essayaient à développer des thèmes, soit en eux-mêmes, soit par l'adjonction d'harmonies diverses, soit par la recherche des *imitations* dès le XIII<sup>e</sup> siècle, tantôt pour les voix seules, tantôt avec instruments, comme le sont, au XV<sup>e</sup> siècle, les chansons de Binchois, de Dufay, de Dunstable<sup>2</sup>.

Veut-on connaître quelques exemples typiques de cette évolution? On me permettra d'en reproduire d'après une de mes études sur ce sujet<sup>3</sup>.



1. Elles ne sont point encore éditées, ainsi du reste que les œuvres du suivant; mais un choix fait et transcrit par M. Pierre Aubry pour ses conférences de l'école des Hautes Études sociales y a été exécuté en 1904, par M<sup>me</sup> A. Gastoué, qui s'est particulièrement adonnée à l'interprétation de notre vieille musique.

2. Les cours ducales et royales entretenaient grand renfort d'instruments, surtout tenus par des Anglais et des Irlandais. Déjà le lai

de l'Épine, au XIII<sup>e</sup> siècle, parlait de la chanson d'Aelis  
Que uns Irois sone en sa rote  
(Qu'un Irlandais fait resonner sur sa rote).

Les mêmes avaient introduit la harpe; au XV<sup>e</sup> siècle, on loue les « harpeurs » anglais de la cour de Bourgogne.

3. *La Musique à Avignon et dans le Comtat, du quatorzième au dix-huitième siècle*, dans la *Rivista musicale italiana*, 1904 (tirée à part).

Et in terra

Musical score for 'Et in terra' in C major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

Laudamuste

Benedicimus te

Adoramuste

Musical score for 'Laudamuste, Benedicimus te, Adoramuste' in C major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

Tu solus Dominus

Jesu Christe

Musical score for 'Tu solus Dominus, Jesu Christe' in C major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

Ky - ri - e

hu - ma - no ge - ne -

Musical score for 'Kyrie eleison' (first line) in C major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

ri cui posse da - tur mi - se - re - ri

Musical score for 'Kyrie eleison' (second line) in C major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

e - lei - son (Ritournelle instrumentale?)

Musical score for 'e-lei-son (Ritournelle instrumentale?)' in C major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

On pourrait enfin résumer l'art populaire issu de l'une *pastourelle* anonyme du XIII<sup>e</sup> siècle, l'autre *chan-*  
 ses maîtres, par la comparaison de ces deux pièces, *son* faite pendant la guerre de Cent ans<sup>1</sup>.

Musical score for 'L'autrier en une prairie Trouvai' in 6/8 time. It consists of a single treble clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with a steady bass line and chords in the treble.

<sup>1</sup> Aubry, *Les 1<sup>ers</sup> 5 Auteurs Monuments de la musique française*, Paris, 1905, où l'on trouvera, avec la photographie des manuscrits ori- ginaux, plusieurs des pièces mélodiques les plus remarquables du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.



Voilà donc la mélodie française dans sa forme native, et, si nous la rapprochons des vieilles chansons populaires conservées dans les pays de tradition, nous ne serons pas surpris de voir que, mieux que les musiciens de carrière, les bergers des montagnes ou des plaines ont gardé, dans leurs naïfs refrains, les meilleures formes de notre vieille musique nationale.

plus de facilité, de désigner les notes de l'échelle fixe du système de la double octave par les quinze premières lettres de l'alphabet, A représentant le *la* grave, ou ton hypodorien, donc :

A B | C D E | F G H I | K L M | N O P  
 1 2 ton 1 2 ton 1 2 ton 1 2 ton.

APPENDICE

Les Notations musicales

DU V<sup>e</sup> AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

I

Au v<sup>e</sup> siècle, les antiques notations grecques étaient à peu près tombées en désuétude, mais nous trouvons deux grandes formes de notation, parties de principes différents, et qui, en se transformant, ont abouti à notre notation actuelle :

- a) notation *alphabétique*;
- b) notation au moyen d'*accents*.

A. 1. — La plus ancienne de ces notations alphabétiques est celle de la *gamme magique*, remontant à une haute antiquité, et se servant des sept voyelles grecques α, ε, γ, ι, ο, υ, ω, correspondant à une octave linéale mixolydienne ré ut si(♭) la sol fa mi; probablement est-elle égyptienne. Les chants notés de cette façon sont en *rythme libre*, et les voyelles unies par *groupes rythmiques* de deux, de trois, etc., mêlés de diverses manières.

Le chant gnostique que j'ai donné plus haut, p. 366, est ainsi noté dans les papyrus :

γ υ ω α γ ι ; α ω α α ω α α ε γ ι ; υ ω α ε υ ι ; α γ ε ι

Cette écriture resta en usage jusque vers le vi<sup>e</sup> siècle.

2. — A cette époque, et surtout sous l'influence du traité de Boèce, les musiciens prirent l'usage, pour

Au moyen de signes complémentaires, on indiquait le *si* ♯ (*l* penché) et les *dièses enharmoniques*, ou quarts de ton placés dans les demi-tons naturels de la gamme; ils restèrent en usage jusqu'au xi<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Cependant cette échelle alphabétique reçut diverses modifications.

Vers l'an 900, on ajouta au grave un degré, *sol*, indiqué par le Γ (gamma) grec; puis, au lieu de continuer la série des quinze premières lettres, on en garda seulement sept, les majuscules pour la première octave, les minuscules pour la seconde, les minuscules redoublées pour la troisième :

Γ A B C D E F G a b c d e f g a a b c c d d e e f f g g

Des diverses formes de *b*, correspondant au *si*, sont venues notre *bé mol* et notre *bé quatre*, employées aussi, au xiii<sup>e</sup> siècle, pour signifier : le bémol *fa* naturel, le bécarré *fa* dièse, jusqu'à ce que le signe du bécarré, légèrement déformé, devint le signe du dièse.

Cette notation, toujours en usage, était, dans le haut moyen âge, celle des écoles; elle servait à désigner les sons du monocorde et à apprendre les mélodies. Comme dans la précédente, on réunissait les lettres à grouper. Ainsi l'*Ut quant laris* (plus haut, p. 359) est noté de cette manière dans les manuscrits de Guy d'Arezzo :

C D F E D E D D D C D E E E G E D E C D, etc.

3. — D'autres maîtres employaient les lettres de l'alphabet autrement combinées, comme par exemple les initiales des noms antiques de *prostambanoméne*, *hypate*, *lichanos*, etc., qui restèrent en usage dans l'enseignement pendant le cours du moyen âge.

1. Voir pour le détail mes *Origines*, déjà citées.

B. 4. — La notation par accents est basée sur des principes que j'ai exposés tout au long dans cette même encyclopédie, *la Musique byzantine*, V, p. 553 et s., et qu'on peut résumer ainsi : l'accent aigu, marque de l'accent ou syllabe tonique, indique un son plus élevé ; l'accent grave, l'inverse ; l'accent circonflexe, droit ou renversé, une combinaison des deux. Le point et l'apostrophe indiquent des notes tenues ou répétées. De ces accents sont sorties les figures nommées d'abord *notes usuelles*, puis *neumes*.

Le stade le plus lointain de cette notation est représenté par des manuscrits grecs du v<sup>e</sup> siècle ; déjà, à cette époque, les signes primordiaux sont modifiés ou groupés *par formules*, et un seul signe, sur un mot ou un membre de phrase, suffit à *rappeler* au lecteur, au chanteur, la mélodie à adapter à ce passage. C'est du même principe, en somme, que procèdent les *tunim* hébreux, et déjà un auteur du III<sup>e</sup> siècle, Censorin, fait allusion à cet emploi des accents dans la musique. Toutefois, tandis que les signes hébraïques sont fixés à ce moment, la notation par accents va se développer en des sens divers, à Constantinople et en Syrie d'une part, en Occident et surtout à Rome d'autre part.

2. — Les exécutants de la musique religieuse, ayant appris par cœur les mélodies au moyen du monocorde et de la notation alphabétique, se servent des combinaisons d'accents comme d'une sorte de sténographie en même temps que d'un aide-mémoire. Puis, entre le IX<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, cette notation se perfectionne et fait abandonner même les notations alphabétiques auxquelles elle était d'abord jointe, et bientôt Guy d'Arezzo va lancer son écriture sur lignes.

Mais venons aux formes primordiales et à leur transformation.

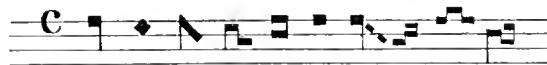


- 1, accent aigu ou *virga acuta*, son plus élevé.
- 2, accent grave ou *gravis*, son plus grave.
- 3, circonflexe, *flexa*, 2 sons, aigu et grave.
- 4, circonflexe renversé, 2 sons, grave et aigu.
- 5, point, *punctum*.
- 6, apostrophe (deux apostrophes : *bi* ou *distropha* ; trois, *tristropha*), *apostropha* ou *strophicus*.

Ces signes se transformèrent petit à petit jusqu'à ces formes :



Vers le XI<sup>e</sup> siècle, on donna au groupe 3 le nom de



### Transcription équivalente



Telle elle fut ainsi reçue, telle la notation se perpétua ; telle on la restaure de nos jours dans son intégrité<sup>1</sup>.

### II

À ce moment même, la musique mesurée allait sortir de ses langes. Les inventeurs de sa notation em-

plis, et au 4 celui de *podatus* ou de *pes*. Les autres combinaisons principales prirent les noms de :

*scandicus*, *climacus*, *torculus*, *porrectus*, *pressus*.

*Resupinus* est le qualificatif du signe dont une note remonte après la dernière ; *flexus* est

l'inverse : ; *prapunctis* se dit d'un neume

précédé de *punctum* ; *subpunctis*, d'un neume qui en est suivi .

Enfin, on donne à l'apostrophe une signification de note tremblante, ainsi qu'au *quillisma* (cf. notations byzantines), et l'on écrit d'une façon spéciale les notes correspondant aux syllabes *semi-vocales* et

*liquescentes* etc.

En résumé, les notes étaient *groupées*, comme avec les notations alphabétiques, *chaque élément équivalent à un temps*, sans aucune subdivision : la *virga*, le *gravis*, le *punctum*, le *strophicus*, le *quillisma* = un temps bref.

Les diverses formes de *flexa*, 2 sons = 2 temps brefs ou un long. Les groupes de trois sons, 3 temps, etc.

C. 4. — Cette notation était, dès le IX<sup>e</sup> et peut-être le VIII<sup>e</sup> siècle, appelée *nota romana*, ou « notation romaine ». À mesure que les chantres romains l'introduisirent en Occident, elle se différença en diverses classes, correspondant aux principales écoles de chant : *messine*, de Metz ; *française*, de Paris ; *sangallienne*, de Saint-Gall ; *aquitaine*, du Midi et de l'Espagne, etc. On les distingue généralement en neumes-accents, à *points liés* ou à *points détachés*, suivant la manière dont sont groupés les premiers éléments. On distingue aussi les notations *chironomiques*, lorsque les notes sont simplement placées côte à côte, comme dans les exemples ci-dessus, et les notations *diastématiques*, lorsqu'elles indiquent, par leur place au-dessus ou au-dessous d'une ligne imaginaire, la hauteur ou la gravité plus ou moins absolue des sons.

2. — En même temps, plusieurs maîtres imaginaient de nouvelles notations d'école : la notation *dasiennue*, employée par Hucbald, d'après les mêmes principes (un son = un temps), formée de transformations de l'esprit doux (*daseia*) des Grecs ; une notation *par lignes*, en indiquant au début des lignes les intervalles des tons et demi-tons.

3. — Guy d'Arezzo fondit toutes ces notations. Il emprunta à la dernière les *lignes* de la portée, aux notations alphabétiques les *lettres-clefs*, et enfin plaça les *neumes sur lignes*, sans rien changer à la valeur propre des notes, comme

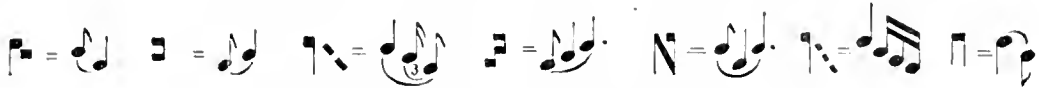
pruntèrent à la précédente la portée, les clefs et une partie des signes, qu'ils combinèrent en *ligatures* diverses. La notation mesurée employa dès lors, en leur donnant un sens proportionnel : longue, brève,

1. On pourra se reporter aux divers cours du chant grégorien pour les détails qui seraient ici oiseux.

◆ semi-brève (d'un emploi très rare). La longue parfaite valait 3 brèves; la brève parfaite, trois semi-brèves. Cette proportion ou *prolation* parfaite ou ternaire était la seule employée des premiers maîtres qui écrivaient en mesure, comme on a pu le voir par les exemples cités. Je n'entrerai pas dans le détail des règles compliquées de cette notation : je donnerai

seulement le résumé des principales ligatures telles qu'elles furent fixées dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (notation *franconienne*, ainsi nommée de Francon (voir p. 571), qui en fixa les règles).

En donnant à la longue parfaite l'équivalence de la noire pointée, et à la brève celle de la croche, nous obtiendrons les équivalences suivantes :



On voit qu'il y a là un art tout différent de la notation du chant grégorien; et si, pendant l'époque de décadence finale de ce chant, et au début de sa restauration, on attribua à certaines notes du plain-chant des valeurs proportionnelles, ce fut par une regrettable

confusion des neumes avec la notation mesurée. Du XIII<sup>e</sup> siècle, d'où est sortie, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, notre notation moderne, comme le montreront excellemment d'autres collaborateurs de cet ouvrage.

AMÉDÉE GASTOUE, 1906.

### III

#### ORIGINES DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

## PÉRIODE DU CONTREPOINT VOCAL

FLANDRE, ANGLETERRE, ITALIE, ALLEMAGNE, ESPAGNE, FRANCE

(De la fin du XI<sup>e</sup> à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle)

Par P. et L. HILLEMACHER

PREMIERS GRANDS-PRIX DE ROME (\*)

Les rares et très vagues documents que l'on possède sur ce que pouvait être l'art musical chez les Grecs — et l'archéologie, en cette matière, n'est pas parvenue à remonter plus avant — autorisent à dire que l'antiquité a complètement ignoré la polyphonie et que, pendant de longs siècles, les voix ont chanté à l'unisson, tandis que le rôle des instruments se réduisait sans doute à les renforcer, soit que la flûte doublât servilement ce chant, soit que la déclamation fût ponctuée de quelques notes pincées sur les cordes de la lyre ou de la cithare<sup>1</sup>. Donc : *monodie* ou *mélodie*, mais pas la moindre trace de combinaisons vocales ou instrumentales.

C'est seulement vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle de notre ère que l'on découvre les premières manifestations de groupements mélodiques, sous une forme rudimentaire, il est vrai, et des plus barbares : au *cantus firmus* ou plain-chant liturgique, des moines musiciens avaient imaginé — sans doute pour utiliser celles des voix à qui leur registre ne permettait pas

les sons aigus ou les sons graves — d'adjoindre un autre chant, note contre note, sorte d'accompagnement parallèle dont l'effet n'était rien moins que contraire aux lois fondamentales de notre harmonie moderne.

De ces deux thèmes superposés (l'un appartenant à la musique liturgique, l'autre au chant populaire), les mélodies cheminaient en rapport de quintes, de quarts, voire de secondes; telle était — à l'unisson près sur la note initiale ou la finale — cette naïve Diaphonie<sup>2</sup> dont l'usage s'est maintenu quelque cent ans, et que, de nos jours, les oreilles les moins exigeantes ne sauraient plus tolérer.

Il est juste d'ajouter, pour excuser de semblables hérésies, que cette seconde partie était le plus souvent improvisée par les chanteurs eux-mêmes, ce qui lui avait fait donner le nom de : *Chant sur le Livre* (canto alla mente) ou aussi : *Déchant*.

L'usage de ces improvisations persista longtemps sans progrès appréciables. Voici les noms qui nous

sans qu'il y eût changement d'interlocuteur, une mélodie se transformait en discours, ou, au contraire, une phrase parlée s'achevait, s'épanouissait en chant. » (M. Camille Bellaigue, *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1903.)

<sup>1</sup> Cf. *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, par MM. F.-A. Gevaert et L.-C. Vollgraf.

<sup>2</sup> Primitivement dénommée *Organum*.

(\*) Paul Hillmacher, 1876.

Lucien Hillmacher, 1880.

1. • La déclamation parlée sur un accompagnement instrumental était d'un usage assez fréquent dans le théâtre grec. L'œuvre des grands tragiques en offre de nombreux exemples. Tantôt séparés nettement, cette déclamation accompagnée et le chant alternaient; tantôt ils se mêlaient au point que, dans la même phrase poétique et

ont été conservés de quelques *Dechanteurs*, exécutants ou théoriciens :

<i>Francon</i> (de Paris).	}	Fin du XI <sup>e</sup> siècle et commencement du XII <sup>e</sup> .
<i>Francon</i> (de Cologne).		
Perotin.		
Philippe de Vitry.	}	XIII <sup>e</sup> siècle.
Jérôme de Moravie.		
Marchetus da Padova <sup>2</sup> .		
Jean de Muris <sup>3</sup> .		
Walter Odington.		
Simon Dunstede (ou Tunstede).	}	XIV <sup>e</sup> siècle et moitié du XV <sup>e</sup> .
Jean de Waervere (J. Tinctor).		
Aaron.		
Franchinus Gafori <sup>5</sup> .		

A dater de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, et pendant la majeure partie du XVI<sup>e</sup>, des maîtres de chapelle, flamands, franco-flamands, néerlandais, pour la plupart, — quelques autres anglais, — s'ingéniant à perfectionner les tâtonnements de leurs devanciers, disons mieux : à corriger leurs effroyables cacophonies, — commencèrent à écrire des pièces religieuses à plusieurs voix dans le style du pur contrepoint. Grâce à leur merveilleuse intuition des lois qui établissent la relation des consonances et des dissonances, la véritable polyphonie était créée dans laquelle chacune des voix, affirmant son indépendance, offre un intérêt mélodique équivalent, fondé sur le principe de l'imitation plus ou moins rigoureuse.

Fragment de la Messe : **L'Homme Armé**, par DUFAY. (Collection de la Sixtine.)



Sans pouvoir rien affirmer, il semble bien que l'honneur de cette bienfaisante innovation revienne de droit à un Flamand, Guillaume Dufay, que les historiens de la musique s'accordent à faire naître à Chinay, dans le Hainaut. Sur la date de sa naissance, comme sur celle de sa mort, les avis sont plus partagés : si l'on s'en rapporte au Dictionnaire de G. Grove, — très précis en général, — Dufay, après quelque temps passé à la cour papale d'Avignon, arriva à Rome en 1389; puis, de retour dans sa patrie, il se serait éteint à Cambrai, en 1432, à un âge très avancé.

Selon d'autres documents récemment parus, le vieux maître, né en 1405, est mort le 27 novembre 1474. Cette dernière hypothèse paraît plus digne de foi, la preuve existant que Dufay, lorsqu'il revint d'Italie, exerça les fonctions de chapelain à la cour de Charles le Téméraire, qui l'honorait de son amitié. Or, le puissant rival de Louis XI succéda en 1467, comme duc de Bourgogne, à son père Philippe le Bon, et fut tué sous les murs de Nancy en 1477. La discussion n'est donc pas soutenable. Cette divergence chronologique proviendrait-elle de ce que deux contrapuntistes auraient existé à un demi-siècle de

Ce Jour de l'An<sup>7</sup>. (Guillaume DUFAY.)

1. *Ars cantus mensurabilis* (ms. du XI<sup>e</sup> siècle).  
2. *Lucularium in arte musica planæ; Pomerium in arte musica mensurata* (ms. de 1275 et 1309).  
3. *Tractatus de musica, ars discantus* (ms. du XIV<sup>e</sup> siècle).  
4. Auteur du *Dolichacorlon*.

5. Auteur de la *Practica musica* (ouvrage publié à Milan en 1496).  
6. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et Co, éditeurs, à Londres.  
7. *Dufay and his contemporaries; fifty compositions*, by J.-F.-R. Stainer (London, Novello et Co).



distance, qui se seraient appelés Dufay? C'est assez vraisemblable. Quoi qu'il en soit, c'est bien à un musicien de ce nom que nous devons la création de cette remarquable École flamande, genèse de l'art polyphonique dont l'éclat allait rayonner sur une partie de l'Europe du xiv<sup>e</sup> siècle.

Stabat mater<sup>1</sup>. (JOSQUIN DES PRES.)

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

**SOPRANI**

**Cantus firmus.**

Sta - bat ma - ter

**TAILLE**

Sta - bat ma - - - -

**BASSE**

Sta - - - - bat mater

**BASSE CONTRE**

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - - - -

A musical score for 'Stabat mater' by Josquin Des Prez. It features four vocal parts: Soprano, Taille, Bass, and Bass-Congo. The score is in 4/4 time and includes a 'Cantus firmus' section. The lyrics are: 'Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa'. The Soprano part has the lyrics 'Sta - bat ma - ter'. The Taille part has 'Sta - bat ma - - - -'. The Bass part has 'Sta - - - - bat mater'. The Bass-Congo part has 'Sta - bat ma - ter do - lo - ro - - - -'.

Jux - ta cru - cem lacrymo - sa

do - lo - ro - sa Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa

ter

do - lo - ro - sa Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa

- sa Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa

A continuation of the musical score for 'Stabat mater'. It features four vocal parts: Soprano, Taille, Bass, and Bass-Congo. The lyrics are: 'Jux - ta cru - cem lacrymo - sa'. The Soprano part has 'do - lo - ro - sa Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa'. The Taille part has 'ter'. The Bass part has 'do - lo - ro - sa Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa'. The Bass-Congo part has '- sa Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa'.

1. Fragment extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, avec l'autorisation de MM. Macmillan et Co, édit., à Londres.

Si Dufay n'a pas, à proprement parler, laissé d'élèves, il est au moins certain que, de son vivant, toute une génération allait surgir de musiciens impressionnés par son œuvre, qui bientôt porteront à son apogée l'art dont il avait jeté les bases.

L'École flamande peut se diviser en trois périodes qui embrassent les soixante-quinze dernières années du xv<sup>e</sup> siècle :

1<sup>o</sup> Celle de Binchois (1402-1460), entraînant à sa suite : Vincenz Fangues, Egyd Flannel, Jean Redois, Jean de Curte, Jakob Ragot, Éloy, Brasart ;

2<sup>o</sup> Celle d'Okeghem (1430-1495), dont les élèves furent : Busnois, Hobrecht, Philippe Brasiron, Jean Cousin, Jakob Barbireau, Erasmus Lapeida, Firmin Caron, Joannes Regis, Heinrick Isaak<sup>1</sup> ;

3<sup>o</sup> Enfin celle issue de Josquin des Prés (1430-1521),

le plus célèbre d'entre tous ses disciples : Pierre de la Rue, Antoine Brumel<sup>2</sup>, Alexandre Agricola, Loyset Compère, Jean Ghiselin, Du Jardin (Del' Orto), Mathieu Pipelaere, Nicolas Craen, Jean Japart, Claude Goudimel<sup>3</sup>.

Avec Josquin des Prés nous atteignons au plus haut sommet de l'École flamande, non pas que l'art contrapuntique témoigne, après lui, de la moindre décadence, mais parce que le sceptre de la royauté polyphonique va passer à d'autres mains, grâce à l'apparition d'un divin musicien qui, animant de sensibilité latine l'édifice sonore, patiemment, correctement érigé par les Franco-Flamands ou les Néerlandais, devait lui insuffler l'âme de sa nouvelle patrie et le faire parvenir à sa plus sublime perfection.

Ave Maria<sup>4</sup>. (JOSQUIN DES PRÉS.)

SOPRANI  
A - ve - Ma - ri - a

ALTI  
A - ve - Ma -

TENORI  
A - ve - Ma - ri - a

BASSI

gra - ti - a - ple - na.

- ri - a gra - ti -

gra - ti - a - ple -

A - ve - Ma - ri - a

1. Les origines d'Isaak pourraient le faire classer parmi les contrapuntistes de l'École allemande.

2. Il existe à la Bibliothèque de Munich un manuscrit de la messe à douze voix, écrite par Brumel.

3. Né à Besançon, mais ayant longtemps vécu en Italie, où il arriva vers 1435. Claude Goudimel passe pour avoir imité Palestrina à l'art du contrepoint. L'œuvre la plus importante de Goudimel est la série des 150 Psaumes de David composés sur la traduction en vers des

poètes Clément Marot et Th. de Bèze. Ce fut même la cause de sa fin tragique : supposé protestant, Goudimel fut assassiné en 1572 (noyé, dit-on, dans le Rhône), à Lyon, où les massacres de la Saint-Barthélemy avaient eu leur répercussion.

4. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres Religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

Do -  
 a ple na  
 na  
 gra ti a ple na

La renommée des contrapuntistes du nord de l'Europe étant parvenue en Italie, les différents papes qui se succédèrent depuis le x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'au début de la Renaissance comprirent tout l'intérêt qu'il y aurait, pour la musique religieuse, à attirer dans la Ville Eternelle les artistes créateurs dont le génie rayonnait en Flandre. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux furent appelés aux fonctions, soit de chanteurs, soit de maîtres de chapelle, dans les basiliques romaines : le nom de Dufay figure parmi ceux des artistes de la maîtrise pontificale en 1428; on sait de même que Henriek Isaak vécut en Italie<sup>1</sup>, ainsi que Josquin des Prés, dont on a retrouvé le passage à Florence en 1484, et qui, quatre ans après, séjourna à la cour de Ferrare. Quant à Goudimel, la tradition en fait le maître de Palestrina, et ce ne serait pas là son moindre titre de gloire aux yeux de la postérité.

En résumé, ce n'est pas uniquement à l'influence lointaine, mais bien à l'enseignement immédiat des contrapuntistes flamands que l'Italie du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle doit la naissance de ses premières écoles musicales. D'abord cette merveilleuse École romaine, représentée par Costanzo Festa, Arcadelt et Animuccia, acquérant bientôt la plus haute célébrité grâce aux chefs-d'œuvre de Palestrina, de Vittoria, ainsi qu'aux compositions moins réputées de Nanini, Soriano, Anerio, Luca Merenzio; — ensuite celle de Venise, ébauchée en 1491 par Pietro de Fossis, continuée par le Brugeois Aédiran Willaert<sup>2</sup> aidé de ses nombreux élèves : Ciprien de Rose, Gabrieli, Zarlino, Baldassare Donati, Giovanni della Croce; — l'École lombarde enfin, moins brillante que les deux précédentes, qui cependant nous fournit les noms estimés de : Costanzo Porta, Ludovico Balbo, Orazio Vecchi, Giuseppe Biffi, Paolo Cima, Pietro Pontio, Giangiaco mo Gastoldi<sup>3</sup>.

**Psaume XCVII<sup>1</sup>. Dominus regnavit, exultat terra. (Claude Goussier.)**

SUPERIUS L'E - ter - nel est ré - gnant, La  
 CONTRA L'E - ter - nel est ré - gnant,  
 TENOR L'E - ter - nel est ré - gnant, La  
 BASSUS L'E - ter - nel est ré - gnant,

1. Son surnom de Arrigo Tedesco en est la preuve suffisante.  
 2. Né à Bruges en 1480, Willaert fut d'abord l'élève de Okeghem, ensuite celui de Josquin (peut-être travailla-t-il avec Mouton?). Pendant 35 ans qu'il vécut à Venise, il enrichit la bibliothèque San Marco d'un grand répertoire de messes, de motets et de psaumes. C'est Willaert qui inaugura l'écriture à double chœur.

3. Il n'y a trace de contrapuntistes ni à Nîmes ni à Florence; il sera question de cette dernière ville, au point de vue musical, dans le chapitre qui traitera ci-après des promoteurs du genre poético-lyrique.

4. Fragment extrait de *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henri Expert, publié avec l'autorisation de MM. Emile Leduc, P. Bertrand et C<sup>o</sup>, éditeurs.

ter\_re main\_te - nant En soit joy - eu\_se et gay - e,  
 La ter\_re maintenant En soit joy - eu\_se et gay\_e,  
 ter\_re main\_te - nant En soit joy - eu\_se et gay - e,  
 En soit joy - eu\_se et gay\_e, Toute Is\_le

Tou - te Is - le s'en es - gai - e.  
 Tou - te Is - le s'en es - gai - e Es - pesse obs -  
 e, Tou - te Is - le s'en es - gai - e  
 s'en es - gai - e. Es -

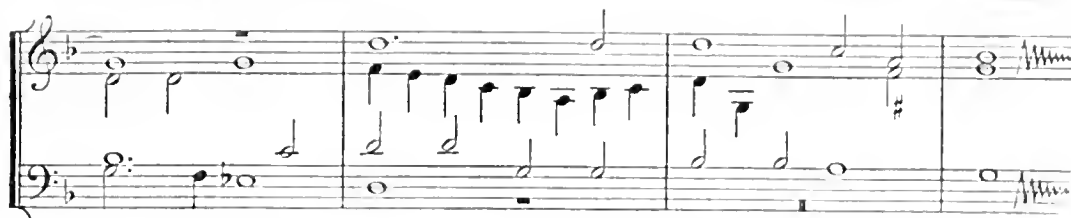
Psaume à 4 voix<sup>1</sup>. (Claude GORDINEL.) Edition de Pylman Susato, Anvers, 1554.

Do - mi - ne, quid mul - ti - pli - ca - ta sunt  
 Do mi - ne quid mul - ti -

- pli - ca - ta Do - mi - ne  
 Do - mi - ne. quid mul - ti - pli - ca - ta sunt

1. Fragment extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by G. Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan and Co, édit., à Londres.





L'Allemagne, où, durant un demi-siècle, la musique avait été limitée aux premiers tâtonnements d'Adam de Fulda, — sans d'ailleurs progresser davantage avec Thomas Stolzer, Ludwiz Senfl ou avec les deux Finck (Heinrick et Hermann, celui-ci neveu du

premier), — l'Allemagne subissait à son tour cette féconde émulation. Et c'est encore un Flamand, Roland de Lassus<sup>1</sup>, qui sera appelé à fonder la fameuse Ecole de Munich et de Nuremberg, dont le plus glorieux représentant se nomme Hans Leo Hassler, après lequel on doit citer, à un rang plus humble, Sebald Hayden, Haüsl, Adam Gumpeltzheimer, Aichinger, Gregor.

Motet à 3 voix<sup>2</sup>. (Hans HASSLER.)



Ec -



1. Connu également sous le nom italianisé de Orlando Lasso. Il était natif de Mons et passa une partie de son existence à Rome. En 1556, alors qu'il remplissait les fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière,

Albert V, près duquel il resta jusqu'à sa mort, survenue en 1594.  
2. Fragment extrait de *Hans Leo Hasslers Werke*, Herausgegeben von Hermann Gebriemann, 1894, publié avec l'autorisation de MM. Breitkopf et Hartel.

Bien moins le disciple que le continuateur de Roland de Lassus, Hassler aurait, paraît-il, appris les principes de son art sous la direction de Gabrieli, pendant un séjour qu'il fit à Venise. Le traitant en compatriote, les Vénitiens l'avaient baptisé Gianleone, réunissant en un seul ses deux prénoms germaniques, Hans et Leo.

Quelle irrésistible puissance de séduction l'Italie exerçait-elle donc sur tous ces musiciens flamands, hollandais ou germains, pour qu'ils consentissent ainsi à s'expatrier, à traverser, au prix de mille difficultés, les montagnes les plus escarpées de l'Europe, dans le noble but de livrer à un autre peuple le secret des formes d'art conçues par eux dans le recueil-

Quid est homo? (Hans HASSLER.) Fragment d'un Motet à 5 voix.

SOPRANO  
TAILLE  
ALTO  
TENOR  
BASSO

Quid est ho - mo, quod me - mor es e - jus,  
Quid est ho - mo, quod me - mor es  
Quid est

Quod memor es  
e - jus,  
ho - mo, quod memores e - jus  
Quid est ho - mo, quod memores e - jus aut  
Quid est ho - mo, quod memores e - jus.

e - jus?  
aut fi - li - us ho - mi - nis, quo -  
aut fi - li - us aut fi - li - us ho - mi - nis, quo -  
- jus? aut fi - li - us ho - mi - nis, quo -  
fi - li - us ho - mi - nis, aut fi - li - us ho - mi - nis, quo -  
quod memor es e - jus?

A musical score for a five-part setting of the text "ni am vi si tas e um?". The score is written on five staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass). The notes are simple, mostly quarter and half notes, with some rests. The lyrics are written below the notes on each staff.

ment de leurs froides cathédrales? Avaient-ils deviné qu'à leurs combinaisons contrapuntiques, édifiées selon une ordonnance qui fait songer aux lois de l'architecture, ce qui manquait, c'était une âme, l'âme mystérieuse de la mélodie? Prévoyaient-ils que leur froide statue sonore demandait à vivre, à s'animer sous la caresse du soleil méridional? Successivement on les voit arriver à Rome, quelques-uns s'y établir pour de longues années : après Dufay, c'est Heinrich Isaak; après Josquin des Prés, voici venir Roland de Lassus et Hassler<sup>1</sup>. Les Espagnols eux-mêmes accoururent se grouper autour des nouveaux apôtres : à Luis Tomas da Vitoria, cité déjà parmi les promoteurs de l'École romaine, au même titre que Palestrina, son émule affectionné, il convient d'ajouter les noms — quelques-uns bien oubliés pour ne pas dire presque inconnus — de Escobedo, Salinas, Scribano, Moralès, Guerrero, Ortiz, Francesco Soto.

Entre les trois grandes « Epoques » — flamande, italienne, allemande — et concurremment avec les deux dernières — se place une imposante manifestation musicale qui prit naissance en France, et dont les représentants méritent d'être cités, bien que les œuvres de certains d'entre eux, écrites dans un genre pittoresque et sur des poésies profanes, ne présentent le plus souvent qu'un intérêt relatif au point de vue du contrepoint proprement dit.

Les éditions de Pierre Atteignant<sup>2</sup>, celles d'Adrien Le Roy et Robert Ballard nous fournissent le nom des musiciens à qui nous sommes redevables de la création d'une École exclusivement française :

Claudin de Sermizy, Claude Le Jeune, Guillaume Costeley, Clément Janequin (ou Jennequin) Jacques Mauduit, Gascongne, Courtoys, Eustache du Caurroy, Mouton<sup>3</sup>.

De toute cette Pléiade, les plus fameux furent, sans contredit, Janequin et Le Jeune. Du premier, nous possédons : « la Chasse », « l'Alouette », « le Chant des Oiseaux », la célèbre « Bataille de Marignan », plus quelques chansons à 4 voix.

Le second nous est connu par quantité de pièces légères dont les poésies qui servirent de trame à sa musique suffisent à indiquer l'allure madrigalesque si fort en honneur au XVI<sup>e</sup> siècle. Voici le vers initial de quelques-unes de ces pièces :

- Si dessus vos lèvres de roses...
- Vous êtes belle en bonne foy...
- Si madame eust jadis été de la partie...
- Tu ne l'entends pas, la, la, la, c'est latin.

Claude Le Jeune est, en outre, l'auteur d'une œuvre de plus vastes dimensions, qui ne contient pas moins de trente-neuf pièces réunies sous un titre général : *Le Printemps*. L'une d'elles, « Ma Mignonne », est elle-même subdivisée en huit numéros, écrits depuis 2 jusqu'à 8 voix, dont le thème mélodique, d'un rythme et d'un contour à peu près uniformes, est exposé chaque fois par une voix différente.

**Ma Mignonne<sup>4</sup>. (Claude LE JEUNE.)**

à Deux (A)

A musical score for the piece "Ma Mignonne" by Claude Le Jeune, for two voices: Dessus (Soprano) and Taille (Alto). The score is in 4/4 time and consists of three measures. The lyrics are "Ma mi\_gnonne si c'es - toit, Ma mi\_gnonne si c'es - toit". The notes are simple, mostly quarter and half notes.

1. Ce fusionnement des diverses écoles a été cause de l'erreur commise par Alf. de Mussel et Victor Hugo — peu érudits en matière musicale — lorsque, dans des vers célèbres, ils attribuèrent aux seuls Italiens la gloire d'avoir créé de toutes pièces le style dans lequel sont écrits leurs chefs-d'œuvre.

2. Éditions de 1510, 1529 et 1603.

3. V. la belle publication *les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par M. Henry Expert (Alph. Leduc edit., 1901, Paris).

4. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henry Expert, publié avec l'autorisation de MM. Émile Leduc P. Bertrand et Co, éditeurs.

Ma mi - gnonne si c'es - toit, Ma mi - gnonne si c'es - toit

Ma mi - gnonne si c'es - toit, mi\_gnon - ne

à Trois (B)

CINQUIESME  
\* Ma mi\_gnon\_ne

DESSUS  
Ma mi\_gnon\_ne ce qui fait, Ce qui fait,

HAUTE-CONTRE  
Ma mi\_gnon\_ne ce qui fait ma

ce qui fait Ma mi - gnonne ce qui fait

mi - gnon - - ne ce qui fait

mi - gnon - - - - ne ce qui fait

à Quatre (C)

DESSUS

CINQUIESME  
Ma mi\_gnonne je me plain, Mi - gnon - ne

TAILLE  
Ma mi\_gnon\_ne je me plain

BASSE-CONTRE  
Ma mi\_gnon\_ne

(\*) Sans doute lié-t-on avec étonnement cette indication dans des pièces écrites pour l'un à voix ! Celle désignée *Cinquiesme* était en réalité une partie ajoutée et confiée tantôt au soprano, tantôt à l'alto

plus rarement au ténor ou à la basse). On la dénommait quelquefois aussi *Vajans*, pour cette raison qu'elle passait d'une partie à l'autre selon la fantaisie du compositeur.

Ma mignon-ne je me plain Mi-gnon - ne  
 je me plain Mi-gnon - ne je me plain Mi-gnon - ne,  
 Mi-gnon - ne je me plain, — Ma mi - gnon - ne  
 je me plain Mi-gnon - ne je me plain Mi-gnon - ne

à Cinq (D)

DESSUS

Ma mi-gnonne je n'ay point, Ma mi-gnon -  
 ne je n'ay point, Ma mi - gnonne je n'ay  
 point, Ma mi - gnonne je n'ay point

- ne je n'ay point, — Ma mi -  
 gnonne je n'ay point Ma mi - gnonne je n'ay  
 point Ma mi - gnonne je n'ay point  
 Ma mi - gnonne je n'ay point Ma mi -

à Six (E)

1<sup>er</sup> DESSUS

CINQUIESME

HAUTE CONTRE

SIXIEME

TAILLE

BASSE-CONTRE

Ma mi\_gnonne voudriès-vous ma mi\_gnon - ne

Ma mignonne voudriès-vous, ma mignonne voudriès-vous

Ma mi -

Ma mi\_gnonne voudriès-vous mignon - ne

Ma mi\_gnonne vou - driès -

Ma mignonne voudriès-vous vou - driès-vous

voudriès-vous Ma mi\_gnon ne vou - driès - vous

Ma mi\_gnon ne vou - driès-vous vou - driès-vous

-gnonne voudriès - vous, Ma mignon - ne vou - driès-vous

voudriès-vous Ma mignonne voudriès, vou driès-vous

-vous voudriès vous, Ma mi\_gnonne voudriès - vous,

à Sept (F)

DESSUS

CINQUIESME

2<sup>de</sup> HAUTE-CONTRE

HAUTE-CONTRE

SECONDE TAILLE

TAILLE

BASSE-CONTRE

Ma mignon-ne

Ma mignon-ne puis-qu'il faut, Ma mignon-ne

Ma mi - gnon - ne puis - - - qu'il

Ma mi-gnon-ne puis - qu'il

puis-qu'il faut mi-gnon - ne puis - qu'il faut No -

puis-qu'il faut No-ter vostr' iu-gra - ti - tu

faut Ma mi - gnon - ne puis - qu'il faut

Ma mignon-ne puis-qu'il faut Ma mi-gnon - ne

Ma mignon-ne

faut, Ma mi - gnon-ne puis-qu'il faut

No - ter vostr' in - gra - ti - tu - de,  
 Ma mi - gnon - ne  
 puis qu'il faut,  
 Ma mi - gnon - ne  
 puis qu'il faut,  
 Ma mi - gnon - ne  
 No - ter vostr' in - gra - ti - tu - de,  
 Ma mi - gnon - ne puis

DERNIERE PARTIE (Cadence finale).

à huit (6)

n'en a - vous point d'au -  
 tre, N'en a -  
 d'au - tre.  
 tre N'en a -  
 N'en a - vous point  
 a - vous point  
 tre, N'en a - vous point  
 N'en a - vous point d'au -



A en juger par les oraisons dithyrambiques que sa mort inspira. Le Jeune fut un Maître fort goûté de son époque :

Nul ne pouvoit chatouiller les sens de si douce ravisson,  
Et remplir, comme luy, d'ayse l'oreille et le cœur.

Claude Le Jeune mourant, sont morts ensemble tout d'un coup  
Des mouvements nombreux l'art, la science et l'honneur...

Ces vers élégiaques sont dus à la plume de N. Rabin, rimeur fantaisiste à qui la mesure de l'alexandrin ne suffisait pas pour exprimer l'ardeur de son culte<sup>1</sup>.

De la même époque date, en France, une innovation assez curieuse, en tout cas conforme aux principes si fort en honneur, au début de la Renaissance, pour les arts plastiques, qui étaient de s'inspirer jusqu'à la servilité des formes de l'antiquité : il s'agit de l'application à la poésie française des règles de la métrique latine<sup>2</sup>. Le poète Baif avait, le premier, imaginé de diviser son vers, non plus en pieds et hémistiches, mais en longues et brèves, autrement dit en dactyles et spondées alternés. On conçoit sans peine que les musiciens contemporains de Baif durent rivaliser de zèle pour appliquer ce procédé à la cadence de leurs phrases mélodiques. Ne serait-ce qu'à cet égard, les œuvres de Le Jeune, de Mauduit, de Du Caurroy, offrent un intérêt spécial. En tête d'une édition de Ballard, datée de 1603, se trouve une préface qui a pour objet de présenter au lecteur la nouvelle méthode poétique appliquée au rythme musical :

« Les Antiens qui ont traité de la Musique l'ont divi-

(<sup>1</sup>) Nous reproduisons fidèlement ici la notation de M. Expert, qui signala lui-même par un point d'interrogation le coullit résultant du *fa* et du *fa* entendus simultanément. Ces sortes d'hérésies se rencontrent çà et là dans les œuvres de la Renaissance.

1. Un autre admirateur de Le Jeune glorifiait aussi dignement son idole, quoique sur un mode moins désordonné :

*ser en deux parties, Harmonique et Rythmique, l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves et aigus, l'autre des temps brefs et longs. L'Harmonique a été si peu cogneue d'eux, qu'ils ne se sont servis d'autres consonances que de l'octave, la quinte et la quarte : dont ils composoient un certain accord sur la lyre, au son duquel ils chantoient leurs vers. La Rythmique, au contraire, a été mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effets merveilleux : esmouvans par icelle les âmes des hommes à telles passions qu'ils vouloient : ee qu'ils nous ont voulu représenter sous les fables d'Orphée et d'Amphion, qui adouçoient le couraige felon des bestes plus sauvages, et animoyent les bois et les pierres, jusques à les faire mouvoir, et placer où bon leur sembloit. Depuis, ceste Rythmique a été tellement négligée, qu'elle s'est perdue du tout, et l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchée qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effets, mais non tels que ceux que l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'estonner à plusieurs, veu que les Antiens ne chantoient qu'à une voix, et que nous avons la mélodie de plusieurs voix ensemble, dont quelques-uns ont (peut-estre) découvert la cause : mais personne ne s'est trouvé pour y apporter remède, jusques à Clavdin Le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer cette pauvre Rythmique du tombeau où elle avoit esté si longtemps gisante, pour l'aparter à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art et tel heur, que du premier coup il a mis notre musique au comble d'une perfection, qui le fera sçavoir de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs... »*

On aperçoit en sa Musique  
Les secrets de Mathématique  
Bon observez de point en point :  
Mais en cet art dont elle est pleine  
On voit qu'il a donné sans peine  
La douceur à son contrepoinct.

2. Dans un ouvrage imprimé en 1555, on trouve d-jà plusieurs odes d'Horace mises en musique par Claude Goudimel.

Un exemple emprunté à Cl. Le Jeune fera comprendre de quelle façon se pratiquait la déclamation musicale sur des vers mesurés. A partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, l'avènement de la barre de mesure, résultat de l'emploi des valeurs proportion-

nelles, rendra superflu ce procédé métrique dont le but apparent était de préciser à l'exécutant la place des syllabes longues ou brèves, c'est-à-dire de doter la langue française d'un accent tonique qui lui fait défaut.

Schéma prosodique<sup>1</sup>.

— Longue.  
○ Breve.

DESSUS  
D'un cœur fier le refus cruel

H<sup>te</sup> CONTRE  
D'un cœur fier le refus cruel

TAILLE  
D'un cœur fier le refus cruel

M'emplit l'âme de feu qui furieux me rend

M'emplit l'âme de feu qui furieux me rend

M'emplit l'âme de feu qui furieux me rend

Et d'un autre le doux accueil

Et d'un autre le doux accueil

Et d'un autre le doux accueil

Enflammer de l'amour mon gelé cœur ne peut

Enflammer de l'amour mon gelé cœur ne peut

Enflammer de l'amour mon gelé cœur ne peut

1. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henri Expert, publié avec l'autorisation de MM. E. Leduc, P. Bertrand et C<sup>ie</sup>, édit.

Il n'y a pas lieu de s'attarder à une particularité qui appartient exclusivement à l'École française et dont, au surplus, la mode fut éphémère.

..

S'il est à peine besoin de dire quel culte fervent les Anglais professent pour la musique, il n'est pas

moins vrai que le dilettantisme, chez eux, se réduit à une passivité peu commune, et que le don créateur leur a été parcimonieusement départi.

Deux ou trois compositeurs suffirent, dans le xix<sup>e</sup> siècle, à illustrer leurs annales; encore la vogue dont ils ont bénéficié de leur vivant n'est-elle pas proportionnée à la faible valeur artistique de leurs œuvres.

The Lorde blesse us and Keepe us<sup>1</sup>. (WITRE, édition 1584.)

The Lorde blesse

The Lorde blesse us and keepe us

Cependant il n'en a pas toujours été ainsi, et le Dictionnaire de George Grove nous fournit amplement la preuve que, dès le xiv<sup>e</sup> siècle, une École anglaise existait qui, dans la suite, devint même très florissante, sans avoir subi du dehors la moindre influence, pas plus qu'elle ne semble d'ailleurs en avoir exercé sur les nations voisines. Déjà parmi les déchanteurs, il a été fait mention de deux Anglais, Walter Odington et Simon Dunstede, dont le nom a parfois été confondu avec celui de Dunstaple. A moins d'ad-

mettre un cas de longévité extraordinaire, l'erreur n'est pas possible si l'on considère que le premier est né en 1351, alors que le second mourut en 1453. Contemporain de Dufay, John Dunstable passa son existence à Londres et fut enterré dans l'église Saint-Etienne. De ses compositions il reste quelques vestiges peu concluants. On n'est guère plus documenté sur les essais de ceux qui l'ont suivi de près : John Hambroys, Thomas Saintwix, Henry Habington<sup>2</sup>.

Wen as we sate in Babylon<sup>3</sup>. (FARRANT, mort en 1580.)

VERSUS.

CHORUS.

1. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et Co, éditeurs, à Londres.

2. Ces trois musiciens sont de l'époque d'Édouard IV (1470 à 1483).

3. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et Co, éditeurs, à Londres.

## FINAL AMEN.



Après avoir vécu longtemps des tâtonnements de la barbare diaphonie<sup>1</sup>, l'écriture polyphonique, en Angleterre, fait d'immenses progrès auxquels les encouragements donnés par Henri VIII ne furent pas, dit-on, étrangers. Le sinistre monarque aimait, en effet, passionnément la musique, indéniable preuve que celle-ci a tous les pouvoirs, hors celui d'adoucir les mœurs!

Grâce à cette souveraine protection, le nombre des compositeurs anglais se multiplie singulièrement à partir de ce règne. Aussi la liste en est-elle longue : après Fairfax, qui obtient le titre de docteur en 1511, on retrouve les noms de Phélyppes, Gilbert Banester, Rowland Davy, William of Newark, John Torne, John Redfort, George Etheridge, Robert Johnson, Taverner, Robert Parsons, John Marbeck, Richard Edwardes, John Shepherde. Mais, de toute l'Ecole anglaise, les plus remarquables contrapuntistes furent sans contredit : Tallis (voir le curieux exemple de la page suivante), Byrd, Christophe Tye (auteur particulièrement fécond dont la bibliothèque d'Oxford possède 7 antiennes, 14 motets à 3, 4, 5 et 6 voix), Richard Farrant, Robert Whyte et enfin Orlando Gibbons, dernier représentant de cette importante période qui prit fin avec lui en 1625.

Ce serait tomber dans une grave erreur de conclure, d'après ce succinct exposé des différentes Ecoles de contrepoint, qu'entre le xv<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> siècle le sceptre de la composition a été tenu exclusivement par les seuls contrapuntistes et qu'aucune forme musicale ne vit le jour en dehors de l'ingénieuse juxtaposition des voix, sorte d'architecture sonore si adéquate au sentiment religieux, en si parfaite harmonie avec le calme mystique des églises offertes au recueillement des fidèles.

Que les chœurs sublimes des Palestrina, des Vitoria, des Roland de Lassus, aient fini par ne plus rencontrer que l'indifférence; qu'une réaction complète dût s'ensuivre, c'est le sort réservé aux plus nobles conceptions de l'esprit humain, et moins que toute autre l'art n'est à l'abri de ces évolutions. Certes le jour viendra où la musique purement monodique prendra le contrepied des enchevêtrements polyphoniques, où de purs chefs-d'œuvre seront traités de complications fastidieuses et barbares : « Tota hæc modulandi ratio quam symphonisticam vocant. » tel était l'anathème lancé par Jean-Baptiste Doni

1. Si l'on adopte les conclusions de Grove, — et la documentation de son Dictionnaire est de celles qui offrent les garanties les plus solides. — l'Ecole anglaise serait, de toutes les Ecoles de contrepoint, la plus ancienne, son existence se manifestant avec Dunstede, un siècle et demi avant l'admission de Dufay à la Chapelle pontificale. Or, si l'année 1428 est généralement acceptée comme celle de l'arrivée de Dufay à Rome, les documents relatifs à Dunstede sont loin de concorder avec l'hypothèse qui nous est offerte par l'estimé musicographe : pour quelques-uns, Dunstede serait né en 1351 à Warwick; d'autres le font mourir en 1369. Mais tout semble indiquer qu'il a appartenu au xiv<sup>e</sup> siècle, non au xv<sup>e</sup>. Grove ajoute encore que la musique avait fait d'im-

contre les précurseurs de la musique. Un peu plus tard, mais toujours dans le même esprit, Caccini écrira : « Les savants connaisseurs m'ont toujours engagé à ne pas admirer ce genre de musique, qui, en empêchant de comprendre les paroles, détruit la pensée et les vers... Ils m'exhortaient, au contraire, à suivre la manière tant louée par Platon et par d'autres philosophes, lesquels, dans les éléments de la musique, considèrent d'abord la parole, ensuite le rythme, et en dernier lieu le son, au lieu de suivre l'ordre inverse. Ils voulaient enfin que la musique, pénétrant dans l'intelligence de l'auditeur, y réalisât ces admirables effets dont nous parlent les écrivains de l'antiquité et que l'art moderne était impuissant à produire par le secours du contrepoint<sup>2</sup>... » Ainsi c'était au nom des anciens que se préparait la révolte.

S'appliquant, en effet, à pénétrer le sens des théories contenues dans les livres de Boèce, d'Euclide, traduisant patiemment Aristoxène et Aristote, les musiciens tenteront désormais de s'inspirer de cette déclamation lyrique qu'ils supposaient avoir été l'idéal des Grecs et des Latins.

Cependant dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle — bien avant cette réaction par conséquent — on trouve déjà trace d'un art musical très distinct de la polyphonie, qui semble avoir marché parallèlement avec elle, quoique dans l'indépendance, sinon l'ignorance absolue du contrepoint. En 1474<sup>3</sup>, à Mantoue, on joue un *Orfeo* dont la partie musicale est l'œuvre de Garni; quelques années après, en 1486, dans la même ville, c'est une tragédie *Dafne*, qu'accompagne une partition de Pietro della Viola. Du xv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle la mode à Florence sera de donner, chaque année, pendant le mois de mai<sup>4</sup>, des représentations d'œuvres littéraires agrémentées de chants à 2 et à 3 voix, avec prélude instrumental par un petit orchestre composé de violons, violes et luths. Peu à peu la coutume s'établira de ces sortes de divertissements, et les villes d'Italie, même les moins importantes, suivront tour à tour l'exemple offert par Mantoue et Florence. La faveur des princes est acquise à cette cause : chacun d'eux prétend, pour son duché, à la supériorité des artistes qu'il protège, tous rivalisant d'encouragements donnés à la musique. Le duc de Guidaldo fait entendre à Urbino, en 1508, la *Calandria* de Bibbiena : quatre violes alternant avec un nombre égal de voix exécutent un « *bel air* qui n'était autre qu'une oraison à l'amour<sup>5</sup> ». Et pour ajouter à l'effet mystérieux de cette harmonie, n'avait-on pas imaginé de cacher les instrumentistes

menses progrès en Angleterre, avant même que fussent employés les signes servant à en fixer l'exécution. C'est possible; mais sur quoi cette assertion repose-t-elle? Les premiers vestiges de polyphonie écrite nous apparaissent si informes, si barbares, qu'il est naturel d'en douter que les improvisations durent être encore plus imparfaites.

2. V. dans la *Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> décembre 1900 l'article paru sous le titre : *Les Ecoles de la musique*, par M. Camille Bellaigue.

3. Cf. *L'Opéra avant l'Opéra*, par Romain Rolland (*Revue de Paris* du 1<sup>er</sup> février 1904).

4. *Le Maggi*, id., *ibid.*

5. Id., *ibid.*

Fragment d'un Motet à 40 voix<sup>1</sup>. (PALAIS.) En huit chœurs de 5 voix chaque.

1<sup>er</sup> CHŒUR

2<sup>me</sup> CHŒUR

3<sup>me</sup> CHŒUR

4<sup>me</sup> CHŒUR

5<sup>me</sup> CHŒUR

6<sup>me</sup> CHŒUR

7<sup>me</sup> CHŒUR

8<sup>me</sup> CHŒUR

aux regards des auditeurs! Dix ans après, le Vatican servira de théâtre à une représentation des *Suppositi* de l'Arioste, avec intermèdes de fifres, cornemuses, cornets, violes, luths et petit orgue; certain

1. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et Co, éditeurs, à Londres.

passage plut beaucoup dans lequel le son de la flûte se mariait délicieusement à la voix humaine.

D'une façon générale, nous apprend M. Romain Rolland, aucune pièce antique ou « à l'antique » n'a été jouée au xvi<sup>e</sup> siècle, en Italie, sans qu'elle comportât une partie musicale dont l'auteur récoltait

sa part de succès, égale à celle du poète de l'œuvre originale. Ainsi furent représentées, au cours des années 1541 et 1545, à Ferrare, l'*Orbache*, puis l'*Eggle*, deux tragédies de Cinzia auxquelles collaborèrent comme musiciens Alfonso della Viola pour la première, Antonio del Cornetto pour la seconde; en 1566, à Venise, le *Troïade* de Lodovico Dolce, avec la musique de Claudio Merulo; en 1585, à Vicence, l'*Edipo* de Giustiniani, avec une partie chorale de Andrea Gabrieli.

L'an 1600, deux musiciens, Jacopo Peri et Giulio Caccini, se rencontrèrent pour offrir au public, chacun simultanément, une *Euridice*, sorte de drame lyrique dont Florence eut la primeur. Comme le dit excellemment M. Camille Bellaigue<sup>1</sup>, « le trait dominant de l'idéal gréco-llorentin fut la pure intellectualité de la musique, ou du moins la prédominance reconnue dans la musique à l'élément intellectuel... On lui faisait le tort (à la musique) et presque l'injure de chercher à côté d'elle, pour la lui conférer du dehors, une noblesse, une grandeur, qu'elle possède elle-même, en elle-même, et qu'elle n'a pas besoin d'emprunter. Le verbe seul parut alors capable de l'en investir... et c'est au nom du verbe que fut alors désavouée et maudite l'ancienne polyphonie vocale. »

Telle est l'origine de cette forme nouvelle, l'opéra-récitatif, dont un intendant du grand-duc de Toscane, Emilio del Cavaliere, allait poser les premières bases et qui devait plus tard, avec Monteverde, atteindre à son plein épanouissement. Le genre en fut vite adopté, et Cavaliere allait être suivi de nombreux imitateurs : Agostino Agazzari (1606); Stefano Landi, de qui l'on représente en 1634, sur le théâtre des Barberini, l'opéra à grand spectacle *Sant'Alessio*; Marazzoli, qui, en 1656, fait entendre une œuvre symbolique : *Il trionfo della Pietà*, dont le sujet avait été fourni par le futur pape Clément IX, le cardinal Rospigliosi.

De tous les continuateurs de Cavaliere, celui paraissant avoir réalisé avec le plus de bonheur les théories du maître serait Giacomo Carissimi, né en 1606 à Marino, mort en 1674 à Rome, où il dirigeait la musique au collège Saint-Apollinaire, après avoir débuté comme maître de chapelle à Assise. L'œuvre la plus connue de Carissimi est une sorte de drame biblique bâti sur l'histoire de Jephthé.

Durant cette merveilleuse époque d'éclosion artistique qui a nom la Renaissance, ne vit-on pas aussi des peintres abandonner momentanément le pinceau pour la lyre, et trouver dans la musique un délassement à leurs travaux habituels? Giorgione, Bassano, Tintoretto, Jean d'Udine, furent, paraît-il, des musiciens pratiquants<sup>2</sup>. A l'encontre des littérateurs modernes, les poètes d'alors ne considéraient pas l'art lyrique comme méprisable ou indigne de leur muse, et Torquato Tasso aurait été, dit-on, capable, aussi bien que Monteverde, d'ajouter une déclamation musicale au combat de Tancrède et de Clorinde, comme aussi à la scène d'Armide et de Renaud de sa *Jérusalem délivrée*. Les arts reverront-ils jamais des temps aussi magnifiques?

Avant d'aborder l'étude des diverses formes musi-

1. *Les Époques de la Musique* (Revue des Deux Mondes du 1<sup>er</sup> décembre 1900).

2. Cf. M. Romain Rolland (*Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> février 1904).

3. Il suffit de parcourir le traité de Zarlino (1517-1590) (intitulé *Istituzioni Harmoniche*) pour se faire une idée de la complication des

cales — motet, chanson, madrigal — qui nous ont été léguées, tant par les maîtres primitifs que par ceux de la Renaissance, il convient d'exposer brièvement les règles que s'imposaient les contrapuntistes dans l'art si délicat de l'écriture des voix. Ces règles, véritable discipline qui se dégage de la fréquentation de leurs œuvres plutôt qu'on ne la trouve consignée dans les rarissimes ouvrages didactiques<sup>3</sup> de l'époque, — en général d'une parfaite obscurité, — nous les verrons progressivement se multiplier, rivaliser de tyranniques complications, puis s'orienter vers une rigueur, une subtilité, de plus en plus dogmatiques, pour aboutir enfin à l'enseignement tel qu'il est pratiqué actuellement dans nos Conservatoires jaloux de les maintenir prisonnières de leurs préjugés pédagogiques.

Au temps barbare de la Diaphonie, alors que nul code n'existait établissant la distinction à faire entre consonances et dissonances, l'antinomie la plus criante résidait dans l'accouplement des intervalles employés. Loin de constituer le moindre progrès sur la Diaphonie, le Déchant, nous l'avons dit, ne fut que l'improvisation, encore moins scrupuleuse, de ces mêmes duretés.

De quelle intuition géniale des lois harmoniques dut-il être doué celui qui le premier discerna la relation existant entre les sons simultanés, et apprécia le degré de perfection qu'une consonance (l'octave ou la quinte) possédait relativement à une autre consonance (la tierce ou la sixte)! Ce génie, ce Christophe Colomb d'un monde inexploré, qui fut-il? On l'ignore. Pour si simple qu'elle nous apparaisse aujourd'hui, la découverte n'en était pas moins extraordinaire.

Néanmoins, la loi des consonances une fois établie, le problème n'était pas entièrement résolu : pour compléter le cycle de la gamme, restaient trois intervalles (inégalement discordants vis-à-vis de la tonique), la seconde, la quarte et la septième, dont il s'agissait de réglementer l'emploi. Fallait-il, en les rejetant, restreindre de près de moitié l'échelle diatonique? N'allait-on pas de cette manière se condamner à l'emploi des seules consonances? Sans doute il eût suffi, pour satisfaire l'oreille, de disposer les voix en rapport constant soit de tierces, soit de sixtes; mais la répétition de ce procédé n'était pas exempte de monotonie ni de fadeur. Quant aux successions parallèles de quintes ou d'octaves, la perfection absolue de leur rapport harmonique en fit rejeter l'usage, et l'on ne rencontre pas un seul exemple de cette symétrie dans toute l'œuvre contrapuntique.

Pour utiliser les trois dissonances de seconde, de quarte ou de septième et atténuer la rudesse de leur contact, deux artifices furent adoptés qui consistent : 1<sup>o</sup> à ne jamais faire intervenir ces dissonances que *préparées*, c'est-à-dire préalablement entendues, dans l'agrégation précédente, à l'état de consonances, sous condition qu'elles redescendront ensuite d'un degré, soit sur l'intervalle momentanément suspendu; 2<sup>o</sup> à les envisager comme mode de transition mélodique entre deux intervalles, pourvu que la marche en soit pratiquée par degrés exclusivement conjoints.

exercices auxquels devait jadis s'astreindre un musicien avant de prétendre acquérir la souplesse de main nécessaire à l'art du contrepoint. Écrit en italien, cet ouvrage, dont l'impression date de 1609, n'a jamais été traduit. Il en existe un exemplaire à la bibliothèque Sainte-Genève.

Mélo-diquement parlant, il sera interdit d'employer non seulement les intervalles augmentés ou diminués, mais encore les sauts de sixte majeure et de septième, ainsi que le mouvement chromatique<sup>1</sup>.

En tant que théorie *foulementale*, le contrepoint<sup>2</sup> repose uniquement sur l'observance de ces règles assez simples. Est-ce à dire qu'il se réduit à si peu de chose? Il n'est pas besoin d'examiner de bien près les œuvres des compositeurs primitifs pour se convaincre du contraire, et de même qu'il n'est pas suffisant, pour mériter le nom d'architecte, d'entasser péniblement pierres sur pierres, de même le seul fait d'échafauder un certain nombre de parties vocales sans contrevenir aux principes élémentaires de l'écriture polyphonique, ne constitue pas le contrapuntiste.

Quoique se soumettant rigoureusement aux lois de cette syntaxe, — pour du reste triompher aisément des difficultés qu'elle présente, — les Dufay, les Okeghen, les Josquin des Prés, témoignent, dans la construction de leurs pièces musicales, d'une tout autre préoccupation : ce qu'ils ambitionnent, c'est de créer des formes, d'édifier des monuments sonores qui, pour n'être pas à la portée de la vulgaire mémoire, n'en résisteront que mieux aux caprices des âges. Il importe peu que le thème imaginé possède une valeur intrinsèque en tant que contour mélodique, ou soit doué d'une physionomie rythmique bien saisissante; c'est uniquement l'assise nécessaire sur laquelle reposera l'ensemble du morceau. Confié à

une voix — c'est-à-dire à l'une des parties vocales — qui les présentera à découvert, ce thème, d'une demi-mesure, d'une mesure au plus, sera, sitôt exposé, repris soit à l'unisson ou à l'octave, soit à la quinte, plus rarement à un autre intervalle, par une seconde voix qui le cédera à une troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un nouvel élément intervienne qui servira de modèle à des imitations analogues.

Commun à presque tous les maîtres du xv<sup>e</sup> et de la majeure partie du xvi<sup>e</sup> siècle, ce procédé se prêtait à de multiples combinaisons qui elles-mêmes variaient suivant le caprice ou l'ingéniosité du compositeur : tantôt l'imitation reproduira le modèle initial en se déplaçant des temps forts aux temps faibles; tantôt deux sujets, combinés en contrepoint indépendant, seront imités l'un et l'autre par deux voix disposées symétriquement aux premières; parfois aussi à un intervalle ascendant du *sujet* répond l'intervalle descendant qui lui correspond, et inversement : c'est l'imitation par mouvement contraire; ou bien encore le modèle est reproduit en sens rétrograde, de la dernière note à la première, toute relation mélodique des intervalles dûment observée. Ces différents genres d'imitations étaient désignés sous le nom de *canons*, à cause des règles (*canoni*) extrêmement rigoureuses auxquelles le compositeur était tenu de se soumettre en les combinant. Ces règles s'inscrivaient au début de la pièce, indiquant si le canon était *perpetuel, circulaire, ouvert, fermé*<sup>3</sup>.

#### Exemples de différents Canons<sup>4</sup>. (ZARLINO.) Extraits des *Istituzioni Harmoniche*.

##### Imit. alla 3<sup>a</sup> superiore.

1. On ne commence à rencontrer l'emploi du chromatique que vers la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle; encore les exemples en sont-ils fort rares.

2. Il y en avait de différentes espèces : le contrepoint (*punctus contra punctum*) était *æqualis* ou *inæqualis*, *compositus* ou *floridus*, *disalto* ou *sincopato*.

3. On trouvera à ce sujet une précieuse indication dans la *Nouvelle Instruction familière*, par Michel de Menchou (publiée par M. Henry Expert, Leduc édit., 1900). C'est au chapitre XXVIII, *Pour cognoistre les Canons* : « Considerant que beaucoup de jeunes gens laissent à chanter souventes fois quelque bonne musique à faute d'entendre et sçavoir quelque petite difficulté que les musiciens mettent souvent en une partie de leur musique, qu'ils appellent vulgairement *canon*, cela n'a induit

à rédiger par escript, le plus brièvement que j'ay peu faire, les différences qu'il y a. Et pour ce aucuns Musiciens ont de costume de signer le canon, non seulement quand il le doit commencer, par custumièrement ils le font, mais aussi de signer le propre ton sur lequel il se doit prendre si faire se peut, sans y mettre aucun titre par-dessus les autres ou y mette pour plus aisement les cognoistre, et pourtant :

« Canon in Diatessaron, c'est à la quarte.

« Canon in Diapente, c'est à la quinte.

« Canon in Diapason, c'est à la double.

« Canon in Disdiapason, c'est à la double sus-double.

« Il y a autres canons, auxquels il gist grande difficulté pour raison que l'on ne donne à cognoistre la manière de les trouver... »

4. Edit. Venetia, 1639. Bibliothèque Sainte-Genève.

First system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Consequenza per contrario movimento.

II

Third system of musical notation, labeled 'II' and 'Guida.', consisting of two staves with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests.

Canone a 3 voci

III

Sixth system of musical notation, labeled 'III', consisting of two staves with various notes and rests.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves with various notes and rests, ending with a double bar line and a fermata.



L'istesso con Contrapunto alla 12<sup>ma</sup>

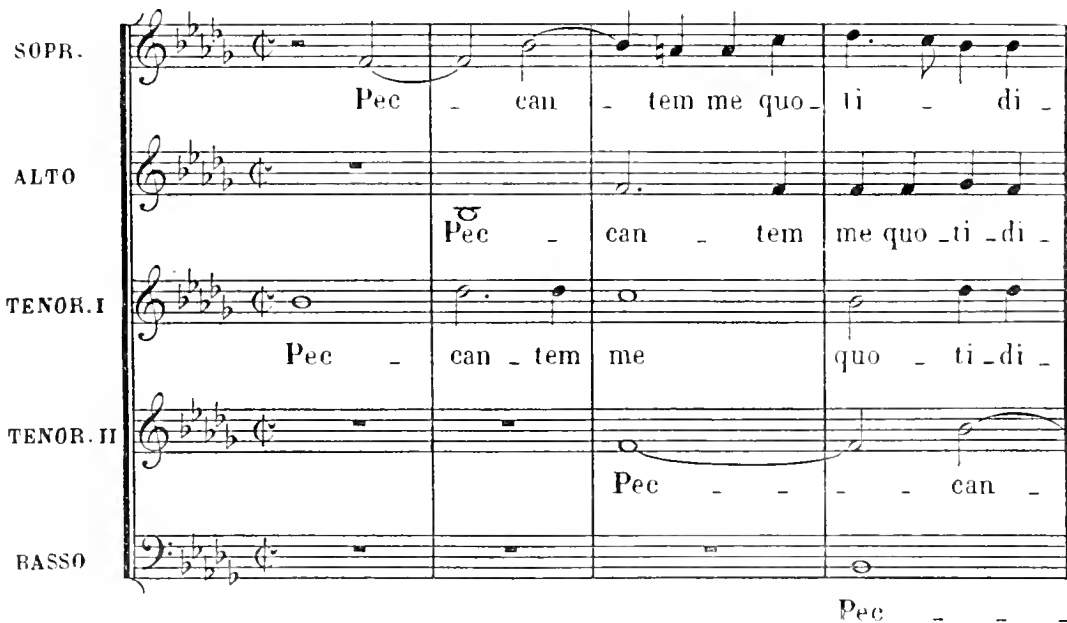


Faut-il voir dans cet amour de la complexité l'influence du style architectural gothique? Fut-ce à l'exemple des sculptures ouvragées, des flamboyantes ogives ornant les cathédrales, que les contrapuntistes d'autrefois se sont plu à ces recherches d'un raffinement puéril et déconcertant?

Ce n'est évidemment pas à la solution de semblables rébus que doivent leur immortalité les génies précurseurs dont le nom est l'objet de notre admiration. Trois grandes figures se détachent lumineuses sur le fond obscur de ce lointain passé : Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomas Luis da Vitoria et Roland de Lassus. A lui seul, le premier symbolise tout l'art musical d'une époque, il lui a légué son nom; ne dit-on pas : « La musique palestrinienne »,

comme on dit : « Le siècle de Périclès »? Pourtant il est suffisamment prouvé que le célèbre Prénestin<sup>1</sup> vécut d'abord de l'enseignement des Franco-Flamands et des Néerlandais, ses ancêtres artistiques, que ces maîtres aient été Goudimel ou Josquin, peu importe! Quelle part prit donc Palestrina à l'évolution de cette période? Et de quelles qualités particulières et supérieures ses œuvres témoignent-elles pour que lui soit universellement accordée la primauté sur ceux qui le précédèrent comme sur la plupart de ses contemporains? Ce n'est pas dans l'ingéniosité plus ou moins subtile des enchevêtrements contrapuntiques qu'il en faut chercher l'explication. Certes, à l'égal de tout autre, Palestrina a possédé l'habileté d'écriture qui caractérise la maîtrise, et qui fut monnaie cou-

Motet à 5 voix<sup>2</sup>. (Pierluigi da PALESTRINA.)



1. Préneste, nom par lequel on désignait dans l'antiquité la petite ville de Palestrina, lieu de naissance de Pierluigi.

2. Fragment extrait de l'Anthologie des Maîtres religieux, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

- e pec - - can - tem  
 - e - pec - can - tem me -  
 - e quo - ti - - di\_e  
 - tem me quo - ti - - - - di\_e  
 - can - tem me quo - ti - - - - - di\_e

me quo - ti - - - - di - e  
 - - - - quo - ti - di - e quo - ti - di - e  
 pec - can - tem me quo - ti - di - e  
 - - quo - ti - di - e pec - - -  
 - pec - - - can - tem me quo -

rante chez les compositeurs de son temps. Mais sa réelle supériorité fut dans une mystérieuse divination du vrai pouvoir de la musique, dont l'objet doit être de communiquer l'émotion, non de satisfaire uniquement l'oreille; le premier, il a trouvé dans l'exquise sensibilité de son âme les accents qu'il fallait pour parler à d'autres âmes; le premier, il a su convaincre, il a su chanter. Nul exemple plus probant que le début de son motet à 5 voix : *Pecantem me quotidie!* Quel profond sentiment d'humilité traduit la courbe de sa ligne mélodique! Dans le thème exposé d'abord par le soprano, reproduit ensuite en imitation par le ténor, comme il est poignant ce passage du La  $\sharp$  au Ré  $\natural$ ! Car, bien qu'atténué par l'intervention de l'ut, — que l'orthodoxie du contrepoint rendait nécessaire, — l'intervalle de quarte diminuée

n'en subsiste pas moins, on en a la sensation, on en subit le déchirement. C'est vraiment là une musique qui veut qu'on l'écoute à genoux!

Giovanni Pierluigi vit le jour dans une petite ville des environs de Rome, Palestrina, sous le nom de laquelle on a coutume de le désigner. On fixe sa naissance à l'année 1524<sup>1</sup>, sous le pontificat du pape Clément VII (Jules de Médicis), et sa mort au 2 février 1594. Appelé au poste de maître de chapelle de Saint-Pierre, puis quelque temps après à celui de Saint-Jean de Latran, il écrivit vers 1555 les *Improperia*, l'une de ses premières compositions et qui lui valut la protection du pape Marcel II.

1. 1526 suivant l'affirmation de plusieurs historiens. Cf. Habert.

A cette époque, une décision du concile de Trente<sup>1</sup> venait de jeter l'anathème sur les inconvenantes fantaisies dont la mode commençait à s'introduire dans la musique d'église et qui faisaient pressentir la décadence prochaine du style religieux. Emu de cet état de choses, le souverain pontife encouragea son maître de chapelle à donner l'exemple d'une réforme si urgente; c'est alors que Palestrina écrivit sa fameuse messe, connue sous le nom de *Messe du Pape Marcel*<sup>2</sup>, qui, avec un *Stabat* à deux chœurs, est considérée comme l'œuvre la plus parfaite du génial musicien<sup>3</sup>.

Le nom de Palestrina évoque immédiatement à sa suite celui de Vitoria, non pas seulement à cause de l'inaltérable amitié que l'on dit avoir uni ces deux rares artistes, mais parce que l'œuvre de chacun d'eux se recommande à notre admiration par les mêmes qualités : pureté dans la forme, émotion sincère, sublime religiosité.

Espagnol de naissance et resté fidèle au souvenir de la patrie, à en juger par l'hommage qu'il fit de son premier recueil de messes<sup>4</sup> au roi Philippe II, Vitoria avait éprouvé l'irrésistible attraction de cette terre italienne, à l'exemple des nombreux Flamands qui, depuis un demi-siècle, y étaient venus porter la bonne parole musicale. L'ascendant de Palestrina le décida sans peine à se fixer dans la Ville Eternelle, qu'il semble n'avoir plus quittée; de même que son ami, il y exerça les fonctions de maître de chapelle, ce qui lui fut l'occasion d'écrire et de faire exécuter de nombreuses pièces vocales d'une perfection de style rare, parmi lesquelles il convient de citer les motets : *Gaudet in caelis*, *Duo seraphim clamabant*; *O vos omnes qui transitis per viam*; enfin et surtout *O magnum misterium*, type irréprochable de sa polyphonie savante et de sa mélodie émue.

A part cette émotion qui lui fait un peu défaut, —

Motet à 4 voix<sup>5</sup>. (TOMAS-LUIS DE VITORIA.)

SOPRANO  
O vos omnes

ALTO  
O vos omnes

TENOR  
O vos omnes

BASSO  
O vos omnes

qui transi - tis per vi - am

qui tran - si - tis per vi - am

qui tran - si - tis per vi - am

qui tran - si - tis per vi - am

1. « ... Ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit. »

2. 1537. Le pontificat de Marcel II n'ayant duré que six semaines, il est difficile de préciser si cette messe qui lui est dédiée fut écrite de son vivant, ou si Palestrina en fit un hommage posthume. (*Palestrina*, par M. Brenet, Paris, Felix Alcan, 1906.)

3. De la même époque, les *Lamentations*, l'hymne *Cruz fidelis* (à deux chœurs), plusieurs *Magnificat* (à 4 et à 5 voix), la messe sur

*ut-ré-mi-fa-sol-la*, imprimée sous le nom de *Giachetto*, pseudonyme adopté par Pierluigi dans ses premières compositions. Le nombre de ses œuvres est considérable. Cf. le catalogue qui se trouve à la fin du volume (déjà cité) de M. Brenet.

4. 1533.

5. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

At\_ten - di\_te et vi - de - - te!

At - ten - di - te et vi - - de - te!

At - ten - di - te et vi\_de - - - te!

At - ten - di - te et vi - de - - - te!

surtout si l'on compare ses compositions à celles des génies précédents, — Roland de Lassus fut un des contrapuntistes les plus prodigieux qu'ait produits le xvi<sup>e</sup> siècle, sans nul doute celui dont la fécondité a

été la plus extraordinaire. Ses œuvres atteignent le chiffre invraisemblable de 2.000, au nombre desquelles on ne compte pas moins de 60 messes, de 10 *Magnificat* et de 1.200 motets.

Motet à 4 voix<sup>1</sup>. (Tomas-Luis da VITORIA.)

SOPR. O mag-num mis-te-ri-um . et ad-mi-ra-bi-

ALTO O mag - num mis - te - ri - um

TENOR

BASSO

- le sa-ramen - - - - tum, O

et ad mi - ra - bi - le sa - cra - men - - - tum, O

O mag - num mis

O

1. Fragment extrait de l'Anthologie des Maîtres religieux, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

mag - num - mis - te - ri - um et ad - mi -  
 mag - num - mis - te - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men -  
 - te - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men -  
 mag - num - mis - te - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa - cra -

- ra - bi - le et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum  
 - tum et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum  
 - tum et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum  
 men - tum et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum

Contemporain de Palestrina, Roland de Lassus le précéda dans la direction de la chapelle de Saint-Jean de Latran, dont il abandonna la maitrise pour se rendre à Munich sur les instantes prières du duc

**Pulvis et umbra sumus**<sup>1</sup>. (Roland de Lassus.) Motet à 4 voix.

SOPR. Pul - vis Pul - vis  
 ALTO Pul - vis  
 TENOR Pul - vis Pul - vis  
 BASSO Pul - vis Pul

1. Fragment extrait de l'Anthologie des Maîtres religieux, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

vis et umbra sumus tan - tum post

et umbra sumus tan - tum post

vis et umbra sumus tan - tum tan - tum

vis et umbra sumus tan - tum

tum post funera vir - tus

funera vir - tus

tum post funera vir - tus

tum post funera vir - tus

Albert V. Après dix-huit mois passés à la cour de ce prince, il quitte la Bavière sur l'offre qui lui avait été faite par Charles IX — grand amateur de musique — de former des chanteurs pour la chapelle du Louvre. Le musicien se dirigeait sur Paris, lorsque, en route, il apprit la mort du roi de France (1574). Cette nouvelle le décida à tourner bride et à revenir vers son protecteur, près duquel il resta jusqu'à sa mort<sup>1</sup>.

Certains psaumes de Lasso (*Psalmi Davidis penitentialia*, 1584) sont demeurés célèbres et réputés à l'égal des *Improperia*.

∴

Dans les œuvres écrites entre le xv<sup>e</sup> et la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, on distingue quatre formes musicales proprement dites :

- 1° La pièce liturgique (messe ou psaume);
- 2° Le Motet;
- 3° La Chanson;
- 4° Le Madrigal.

La pièce liturgique ne fut dans le principe qu'un épisode plus ou moins original, intercalé dans la messe chantée. On a vu déjà que l'usage s'était établi, au xv<sup>e</sup> siècle, d'adapter aux chants consacrés de

l'office un thème populaire qui servait d'ornementation contrapuntique au chant grégorien. Les messes étaient alors désignées par le titre des différentes chansons greffées sur elles; l'on disait : Messe de « l'Homme armé »; Messe de « l'Amour de Moy »; ou bien encore de « Bayse-moy, ma mye ». Palestrina, à qui l'on doit la réhabilitation du style d'église comme aussi la création d'un art personnel religieux, Palestrina lui-même écrivit plusieurs messes sur le thème de « l'Homme armé », chanson très célèbre alors pour le tour licencieux de ses paroles. La messe la plus célèbre de Gombert est tout entière construite sur la chanson : « Je suis désbérîtée. »

Cette mode irrévérencieuse subsista jusqu'à la réforme décrétée par le concile de Trente.

Le Motet mit fort heureusement un terme à ces inconvenances, et c'est dans cette belle forme que les compositeurs, s'affranchissant enfin d'une gênante et ridicule tutelle, commencèrent à ne demander qu'à leur seule imagination l'éloquence des accents religieux.

∴

Il est malaisé de déterminer le plan absolu du motet : expressif avant tout, il importait peu qu'il fût construit selon telle ou telle autre ordonnance.

1. Roland de Lasso mourut la même année que Palestrina, en 1594.

Faute de savoir mieux dire, c'est à l'intéressant *Cours de Composition Musicale* de M. Vincent d'Indy<sup>1</sup> que nous emprunterons la définition d'un genre que Josquin des Prés, Palestrina, Vitoria, Roland de Lassus, ont porté à la plus sublime perfection :

« Le texte du Motet consiste en une citation, ordinairement assez courte, de paroles latines tirées d'un office ou d'une pièce connue... Le principe musical en est celui-ci : à chaque phrase du texte littéraire présentant un sens complet correspond une phrase musicale, qui s'adapte exactement à ce texte et se développe sur elle-même jusqu'à ce que toutes les parties récitant l'aient exposé à leur tour... Il n'y a, dans cette forme d'art, aucune partie de remplissage, comme on en rencontre dans les chœurs d'écriture harmonique; toutes les voix sont égales devant la mélodie et se meuvent librement dans l'espace, sans dépendre ni de la basse, comme au xvii<sup>e</sup> siècle, ni de la partie supérieure, comme dans l'opéra italien... Parfois aussi, surtout dans la deuxième période de l'histoire du Motet, on trouve, en même temps que le thème et sur les mêmes paroles, une sorte de dessin accompagnant que les contrapuntistes appelaient *comes* (compagnon). Ce dessin, ou contre-sujet, suit les évolutions du thème, tout en respectant l'accentuation expressive du texte<sup>2</sup>. »

On peut dire, en résumé, que le Motet est la première manifestation du sentiment, du pathétique en musique.

..

La Chanson<sup>3</sup> est au genre profane comme le Motet au genre religieux : l'application du procédé polyphonique à des thèmes originaux, avec cette différence que le style du contrepoint y apparaît plus relâché, quand il n'en est pas complètement absent. Ne se préoccupant plus assez des recherches mélodiques ou harmoniques, les compositeurs de Chansons s'attachent essentiellement à imaginer des rythmes saillants dont le pittoresque fait tout l'intérêt.

A cet égard — et si c'est là une qualité — l'École française du xvi<sup>e</sup> peut prétendre à une incontestable supériorité sur ses rivales : pas un Flamand, pas un Italien de cette époque n'a su atteindre à la vivacité d'allure, au coloris saisissant de Janequin dans sa *Bataille de Marignan*, non plus qu'à la délicieuse naïveté de Le Jeune dans son *Printemps*<sup>4</sup>. Chez les musiciens inférieurs et uniquement soucieux de s'imposer à la mémoire populaire, les couplets se répéteront fréquents et uniformes, sans aucune préoccupation du sens changeant des paroles ni de la coupe prosodique.

..

S'il faut renoncer à découvrir l'étymologie du mot Madrigal, il n'est pas jusqu'à la forme de cette pièce musicale qui ne semble échapper à toute analyse théorique. Le caractère en est d'une *chanson* bâtie sur des paroles d'un tour moins populaire et dans laquelle la glorification de l'Amour fait le plus souvent l'objet du texte. Outre que ce thème spécial assure déjà au Ma-

drigal une supériorité d'art sur la chanson rythmique, les nombreux spécimens que l'on possède de ce genre de compositions témoignent parfois d'un souci de l'écriture polyphonique qui les fait classer immédiatement après les plus beaux Motets.

Avec le Madrigal apparaît une innovation qui fut comme le point de départ de la musique symphonique, à savoir, l'union des voix et des instruments. Si, au début, le rôle effacé de doublure consista pour ces derniers à servir de guide, de soutien, aux chanteurs, l'inexpérience des artistes chargés de la partie instrumentale l'expliqua suffisamment. Mais peu à peu, l'habileté professionnelle aidant, les instrumentistes se dégageront de cette humilité pour prétendre à une partie indépendante dans le concert.

Presque tous les musiciens flamands, italiens, français, allemands, les plus illustres comme les plus modestes, se sont essayés dans le Madrigal. De 1543 jusqu'à 1600, ce fut une vogue énorme : pas un mariage princier dont les cérémonies n'aient été pour les compositeurs l'occasion d'écrire des pièces dans ce genre aimable et galant. Quelques noms négligés ou simplement cités dans le courant de cette étude ont droit à une mention en tant que faiseurs de madrigaux :

Le Néerlandais Jakob Arcadelt, qui, après avoir été maître de chapelle du pape en 1540, arriva en France à la cour de Henri II et publia, un des premiers, six recueils de madrigaux ;

Orazio Vecchi (1550-1605), né à Modène, auteur de *Il convito musicale*, de 3 à 8 voix ; *L'Amfiparnasso*, comedia armonica<sup>5</sup> (1597) ; *la Veglia di Siena*, ovvero i varii humori della musica moderna (1604) ; enfin d'une œuvre humoristique dont le titre a la longueur d'un poème : « la Selve di varia ricreazione, cioè madrigali, capricci, balli, arie, canzonette, fantasia, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a 10 (voici?) nel tino » (1590) (*la Forêt des plaisirs variés, à savoir, madrigaux, capricieux, danses, airs, chansonsnettes, loterie amoureuse, avec une bataille* [un ensemble à 10 voix, pour finir 1590]) ;

Giovanni Matteo Asola ;

Luca Marenzio ;

Felice Anerio ;

Adriano Bacchieri, qui prenait pour texte de ses compositions madrigalesques les sujets les moins poétiques : *Il Zabaione musicale*, invenzione boscareccia ;

*Barca di Venezia per Padova* ;

*Festino nella sera del giovedì grasso* ;

Thomas Morley, musicien anglais de l'école de Byrd, dont on possède un grand nombre de madrigaux accompagnés par des instruments aux noms bizarres, la pandora, la cisternne, le treble-lute ;

Francisco Soriano, né à Rome en 1549 ; à l'âge de 15 ans enfant de chœur à Saint-Jean de Latran, puis successivement attaché aux maîtrises de Saint-Louis des Français, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Pierre. Soriano a publié en 1584 un premier livre de Madrigaux à 3 voix ; puis trois autres recueils en 1592 et 1601.

Josquin des Prés, Willaert, Palestrina<sup>6</sup>, Roland de Lassus, ont écrit quantité de Madrigaux qui ne le

*Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par M. Henry Expert (Alph. Leduc éditeur, Paris, 1901).

5. Transcrit en notation moderne par M. Robert Eitner, « L'Anti-parnasse » a été publié par la maison Breitkopf et Härtel, en 1902.

6. Un musicien français, Antoine Barre, qui vivait en Italie dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, composa des madrigaux dont le tour et le style ne furent pas, dit-on, sans influence sur ceux de Palestrina. (V. le volume déjà cité de M. Brenet.)

1. Durand et fils éditeurs, Paris, 1902.

2. On peut recommander comme des modèles d'analyse celles que M. d'Indy fait du motet de Palestrina : *Crenantibus illis accepit Jesus ponere*, ainsi que du *Sanctus Dominus Sabaoth*, par Vitoria.

*Cours de Composition Musicale*, pages 147 et 148, *passim*.

3. Il ne saurait être question ici de la *Chanson* populaire monodique. Voir sur ce sujet l'ouvrage de M. Julien Tiersot : *Histoire de la chanson populaire en France*.

4. Voir ces deux pièces célèbres dans la précieuse collection *les*

èdent pas en intérêt à leurs plus belles pièces religieuses<sup>1</sup>.

∴

L'Art, pas plus que l'homme, ne peut vivre longtemps sur les sommets. Après que, pendant plus d'un siècle, le motet eut porté et maintenu la musique à son apogée, la décadence devait fatalement arriver : le madrigal accompagné y aida insensiblement.

Sentant qu'ils ne parviendraient pas à surpasser, pas même peut-être à égaler les admirables formes aussi bien que les accents sublimes des Palestrina et des Vitoria, leurs successeurs se résignèrent à un style plus accessible à tous, pour cette raison qu'il paraissait briller d'un éclat plus décoratif. D'autre part, le mariage des instruments et de la voix humaine, qui, à des jours encore lointains à la vérité, devait inspirer de si splendides symphonies, ne fut pas sans modifier singulièrement l'idéal des héritiers de la Renaissance, en guidant leurs recherches vers un art moins hermétique. Peut-être aussi les chanteurs se lassèrent-ils un jour de subir cette promiscuité, cette rivalité instrumentale qui les empêchait de régner sans partage. Enfin, il n'est pas jusqu'aux théories harmoniques que l'on commençait à présenter, qui ne portèrent une grave atteinte à la noble architecture contrapuntique : pour abréger un labeur jugé désormais superflu, on adoptera le procédé sommaire du *Basso continuo*, simplification d'écriture qui laissait toute indépendance à l'accompagnement, et dont l'usage allait devenir aussi répandu que néfaste.

Malgré son incontestable maîtrise, Schutz fut

1. Il mourut en 1672.

l'homme capable d'ébranler les assises d'un art qui, durant près de 150 ans, avait lentement progressé, résistant à tout caprice comme à toute dégénérescence.

Né en Saxe, en 1583, Heinrick Schütz<sup>1</sup>, que l'étude du Droit avait commencé par attirer, était, sur l'ordre du landgrave de Hesse, parti pour l'Italie dans le but d'y apprendre la musique. La savante et austère direction de Gabrieli le rendit, en quelques années, capable d'écrire des compositions religieuses connues sous le titre de *Cantiones et Symphonia sacra*, ainsi que plusieurs livres de Motets. Mais son œuvre justement réputée comme la plus parfaite et d'une originalité propre est les « Dialogues » (*Dialogo per la Pasqua* et *Dialogo del Farisiano*<sup>2</sup>). Quoique désignés sous le vocable généralement adopté de Motets, les *Dialogues* de Schütz sont conçus dans un style dramatique qui en rend l'exécution convenable au concert plutôt qu'à l'église; la déclamation y atteint à des accents d'un réalisme humain parfois saisissant.

Ce musicien est donc le véritable créateur du genre de la Cantate dramatique et de l'Oratorio, tel que nous le comprenons encore aujourd'hui, avec cette réserve que l'emploi de la basse continue y restreint singulièrement le contrepoint, dont l'abandon se fera peu à peu sentir jusqu'au jour où un colossal génie saura le faire renaitre de ses cendres et en forgera un instrument à sa taille, de la plus surhumaine perfection. Néanmoins c'est la gloire de Schütz d'avoir été le précurseur direct de J.-S. Bach, auquel il servira de transition, entre cette étude et celle qui en fait la suite immédiate.

2. Les « Dialogues » de Schütz ont été publiés par les éditeurs Breitkopf et Hartel.



# ITALIE

## I

### XIV<sup>e</sup> ET XV<sup>e</sup> SIÈCLES

Par Guido GASPERINI

BIBLIOTHECAIRE AU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE  
DE PARMÉ

#### L'ART MUSICAL ITALIEN AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

La beauté et l'originalité de l'art musical italien, aux siècles XIV et XV, résident principalement dans le chant populaire, c'est-à-dire dans les chansons simples et mélodieuses que des musiciens de profession composaient, à deux ou trois voix, sur des poésies à l'allure populaire et que les dilettantes et le peuple chantaient un peu partout, dans les rues et dans les champs, dans les salles des vieux palais et, à la campagne, dans les riantes villas. Les *canzoni a ballo*, les *canzonette*, les *mabriali*, les *laudi*, sont les pièces préférées par les musiciens de cette époque, et en elles se révèle le caractère de cet art dont la nature franche et sincère ne pouvait se plier aux complications techniques des écoles étrangères et dont la tendance vers la clarté de la mélodie et du rythme devait conduire, assez tardivement, les musiciens italiens à chercher la vérité de l'expression musicale hors des combinaisons sonores de la polyphonie, dans les lignes pures de la monodie.

Au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, la littérature et l'art italiens ont pris leur essor dans un sens bien déterminé. Influencés dès leur naissance par les manifestations artistiques provençales et germaniques, ils se rendent indépendants au courant de ce siècle ouvrant une ère nouvelle, l'ère de la *nova ars*, à l'esprit national et convergeant leurs efforts dans le but de faire ressortir, de toute manière, l'originalité puissante du sentiment du peuple. « Relier patiemment l'ancien au nouveau, élargir l'imitation, arranger la science à l'art de telle manière que celui-ci restât populaire, et surtout viser toujours au peuple et à la nation, voilà les caractères de la première littérature d'Italie. » Tel est le portrait que Giosué Carducci fait des essais des premiers poètes de la Renaissance italienne; tels sont aussi les caractères du premier art italien échappé à la rigidité imitée des Byzantins et élargi dans les fraîches peintures de Giotto di Bondone; et tel est le caractère de la musique italienne du XIV<sup>e</sup> siècle; une musique aux simples et douces ondulations mélodiques, aux rythmes clairs, révélant elle aussi le désir « d'ar-

ranger la science à l'art de telle manière que celui-ci restât populaire », et surtout visant toujours à conserver à ses manifestations les caractères distinctifs du sentiment artistique national.

Mais à côté de cette musique populaire très vivante, peut-on prouver l'existence d'un autre genre de musique plus grave, particulièrement goûté des compétents, et recherchant, par les voies de la science, le progrès de l'harmonie et le développement de la polyphonie?

Doit-on admettre l'existence d'un genre de musique pareil à celui qui florissait dans les contrées du nord de l'Europe et qui allait donner naissance à l'école contrapontique anglaise et néerlandaise?

Bien que l'art musical fût, en Italie ainsi qu'ailleurs, divisé en art théorique et art pratique, et bien que les théoriciens de la musique fussent considérés, en Italie comme ailleurs, les vrais maîtres de l'art, tandis que les praticiens n'étaient que des simples *cantores*, nous ne trouvons ni chez ceux-ci ni chez ceux-là aucune trace d'un genre d'art qui puisse nous rappeler les conceptions relativement hardies et profondes des maîtres anglais de la même époque. Les théoriciens d'Italie aiment parler, dans leurs livres, des progrès de l'art, des modifications apportées par le temps et par les hommes au système mensural, de la manière de conduire un *discantus*, de former un *motetus*, de mettre les contre-parties à une ballade et à un rondel; mais leurs explications prolixes et touffues n'ont pas du tout l'air de préparer l'éclosion d'une grande école savante, et leurs règles et leurs raisonnements ne planent pas très haut sur la simple pratique des *cantores*; presque toujours, même, ils ne font que reporter, en de sèches formules, ce qu'ils ont observé dans la manière de chanter des praticiens; de sorte que, à travers l'aridité de leur langage, aucun horizon nouveau ne s'entr'ouvre. Leur science ne sert qu'à constater l'état de la musique contemporaine et ne fait pas prévoir précisément la route que l'art italien prendra. Aussi, au lieu de nous montrer l'avenir de cet art, au lieu de frayer

le chemin aux musiciens pratiquants, les savants théoriciens de la musique italienne du *xiv<sup>e</sup>* siècle et ceux d'un âge un peu postérieur ne nous donnent qu'un pâle portrait des conditions de l'art en Italie à cette époque.

Mais comme les savants du *xiv<sup>e</sup>* siècle ne montrent dans leurs écrits aucune tendance vers un genre de musique capable de donner à l'ancien *discantus* une vigueur et un aspect nouveaux, de même la musique pratique de ce siècle et les manifestations artistiques que nous décrivent les romanciers de l'époque ne prouvent pas davantage l'existence d'une forme d'art aristocratique à côté de l'art franchement populaire. Tout ce qui nous reste de la musique italienne du *xiv<sup>e</sup>* siècle et les nombreuses descriptions de concerts et de danses chantées que les écrivains de *l'auveo trecento* aiment si souvent à nous donner, ne font pas douter un instant sur les conditions de l'art musical italien aux temps du Pétrarque et du Boccace. Cet art reflétait d'une manière admirable les mouvements de l'esprit contemporain; et comme celui-ci ressentait toujours plus l'influence des théories démocratiques qui faisaient exclure les nobles du gouvernement des villes et donnaient une importance toute particulière à la bourgeoisie, à cette partie du peuple que les Florentins appelaient le *popolo grasso*, pareillement l'art musical s'éloignait des formes sérieuses et graves qui ne convenaient pas à l'esprit du temps, et se délectait dans les formes légères et gracieuses qui n'exigeaient pas un fatigant travail de conception et d'exécution et que tout le monde pouvait aisément comprendre et apprécier.

Dans ces formes de composition, la science « s'arrangeait à l'art »; mais elle s'arrangeait de telle sorte que le caractère populaire de celui-ci restât au premier plan, projetant sur toute la floriture musicale de l'époque la lueur claire et brillante de son enjouement insouciant et naïf.

La musique italienne de cette époque manquait donc certainement de profondeur. Mais ce défaut, dont les écoles étrangères devaient profiter à leur avantage plus tard, était largement racheté par la sincérité de l'expression, par la fraîcheur de la forme. Mariée à un genre de poésie assez superficiel et qui faisait de l'amour son principal et presque son unique objet, la musique italienne du *xiv<sup>e</sup>* siècle s'envole légère et souriante, soucieuse seulement d'interpréter avec fidélité les sentiments du jeune peuple qui vient de se réveiller alors du long sommeil du moyen âge. Autour d'elle, la vie nouvelle s'agite, renouvelant les idées, ressuscitant l'ancienne vision artistique que les savants et les poètes s'approprient à rechercher dans les vieux manuscrits. Sous l'impulsion de la vie latine renaissante et des sentiments que cette renaissance inspire, la musique italienne, ne pouvant, comme la littérature, recourir aux sources jaillissantes de l'antiquité et n'ayant d'autres traditions hors celles que lui ont léguées les chanteurs provençaux des siècles précédents, s'applique à traduire dans les formes musicales que la poésie populaire lui suggère les sensations du monde qui se réveille. Et elle marie ses cantilènes naïves aux jolies strophes des *canzonette a ballo* que les jeunes gens chantent conduisant les danses en rond, et elle accompagne du son du luth et de la viole la sérénade de l'amant sous les fenêtres de la belle. Petite musique et petite poésie. Mais cette musique est celle qui convient à son siècle, car dans sa simple élégance et dans ses mouvements souples se révèle l'esprit

caustique et sceptique d'un peuple qui vient de se délivrer des ténèbres de la superstition et pour qui commence une nouvelle et joyeuse journée. Aussi elle fleurit dans les coins les plus éloignés de la péninsule et se répand librement de province à province, de ville à ville; elle résonne allégrement dans les rues ouvrières, dans les campagnes fécondes, dans les palais et les villas, traduisant par le langage le plus expressif les impressions fraîches et gaies de la latinité renaissante.

Le caractère imprimé à cette musique par les tendances démocratiques de la société d'alors et par l'influence puissante exercée sur le goût populaire par les œuvres littéraires du temps et surtout par l'œuvre de Pétrarque et du Boccace, devaient nécessairement forcer les musiciens italiens à éviter la gravité des anciens et à fuir loin des recherches compliquées des maîtres contemporains étrangers. L'idéal de cet art devait être d'acquiescer dans la forme et dans l'expression la souplesse et la grâce des petites poésies sur lesquelles les cantilènes se posaient; et, en effet, il nous serait impossible de concevoir une cantilène pesante et lente ou savamment formée sur les lèvres de Dionea ou de Fiammetta au terme d'une joyeuse journée du *Décameron*, comme, également, nous ne pourrions songer au grave *discantus* des époques précédentes en écoutant dans le roman de Giovanni da Prato<sup>1</sup> l'écho des ballades par lesquelles l'orgue de *Franciscus Cæcus* et la voix des jeunes filles égayaient et ravissaient les invités de Messire Antonio degli Alberti. Cette musique devait essayer de se mouvoir avec la même légèreté qu'on admire encore aujourd'hui dans les ballades de Franco Sacchetti; et les musiciens, s'éloignant des longues notes des vieux maîtres et des combinaisons obscures des étrangers, n'avaient qu'à rechercher des mouvements de voix plus rapides et plus brillants pour revêtir avec justesse les vers qu'on leur proposait.

La petite musique italienne du *xiv<sup>e</sup>* siècle a donc en elle des éléments de nouveauté de singulière importance; et par ces éléments elle accroît son domaine de nombreux moyens d'expression inconnus jusqu'alors, qui la transportent bien loin de l'ancienne musique vocale. Objets d'études incessantes pour ces compositeurs deviennent, en effet, la division et la subdivision des valeurs de notes consacrées par l'usage et par la tradition. La longue, la brève et la semi-brève, dans le double aspect de la perfection et de l'imperfection, ne suffisent plus aux musiciens chargés de mettre les notes aux poésies des écrivains de l'époque. Ces musiciens veulent que leurs cantilènes se déroulent avec l'aisance et la variété de mouvements que les pétrarchistes ont su donner aux strophes aimables de leurs madrigaux; et ils créent des nouvelles valeurs de notes, inventent des rythmes nouveaux par lesquels leurs compositions acquièrent une remarquable variété d'expression.

Le même désir se montre, naturellement, aussi dans la musique étrangère de la même époque; car l'impulsion que la *nova ars* a donnée à la composition musicale s'est élargie, en même temps, en Italie comme en France et en Angleterre. Mais il est évident que, par les conditions particulières où se trouvait l'esprit italien au *xiv<sup>e</sup>* siècle, la recherche des moyens d'expression dut aboutir à des résultats

1. A. Wesselofsky. *Il Paradiso degli Alberti Ritrovati e ragionamenti del 1359 Romanzo di Giovanni da Prato* (Bologna, 1867).

plus immédiats et plus intéressants en Italie qu'ailleurs. Cette supériorité, d'ailleurs éphémère, car l'art italien fut dès le xv<sup>e</sup> siècle fortement influencé et transformé par les manifestations artistiques venues de l'étranger, paraît évidemment dans les nombreuses compositions que les maîtres italiens du xiv<sup>e</sup> siècle nous ont laissées et que les précieux manuscrits de Florence, de Paris, de Modène, de Londres, de Padoue, nous dévoilent; et elle se montre aussi dans les œuvres théoriques contemporaines, et surtout dans celles de *Marchetto da Padova* et de *Prosdocimus de Beldemandis*, dont l'abbé Gerbert et Edmond de Coussemaeker ont publié les textes.

Les unes et les autres, les compositions et les œuvres théoriques, nous montrent cette supériorité et, en même temps, nous révèlent les moyens par lesquels les Italiens surent créer une forme d'art qui répondait entièrement aux sentiments de leur siècle.

Ces moyens étaient la variété du rythme et la différente quantité de valeur attribuée aux petites notes moindres que la semi-brève.

On sait que le rythme musical des anciens n'était pas extrêmement varié. Avant le xiv<sup>e</sup> siècle, la division ternaire dominait tout chant conçu selon les règles scolastiques. La division binaire n'étant pas acceptée dans les musiques bien réglées, chaque figure ne pouvait être divisible que par le nombre trois, et chaque mesure ne pouvait contenir que trois unités. Il est très possible que, dans la pratique et surtout dans les chants profanes et populaires créés par la libre imagination des trouvères, cet étrange procédé ne fût pas toujours admis; mais il était certainement observé dans les pièces composées par les maîtres et chantées par les élèves des *scholæ*, où la théorie de Francon de Cologne était uniquement enseignée. Aussi la musique scolastique et celle qu'on peut appeler la musique savante du xiv<sup>e</sup> siècle étaient toujours combinées de manière que le nombre trois ressortit avec évidence; ce qui la rendait monotone et incapable de suivre les mouvements de plus en plus déliés de la poésie nouvelle.

Ce défaut de la théorie générale admise ne pouvait séduire l'art italien, nourri des chants éclos de la fantaisie du peuple, construit sur le rythme souple des poésies issues du *Canzoniere* de Francesco Petrarca. Son origine et son caractère l'éloignaient des règles arides de l'école franconienne et le poussaient vers le genre libre des poètes de la rue. La division binaire reprit donc bien vite ses droits dans le développement de la mélodie italienne (si, toutefois, elle en fut tout à fait exclue pendant un certain temps, ce qui est fort douteux) et acquit une importance presque égale à celle dont la division ternaire jouissait. Et comme celle-ci avait donné naissance aux subdivisions *senaria*, *noventaria* et *duodenaria* dominées par le nombre trois, la division binaire fit surgir les subdivisions soumises à la puissance du nombre deux : la *quaternaria*, la *senaria imperfecta*, l'*octonaria*, par lesquelles la musique italienne eut une variété de mouvements inconnue jusqu'alors. L'éclosion de ces mesures imparfaites nous est révélée, pour la première fois, par Marchetto de Padoue, qui la signale comme étant un produit caractéristique de la musique italienne; elle nous est confirmée, cent années après, dans les œuvres de Prosdocimus de Beldemandis.

Marchetto, cependant, n'en parle qu'avec une certaine hésitation. La tradition vénérée des anciens

empêche cet auteur de reconnaître, en théorie, l'indépendance de la mesure binaire. Il ne peut admettre que celle-ci ait des droits d'existence égaux à ceux de la division ternaire. Aussi en parle-t-il comme d'une mesure de qualité inférieure, à laquelle on ne peut accorder l'importance acquise par l'autre mesure. Mais les exemples qu'il expose en comparant la musique italienne à la française suffisent pour nous faire comprendre que si en théorie la division binaire n'était considérée encore que comme une diminution de la mesure ternaire, dans la pratique cette division nouvelle n'avait pas moins d'importance que l'autre division.

Prenant comme point de départ le principe que les mesures de deux et de trois temps sont les plus parfaites entre les mesures, car elles donnent naissance à toutes les divisions du temps, et observant que le nombre trois est le nombre parfait par excellence, Marchetto déduit, en premier lieu, que la division générale du temps ne peut se faire qu'au moyen d'une de ces deux mesures et qu'entre les deux la mesure parfaite est celle qui tient la première place, parce qu'elle seule, étant parfaite, peut donner au *tempus* une valeur, toujours égale, de trois unités. En second lieu, il observe que le temps binaire ou imparfait a bien aussi son importance; cependant il ajoute que le rôle de celui-ci est certainement inférieur, puisque la quantité d'unités qu'il comporte l'empêche de former une mesure complète : « *Dicimus*, observe-t-il, *quod tempus imperfectum musicum mensuratum est illud quod est minimum non in plenitudine, sed in semiplenitudine vocis.* » (« Disons que le temps musical mesuré imparfait est celui qui, se montrant dans sa forme la plus simple, ne remplit pas l'entière mesure. ») La mesure complète, en effet, est, selon la tradition, celle qui réunit trois unités; or, puisque le temps binaire n'en réunit que deux, il est nécessairement imparfait et par cela même inférieur au temps ternaire : « *Quod sicut perfectum est cui nihil deest, ita imperfectum est cui aliquid deest.* » (« Comme une chose est parfaite lorsque rien ne lui manque, ainsi telle chose est imparfaite si quelque chose lui manque. »)

Cette théorie, incompréhensible aujourd'hui, mais fort considérée dans le domaine de la science musicale au xiv<sup>e</sup> siècle et dérivant directement de la doctrine franconienne, donnait donc à la mesure de deux temps une valeur incomplète; elle en faisait une mesure équivalente aux deux tiers du temps parfait; ce que Marchetto dit très clairement : « *Tempus autem imperfectum deficit a perfecto in tertia parte sui ad minus.* » (« Donc le temps imparfait n'a que deux tiers, au moins, du temps parfait. »)

Mais cela n'était que théorie, en Italie surtout. La musique pratique agissait autrement; et Marchetto lui-même le confirme, malgré ses hésitations. L'indépendance du temps binaire dans la musique italienne du xiv<sup>e</sup> siècle nous est, en effet, démontrée précisément dans le *Pomerium* de Marchetto<sup>1</sup>, ce livre qui nous révèle, presque à son insu, les tendances nouvelles de l'art et qui fut écrit, au contraire, dans le but de faire apprécier les fruits produits par le grand arbre de la science musicale dans le siècle précédent.

Le *Pomerium* s'occupe surtout des diverses combinaisons des semi-brèves d'où naissent les mesures

1. *Marchetti de Padua Pomerium in arte Musica mensurata* (1309) (E. Gerbert, *Script. Eccles.*, t. III).

ternaires et binaires. Un air de nouveauté lui vient de ce qu'il ne s'attarde pas à discuter des combinaisons des doubles longues, des longues et des brèves. Écrit en Italie et au moment où l'*ars nova* prenait son essor, il se ressent des idées nouvelles qui germaient partout. Quoique lié strictement à la tradition, il ne peut ne pas constater les tendances de l'*ars nova*; et tout en se reportant continuellement aux doctrines anciennes, il se voit obligé de donner place à ces tendances mêmes qui vont renouvelant le chant. Aussi le *Pomerium* discute particulièrement des petites valeurs de notes et fait une large part dans ses chapitres à la démonstration de l'existence individuelle du temps imparfait. Presque involontairement il nous démontre ainsi les qualités frappantes du nouveau chant italien qui se formait plus volontiers de notes brèves que de longues et qui aimait varier ses mouvements mêlant le temps ternaire au binaire.

Les chapitres du *Pomerium* qui traitent des diverses combinaisons des semi-brèves sont très diffus; et Marchetto y étudie soigneusement les valeurs qui peuvent être données aux notes, selon que celles-ci divisent le temps en 3, 4, 5, 6 et jusqu'à 12 parties. Ces divisions, cependant, par lesquelles des valeurs différentes sont données à la semi-brève, n'empêchent pas que cette note garde toujours son nom et presque toujours sa forme primitive. Dans l'ancienne théorie, l'innovation radicale, le changement net et déterminé, répugnent généralement. On aime mieux donner deux ou trois significations diverses à la même figure que créer une nouvelle catégorie de valeurs; car cela donnerait un démenti aux auteurs anciens ou ferait accuser ceux-ci d'imprécision. L'esprit de tradition domine toute la science antique et empêche que le mouvement novateur se montre dans toute sa hardiesse. Ainsi, dans la division de la mesure, Marchetto montre que la brève peut être partagée en 3, 4, 6, 8, 9 et 12 parties; mais il n'admet pas que ces nouvelles valeurs soient autre chose que des semi-brèves. Ces valeurs, il les appellera encore par le vieux nom de semi-brève; et pour ne pas enfreindre la tradition et afin de pouvoir en toute sûreté invoquer l'autorité de Franco de Cologne, il leur maintiendra l'ancienne figure de losange. Seulement, puisque ces notes devront, en certains cas, être reconnues facilement à la lecture et pour qu'on ne puisse se tromper sur leur valeur réelle, il les appellera, selon les circonstances, *semi-breves majores* ou *minores* ou *minimæ*, et il leur ajoutera, en manière de distinctif, une queue ascendante ou descendante. Les nouvelles divisions de l'*ars nova* n'ont donc pas, à l'apparence, aucun air de nouveauté; mais sous leur aspect uniforme palpite un rythme nouveau qui ne tardera pas à éclore. Par exemple, lorsque Marchetto montre les combinaisons diverses par lesquelles la mesure peut être formée selon les règles de la seconde division, *in sex semi-breves*, il nous fournit nombre d'exemples dont l'uniformité des figures nous surprend. Tantôt la mesure de six semi-brèves ne contient que quatre notes; tantôt elle en contient cinq ou six; et toutes ces notes ont la même figure; de sorte qu'il paraît difficile d'en reconnaître la véritable valeur. Mais cette uniformité ne peut nous tromper; ces figures semblables, cette série de losanges égaux, cachent des valeurs nécessairement différentes; sous leur régularité se meut un rythme qui sera, dans le temps, le rythme de 6/8. Aussi le secret est bien vite révélé.

Ces groupements de quatre, cinq, six notes, sont formés de semi-brèves *majores* et *minores*; et Marchetto nous donne le moyen de les reconnaître aisément. Les premières semi-brèves seront des *minores*, les autres des *majores*, car la fin est toujours plus parfaite que le commencement, et c'est à la fin qu'on place les choses meilleures: « *Eo quod semper finis est perfectior quam principium.* » (« Car la fin est toujours plus parfaite que le commencement. ») Ainsi, quand la mesure de six semi-brèves ne contient que quatre notes, les deux premières ne vaudront chacune qu'un sixième du temps principal, et les deux dernières en vaudront deux sixièmes chacune. Et lorsque la même mesure contiendra cinq notes, les quatre premières vaudront, chacune, une sixième partie de la brève, et la cinquième, la finis, deux parties.

Pareillement, dans la division de la brève en 12 semi-brèves, les notes auront toutes la même figure, et la mesure pourra être formée de cinq, six, sept et jusqu'à douze semi-brèves. Mais pour reconnaître la valeur de ces notes, il faudra se rappeler que les dernières ont une valeur double des premières et que les notes qui portent une queue ascendante sont des semi-brèves dont la valeur doit être considérée inférieure à celle des autres semi-brèves sans queue ou avec queue descendante. Par cette théorie, peu compliquée, mais quelquefois embarrassante, Marchetto obtient de ne pas enfreindre les lois établies par les anciens, tout en reconnaissant la nécessité, créée par la pratique, d'augmenter le nombre des valeurs de notes et de constituer de nouvelles divisions du temps dérivées directement des deux premières divisions, la ternaire et la binaire.

Une des parties les plus intéressantes du *Pomerium* est celle qui analyse le mode d'interprétation du temps imparfait. On a vu que, selon la théorie de l'époque, le temps binaire n'était qu'une dérivation du ternaire; « *tempus imperfectum diminuitur a perfecto* » (« le temps imparfait se forme de la diminution du parfait »), dit Marchetto. Cette infériorité du mouvement binaire commence déjà à s'effacer dans le *Pomerium*. Et aussitôt se déroule la série des temps imparfaits: le quaternaire, l'octonaire, etc., qui donnent à la mélodie une allure bien différente de celles que les compétoents et les érudits connaissent jusqu'alors. Les parties principales, dit Marchetto en parlant du *tempus senarium imperfectum*, les parties principales du temps imparfait, qui sont deux, se divisent, chacune, en trois parties, et ainsi se forme la mesure imparfaite de six semi-brèves; mais ces six notes peuvent être encore divisées en deux parties égales; et alors naît la division imparfaite à 12 temps dans laquelle la brève se subdivisera en douze semi-brèves égales réglées selon les lois du temps imparfait. De là surgit toute une nouvelle manière de chanter dont Marchetto n'a pas une très claire idée. Il ne pense pas que de sa théorie puisse naître une réelle séparation des temps parfait et imparfait; mais déjà, à son insu, cette séparation s'accomplit et se manifeste librement dans les formules de musique qu'il nous donne comme exemples et qu'il lui est facile de recueillir dans les chansons populaires qui résonnent autour de lui.

Par les observations posées par Marchetto à ce propos, il paraît, en effet, que le mouvement binaire a déjà acquis, à cette époque, en Italie, une allure tout à fait personnelle; le chapitre du *Pomerium* qui s'intitule « *de distantia et differentia cantandi*

de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos » (« de la différence de chanter le temps imparfait entre les Français et les Italiens »), le montre évidemment. Dans les pages que Marchetto consacre à cette comparaison, il résulte que les Français ne pouvaient encore concevoir le temps binaire comme un temps ternaire imparfait, c'est-à-dire comme un mouvement dont chaque mesure avait la valeur de deux tiers de la mesure ordinaire. Les Italiens, au contraire, concevaient le même mouvement comme étant formé de mesures complètes, de deux temps chacune, et donnant un sens de perfection égal à celui que donnait la mesure ternaire. Dans son respect pour la tradition, Marchetto s'empresse de justifier la manière de chanter des Français. « Qui ergo, demande-t-il, rationalibus cantant? » (« qui chante donc plus raisonnablement? et nous répondons : les Français ») et respondemus quod Gallici. » Mais son explication se fonde sur des questions de paroles et n'a réellement aucune valeur; elle ne peut que constater la justesse du sentiment musical italien dominant au mouvement binaire l'importance à laquelle il a droit.

La même question est posée, d'un autre point de vue cependant, par *Prosdocius de Beldemandis*. Cet auteur, qui vécut cent années après Marchetto et qui put voir fleurir l'art italien dont son prédécesseur annonçait dans le *Pomerium* l'éclosion, compare lui aussi l'art italien au français. Mais sa comparaison est toute à l'avantage de celui-là sur celui-ci.

Pendant les cent années qui séparent les deux écrivains, l'art a progressé d'une manière presque inattendue. La série des valeurs de notes s'est élargie et a fini par accepter dans son sein les notes moindres que la semi-brève; la *minima* a maintenant une existence reconnue, et même la *semi-minima* et la *chroma* commencent à jouir d'une certaine considération. En même temps, le mouvement binaire s'est affermi sur son piédestal. Il est encore appelé *imparfait*, mais son imperfection est loin de lui ôter son importance. Le chant populaire s'en est emparé et marche sûrement à l'avant, appuyé au rythme franc de la mesure de deux temps. Et tandis que les cantilènes s'assouplissent en s'élargissant dans la série des petites notes, l'ancien *discantus* disparaît, et sa place est prise par le contrepoint dont l'*imitation* est l'élément générateur.

Tout ce mouvement s'est produit pendant le xiv<sup>e</sup> siècle, et Prosdocius de Beldemandis en a pu constater et admirer le riche développement. Mais dans l'ascension glorieuse que *l'ars nova* a accomplie, la divergence entre les écoles italienne et française s'est rendue, pendant le xiv<sup>e</sup> siècle, plus profonde encore. Le sentiment mélodique et rythmique s'est développé en Italie d'une manière particulière, dont l'art français n'accepte ni la forme ni les moyens. Non seulement les Italiens chantent différemment des Français, mais ils créent une notation qui sert à leur seul usage et qui est très appropriée aux mouvements alertes de leurs chants. Et Prosdocius semble poser la même demande que Marchetto posait un siècle auparavant : « Qui ergo rationalibus cantant? » Mais la réponse est différente. Malheureusement, lorsque Prosdocius se prend à défendre le chant italien, celui-ci a déjà commencé à se transformer sous l'influence des écoles étrangères. Le retour des papes à Rome en 1377 a ouvert le chemin d'Italie aux musiciens du Nord. Les étrangers se sont empressés de porter dans la péninsule les

connaissances de leur art, de leur science; et, sous l'impulsion nouvelle reçue, l'art italien a chancelé et déjà s'apprête à s'éloigner de son ancien idéal. Aussi Prosdocius parle de la musique italienne du xiv<sup>e</sup> siècle comme d'un art qui est près de disparaître. Mais son témoignage, fondé sur des faits certains, n'en est pas moins favorable à cet art qui, durant tout un siècle, a joui d'une vie prospère et entièrement indépendante.

« L'art pratique du chant mesurable, dit Prosdocius dans son traité de la musique mesurée selon le mode italien<sup>1</sup>, se présente sous deux aspects: il y a l'art italien, dont les Italiens seuls se servent, et l'art français, que tout le monde, hors l'Italie, a adopté. Mais à présent les Italiens aussi commencent à écrire selon la manière française, et ils ne le font pas plus mal que les autres; ils arrivent même à négliger leur art et à exalter celui des Français, pensant que la musique dont ils se servent soit pleine de défauts et que celle des Français soit, au contraire, plus belle, plus parfaite et plus subtile. Mais je montrerai, dans la suite, la fausseté de ce jugement. Je pense que cela dépend de l'ignorance des Italiens d'aujourd'hui, qui croient connaître leur art, tandis qu'ils l'ignorent totalement. Je suis tombé moi-même, autrefois, dans cette erreur, et j'ai, moi aussi, cultivé la musique française, sur laquelle j'ai même composé deux livres. Mais ayant attentivement étudié l'art italien et ayant immédiatement compris la faute que j'avais commise, je me suis résolu à écrire ce traité du chant mesuré italien. »

Dans le *Tractatus*, Beldemandis présente, en effet, un tableau rétrospectif de l'art italien au xiv<sup>e</sup> siècle qui nous donne une très haute idée de cet art et nous fait regretter que sa fusion avec l'art étranger l'ait empêché d'arriver à son plein épanouissement.

Dès les premières paroles du *Tractatus practicus* il est facile de s'apercevoir que l'art a vraiment progressé depuis Marchetto. La série des notes a augmenté, et la théorie des *proportions*, qui a pris dans le temps une place très importante dans le système musical, a contribué puissamment à en accroître le nombre. Les auteurs ont compris quel avantage portait à la variété de l'expression musicale l'opposition simultanée de deux notes ou de trois notes contre une, de trois contre deux, de six contre quatre, etc.; et de cette opposition par laquelle ils ont pu donner à leurs compositions des mouvements très variés, ils ont formé tout un système, qui a pris le nom pompeux de théorie des proportions. Mais pour opposer deux ou trois notes contre une il a fallu, lorsque cette dernière était une semi-brève minime ou minima, reconnaître l'existence réelle de notes plus petites encore que la semi-brève. Et alors, autour du petit groupe de notes, fondement de la théorie franco-italienne, s'est formée une nouvelle famille de valeurs à laquelle on a dû donner des noms propres et quelquefois une figure particulière.

La série des notes principales s'est donc presque redoublée; et le *Tractatus practicus* nous montre que les Italiens du xiv<sup>e</sup> siècle faisaient suivre à la semi-brève la minima et la semi-minima et autres notes encore dont la valeur un peu vague oscillait entre la minima et la chroma. La semi-minima elle-même n'avait pas toujours une valeur fixe; quand elle était placée dans une proportion double, elle valait la

1. *Tractatus practicus de musica mensurabile ad modum Italianorum* (Coussemaeker, Script., t. III).

moitié de la minime (deux *semi-minimæ* contre une *minima* ; dans la proportion sesquialtère elle valait un peu plus trois *semi-minimæ* contre deux *minimæ*). D'autres notes avaient une valeur encore plus incertaine, ce qui n'empêchait pas les auteurs d'en user largement.

En théorie, cependant, les notes légitimement reconnues et facilement reconnaissables à leur aspect n'étaient que six : la double-longue ou *maxima*, la longue, la brève, la semi-brève, la *minima* et la *semi-minima*. Les autres notes ne possédaient pas une forme particulière et n'étaient considérées que comme des variantes des six notes principales. Leur rôle, néanmoins, était très important, car c'était par elles que les *madriali* et les *canzonette* s'enrichissaient de lignes souples et ondulées, et surtout c'était par elles que le contrepoint voyait augmenter la possibilité de varier ses mouvements, d'élargir son cadre et de s'éloigner toujours plus de l'ancien *discantus*.

De ces six figures de notes, les quatre premières, les plus longues et aussi les moins commodes à manier, formaient l'ancien fond de la théorie franco-normande. Elles avaient conservé toute leur rigidité scolastique et obéissaient aux principes de la perfection et de l'imperfection. Après elles se mouvait librement l'essaim des petites notes, dont la série commençait par la *minima* et se prolongeait à loisir. La première catégorie de notes représentait l'esprit de tradition cherchant à maintenir sous l'empire de l'antique théorie la musique nouvellement éclosée ; l'autre catégorie était le résultat des tendances de l'art nouveau s'efforçant de rompre les liens de la vieille doctrine désormais inutile. Ces petites notes, librement employées par les Italiens, ouvraient la voie à la musique moderne.

La faculté de se servir des *minimæ* sous leur véritable aspect et avec leur valeur naturelle binaire, éclaircissait dans la musique italienne aussi la théorie de la mesure. Puisque les notes au-dessous de la semi-brève ne pouvaient se diviser qu'en deux parties égales, il devenait relativement facile de séparer nettement les mesures ternaires des binaires et de donner à ces dernières une grande stabilité. Le mécanisme de cette théorie nous est expliqué par Prosdocius très clairement. On peut résumer ainsi ses paroles :

Les mesures de valeur ternaire, à partir de la brève, sont trois. La première est la mesure *senaria*, dans laquelle la brève, égale à trois semi-brèves, se subdivise en six *minimæ* ; après vient la *noventaria*, qui donne à chaque brève la valeur de neuf *minimæ* ; en dernier lieu, paraît la *duodenaria* ; dans laquelle chaque brève vaut douze *minimæ*.

Le temps imparfait se subdivise lui aussi en trois catégories qui n'ont aucune dépendance du rythme ternaire. La première subdivision est la *quaternaria*, dans laquelle la brève, égale à deux semi-brèves, se divise en quatre *minimæ* ; ensuite viennent la *senaria imperfecta*, qui subdivise la brève également en deux semi-brèves dont chacune vaut trois *minimæ*, et l'*octonaria*, dans laquelle la mesure de la brève contient huit *minimæ*, tout en ne mesurant pareillement que deux semi-brèves.

De cette théorie il ressort évidemment que la *minima* avait des valeurs différentes selon qu'elle appartenait à l'une ou à l'autre mesure. En effet, dans le rythme binaire, les deux semi-brèves, qui divisaient toujours d'une même manière la brève, valaient

deux *minimæ* dans une mesure, trois ou quatre dans les autres. Cela donnait à la valeur de la *minima* une élasticité qui pourrait sembler quelquefois embarrassante ; mais cette difficulté était vaincue par les Italiens au moyen de plusieurs règles d'assez simple structure, et surtout au moyen du *punctum divisionis*, c'est-à-dire du point qui séparait régulièrement une mesure de l'autre et qui tenait lieu de barre.

L'adoption du point comme signe de séparation entre les mesures montre encore la recherche de la clarté et de la simplicité dominante dans le système musical italien de ce siècle. La théorie française, selon Philippe de Vitry<sup>1</sup>, admettait, en effet, quatre sortes différentes de points, dont le nom indiquait la fonction : le point de perfection montrait la valeur ternaire des longues et des brèves ; le point de division marquait la séparation entre les mesures dans le mode et dans le temps parfait ; le point d'addition s'ajoutait à la semi-brève suivie d'une minime dans la prolation majeure ; le point de démonstration servait encore dans les cas de prolation majeure lorsque les *minimæ* étaient combinées avec les semi-brèves. La théorie italienne n'admettait pas une telle variété de signes. « Il faut noter, dit Prosdocius, que la musique italienne ne connaît qu'un seul point : celui de division. Et cela est naturel ; car si deux points, celui de division et celui de perfection, étaient en usage dans cette musique comme ils le sont dans la musique française, l'art perdrait sa clarté ; et c'est ce qui arrive dans la musique des Français lorsque cette multiplicité de points se présente. On ne sait, alors, ce que veut dire les deux points et s'ils sont de perfection ou de division. »

En acceptant le seul point de division marquant la séparation des mesures et en rejetant tous les autres, l'art italien montrait son intention de s'éloigner toujours plus des anciennes traditions, desquelles les points de perfection et de démonstrations faisaient partie intégrante.

Le même désir de clarté inspira aux Italiens les figures des signes de mesure.

Pour montrer avec simplicité, et sans recourir aux signes symboliques et arbitraires, la nature des diverses mesures, les Italiens adoptèrent un moyen très clair que Prosdocius nous révèle. Les lettres de l'alphabet, qui ont servi pendant des siècles à la représentation graphique des sons musicaux, pouvaient très bien être utilisées pour montrer la mesure d'une pièce de chant. D'ailleurs, l'écriture musicale n'a-t-elle pas pour base l'alphabet ? Les clefs ne sont autre chose que les lettres *f*, *c*, *g*, transformées par la négligence des copistes ; les signes représentant les accidents ne sont que la lettre *b* écrite en rond ou en carré ; les notes mêmes sont simplement le résultat d'un lent changement de formes des accents aigu et grave. Pourquoi les lettres ne serviraient-elles pas aussi aux signes de mesure ? Les Italiens du XIV<sup>e</sup> siècle comprirent la simplicité de ce moyen ; et, au contraire de ce que faisaient les Français, recherchant dans la perfection symbolique du cercle le signe représentatif du temps parfait, ils écrivirent leurs signes de mesure au moyen des lettres. « Pour montrer la perfection, dit Prosdocius, quelqu'un emploie la lettre T, qui indique aussi le nombre ternaire dans lequel la perfection est contenue ; et, pour l'imperfection, la lettre B, qui veut dire le nombre binaire en quoi consiste l'imper-

1. Coussemaker, *Script.*, t. III.

fection. D'autres se servent de la lettre P dénotant la perfection, tandis que la lettre I montre l'imperfection. Les Italiens ont encore d'autres signes particuliers, par exemple : deux N suivies d'un P montrent le mode parfait des maximes; et deux N suivies d'un I montrent le même mode imparfait. Et encore, pour le mode parfait des longues ils écrivent trois lettres, c'est-à-dire NLP; et pour l'imperfection du même mode, les lettres NLI. Pareillement, pour le temps parfait ils se servent généralement des deux lettres PP; et les deux autres lettres TI sont toujours employées pour le temps imparfait. Mais en descendant aux signes encore plus particuliers, nous trouvons qu'ils mettent la lettre Q pour montrer le mouvement quaternaire; et pour la mesure *senaria perfecta*, les lettres SP, qui montrent évidemment la mesure de six temps; de même, pour la *senaria imperfecta* ils ont ces deux lettres SI, qui indiquent bien la mesure imparfaite de six temps. Encore, la lettre O leur sert pour le temps octonaire ainsi que la lettre X pour la mesure de neuf mouvements; et enfin pour la mesure *duodenaria* ils emploient la lettre D, qui montre la division du temps en douze minime.

La simplicité de ce système donnait certainement à la musique italienne une facilité de lecture que la musique française ne possédait pas. Celle-ci cherchait à rendre visibles les changements de mesure au moyen des encres de différente couleur ou par des signes divers dont l'un représentait les modes des maximes et des longues, l'autre les temps parfait et imparfait, le troisième les deux *prolationis*. Mais cet assemblage de couleurs et de signes symboliques ne servait qu'à rendre plus difficile la lecture; et les Italiens durent bien s'en apercevoir lorsque le système français fut adopté par eux. Dans leur propre système, trop vite oublié, tout était clair et facilement visible; et cette simplicité répondait, comme toutes les autres parties du système, à la nature de l'art italien de ce siècle, au sentiment artistique du jeune peuple, dont le goût et le caractère n'avaient pas encore pu changer sous l'influence des écoles étrangères.

La variété des mesures introduites par les Italiens dans leur système avait porté nécessairement à une augmentation du nombre des figures de notes. Les trois ou quatre figures léguées par l'école franc-normande à l'art du XIV<sup>e</sup> siècle ne pouvaient plus suffire, bien que chacune d'elles pût avoir diverse valeur selon les lois de la perfection, de l'imperfection et de l'altération. Pour compléter les mesures de 12, de 2, de 8 et de 6 temps et pour donner aux mouvements contenus dans ces mesures l'élasticité et la variété requises, il fallait créer de nouvelles notes et accroître, en même temps, la faculté qu'avaient déjà les anciennes notes de changer de valeur sans changer de forme. C'est ce que firent les Italiens.

Puisque les mesures nouvellement introduites donnaient aux petites notes une importance singulière, les Italiens créèrent toute une série de figures nouvelles issues de la semi-brève et de la minime. Celle-ci était formée d'un losange avec un trait montant; l'autre était formée d'un losange sans aucun trait. Les figures qui dérivèrent de ces deux notes eurent encore la forme du losange; mais leur valeur se distingua par la direction ou par la forme du trait dont elles furent fournies. Dans la mesure *senaria perfecta*, par exemple, la semi-brève, avec trait descendant, valut quatre sixièmes de la mesure; avec

trait oblique, trois sixièmes; la minime avec trait ascendant, un sixième seulement. Lorsque le trait de la minime était surmonté d'une petite queue tournée à gauche, la figure indiquait le mouvement de trois notes contre quatre; et si la queue était tournée à droite, la valeur de la note s'abaissait jusqu'à un douzième de la mesure. Dans la division octonaria, la semi-brève avec trait descendant valait 6/8 de la mesure; et la minime avec trait ascendant 1/8. Si le trait ascendant était surmonté d'une queue tournée à gauche, la nouvelle figure montrait encore le mouvement de trois notes contre quatre.

L'écriture musicale italienne possédait donc une quantité de figures musicales dont les formes diverses et parfois bizarres peuvent sembler, aujourd'hui, confuses et incertaines. Mais la confusion n'est qu'apparente; car une même loi présidait à l'application de ces formes et donnait au système entier unité et clarté. C'est ce que révèle le tableau suivant :

NOTATION ITALIENNE AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

Semi-brèves,	Minima.	Semi-minima.	
◆ ◆ ◆	◆	◆ ◆ ◆	
Valeur de la semi-brève ◆ dans les mesures :			
quaternaria .....	◆ = 2/4		de la mesure.
senaria perfecta .....	◆ = 2/6 et 1/3		—
senaria imperfecta .....	◆ = 3/6 et 2/3		—
octonaria .....	◆ = 4/8 et 2/3		—
novenaria .....	◆ = 3/9, 6/9 et 2/3		—
duodenaria .....	◆ = 4/12 et 2/12		—
Valeur de la semi-brève ◆ dans les mesures :			
senaria perfecta .....	◆ = 1/6		de la mesure.
senaria imperfecta .....	◆ = 3/6 et 5/6		—
octonaria .....	◆ = 1/8 et 6/8		—
novenaria .....	◆ = 6/9		—
duodenaria .....	◆ = 4/12, 6/12 et 3/12		—
Valeur de la semi-brève ◆ dans les mesures :			
quaternaria .....	◆ = 3/4		de la mesure.
senaria perfecta .....	◆ = 3/6		—
novenaria .....	◆ = 3/9		—
duodenaria .....	◆ = 3/12		—
Valeur de la minima ◆ dans les mesures :			
quaternaria .....	◆ = 1/4		de la mesure.
senaria perfecta et imperfecta .....	◆ = 1/6		—
octonaria .....	◆ = 1/8		—
novenaria .....	◆ = 1/9		—
duodenaria .....	◆ = 1/12		—
Valeur de la semi-minima ◆ dans les mesures :			
quaternaria .....	◆ ou ◆		mouvement de triolés.
senaria perfecta .....	◆		—
octonaria .....	◆		—
duodenaria .....	◆		—
Valeur de la semi-minima ◆ dans les mesures :			
quaternaria .....	◆ = 1/8		de la mesure.
senaria perfecta .....	◆ = 1/12		—

Combinaison de notes dans la division quaternaria.

$$\begin{aligned}
 & \text{◆ ◆} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4} \\
 & \text{◆ ◆ ◆} = \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} \\
 & \text{◆ ◆ ◆ ◆} = \frac{1}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4} \\
 & \text{◆ ◆ ◆ ◆ ◆} = \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} \\
 & \text{◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆} = \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4} \\
 & \text{◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆} = \frac{3}{4} + \frac{1}{4}
 \end{aligned}$$

Combinaison de notes dans la division senaria perfecta.

$$\begin{aligned}
 & \text{◆ ◆ ◆} = \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6} \\
 & \text{◆ ◆ ◆ ◆} = \frac{2}{6} + \frac{4}{6} \\
 & \text{◆ ◆ ◆ ◆ ◆} = \frac{4}{6} + \frac{2}{6}
 \end{aligned}$$

$$\begin{array}{l}
 \blacklozenge = \frac{4}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{6} + \frac{3}{6}
 \end{array}$$

Combinaison de notes dans la division senaria imperfecta.

$$\begin{array}{l}
 \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{6} + \frac{3}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{5}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}
 \end{array}$$

Combinaison de notes dans la division octonaria.

$$\begin{array}{l}
 \blacklozenge \blacklozenge = \frac{4}{8} + \frac{4}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{8} + \frac{2}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{8} + \frac{6}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{4}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{8} + \frac{4}{8} + \frac{2}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{8} + \frac{4}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}
 \end{array}$$

Combinaison de notes dans la division novenaria.

$$\begin{array}{l}
 \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{9} + \frac{6}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{9} + \frac{3}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{1}{9} + \frac{3}{9} + \frac{5}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{6}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}
 \end{array}$$

Combinaison de notes dans la division duodenaria.

$$\begin{array}{l}
 \blacklozenge \blacklozenge = \frac{4}{12} + \frac{8}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{8}{12} + \frac{4}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{12} + \frac{6}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{8}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{8}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{6}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12} \\
 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{4}{12} + \frac{2}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12}
 \end{array}$$

Les règles que Prosdocius explique dans son traité et celles que Marchetto puise dans les musiques de son temps se retrouvent, enrichies et élargies par l'expérience, dans les chants à deux et trois voix que les manuscrits de l'époque nous ont conservés. Ces manuscrits ne sont pas en grand nombre. Les plus célèbres sont ceux de Florence (Bibl. Mediceo-Laurenziana, pal. 87, et Bibl. Nationale, fonds Panciatichi, 26), de Paris (Bibl. Nationale, fonds italien, 568), de Londres (British Museum, add. Manusc., 29987)<sup>1</sup>. Des pièces détachées et des fragments se trouvent, cependant, encore en France et en Italie, notamment à Paris et à Padoue. Dans ces précieux manuscrits, dont les pages contiennent les cantilènes qui furent chantées en Italie avant que la science française vint transformer le goût et la technique de l'art italien, sont réunies les compositions des maîtres les plus renommés de l'époque et, sans aucun doute, celles qui furent les mieux aimées par le public. Les manuscrits cités en contiennent en grande quantité, mais le nombre des auteurs n'est pas grand. Le manuscrit de la Laurentienne de Florence, par exemple, qui contient 349 chansons, ne nomme que 15 auteurs; et celui de Paris, qui en renferme 173, porte seulement 13 auteurs. Mais cela ne doit pas faire croire que les compositeurs fussent rares au xiv<sup>e</sup> siècle. Si l'on veut se reporter à l'opinion de Franco Sacchetti, on doit croire même qu'il y en eut trop. Aussi cet auteur dit-il dans les vers restés célèbres :

Pien è il mondo di chi vuol far rime :  
 Tal compitar non sa che fa ballate,  
 Tosto volendo che sieno intonate  
 Così del canto avvien, sanz' alcun' arte  
 Mille Marchetti veggio in ogni parte.

Le monde est plein de personnes, qui veulent faire

<sup>1</sup> V. Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*. — Leipzig, 1904, t. I, V. Abschn. III.



des vers; un tel ne sait pas lire, et cependant il compose des ballades; et il veut encore qu'on le chante. La même chose arrive pour le chant. Je vois partout des milliers de Marchetti qui composent sans aucun art.)

Les douze ou quinze noms que l'on retrouve dans les manuscrits cités plus haut comptent, néanmoins, parmi les plus fameux de l'époque et forment l'élite de l'école de composition italienne au XIV<sup>e</sup> siècle. Ce sont : *Magister Johannes de Cascia*, *Mag. Jacobus de Bononia*, *Mag. Ghirardellus de Florentia*, *Dom. Abbas Vincentius de Arimino*, *Mag. Laurentius de Florentia*, *Mag. Dom. Dmatius de Florentia*, *Dom. Abbas Paulus de Florentia* (*Don Paolo tenorista da Firenze*), *Mag. Ser Nicholabus Praepositus de Perugia* (*Ser Nicolo dei Proposto*), *Frater Bartholinus de Padua* (*Frater Bartholinus Schappuccia*), *Franciscus Cæcus horganista de Florentia* (*Francesco degli horgani* ou *Francesco Landino*), *Frater Andreas horganista de Florentia*, *Mag. Zacharias Cantor domini nostri Papie*, *Johannes Bucus correcarius de Bononia*, *Donaritus Corsini pitor*.

Parmi eux, le plus célèbre et celui dont la renommée est arrivée jusqu'à nous, est le nom de *Franciscus Cæcus*, l'organiste aveugle de la cathédrale florentine, qui fut, en même temps, poète et compositeur, joueur d'instruments divers et érudit. Ses compositions durent être très appréciées par ses contemporains; on en trouve, en effet, une grande quantité dans les manuscrits de l'époque, et son nom est maintes fois cité par les écrivains du XIV<sup>e</sup> siècle. Les novellistes contemporains en font presque un demi-dieu; sa manière de jouer de l'orgue était, paraît-il, tellement saisissante que, lorsqu'il demandait son orgue portatif et commençait à jouer, « nessuno quivi si era che per dolcezza della dolceissima armonia nolli parere che l' cuore per soprabondante letizia del petto uscire gli volesse » la suavité de ses harmonies était si grande qu'à tous les auditeurs le cœur semblait se rompre d'émotion dans la poitrine). (V. Wesseloſski, *Il Paradiso degli Alberti*, vol. III, p. 5.) Il n'y a pas à douter que ses harmonies, entendues aujourd'hui, n'auraient sur les assistants tout autre effet! Mais on se rappelle qu'aux temps de Franciscus, la composition musicale commençait à se débarrasser des liens de la scolastique et des traditions, et que tout mouvement nouveau de parties ou toute combinaison d'intervalles différente de celles depuis longtemps en usage devaient sembler merveilleux; et les chants de Franciscus révélaient justement la nouvelle science musicale italienne fondée sur la succession rapide des petites notes et sur la théorie des proportions; cela suffisait pour émouvoir tous les cœurs. D'ailleurs la même émotion gagnait les assistants lorsque les chants d'autres auteurs de la même école résonnaient doucement au milieu des joyeuses conversations. Les écrivains contemporains en font foi.

Les romanciers, les novellistes, les poètes, sont sous le charme des compositions de leurs collègues chanteurs; ils ne cessent de célébrer, en maintes occasions, la suavité des mélodies et des harmonies des « intonatori », dont les notes ornaient les ballades et les madrigaux les plus connus. Leurs nouvelles ne peuvent se passer de musique. Elles commencent et se terminent toujours par une des jolies chanson-

nettes qui couraient les rues et rejoignaient tous les coins; et les protagonistes de ces nouvelles sont bien souvent, au dire des novellistes, excellents joueurs d'instruments divers et chanteurs sans pareils. Le *Decamerone*, le *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, le livre des nouvelles de Franco Sacchetti, rapportent, en grand nombre, les textes des poésies chantées, et dans leurs pages pétillantes d'esprit et de malice se glisse toujours la note sentimentale donnée par l'exécution d'une chansonnette amoureuse, d'une ballade plaintive.

Les poètes, d'ailleurs, semblent composer leurs jolies petites strophes, expressément pour le chant. On dirait qu'ils sont fiers de pouvoir écrire en tête de leurs compositions : *magister Laurentius* ou *magister Franciscus sonndedit*, et le rythme et la cadence de leurs vers réclament l'accompagnement de la musique. Les formes préférées par eux sont surtout celles qui conviennent le mieux au chant; les *canzonette a ballo*, les madrigaux, les ballades, les *cacce*, abondent dans la littérature italienne du XIV<sup>e</sup> siècle, et chacune de ces formes se prête merveilleusement à inspirer au musicien la ligne mélodique molle et élégante que l'art nouveau vient de créer.

Les musiciens, de leur côté, s'efforcent de plier et d'adoucir la rudesse primitive du discours musical et d'ajuster les cantilènes selon la signification des paroles. Ils déroulent leurs phrases mélodiques en de longues vocalises dont quelquefois le sens et la quadrature se perdent; mais ces vocalises dénotent déjà, malgré de fréquentes divagations, une assez claire vision de l'effet musical à obtenir. Sur les notes longues confiées à la basse s'appuient, avec légèreté, les mélodies des voix supérieures; puis celles-ci bondissent avec élégance dans les passages en triolets, dans les gammes ascendantes et descendantes. Les figures du contrepoint des parties supérieures ne sont pas toujours riches et variées, mais leur structure est délicate et significative; l'intention d'interpréter par le mouvement des notes brèves le sens des paroles perce à travers le flot des *minimæ* et des *semi-minimæ* et donne à la composition un caractère sérieux sous lequel l'insuffisance de la technique et la faiblesse des harmonies s'amoindrissent et parfois disparaissent tout à fait. Ces compositions peuvent sembler inégales; elles sont pauvres de combinaisons harmoniques, et même l'unité de conception y fait bien souvent défaut. Mais, malgré cela, elles possèdent des qualités d'invention et d'intention qui dénotent un sentiment artistique très développé. En elles mûrit le génie musical populaire italien qui prendra son libre essor dans les siècles suivants.

Les exemples à citer parmi les chansons italiennes contenues dans les manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle sont nombreux, et tous révèlent les mêmes qualités et les mêmes défauts, dont la cause doit surtout se retrouver dans les conditions particulières où était l'harmonie à cette époque. De ces chansons, plusieurs ont été publiées dans l'excellent ouvrage que M. Johannes Wolf a écrit sur la notation musicale au moyen âge<sup>1</sup>. A cette œuvre importante nous renvoyons le lecteur.

1. V. *op. cit.*, dernière partie.

## LA MUSIQUE ITALIENNE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

La tendance de l'art musical italien s'était dessinée nettement au courant du xiv<sup>e</sup> siècle. C'était alors l'époque où l'esprit national se développait au moyen de ses seules forces, où l'âme italienne montrait toute sa vigueur. La simplicité et la franchise des coutumes, la liberté dont jouissaient presque toutes les contrées de la péninsule, la richesse qui était une conséquence de la liberté des villes et de la simplicité des mœurs, influèrent sur le mouvement intellectuel du pays et agissaient, de même, sur l'esprit des musiciens, auxquels elles inspiraient des chants naïfs composés d'après des lois particulières réglées selon la manière de chanter préférée par le peuple, composés expressément pour le peuple et sur des poésies que le peuple connaissait et estimait. Cet art, à l'apparence petit et naïf, avait de solides qualités et une forte originalité. Il ne put certainement pas changer complètement pendant le siècle suivant; mais il dut subir l'influence du changement des habitudes sociales et des finalités artistiques, littéraires, politiques, qui se révélèrent pendant le xv<sup>e</sup> siècle. Le « Quattrocento », cette période intéressante et terrible qui se termine avec la papauté d'un Borgia et le supplice d'un Savonarola, troubla profondément l'âme italienne.

L'époque antécédente s'était signalée par la victoire des communes sur la féodalité, des bourgeois sur les nobles; le peuple, dans ce temps, conquérait sa liberté et manifestait ses droits. Le xv<sup>e</sup> siècle se signala par la naissance et l'accroissement des tyrannies, par la suprématie conquise par plusieurs familles bourgeoises sur la masse populaire. A la simplicité des mœurs du xiv<sup>e</sup> siècle succéda, alors, le faste des principautés; aux guerres des petites républiques libres, qui se combattaient l'une l'autre dans l'intérêt des grands partis politiques qui divisaient l'Italie, succédèrent les guerres combattues pour assurer le pouvoir aux parvenus, aux *condottieri*, aux marchands enrichis. La nécessité de ces guerres obligea les tyrans à favoriser l'immigration des étrangers dans le but de s'entourer de serviteurs fidèles; et, d'autre part, le désir d'éblouir les masses obligea les princes à s'environner d'artistes et de savants appelés de tous pays. L'esprit de la Renaissance, dominant les masses, aida puissamment les princes dans leurs sombres projets et contribua à élargir toujours plus les relations entre l'Italie et les nations d'au delà des Alpes. Et la vie sociale italienne, secouée par de si profonds changements, et les coutumes et les habitudes, ébranlées par tant d'événements divers et terribles, se modifièrent et se transformèrent, ouvrant à l'esprit national de nouveaux horizons, donnant à l'art, aux lettres, à la politique, aux études en général, une direction imprévue.

Examinant ce siècle d'après l'accroissement de la culture et le développement du commerce, et considérant l'activité incessante par laquelle les savants et les marchands italiens ne craignaient pas de s'a-

venturer dans les plus lointains pays pour y rechercher un manuscrit ou y établir une banque, et, d'ailleurs, examinant cette époque intéressante d'après les manifestations hautement originales de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, le xv<sup>e</sup> siècle semble enrichir le monde d'une civilisation bien autrement féconde que celles des époques précédentes. Mais en considérant la corruption des mœurs, la perte des libertés publiques et la défaillance de tout sens moral que ce siècle apporta, et surtout, dans l'intérêt de cette étude, en tenant compte de l'arrêt que la littérature italienne subit pendant cette période et du changement profond qui s'opéra dans le style musical, le xv<sup>e</sup> siècle nous apparaît comme une période de transition dans laquelle l'esprit italien se désorienta, ému et troublé par l'apparition d'œuvres littéraires ou musicales que l'esprit du xiv<sup>e</sup> siècle n'avait fait qu'entrevoir faiblement. Dans la littérature, l'exhumation des œuvres du grand monde gréco-latin disparu fait surgir des nouveaux horizons inattendus dont la lueur semble faire pâlir la noble et ferme prose, la douce, harmonieuse poésie du siècle précédent. En musique, l'apparition de l'art étranger importé par les premiers maîtres flamands fait oublier l'ancienne manière de chanter et émerveille les « *magistri* » et les « *cantores* » au moyen des savantes compositions où le contrepoint domine, où les voix s'enlacent avec une souplesse et dans un style dont les maîtres italiens n'ont pas encore le secret. Supérieure aux autres nations dans les arts nobles de l'architecture, de la peinture et de la sculpture et dans la science du commerce, l'Italie perd sa route et s'arrête dans le chemin des lettres, et surtout dans celui de la musique. Dans ce dernier, elle sent le besoin d'étudier ce qu'ont fait et ce que vont faire les peuples du Nord, et elle écoute, surprise, les voix multiples et sonores que les compositions de Dufay et de Binchois font retentir à ses oreilles; et elle invite, alors, ces maîtres étrangers à s'établir dans ses villes, à ouvrir des écoles, à enseigner leur système; elle veut apprendre à connaître par quels moyens les élèves de Dunstaple combinent les voix dans les messes et dans les motets en contrepoint dont la sonorité éclatante a charmé ses sens habitués à la langueur suave des chansons de Francesco Landino. L'école néerlandaise envahit, alors, les provinces et les villes italiennes; les registres des chapelles se remplissent de noms barbares; les cours princières s'honorent de payer à haut prix les services des compositeurs et des chanteurs venus de si loin; les villes restées libres s'empressent d'engager dans leurs bandes de « *piffari* » et de « *tubatores* » les joueurs d'instruments venus d'Allemagne, pour que les repas des prieurs soient réjouis par de savantes harmonies; et le large et puissant style flamand traverse en tout sens l'Italie, secouant les musiciens de la péninsule, leur montrant de nouveaux chemins, les réveillant de la douce torpeur où l'art faiblis-

sant des dernières années du xiv<sup>e</sup> siècle les avait jetés.

Cependant, l'ancien sentiment mélodique, l'ancien amour de la clarté, héritage précieux conservé dans la tradition populaire, ne subissait pas sans combat le joug que les maîtres du Nord veulent imposer. Le « *modus Italicorum* » dont Prosdorimus de Beldemandis parle dans ses traités, ne cède qu'en apparence devant l'invasion des cantilènes étrangères. L'antique manière de chanter se resserre dans les retranchements populaires, on fleurit la *lauda* et la chansonnette, et elle y défend vigoureusement ses droits. Le beau monde et le monde savant, les princes et les abbés, s'empresment d'accueillir les nouveaux venus, dont la voix a des accents inconnus et charmeurs, et les « *magistri* » flamands reçoivent une large hospitalité dans les palais princiers et dans les chapelles des cathédrales. Mais le peuple se refuse de comprendre ces accents nouveaux, s'obstine à ne pas vouloir s'ébahir au-devant de ces compositions où les paroles et les notes s'entremêlent sans qu'on puisse entendre le sens des mots, sans qu'on puisse voir se dessiner la ligne claire d'une mélodie. Et tandis que les classes nobles de la société acceptent le nouvel art et ouvrent les bras aux musiciens flamands, le peuple continue à chanter ses *laudi* et ses chansons où les syllabes tombent d'accord sur le même temps, où la mélodie, perçant à travers le faible réseau des harmonies, domine dans les régions élevées du quatuor vocal et conduit, du sommet des voix claires, la masse sonore des voix accompagnantes.

Le xv<sup>e</sup> siècle voit donc se profiler, en Italie, deux tendances musicales d'égale valeur; il voit s'écouler au loin et briller deux courants divers dont l'un, majestueux et solide, s'accroît dans son chemin par le secours continu qui lui vient de l'école néerlandaise et des nouvelles recrues laites dans le pays envahi, tandis que l'autre se maintient intacte, recherchant dans ses chants simples et expressifs les temps heureux où l'art italien ne connaissait que son style.

En étudiant l'histoire de l'art musical en Italie au xv<sup>e</sup> siècle, il faut donc bien tenir compte des deux courants qui la divisent. Et encore il ne faut pas croire que le courant populaire ne soit qu'un ramassis de chansons de rue et que sa valeur ne consiste que dans la tournure particulière de ses cantilènes. Ce courant a une importance très grande, car il porte avec lui les éléments principaux qui vivifient et caractérisent l'esthétique musicale italienne; il représente le goût musical italien immuable. Aussi, loin de s'amincir à côté du large courant polyphonique néerlandais et de se rétrécir graduellement et de disparaître, ce courant se maintient pour longtemps dans sa primitive largeur et finit par mêler ses ondes à celles de l'autre courant, influant sur la direction de celui-ci et contribuant puissamment à adoucir, à éclaircir la sombre couleur des ondes rivales.

Le courant mélodique populaire du xv<sup>e</sup> siècle comprend plusieurs genres. Il peut, cependant, se diviser en deux grandes catégories : la simple chanson religieuse, expression vive d'une foi ingénue qui a disparu aujourd'hui, et la chanson profane, qui, dans le temps, prend plusieurs noms tels que *frottola*, *strambotto*, *villanella*, *canzonetta*, mais qui conserve, du côté purement musical, un caractère et une allure égaux.

La chanson religieuse est représentée principalement par la *lauda*.

La *lauda* n'est qu'une prière ou une louange chantée en l'honneur de Jésus-Christ et de la Madone. Née des commotions religieuses qui se manifestèrent en Italie au courant du xiv<sup>e</sup> siècle, la *lauda* ne fut, peut-être, à son début qu'un cri d'angoisse ou d'espérance jeté vers le ciel par l'homme du peuple touché par la grâce. Elle prit, depuis, une forme presque régulière, tout en conservant des traces visibles de son origine. Jamais elle ne se mêla aux chants mondains ou ne s'éloigna de son but primitif; jamais elle ne glorifia autre chose que l'amour et les souffrances du Sauveur et de la Vierge. Sa force fut dans la foi profonde et naïve de l'homme du peuple, son caractère lui vint de l'éloignement où elle vécut de tout artifice et de la surexcitation religieuse qui animait les bas-fonds du peuple. Elle vécut tant que l'enthousiasme religieux dura; aussitôt que la foi sincère des humbles faiblit, la *lauda* cessa d'être et disparut.

Née dans un siècle d'oppression et de guerres fratricides, elle fut, comme dit M. d'Aucona dans son beau livre sur les origines du théâtre italien, « la forme poétique générée par l'enthousiasme religieux qui se manifeste dans les classes les plus misérables du peuple italien, pendant la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle. Elle est la forme populaire du chant sacré... La *lauda* est en parfait contraste avec l'hymne ecclésiastique, quoique probablement elle soit partie de celui-ci; car l'un est, en effet, particulier à l'Église, au sacerdoce, tandis que l'autre l'est à la plèbe. L'hymne conserve, au possible, les règles traditionnelles de l'art païen; la *lauda* est, au contraire, un fait nouveau qui n'a pas de traditions derrière lui et qui renie même les souvenirs et les exemples de la forme classique. L'hymne a l'allure grave et solennelle qui convient à l'office liturgique dont il fait partie; la *lauda* est rapide, pleine de ferveur, décousue, et s'adapte admirablement aux hommes desquels elle signifiait les sentiments ardents de religiosité, et aux occasions qui lui donnaient naissance. L'hymne est écrit par des hommes savants; la *lauda* est improvisée par des hommes du peuple, ignorants; enfin, l'hymne est en latin, la *lauda* est en vulgaire. »

Le caractère de la *lauda* est donc fait d'impétuosité et de passion; ses formes ne sont pas le produit d'une longue réflexion, son accent a quelque chose de l'exclamation qui surgit à l'improviste du fond du cœur à l'annonce d'une grande nouvelle, d'une grande joie, d'une grande douleur. Sa ligne poétique et musicale ne peut être que très simple, comme son accent ne peut être que très passionné. Mais, justement à cause de sa simplicité et de sa spontanéité, la *lauda* possède les signes les plus marquants de l'originalité et influe, par cela même, sur le mouvement artistique musical de son époque, de son pays.

Un trait caractéristique de la *lauda* est l'expression vivement mélodique de ses cantilènes. Loin d'avoir la gravité du chant liturgique, qui se déploie avec magnificence en de larges phrases sans quadrature apparente, la *lauda* a généralement la phrase carrée; ses périodes sont symétriques et d'un dessin très clair. Le mouvement de ses notes est si simple et si facile à l'oreille que, sous la mélodie, l'harmonie la plus élémentaire naît d'elle-même sans aucun effort. On dirait que les *laudi* sont composées dans une tonalité qui est hors des lois du système grégorien et qu'en elles la tonalité moderne fait sa première appa-

rition. Et cette clarté tonale et cette simplicité mélodique se reflètent dans l'harmonie que les compositeurs du xv<sup>e</sup> siècle et ceux du commencement du xvi<sup>e</sup> soumettent aux anciennes cantilènes des *laudi*. Dans cette harmonie accompagnante, le mouvement des voix est disposé de manière à laisser entièrement libre la mélodie principale, qui se meut presque toujours dans la région la plus aiguë du concert vocal. Le travail minutieux du contrepoint, formé de répliques et d'imitations, est inconnu aux compositeurs de *laudi*; les voix graves, et surtout l'alto et la basse, n'ont pas les mouvements élégants et expressifs qu'on admire dans les compositions savantes, messes ou motets, de la même époque; elles ont même quelque chose qui rappelle le mouvement instrumental; leurs lignes sont rigides et semblent être tracées dans le seul but de donner une base solide au chant du soprano; seulement, quelquefois, le ténor a une signi-

fication plus forte que les autres voix d'accompagnement, et on le surprend parfois à dialoguer avec le soprano d'une manière assez agréable; mais le dialogue ne prend que quelques mesures, après quoi le ténor s'empresse de rentrer dans son rôle secondaire.

Ainsi, dans la *lauda*, à trois voix, de la Passion (O maligno e duro core...), dont les paroles sont de Laurent le Magnifique, la mélodie est entièrement confiée à la voix la plus aiguë et présente tous les caractères d'une mélodie moderne à franche allure. Sa tonalité est celle que nous appelons de *ré mineur*, et les tons par lesquels elle passe ont une étroite parenté avec la tonalité initiale. Le soprano se meut avec régularité par périodes de quatre et de cinq mesures, et sa mélodie monte ou décline avec expression, suivant le sens des paroles (ex. : n<sup>o</sup> 1).

O ma - li-gno e du-ro co-re fon-te d'ogni mal concet - - to  
che non scopp'in mezz'al pet-to che non t'a-pri di do-lo - - re

La basse du même morceau a, au contraire, un mouvement mélodique tout à fait négatif. Elle pourrait très bien être exécutée par un instrument, et, même, ses passages raides et compassés, ses brus-

ques sauts de quinte, semblent plutôt faits pour être joués par un instrument que pour être chantés par une voix (ex. : n<sup>o</sup> 2).

Et le ténor n'a pas l'allure mélodique des ténors de l'époque; il ne sert qu'à remplir l'harmonie et à

soutenir le chant dont il n'a ni la souplesse ni la grâce (ex. : n<sup>o</sup> 3).

En réunissant les trois parties, on voit tout de suite que l'importance principale du morceau réside seulement dans la voix supérieure, tandis que les

deux autres voix ne servent que pour l'accompagnement et peuvent être aussi bien chantées que jouées (ex. : n<sup>o</sup> 4).

CANTUS  
O ma - li-gno e du-ro co-re fon-te d'o - gni  
TENOR  
O ma - li-gno e du-ro co-re  
BASSUS  
O ma - li-gno e du-ro co-re

Les mêmes observations peuvent être faites à propos de la belle *lauda* de l'Annonciation qui est en forme de dialogue et qui remonte aux premières années du xv<sup>e</sup> siècle. Dans cette *lauda*, la mélodie principale, confiée au soprano, a une expression très douce; elle se développe avec élégance et domine sans effort le concert des voix accompagnantes. Celles-ci soutiennent modestement la voix principale et montrent dans leurs mouvements sévères, dans les brusques sauts de quarte, dans les longues notes tenues, qu'elles peuvent être, comme celles de la *lauda* de la Passion, exécutées par un instrument. Il est surtout à remarquer dans cette *lauda*, dont nous donnons les paroles de la première strophe et la musique, que les voix s'arrêtent périodiquement à chaque fin de phrase. Ces arrêts, marqués par des points d'orgue, donnent au morceau une ressemblance assez

frappante avec la forme du choral protestant, ressemblance d'ailleurs facilement explicable, puisque le choral allemand descend directement de la chanson populaire.

Texte de la *lauda* de l'Annonciation :

Dimmi, dolce Maria, a che pensavi  
 Quando l'Angiol l'apparse  
 humile a te inchinarsi  
 dieti salute, e tu te ne turbavi?  
 — La tua domanda, o anima diletta,  
 adempiata ti ha  
 stavoni nella camera soletta,  
 sopra la profetia  
 ch' è scritta in Esaia:  
 — Vergin è — dice — che concepirà  
 e poi partorirà  
 l'Emanuel che del Ciel tien le chiavi<sup>1</sup>

(ex. : n<sup>o</sup> 3).

(La valeur des notes est réduite de moitié)

1. Dis-moi, douce Marie, à quoi songeais-tu quand l'ange parut, s'inclina humblement devant toi, te salua et tu te troublais? — Ta demande, chère âme, va être satisfaite. J'étais toute seule dans ma cham-

brette, étudiant la prophétie qui est écrite en Isaïe : voilà la Vierge — dit-elle — qui engendrera et puis donnera naissance à l'Émanuel qui tient les clefs du Ciel.

vi quando l'Angel t'ap par -

se humil a te inchi - nar - se die - ti sa - lu -

- te e tu te ne tur - ba - - - vi

La fraîcheur de l'inspiration mélodique et la simplicité des moyens harmoniques d'accompagnement se révèlent encore plus nettement dans les chansonnettes religieuses. Celle qui suit est, par exemple, d'une clarté mélodique et d'une quadrature absolument remarquables. Elle remonte au *xiv<sup>e</sup>* siècle et a été composée premièrement sur des paroles profanes auxquelles on a substitué, dans la suite, des paroles écrites par le B. Giovanni Colombini, Siennois. La partie du soprano de cette chansonnette est

très intéressante et par la clarté de son dessin et par sa quadrature; et non moins intéressante est la partie de la basse, qui marque nettement la tonalité de *fa majeur* par le retour fréquent de la dominante et de la sous-dominante. Cette partie, assez raide dans ses mouvements, montre encore une fois l'intention que le compositeur (ou l'harmonisateur) avait de donner la plus grande importance à la voix aiguë, c'est-à-dire à la mélodie principale, aux dépens des voix accompagnantes (ex. : n<sup>o</sup> 6).

(La valeur des notes est réduite de moitié)

GANTUS  
TENOR  
BASSUS

In su quell' al-to mon - te in su quell'  
In su quell' al-to mon - te  
In su quell' al-to mon - te

al-to mon - te è la fon-ta-na che tra -

boc-chel - la è la fon-ta-na che tra-boc-chel - la

A la même catégorie que la précédente appartient le *strambolito* suivant, dont les paroles sont, toutefois, profanes. Dans ce petit morceau, il est à remarquer que la mélodie du soprano se développe d'une manière tout à fait indépendante sur les deux autres voix. Celles-ci ne sont qu'un modeste soutien de la voix plus haute et n'ont aucune signification mélodique (ex. : n° 7)¹.

GANTUS  
TENOR  
BASSUS

Che bel-la vi - ta ha al mondo un vil - la - nel -  
al - Che bel-la vi - ta -  
Che bel-la vi - ta -

1. On trouve un très grand nombre de *laudi* et de chansonnets religieux dans le livre du P. Serafino Razzi : *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccel. divoti autori antichi e moderni composte...* Venise, 1664. — Voir aussi Eugenia Levi, *Liri e antica italiana* Florence, 1905.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Tenor (bottom staff). The lyrics are: "lo ché'l gior - no con due buoi per un campo a - ra". The music is written in a style typical of the 15th-century Italian madrigal, with a mix of quarter and eighth notes, and some rests. The Soprano part is the most prominent, often carrying the melody. The Alto and Tenor parts provide harmonic support and counterpoint.

Ce qui a été dit à propos des chants religieux populaires-italiens du *xv<sup>e</sup>* siècle peut être dit en regard des chants profanes de la même époque. Les *strambotti*, les *sonetti*, les *frottole*, les *canzonette*, les *villanelle*, ne sont que des pièces de musique pour une voix seule avec accompagnement de trois autres voix secondaires; et, comme dans les *laudi*, la partie principale est posée dans la région plus élevée du quatuor vocal; ainsi dans la chanson profane le *soprano* est toujours chargé de conduire l'ensemble des voix. Cela paraît contraire aux lois musicales de l'époque qui voulaient que le guide et le conducteur des voix fussent au centre de l'harmonie, en cette partie qu'on appelait justement *ténor*. Mais l'instinct musical populaire italien ne pouvait se soumettre à cette loi. En posant la mélodie dominante au milieu du concert vocal, le caractère de la cantilène ne pouvait être marqué avec une suffisante évidence, et la clarté de la composition devait en souffrir nécessairement. Aussi cet usage, qui était adopté par les écoles étrangères, ne pouvait être admis dans les compositions populaires italiennes, et les compositeurs de *frottole* et de *chansonnettes* s'empresèrent de confier la partie principale à la voix qui ressortait le plus distinctement de l'ensemble. Le concert vocal employé pour la composition des petites pièces populaires italiennes du *xv<sup>e</sup>* siècle se composa donc d'un *soprano* qui chantait la mélodie dominante, et de deux ou trois autres voix qui soutenaient la première.

Il est encore à remarquer que bien souvent les voix secondaires avaient des passages si peu commodes à être exécutés qu'on arrive à se demander comment on pouvait les chanter justement. Dans ces passages et, généralement, dans tout le développement de leur mélodie, les voix d'accompagnement s'entrelacent, se croisent, se heurtent, descendant des notes les plus élevées de leur gamme aux plus graves sans aucun égard pour l'extension naturelle des voix humaines; et tandis que l'*altus* et le *ténor* dialoguent entre eux, faisant résonner les sons les plus variés de leurs registres, la *basse* marche par bonds de quarte et de quinte, procédant brusquement au moyen de passages rigides qui sont contraires aux lois du chant et qui n'ont aucune affinité avec la manière de développer le mouvement vocal à cette époque. D'autre part, ces parties accompagnantes n'ont pas toujours une expression mélodique bien marquée; souvent même elles ne renferment que des notes de remplissage. Le caractère de leur cantilène est donc indéfini, leur allure change avec facilité, étant tantôt expressive, tantôt insignifiante; et tandis qu'elles développent leurs contrepoints, le *soprano* chante avec mollesse, dessinant l'idée musicale principale avec une ampleur

remarquable. Une différence peut, cependant, se noter entre les trois voix d'accompagnement: le *ténor* a, quelquefois, lui aussi, une partie prédominante; son langage a parfois l'ampleur et la grâce de celui du *soprano*; mais le privilège dont il jouit ne dure que quelques mesures; bientôt son rôle rentre dans les limites usuelles qui sont celles d'une partie de contrepoint plus ou moins élégamment fleuri.

Les exemples suivants démontreront l'exactitude de ce qui est dit. Ils sont tirés d'un manuscrit du *xv<sup>e</sup>* siècle et de plusieurs petits volumes de musique publiés entre 1515 et 1520. Le manuscrit est à la Bibliothèque Nationale de Florence (fonds Panciatichi, n<sup>o</sup> 27). Les volumes sont à la Bibliothèque Marcelliane de Florence. Dans ceux-ci et dans le manuscrit se rencontrent très souvent les mêmes noms d'auteurs; ce sont les noms des musiciens qui jouissaient alors, dans la foule des dilettantes, de la plus grande popularité et qui suivaient le chemin tracé par les compositeurs de *ballate* et de *madriali* du siècle précédent. Ce sont: *Bartolomeo Tromboncino* et *Marchetto Cara*, deux compositeurs d'une valeur véritable et qui furent, peut-être, les plus estimés de leur temps (fin du *xv<sup>e</sup>* siècle) en Italie; et puis: *Jacobo Fogliano*, *Nicolo Pifaro*, *Ansanus*, *Andrea Antico da Montona*, *Alessandro Mantovano*, *Michael Vicentino*, *Jean Thomas Majo*, *Piero da Lodi*, *Hieronimo del Lauro*, *Filippo de Luprano*. Leur musique est, comme celle de leurs prédécesseurs, de la petite musique; ils n'ont écrit que de courts morceaux dont le nom varie suivant la forme et le caractère de la poésie; le développement musical est bref, car la même mélodie se répète à chaque strophe, et presque toujours la strophe n'a que quatre vers. Mais dans ces petits *strambotti* et *sonetti* et *frottole* quel parfum de gentillesse! La mélodie du *soprano* s'y détache avec grâce, tandis que l'*altus* et le *ténor*, dessinés d'une main légère, enrichissent l'harmonie par de nombreux passages élégants; et, au grave, la basse soutient le poids du concert, marchant d'un pas lourd et donnant à l'ensemble une base solide et continue qui rappelle assez souvent les mouvements de la *basse continue*, dont les écrivains des siècles *xvii* et *xviii* firent si grand usage.

Telle est la petite pièce suivante de *Bartolomeo Tromboncino* (Panciatichi, 27, c. III, v.). Le *soprano* y chante une mélodie très claire qu'on suifacément malgré les mouvements un peu abondants de l'*altus* et du *ténor*. Ceux-ci, et surtout le premier, se développent avec richesse, montant souvent au-dessus du *soprano*; mais leur cantilène a tout autre caractère que celle de la voix principale; aussi cette dernière perce aisément à travers le dessin des parties centrales. La basse n'a aucun sens mélodique et sert seulement de fondement à l'harmonie (v. ex. 8).



CANTUS  
Si - gnora, an - zi mia de - a so ben che havesti a

ALTUS  
Si - gnora - - - - -

TENOR  
Si - gnora - - - - -

BASSUS  
Si - gnora - - - - -

sdegno so ben che ha ve - stia sde - gno che sen -

- - za mo - to o se - gno me partis - - - se

D'une allure très franche et d'une clarté singulière est aussi la *frottola* suivante, qui se trouve dans le *Primo Libro des Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole*, à la page 46<sup>1</sup>. L'auteur, dont on ne connaît ni la patrie ni la famille, est *Nicolo Pifaro S.* (Senensis?).

1. Impressum Sacnis Per Petrum Sambonettum Neapolitanum, Anno Incarnationis Domini MDXV.

Dans cette petite pièce, la voix du *soprano* a, comme toujours, la prédominance absolue. Les autres voix sont aussi moins intéressantes et, quoique traitées avec une élégance remarquable, n'ont qu'un rôle secondaire. Le tout est d'une grâce et d'une légèreté exquises, surtout si la *frottola* est chantée « *allegretto* » et « *pianissimo* » (v. ex. 9).

CANTUS  
Pian\_ ge\_te oc\_chi do - len\_tì pian\_ gio mio mi

ALTUS  
Pian\_ ge\_te oc\_chi do - len\_tì

TENOR  
Pian\_ ge\_te oc\_chi do - len\_tì

BASSUS  
Pian\_ ge\_te oc\_chi do - len\_tì

ser pee to da poi ch'ogni di lec to disper s'è in tutto

Plus grave que la précédente est la frottola qui suit et qui se trouve dans le *Libro tertio* des *Frottole* (page 42). L'auteur de cette charmante petite pièce est *Andrea Antico de Montona*, imprimeur de musique très renommé à son époque, xylographe et concurrent formidable d'Ottaviano Petrucci, l'inventeur de l'imprimerie musicale. Quoique vécu jusque vers la moitié du xvr<sup>e</sup> siècle, le style d'Andrea Antico ne s'éloigne pas de celui de ses prédécesseurs;

ses mélodies ont toute la grâce et la clarté qu'on admire dans les compositions de *Bartolomeo Trombocino* et de *Nicolo Pifaro*. Cette *frottola* a, dans la partie du soprano, une expression triste qui fait un singulier contraste avec l'allure assez vive et dégagée de l'*altus* et du *ténor*, mais l'abondance de notes que contiennent, surtout vers la fin, ces deux parties, ne trouble pas la douce sérénité du chant principal (v. ex. 10).

CANTUS  
De chi po - trà più ma\_i la lin\_gua

ALTUS  
De chi

TENOR  
De chi

BASSUS  
De chi

mi - a par - la - re che già non so

can - ta - re se non d'a - mo - re

La pièce qui suit, enfin, est tirée du livre cité page 46 v. Elle est particulièrement remarquable et par la simplicité de la partie principale et par l'allure vive que le compositeur a donnée au *ténor*. Les gammes descendantes et les sauts d'octave qui l'ornent donnent au rôle du *ténor* un caractère singulier et intéressant. En observant les mouvements qui rendent tellement agitée cette partie, on est surpris de la facilité avec laquelle les voix de ce temps pouvaient se mouvoir, et on se demande si cette partie a été écrite vraiment pour une voix, ou si plutôt elle ne devait être exécutée par un instru-

ment. L'étendue de ce *ténor*, qui va de l'*ut* grave au *sol* aigu, fait encore plus douter de la destination de cette partie, à laquelle, d'ailleurs, il n'est pas très facile d'adapter les paroles. L'auteur de la pièce est *Marchetto Cara*, chanteur et compositeur renommé aux cours de Ferrare et de Mantoue par la grâce de son exécution et la suavité de son inspiration mélodique. On trouve son nom cité parmi les plus célèbres musiciens italiens de la fin du xv<sup>e</sup> siècle dans le livre de Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (v. ex. II).

(La valeur des notes est réduite de la moitié)

CANTUS Ec - co co - lei che u'ar - de o

ALTUS Ec - co

TENOR Ec - co

BASSUS Ec - co

che dol ci pa - ro - le che cou tal for - za mi pas -

- sor no el co - re che mie ri - spo - ste tar -

de fe - ci a quel vi - vo so - le che a suo

mo - do mi - to - le e ha vi - go - re pur so - spi -

\_rando dis - si fus - s'el ve - 'ro che mi ter - rei be -

a - to et el - la disse a - ma - to sei e se - rai da

me col cor sin - ce - ro e più non po - té di - re io

me sen - ti mo - ri - re e più non po - tè di - re io

L'exhumation des anciennes compositions vocales des maîtres italiens de la Renaissance pourrait continuer et remplir des pages entières sans qu'on pût y trouver aucune trace d'imitation étrangère ou des essais de changement de style. On dirait que ces compositeurs vivaient en dehors du grand mouvement que l'école néerlandaise produisait alors dans l'art. Cependant ils ne cessaient d'être en contact avec les maîtres du Nord. Les côtoyant journellement dans les chapelles et dans les salles des cours princières, ils pouvaient en étudier le style et s'en approprier la technique. Mais les exemples éclatants des maîtres étrangers ne les séduisaient pas, et leurs compositions suivaient toujours le chemin que l'ancienne tradition avait tracé dans le champ de la musique populaire.

La tendance de cette musique, par laquelle tout l'effort expressif de la composition était porté vers la partie la plus élevée du concert vocal, fait supposer, à bon droit, que bien des fois, sinon toujours, les *frottole* et les *strambotti* et toutes les autres pièces du même genre étaient écrites *exprès pour être chantées par une voix seule* sur l'accompagnement d'un instrument polyphone.

Cette supposition, qui donne à la musique italienne du xv<sup>e</sup> siècle une très grande importance, semble être vraisemblable aussitôt que l'on analyse avec attention l'allure différente que le compositeur affecte de donner aux diverses voix chantantes. Le *soprano* a toujours une démarche tranquille et sereine qui tranche singulièrement sur les mouvements agités des parties centrales. Dans les cantilènes confiées à cette voix, la mélodie monte ou descend par degrés conjoints sans soubresauts, sans roulades périlleuses. La tâche du chanteur soprano y est rendue facile par l'absence absolue de passages de difficile intonation et par la clarté de la cantilène, dont l'oreille retient sans effort les douces formules tombant périodiquement sur la note finale. Il est aisé de voir que cette partie est composée pour des chanteurs dilettantes qui ne possèdent pas les qualités brillantes des artistes de profession; et encore il faut penser que ces derniers étaient bien loin, eux aussi, de la perfection dans leur art, l'école de chant *solo* n'ayant eu, dans ce temps, aucune occasion pour éclore et se développer.

En contraste avec la voix dominante, l'*altus* et le *ténor* ont des mouvements souvent très agités. Le compositeur n'a aucun égard envers l'extension naturelle de ces voix; il les fait monter et descendre rapidement et leur impose des sauts et des passages dont on ne trouve aucun exemple dans la partie

supérieure. Bien plus, il pousse l'*altus* ou le *ténor* au-dessus du *soprano* dans les tons les plus aigus sans paraître craindre que le flot des harmonies recouvre et noie la calme mélodie de la voix principale. Cette absence de réserve dans la composition des parties centrales et la différence de caractère qu'on observe entre la cantilène principale et les accompagnements du milieu n'indiquent-elles pas que ceux-ci devaient être confiés à des instruments? La supposition est d'autant plus possible, si l'on songe à la faible sonorité des instruments polyphones de l'époque. Le luth, qui fut l'instrument à la mode des siècles xv et xvi, n'était autre chose qu'une guitare ayant le corps arrondi comme celui d'une mandoline; et la harpe et le clavier n'avaient qu'une voix grêle et piquante. L'accompagnement de ces instruments ne pouvait donc en aucun cas s'imposer sur la voix chantante, et celle-ci était libre de descendre au-dessous des sons accompagnants sans craindre d'être recouverte par eux. Et la basse de ces petites pièces, si peu mélodique et cependant si marquante, ne semblait-elle pas montrer les mouvements rigides et lents que fait le pouce de la main droite lorsque, en jouant du luth ou de la guitare, il pince les cordes graves, tandis que le petit doigt, appuyé sur la table d'harmonie, soutient la main, et que les doigts du milieu font vibrer les cordes aiguës?

Il est donc très probable que les chansons populaires qui furent composées en si grand nombre par les maîtres italiens du xv<sup>e</sup> siècle, et qui jouirent d'une popularité si grande, n'étaient que des compositions écrites pour *une seule voix*, dans le but d'être chantées par une seule voix avec l'accompagnement obligé d'un instrument à cordes pincées. Cette supposition rend compréhensible la grande révolution musicale qui s'accomplit à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, alors que l'Académie florentine, croyant ressusciter l'ancienne musique grecque, donna une importance insolite et imprévue au style homophone, au détriment du polyphone. Cette révolution ne créait à la vérité rien de nouveau. Son style, imité des Grecs anciens, n'était que l'ancien style populaire italien, l'ancien style non considéré par les savants de la grande école polyphonique, qui fleurissait depuis longtemps dans les *frottole* et les *canzonette* des chanteurs italiens. Seulement, il fallait l'autorité de la savante académie du comte Bardi, pour que ce style fût considéré et ennobli. Il fallait qu'une assemblée d'érudits jugeât inconsciemment ce style comme une exhumation de l'ancien langage musical des Hellènes, pour qu'il fût pris en grande estime et qu'il se superposât au chant polyphone. Dans les fêtes solennelles que la

cour de Toscane donna en l'honneur du *style rappresentatif*, c'est-à-dire de la nouvelle manière inventée par les académiciens florentins, triomphait la vieille tradition populaire italienne.

Le courant populaire, s'élargissant à côté de celui de la musique savante, ne manque pas d'influer sur ce dernier et d'en être influencé. L'effort des contrapontistes tendant à donner à la composition musicale un aspect toujours plus compliqué, et s'exerçant à rendre également agiles et expressives toutes les parties du concert vocal, obligea les compositeurs populaires à soigner de mieux en mieux les parties accompagnantes et à donner plus de relief au léger contrepoint de ces parties. Mais les adjonctions successives qu'il est facile de reconnaître en suivant, à travers le xv<sup>e</sup> siècle, le chemin parcouru par la chanson du peuple, tout en ennoblissant la composition, ne purent en changer le caractère primitif. La simplicité de la mélodie resta et influa, à son tour, sur le style de la musique savante. Les Josquin, les Willaert, les Rore, ne purent ne pas comprendre et apprécier la suavité qu'exhalaient ces chansons dans lesquelles se dévoilait l'âme d'un peuple né et vécu au milieu des plus superbes monuments de l'ancien et du nouvel art. Leur style sévère s'amollit au contact des mélodies populaires qui résonnaient continuellement à leurs oreilles; le vieux caractère flamand céda devant les douces mélodies latines, et les deux tendances se confondirent. Alors, sous l'enseignement rigide des maîtres étrangers et sous l'influence de la tradition nationale, surgit la nouvelle école italienne, école de contrapontistes et de mélodistes qui, tout en conservant l'ancienne forme de la composition néerlandaise, en vivifia le style, y introduisant l'élément expressif et puissant de la mélodie. Dans cette nouvelle école, qui se manifesta d'abord dans les œuvres de *Jacobo Fogliano*, de *Constance Festa*, de *Giovanni Musacone*, de *Franccesco Cortecchia*, de *Domenico Ferabosco*, de *Alfonso della Viola*, de *Antonio Francesco Doni*, de *Girolamo Parabosco*, de *Vincenzo Ruffo*, et dont le plus célèbre représentant fut *Pierluigi da Palestrina*, le sentiment musical italien fleurit librement, préparant l'éclosion du nouveau style, auquel les formes principales de la musique moderne doivent naissance.

Quoique les musiciens de l'école néerlandaise fussent considérés, à juste titre, comme les chanteurs et les compositeurs les mieux expérimentés de leur époque et bien que leur science fût, peut-être, supérieure à celle des maîtres italiens, ceux-ci jouirent, dans leur propre pays, pendant le xv<sup>e</sup> siècle, d'une réputation qui alla toujours grandissant. Tout en laissant les postes les plus importants aux maîtres étrangers, ils se frayèrent activement leur chemin suivant les progrès de l'art, conservant à leur musique son style particulier, exerçant surtout leurs doigts à manier agilement le luth et la viole. Aussi les villes italiennes de ce siècle fourmillent de musiciens nationaux auxquels les princes, en quête d'artistes pour leurs chapelles, s'adressent directement. Ce sont des chanteurs, des luthistes, des harpistes, des joueurs de viole que les écoles italiennes, aujourd'hui oubliées, du xv<sup>e</sup> siècle produisent en grand nombre et que les intendants des marquis de Ferrare et de Mantoue, des ducs de Milan et de Savoie vont se disputer jusque dans les villes les plus modestes. Ces musiciens, aux noms obscurs, passent d'une cour à l'autre, apportant pour tout bagage les nouveautés de leur jeu, les découvertes

récentes de leur technique. Ils changent souvent de maîtres, recherchant toujours de meilleures conditions, qu'on ne manque pas d'ailleurs de leur offrir; et dans leurs voyages fréquents ils contribuent à populariser toujours plus le style national, ils influent sur le goût de l'époque et travaillent à produire l'évolution de laquelle surgira la grande école du xvi<sup>e</sup> siècle. Les documents des archives italiennes et surtout ceux qui proviennent de Mantoue et de Ferrare ne laissent aucun doute sur l'estime dont jouissaient alors les nombreux instrumentistes italiens. Certes, les places les plus élevées devaient être réservées aux maîtres de la grande école contrapontique; mais au-dessous de ceux-ci s'agitait cette foule active de modestes musiciens dont le nombre, toujours croissant, devait être le noyau de la future école italienne.

L'augmentation de cette multitude de joueurs d'instruments et de chanteurs qui nous sont révélés aujourd'hui par leur seul nom de baptême dans les cartes jaunies des vieilles archives, fut favorisée, en partie, par la vanité des princes qui aimaient s'entourer de chanteurs, de joueurs, de baladins; elle fut la conséquence aussi de l'entraînement pour l'art musical dont se signalèrent plusieurs entre les plus éclairés seigneurs de l'époque. Parmi ces derniers, les d'Este et les Gonzague tiennent la première place. Bien que très occupés dans les intrigues de leur politique ténébreuse, les membres de ces deux familles cultivaient l'art avec une véritable passion. L'activité musicale que déploya, par exemple, Isabelle d'Este-Gonzague, marquise de Mantoue, est connue. Élève des meilleurs luthistes de l'époque, elle aima connaître et étudier la technique des instruments les plus en vogue, et, tout en ayant soin de se former une collection d'instruments excellents qu'elle faisait construire par les fabricants italiens les plus habiles, elle appela à sa cour et protégea les artistes dont la renommée était la plus grande. *Marchetto Cara* et *Bartolomeo Tromboncino*, *Atalante Citaredo* et *Girolamo Scutula*, le luthiste *Testagrossa* et le compositeur *Filippo Lupacino* et bien d'autres artistes dont le nom est perdu aujourd'hui, jouirent de l'intelligente protection de l'aimable princesse et durent à elle leurs succès. D'autres artistes tels que *Gian Pietro della Viola* et *Ercole Alberghati*, *Pietro Bono* et *Leonardo Grassello*, *Vittorino da Feltre*, l'humaniste célèbre, et *Franchino Gafurio*, le célèbre théoricien, furent protégés par les Gonzague et recurent à Mantoue la plus large hospitalité. Et à côté des d'Este et des Gonzague, les Sforza de Milan et les ducs de Savoie, les rois de Naples, les seigneurs de Modène et d'Urbain, les Bentivoglio et les Médicis accordaient leur généreuse amitié à la troupe grossissante des musiciens italiens, s'entourant de luthistes, de citharèdes, de joueurs de viole, de chanteurs. Dans ces milieux artistiques, que *Baldassare Castiglione* nous décrit dans son livre du *Parfait Courtisan*<sup>1</sup>, mûrissait le nouveau caractère musical et surgissait le style monodique auquel les instrumentistes italiens donnaient, par les progrès continuels de leur technique, une popularité croissante; si bien que dans les lieux mêmes où la musique étrangère était encore très recherchée et très admirée, le chant *solo* était préféré au chant polyphone; ce qui est confirmé par le passage suivant, extrait du II<sup>e</sup> tome de l'ouvrage de Castiglione, ou

<sup>1</sup> *Il Libro del Cortigiano*, del conte Baldassare Castiglione.

l'écrivain montre les tendances de la cour d'Urbain à laquelle il était attaché en 1506 : « Messire Frédéric », dit-il, « répondit que le chant au livre bien exécuté lui semblait une belle musique ; mais le chant accompagné par la viole lui paraissait encore mieux ; car dans ce genre de musique presque toute la douceur du chant consiste uniquement dans la voix d'un seul, et on y entend et on y apprécie avec une plus grande attention la manière de chanter et la mélodie (l'aria), puisque l'oreille n'est occupée qu'à suivre une seule voix et toute petite erreur y est observée ; ce qui n'arrive pas lorsqu'on chante en compagnie, car alors l'un aide l'autre. »

Et tandis que les cours princières composaient leurs musiques particulières avec les meilleurs éléments que l'école étrangère et l'école nationale pouvaient donner, les villes restées libres tenaient à leurs gages des bandes de *piffari* et de trombones qu'elles avaient soin de récolter parmi les instrumentistes les plus réputés et qu'elles payaient parfois assez largement. Ainsi à Florence, pendant le xv<sup>e</sup> siècle et jusqu'à l'époque du siège (1530), la commune eut toujours à son service une petite bande formée ordinairement de trois piffari et de un ou deux trombones à coulisse, auxquels s'ajoutaient six ou sept *tubicinas* ou joueurs de trompette. Ces instrumentistes, qui faisaient partie de la *famille* du Palais et étaient nommés ou confirmés chaque année d'après une délibération du conseil communal, devaient jouer sur la place publique, avant et après le dîner des *prieurs*, et étaient obligés d'accompagner les cortèges des magistrats et les processions religieuses dans les fêtes solennelles. Ils jouissaient, de leur temps, d'une réputation artistique assez considérable ; aussi étaient-ils souvent appelés dans les communes voisines qui n'avaient pas de musique propre ; plus souvent encore on les voyait prendre part aux fêtes nuptiales des familles principales de la ville.

C'est à cette bande de *piffari* qu'appartint, dans sa première jeunesse, Benvenuto Cellini, le fameux inciseur et sculpteur, dont le père était lui aussi « piffero della Signoria », c'est-à-dire joueur de *piffaro* dans la musique communale de Florence. L'acte définitif de sa nomination, qui se trouve dans les délibérations de la Seigneurie florentine sous la date du 19 novembre 1513, mérite, à cause de la renommée du personnage qui en est l'objet, d'être rapporté ; il a échappé jusqu'ici, paraît-il, aux recherches des biographes du célèbre artiste :

« Pro Benvenuto filio M<sup>i</sup> Iohannis pifferi : — Item dicti domini et vexillifer... simul adunati... deliberaverunt et deliberando mandaverunt quatenus Benvenutus filius M<sup>i</sup> Joannis pifferi et tubicini sonet tibiam simul cum aliis presentib. tubicinib. dicte dominationis qui sonabunt in palatio dicte Mag. et Exc. Dom... et predicti tubicines et sonitores predicti permittant dictum Benvenutum sonare cum eis... sub pena eorum indignationis. » (Pour Benvenuto fils de Messire Jean tiffre : De même, lesdits Seigneurs... réunis... délibérèrent et d'après leur délibération ordonnèrent : que Benvenuto fils de Messire Jean tiffre et joueur d'instruments joue de la flûte avec les autres instrumentistes actuels dépendants de cette Seigneurie qui joueront au Palais desdits Magistrats et Seigneurs ; et que lesdits joueurs d'instruments consentent audit Benvenuto de jouer avec eux... sous peine de leur indignation.) A cette époque Benvenuto avait treize ans.

On n'a pas conservé la musique que ces petites bandes d'instrumentistes jouaient. Elle devait être selon la mode du temps, à quatre parties réelles ; et, très probablement, on la tirait des pièces vocales les plus en vogue. En effet, Benvenuto Cellini racontant, dans son autobiographie, sa première apparition dans la troupe des *tubicines* florentins, dit qu'on lui confiait la partie du *soprano* ; ce qui confirme la nature polyphonique de cette musique. Le même style était, paraît-il, employé par les *pifferi* attachés aux autres communautés libres ou engagés au service des princes. Cela se révèle surtout par la formation de ces bandes, dont le nombre et la qualité des instruments correspondaient toujours à la formation usuelle du quatuor vocal. C'étaient des instruments *sopranos* auxquels s'adjoignaient des contraltos, des ténors et des basses. La musique instrumentale n'ayant pu jusqu'alors développer une technique particulière différente de la technique vocale, les instrumentistes devaient nécessairement jouer de la musique composée pour les voix, l'adaptant de leur mieux à la nature de leurs instruments incomplets. Lorsque Benvenuto Cellini, étant à Rome, dut préparer, avec *Giuniacomo piffero* de Césène, des pièces de musique d'importance pour la cour du Pape, la petite troupe d'instrumentistes de laquelle il faisait part ne put choisir que des motets pour voix seules, qui furent exécutés, probablement, en parties redoublées, car, dit-il, la troupe était de huit compagnons. Et il faut croire que l'habileté de ces artistes ne fut pas très grande, puisqu'ils durent s'exercer pendant huit jours avant de donner le concert.

Cependant, malgré que les instrumentistes de ce temps ne fussent pas encore des *virtuoses*, certes la musique qu'ils adaptaient à la nature de leurs instruments devait se transformer légèrement sous les adaptations. Chaque artiste y ajoutait des passages dont la richesse dépendait aussi bien de l'habileté de l'exécutant que de la puissance de l'instrument. Pour les flûtes, les cornets et autres instruments à vent, les changements ne devaient être ni nombreux ni brillants. On peut croire, même, que la musique vocale arrangée pour les *pifferi* conservait presque entièrement sa simplicité de mouvements. Pour les luths, au contraire, et pour tous les autres instruments à cordes pincées, les changements et les enrichissements étaient nécessaires à cause de la sécheresse de leurs sons. Aussi les progrès de la technique instrumentale au xv<sup>e</sup> siècle et au xvi<sup>e</sup> se trouvent surtout dans les exécutions pour ces instruments, qui étaient, d'ailleurs, les plus en vogue et sur lesquels on arrangeait toute sorte de musique vocale.

L'Italie du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle fut particulièrement riche de joueurs d'instruments. Mais, parmi eux, ce furent les luthistes qui eurent le plus de succès. Le luth à six cordes était l'instrument favori des dilettantes et celui qui se prêtait le mieux à traduire les pièces vocales composées en style polyphone. Il jouissait, par conséquent, d'une grande popularité et contribuait puissamment à la diffusion des tendances particulières au style italien. On transcrivit, en effet, pour le luth un grand nombre de *frottole* et de *canzonette* ; et maintes petites pièces populaires, dont la partie supérieure était ordinairement chantée, se jouaient sur le luth, auquel on confiait l'exécution des parties secondaires. De nombreuses transcriptions de ce genre se trouvent dans les recueils publiés, dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, par



les *Giunti* de Florence et par *Antonio Castiglione* de Milan ainsi que dans ceux publiés plus tard par le *Turturino* et par *Vincent Galilée*.

L'activité musicale que développait ce petit monde d'artistes remuants qu'on a vu se révéler dans les multiformes manifestations italiennes, dans les chants religieux comme dans les chants profanes, dans les *laudi* comme dans les *frottole*, dans les exécutions instrumentales et vocales comme dans les pièces composées expressément pour voix seules, ne pouvait ne pas influencer sur le mouvement général de l'art en Italie. La tendance par laquelle le style était entraîné vers les horizons clairs de la mélodie libre, recevant de continuelles impulsions, montait toujours plus et séduisait les masses des dilettantes, gagnait les sympathies des professionnels, s'imposait même à la grande école étrangère dont les chefs, les Josquin, les Willaert, subissaient inconsciemment la douce attraction du style italien. Dès les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, le changement du goût musical était un fait accompli en Italie; et de ce changement les traces les plus évidentes se montraient dans les publications musicales que les imprimeurs de Venise, de Rome, de Sicile, de Naples, se hâtaient de répandre dans les centres importants de la péninsule. En 1504, Octavianus *Petrucci* publie à Venise son *Harmonice Musices, Odhecaton*, et pas un seul compositeur italien ne paraît dans la liste des maîtres qui donnent à l'imprimeur leurs pièces pour sa première impression. 1502 et 1503 passent aussi sans aucun succès pour l'art italien. Mais, en 1504, *Petrucci* publie son premier livre de *Frottole*, et tout de suite la musique italienne triomphe. *Marchetto Cara*, *Bartolomeo Tromboncino*, *Antonius Capreolus* de Brescia, *Franciscus Anna* de Venise, *Michael Pesentus* de Vérone, remplissent ce volume de leurs élégantes compositions; et depuis lors, le nom de l'art italien n'est plus laissé de côté par les imprimeurs. Dans la même année paraît le 2<sup>e</sup> livre de *Frottole* avec les œuvres d'*Antenoreus Patavinus*, de *Cesena Pelegrino Veronensis*, de *Nicolo Pifaro Patavino*, de *Rossetus Veronensis* et de *Rossius Mantuanus*. Et puis, d'année en année, sont publiés sept autres livres de *frottole*; et toujours les noms des musiciens italiens augmentent. *Filippo de Luprano*, *Andrea Antico*, *Aron*, *Jacobus Foglianus*, *Pietro de Lodi*, *Ludovico Milanese*, *Antonius Stringarius Patavinus*, et bien d'autres musiciens restés inconnus voient leurs musiques imprimées. Leur renommée se répand bien vite dans la péninsule, et leurs œuvres sont recherchées avec empressement par les amateurs et les artistes. Aussitôt les rivaux d'*Octavianus Petrucci* profitent de la réputation dont ces œuvres jouissent pour former de nouvelles collections où les mêmes noms paraissent. Et en 1510 *Andrea Antico* publie à Rome ses *Canzoni Nove*, qui contiennent des œuvres de *Bartolomeo Tromboncino*, de *Capreolus*, de *Foglianus*, de *Michael Pesenti*. Et en 1515 *Pierre Sambonetti* met en vente ses *Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole*, dans lesquels on retrouve les noms de *Nicolo Pifaro*, de *Foglianus*, avec ceux d'*Ansanus*, de *Simon Patavinus*. Et en 1517 *Andrea Antico*, et en 1519 *Joanne Antonio de Laneto* publient les *frottole* d'*Alessandro Mantovano*, de *Michael Vicentino*, de *Joh. Tomaso Maio*, avec les meilleures de *Bartolomeo Tromboncino* et de *Marchetto Cara*.

Après 1520, l'art italien s'essaye dans un genre plus noble et plus sévère que la simple chanson populaire.

Il veut marcher sur les traces des maîtres de l'école néerlandaise et s'aventure dans les sentiers difficiles du madrigal. Dans ses premiers essais on dirait qu'il lutte en vain contre les grands contrepointistes étrangers. Aussi, dans les publications de 1526, de 1534, de 1533, de 1535, les noms des maîtres néerlandais écrasent ceux des Italiens; et c'est à peine si l'on peut noter parmi les *Verdelots*, les *Jannequins*, les *Ferrimots*, les noms de *Sebastiano* et de *Costantio Festa* et encore celui de *Marchetto Cara*. Mais après 1537, l'art national prend sa revanche; les compositeurs italiens redoublent leurs efforts et réussissent bientôt à égaler leurs maîtres. Et alors paraît, avec *François de Layolle*, avec *François Cortecchia*, avec *Masacone*, *Rampollini*, *Domenico Ferabosco*, *Alfonso della Viola*, *Girolamo Parabosco*, *Vincenzo Ruffo*, *Claudio Veggio*, la grande école italienne dont la puissance expressive réunit, dans une forme admirable, la science profonde des Néerlandais et la généralité mélodique instinctive des Italiens.

Les progrès intéressants de cette école, toute pratique, ont pu faire laisser de côté, dans le bref développement de cette étude, les travaux théoriques auxquels s'adonnèrent plusieurs musiciens italiens renommés du xv<sup>e</sup> siècle. L'oubli, qui semble, au premier abord, injustifiable, n'est pas sans intention. Certes, parmi les théoriciens italiens du xv<sup>e</sup> siècle, l'histoire note des noms illustres et qui sont encore aujourd'hui vénérés, entre autres *Franchino Gafurio*.

Mais en considérant la nature de la musique pratique de cette époque et en la comparant à celle de la musique théorique, on se sent entraîné à étudier avec attention plutôt celle-ci que celle-ci. Les compositeurs et les instrumentistes italiens suivirent, en effet, une tendance qui donna au style national un caractère tout à fait remarquable et frappant.

Pendant un siècle, ils luttèrent pour soutenir les droits de l'antique tradition, et par leurs efforts l'école italienne du xv<sup>e</sup> siècle se forma. Les théoriciens, au contraire, semblèrent n'avoir pas compris l'importance du courant mélodique qui parcourait la péninsule entière. Ils travaillèrent surtout à la forme extérieure de leur art et épuisèrent leur force en de rudes labeurs dont le but était de rendre toujours plus complet et parfait le mécanisme très compliqué de la musique proportionnelle. Par leurs œuvres savantes ils contribuèrent à éclairer la voie aux contrepointistes et fournirent à la science du contrepoint de nouveaux matériaux aptes à rendre plus riche et plus varié le mouvement des parties vocales. Mais le courant populaire passa à leur côté, inaperçu; la fraîcheur mélodique des cantilènes populaires les laissa indifférents; habitués aux artificieux raisonnements, aux déductions méticuleuses, ils ne surent attribuer une véritable importance à ce qui venait tout simplement de l'instinct. Aussi leurs œuvres, très utiles aux progrès de la théorie des proportions et au développement général du système, n'eurent aucune action sur le style populaire qui surgissait spontanément et sans le secours de la science. Et si encore les œuvres théoriques n'eurent quelque influence sur le style, cette influence eut un poids relatif.

Cependant, considérées en dehors du mouvement caractéristique de l'école pratique, les œuvres théoriques italiennes du xv<sup>e</sup> siècle sont très intéressantes, quoiqu'elles se meuvent dans l'orbite tracée par les grands théoriciens étrangers de l'époque. La théorie des proportions, l'étude des intervalles, la

manière mécanique de disposer les voix en contrepoint sur un *cantus firmus*, la théorie des modes, sont les arguments principaux des dissertations qui sont contenues en elles. Les difficultés principales engendrées par les accidents divers et nombreux de l'écriture musicale de l'époque sont, en elles, objet de longues études détaillées. Toute la science minutieuse du moyen âge passe dans ces œuvres, qui démontrent que la musique était étudiée alors en Italie non moins sérieusement qu'ailleurs. Mais une analyse de ces œuvres serait ici déplacée; car elle ne jetterait pas une nouvelle lumière sur le développe-

ment du sentiment et du style musical italien; autant vaudrait analyser les traités de Jean de Muris ou de Jean Tinctoris. Il suffira donc de rappeler les noms des principaux théoriciens italiens; il suffira de citer, après Beldemandis, *Guilelmus monachus*, *Antonio de Leno*, *Vittorino da Feltre*, *Nicolas Burzio*, *Philippe de Caserte*, *Jean Spataro*, *Franchino Gafurio*, *Pierre Aron*, pour démontrer que si l'activité musicale italienne fut grande pendant le xv<sup>e</sup> siècle, dans les champs de l'art pratique, elle fut pareillement très estimable, quoique moins féconde de sérieux résultats, dans les champs étroits et arides de la théorie.

GIDO GASPERINI, 1912.

## II

# XVI<sup>E</sup> ET XVII<sup>E</sup> SIÈCLES

Par le docteur Oscar CHILESOTTI

## NOTES SUR LES TABLATURES DE LUTH ET DE GUITARE

Les premiers essais de musique instrumentale originale dans l'art moderne concernant l'orgue et les instruments à touches en général, tels que la virgine et le clavicorde avec leurs nombreux dérivés, et les instruments à cordes pincées, parmi lesquels le plus en honneur était le luth. Nous en avons des documents dignes de considération dès les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, tandis que pour les temps précédents il ne reste que la renommée de peu de compositeurs-exécutants excellent dans une musique qui excitait l'enthousiasme, et quelques manuscrits musicaux, dont l'interprétation a plus de valeur au point de vue de la notation qu'au point de vue artistique.

Parmi les instruments en usage à l'époque dont nous parlons, on compte encore les violons, les violes, grandes et petites, les flûtes, les *pifferi*, les *pive*, les *doleimeli*, les trompettes, les cornets et les trombones, pour ne nommer que les formes les plus définies et les plus communes.

Dans les cours princières d'Italie, où, à côté des arts de luxe de toute espèce, l'art musical occupait une place d'honneur, on se disputait la gloire d'y établir les instrumentistes les plus renommés; les archives des Gonzague à Mantoue<sup>1</sup> en fournissent les preuves: ce sont les seules que l'on ait étudiées directement et complètement au point de vue de l'art musical. Mais la musique instrumentale qu'on exécutait alors ne consistait pas en compositions spéciales pour une certaine famille d'instruments, ou pour un orchestre artistique aux timbres diffé-

rents, mais il y entraient en jeu l'habileté des exécutants, qui devaient adapter chacun à son instrument la musique polyphonique vocale alors prédominante.

Cet état de choses ne changea pas même avec l'invention du *melodramma* (opéra); au contraire, il s'imposa: le compositeur, qui écrivait les voix et la basse, ne s'occupait guère de l'accompagnement des divers instruments qui formaient les orchestres primitifs; il en résultait une espèce d'improvisation sur la partition vocale et sur la basse, improvisation destinée à colorer et à renforcer les voix, et qui parfois se limitait aux contrepoints et aux mélismes.

Horatio Vecchi place parmi les morceaux vocaux de sa *Selva di varia rievatione* (1590), dans les clefs usitées pour le chant, un *Pass' e mezzo* (pavane) à cinq « pour jouer et chanter ensemble », c'est-à-dire avec le redoublement instrumental des voix, ensuite le *Saltarello detto Trivella* pour être joué à cinq parties avec des instruments, inaugurant ainsi le premier essai de musique instrumentale pure<sup>2</sup>.

C'est donc avec le redoublement des voix que se constituait l'accompagnement des instruments dans les premiers mélodrames, mais en même temps il y entraient timidement des ritournelles très courtes, dont le compositeur écrivait les notes musicales avec la même notation que celle du chant, indiquant parfois avec quels instruments il est nécessaire qu'elles soient exécutées afin d'obtenir l'expression dramatique la plus propre (dans l'*Euridice* de Peri un *ritornello* à trois flûtes; dans *La Liberazione di*

1. Canal Ab. Pietro, *Della Musica in Mantova*; Venezia, Antonelli, 1881; Bertolotti A., *La Musica in Mantova, 1400-1600*; Milano, Ricordi.

2. Le premier livre de chansons à jouer à quatre parties de Lorenzo Mascara (1582) contient aussi de véritables compositions instrumentales, écrites cependant complètement dans le style vocal de l'époque.

*Ruggiero dall' isola di Alcina* de Francesco Caccini, on trouve aussi un *ritornello* à trois flûtes, un autre à quatre violes, quatre trombones, orgue de bois et instruments à touches, et un chœur dans lequel les voix exigeaient le renforcement d'un concert de cinq violes, d'une *arciviola*, d'un orgue de bois et d'un *clavicordo*).

Toutefois il faut admettre que dès le xv<sup>e</sup> siècle, dans les villes et dans les cours d'Italie, on entendit jouer des trompettes, des trombones, des *pifferi* et des cornets dans une forme musicale originale, adaptée aux fonctions, aux fêtes et aux solennités pour lesquelles leur musique était destinée<sup>1</sup>; mais l'importance de celle-ci comme valeur artistique dut certainement se réduire à bien peu de chose.

Quelques années après Vecchi, Giovanni Gabrieli unissait aux voix quelque partie instrumentale indépendante (*Symphonia sacra*, 1597?; ce principe se répandit peu à peu et aboutit à la création de l'orchestre moderne.

Sur les instruments à plusieurs cordes, soit frottés, soit pincés, l'interprétation de la musique polyphonique était possible à un seul exécutant, comme il en arrivait pour les instruments à clavier. Ainsi, par exemple, nous savons par Bartoli<sup>2</sup> que « Alessandro Striglia (*sic!*) de Mantoue, non moins célèbre comme joueur de viole (du Siciliano?), qui se distinguait par une agilité admirable et par la finesse avec laquelle il savait s'unir surtout avec un instrument à clavier) que comme compositeur de grand mérite, se signalait par son adresse à faire entendre quatre parties à la fois avec une grâce surprenante ».

Le luth était bien fait pour la transcription de la musique vocale sur les instruments, quoique la sonorité de la corde pincée, moins agréable que celle de la corde frottée, parce qu'elle s'éteint rapidement, fit disparaître l'effet qui résultait de l'union homogène des voix; de sorte que l'exécution sur le luth d'un motet, d'un madrigal, d'une chanson française, ne pouvait qu'éveiller un souvenir lointain de la composition originale, bien que l'habileté du joueur de luth pût arriver à rendre claires et distinctes les parties qui constituaient la polyphonie.

Il n'en était pas de même dans la musique originale pour le luth, dans laquelle la forme mélodique brilla bien antérieurement à tout autre genre de composition.

A ce propos, nous devons considérer que de l'ensemble de la musique du luth dérivèrent trois faits fort importants dans l'histoire de l'art moderne.

En premier lieu, l'*accordatura* et la *tasteggiatura*<sup>3</sup> de l'instrument établirent nécessairement ce tempérament égal (gamme tempérée) que le génie du grand Bach appliqua plus tard au clavier pour mettre en œuvre toutes les tonalités, en détruisant définitivement toutes traces de l'ancien système des modes ecclésiastiques. Il est curieux de voir qu'au xv<sup>e</sup> siècle on discutait avec passion (cf. Vincenzo Galilei, *Della musica antica e della moderna*, 1581) sur la manière de plier la gamme naturelle aux exigences de l'évolution que subissait l'art musical, tandis que dans la pratique le seul moyen propre était déjà en

usage sur le luth, sans qu'on s'en fût aperçu. Et il est encore plus curieux que l'on continue à discuter à ce propos!

En second lieu, la transformation de la tonalité ancienne dans nos modes majeur et mineur a été favorisée ou, mieux encore, presque déterminée d'une manière décisive par la musique originale du luth, dont le caractère absolument mélodique fait de l'accord un élément essentiel de l'art, et non un fait accidentel dans la rencontre des diverses parties de la polyphonie. De l'affirmation de l'accord à l'harmonie moderne, qui établit le sentiment de la tonalité comme base de la composition, il n'y avait qu'un pas, qui fut rapidement franchi, grâce surtout au mérite de Monteverde, qui découvrit la véritable fonction de l'accord de septième sur la dominante; avec l'harmonie moderne, dans laquelle la tonique et dominante ne sont plus des termes vagues de convention et dans laquelle la vraie modulation devient une qualité formelle de l'art, il manquait aux modes anciens le principe fondamental dans l'évolution qui faisait des progrès gigantesques.

De cette évolution enfin, au cours de laquelle on employait des altérations chromatiques, qui faisaient perdre à la tonalité antique la caractéristique de ses divers modes, nous pouvons suivre les phases dans les compositions polyphoniques transportées sur les cordes du luth. Ici, en effet, la notation (tablature pour l'instrument était établie, comme nous allons voir plus loin, de façon à représenter l'exécution matérielle de la musique sur les touches; de sorte qu'il n'y a point de doute au sujet des notes altérées que les chanteurs, guidés par le sentiment artistique qui devinait l'art nouveau, employaient en faveur de la transformation de la tonalité, et que les joueurs de luth marquaient naturellement dans leurs tablatures.

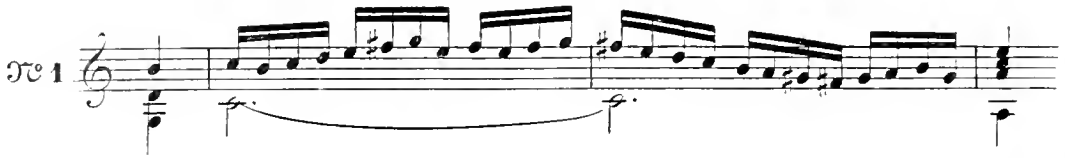
Il faut encore noter que dans la musique originale du luth fonctionne évidemment ce *basso continuo* dont l'invention, selon les historiens de l'art, appartiendrait au père Lodovico Grossi da Viadana. Celui-ci donc, au lieu de découvrir un nouveau moyen de structure pour la composition, aurait seulement appliqué aux voix la basse instrumentale naturelle sur laquelle la musique de luth était déjà basée. L'invention en tout cas était importante, puisque celle-ci amalgamaît la musique vocale et l'instrumentale.

Parfois, dans les tablatures du luth, on aperçoit un procédé mélodique qui ne s'est pas conservé dans la musique moderne: les notes de la gamme sont altérées chromatiquement dans le but de préparer, ou mieux d'annoncer l'accord suivant. Ce serait une espèce de modulation anticipée, qu'on pensait peut-être un moyen propre à atténuer les passages brusques et l'incertitude de la tonalité. Il est bien vrai, d'ailleurs, que le compositeur était dans un doute continu sur l'usage des vrais degrés de la gamme, surtout lorsqu'il s'agissait du mode mineur, dont la formation définitive exigea une longue expérience et l'adaptation du sentiment artistique; cela ne peut étonner, se rapportant à une époque où les deux modes acceptés dans l'art moderne allaient se développer de la tonalité antique. En voici un exemple:

1. Zippel G., *I suonatori della Signoria di Firenze*; Trento, Zippel, 1892.

2. *Ragionamenti accademici*, III<sup>e</sup>; Venezia, Fr. Franceschi, 1567.

3. Manière d'accorder le luth et disposition des touches sur le manche de l'instrument.



J'ai recueilli dans mes ouvrages d'autres nombreux exemples de mélodies aussi caractéristiques<sup>1</sup>. Ce ne sont pas cependant les plus saillants, parce qu'en faisant le choix des compositions à remettre au jour pour *l'histoire de l'art*, j'ai dû laisser de côté la plupart des pages que j'avais transcrites d'après les tablatures originales, à cause de l'intolérable extravagance du contenu, et ces pages fournissaient précisément les exemples les plus caractéristiques des procédés mélodiques que je viens de signaler.

Dans l'histoire de l'art musical les auteurs s'arrêtèrent avec un grand soin, mais avec une méthode trop exclusive, sur la musique d'église, sur l'origine et le développement du mélodrame, et en général sur les formes de style sévère; ils s'occupèrent seulement en passant de l'élément populaire, qui fut cependant si utile pour émanciper la composition musicale des entraves pédantesques de l'école flamande, dirigeant l'art vers le sentiment de l'expression. Il reste encore des vestiges, dans les tablatures, de la musique populaire du xvi<sup>e</sup> siècle, le luth ayant été populaire par les chansons et les airs divers de danse qui résonnaient sur ses cordes; même la forme des compositions originales pour le luth avait un caractère sûrement populaire. Et pourtant tout cet ensemble artistique n'a pas attiré, comme il l'eût mérité, l'attention des historiens. Il se peut que l'obstacle de l'écriture, plutôt incommode à déchiffrer, ne fût guère séduisant pour eux; il se peut encore que la perte de temps les ait effrayés, ou que la difficulté d'étudier les anciennes tablatures dans les bibliothèques publiques, où elles ont trouvé un abri assuré et parfois une indifférence fâcheuse, les ait empêchés de s'y appliquer. Voilà pourquoi un fait fort important, où il faut relever le vrai principe de la musique instrumentale et l'élément le plus actif de l'évolution de l'art, ne se montre pas dans l'histoire avec l'évidence qu'on devrait lui reconnaître. Nous possédons cependant quelques monographies très intéressantes sur ce sujet, d'autant plus à apprécier par leur rareté; je cite pour la France la belle publication de M. Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, dans les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> volumes de la *Rivista musicale italiana*; pour l'Espagne, *les Luthistes espagnols*, par G. Morphy (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902); et pour l'Allemagne, le volume du docteur Oswald Körte, *Lute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Leipzig, Breitkopf et Härtel). L'ouvrage de Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik in XVI. Jahrhundert* (Berlin, Guttentag, 1878), offre des transcriptions de quelques tablatures de luth italiennes, françaises et allemandes. Je me reporterai à ces livres sur quelques points, tandis que je traiterai en détail des tablatures, particulièrement du luth italien, que j'ai eu sous les

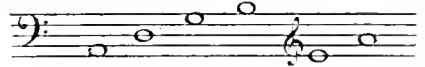
yeux et dont je puis parler en connaissance de cause, puisque j'en ai fait la transcription entière en notation moderne<sup>2</sup>.

Voyons tout d'abord en quoi consiste ce système d'écriture musicale. Je vais l'expliquer en peu de mots.

Le but de la tablature était de représenter l'exécution de la musique sur l'instrument. Dans l'*accordatura*, la plus commune, les six cordes du luth sur la touche rendaient les sons :



et parfois, particulièrement dans le cas où l'accompagnement des voix l'exigeait, ces sons étaient haussés d'un degré :



On rencontre encore d'autres façons d'accorder l'instrument, c'est-à-dire l'une pour le luth *quartino* :



et l'autre pour le *tiorbino* :



(Cf. la *Selva di varia ricreatione* di Horatio Vecchi.)

Dans mes transcriptions j'ai toujours adopté cette dernière *accordatura* pour deux raisons : d'abord je m'en servais pour pouvoir écrire la musique sur une seule portée, ensuite j'en rendais l'exécution facile, avec le même effet que le luth, sur le *terzino* de la guitare, dont la troisième corde est rabaisée d'un demi-ton. Comme les cordes du luth, à l'exception de la chanterelle, étaient doubles (les trois basses en octave, et les deux autres à l'unisson), la disposition des cordes sur le *terzino* de la guitare doit être réglée ainsi :



Le *terzino*, étant un instrument *transpositeur* à la tierce mineure, rend de cette manière le même effet

des exemples nombreux, regardant les luths, les guitares, la *cithar*, la mandore, le colachon, l'*angelica*, les violes, le violon, le clavier, l'orgue et le flageolet, avec l'interprétation des *fac-similés*, dans le livre de M. W. Tappert, *Sang und Klang aus alter Zeit* (Berlin, L. Liepmannsohn, 1906). Beaucoup de ces pièces sont intéressantes, même ne donnant pas une idée complète de l'instrument ou de l'ouvrage auxquels elles se referent.

1. *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Violoncello*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1891; et *Note circa alcuni artisti italiani della prima metà del cinquecento*, Torino, Bocca, 1902 (extrait de la *Rivista musicale italiana*, vol. IV).

2. Aux siècles xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> on s'est servi de tablatures pour noter la musique à jouer sur des instruments très disparates. Nous en trouvons

que le luth généralement en usage. La tonalité de la transcription toutefois se transporte à la sixte majeure ou à la quinte, selon l'une ou l'autre des *accordature* ordinaires que l'on suppose employées dans la tablature. Je fais observer qu'il est inutile de noter l'octave qui résonne avec les trois cordes basses, puisqu'il ne s'agit ici que d'un redoublement ayant pour but et pour effet d'obtenir le meilleur ensemble de force et de souplesse dans la sonorité des accords.

Dans la tablature les six lignes de la portée représentent les six cordes de l'instrument, et les numéros, ou les lettres, qui y sont notés indiquent la touche sur laquelle les doigts de la main gauche doivent presser, tandis que la droite pince la corde. Audessus de la portée, les figures de valeurs rythmiques

ne différant guère de celles employées aujourd'hui, guident l'exécutant dans la division rythmique des notes, en considérant comme règle que les valeurs restent les mêmes jusqu'à un changement de la figure. Une petite croix à côté du numéro ou de la lettre signifie que le doigt doit continuer la pression afin de maintenir la vibration de la corde pour prolonger la note sur les suivantes; cependant toutes les notes à prolonger ne sont pas ainsi marquées, et rarement la petite croix est employée pour faire comprendre qu'il faut maintenir la position de la main sur la touche à l'endroit indiqué.

Pour le luth italien, les lignes sont tracées dans la situation que l'instrument prend sous la main de l'artiste, et les touches sont précisées par des numéros; il en résulte par conséquent cette tablature :

Cordes  
à vide I Touche II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	x	x'	x''
--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	-----

Cordes sur la Touche

VI Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol  
 V Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do  
 IV Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa  
 III La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol# La  
 II Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré  
 I Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol

Les lettres *y* et *z* servirent aussi à indiquer les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> touches.  
 Dans la tablature française, la situation est tout à

fait l'inverse de l'italienne, avec la substitution des lettres de l'alphabet aux numéros :

Cordes  
à vide I Touche II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n
--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Cordes sur la Touche

I Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol  
 II Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré  
 III La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol# La  
 IV Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa  
 V Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol# La Sib Si Do  
 VI Sol Sol# La Sib Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol

Quelques luthistes inscrivent les lettres de la tablature française en profitant des six espaces blancs qui se trouvent entre les cinq lignes d'une portée, et en dessus et en dessous de la portée

en devient très fastidieuse :

Une autre règle est le fondement de la tablature allemande du luth, règle ingénieuse et commode qui rend la portée inutile. En effet, en écrivant dans la position suivante les numéros et les lettres, on obtient des signes sûrs pour indiquer les notes qui doivent leur correspondre :

Cordes  
à vide I Touche II III IV V VI VII VIII IX X

Cordes sur la Touche

I	5	e	k	p	v	9	è	k	p	v	9
II	4	d	i	o	t	x	d	i	o	t	x
III	3	e	h	n	s	z	è	h	n	s	z
IV	2	b	g	m	r	y	b	g	m	r	y
V	1	a	f	l	q	x	a	f	l	q	x
VI	4	A	B	C	D	E	F	G			

L'ensemble nous fournit la transcription en notes :

Transcription of the letters and numbers from the tablature into musical notes on two staves.

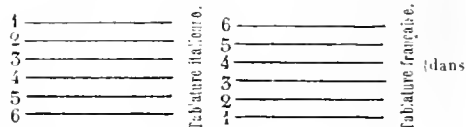
C'est ainsi que j'ai exposé le système de tablature employé par Judenkunig et par Hans Newsidler dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle; il représente une simplification de la tablature dont traite Virdung dans le livre, rare aujourd'hui, *Musica getutscht und aussygezogè*, imprimé à Bâle l'an 1511. Virdung redouble les lettres minuscules après avoir épuisé l'alphabet; sur la sixième corde il place en majuscules les lettres de la cinquième, et au lieu du p il écrit ll. Les tablatures de Gerle, notées d'après les

mêmes règles, nous offrent une légère différence : celui-ci distingue les sons de la sixième corde avec des numéros progressifs marqués d'une petite ligne au-dessus<sup>1</sup>.

Vers la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle on se servit en France, et plus tard en Allemagne aussi, pour un luth à 13 cordes, d'une *accordatura* spéciale en y adaptant la tablature française. Cependant ceux qui eurent pour but de leurs études la notation musicale ne s'en occupèrent guère. En voici l'explication :

1. Dans mes transcriptions je me sers toujours du système suivant, que je dispose ici seulement pour la tablature italienne, tandis que

pour la tablature française il suffit de retourner à l'envers la situation des cordes :



la tablature allemande le ton reste ainsi transporté à la quinte des sons dont j'ai donné le tableau tout à l'heure :

Cordes  
à vide I Touche II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

Cordes sur la Touche

VI	11	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi
V	10	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La
IV	9	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré
III	8	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#
II	7	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si
I	6	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi

Cordes	à vide	I Touche	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	a	b	c	d	e	f	g	h	i
I	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#
II	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib
III	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa
IV	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#
V	Ré	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib
VI	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Mib	Mi	Fa
VII	a								
VIII	a								
IX	a								
X	a								
XI	a								
XII	4								
XIII	5								
	6								

Je suis d'avis que c'est pour ce luth extraordinaire que J.-S. Bach a écrit le *Prélude* inséré sous le n<sup>o</sup> 3, avec le ton transposé dans la réduction pour le piano, des *12 kleine Präludien oder Uebungen für Anfänger*: celui-ci, en effet, ne convient point à l'exécution sur le luth ordinaire, tout en étant désigné pour le luth.

Lorsqu'on ajoute au luth un certain nombre de cordes, généralement sept, qui résonnent à vide en dehors de la touche, du côté de la corde basse, il en résulte l'*archiluth* ou *théorbe*. Ces cordes à vide étaient réglées par degrés diatoniques selon le ton de la musique mise en tablature, et l'on pouvait facilement reconnaître aux lettres, ou aux numéros inscrits dans celle-là, lesquelles de ces cordes il fallait pincer en jouant. La physionomie de l'instrument en était agrandie avec éclat, mais son caractère était diminué par la richesse des ressources; toutefois deux seules cordes basses, à vide en dehors du manche, furent une aide merveilleuse pour le luth ordinaire, tout en lui conservant parfait son timbre restreint: elles descendaient graduellement de deux tons, ou d'un ton et d'un demi-ton, au-dessous de la sixième corde, selon l'opportunité. On en trouve des exemples nombreux dans les tablatures les mieux élaborées de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.



FIG. 301.  
Archiluth ou théorbe.  
(Histoire de la musique,  
de Clément.)

Le luth ou le théorbe, à cordes métalliques à pincer avec le plectre, de même que la mandoline mo-

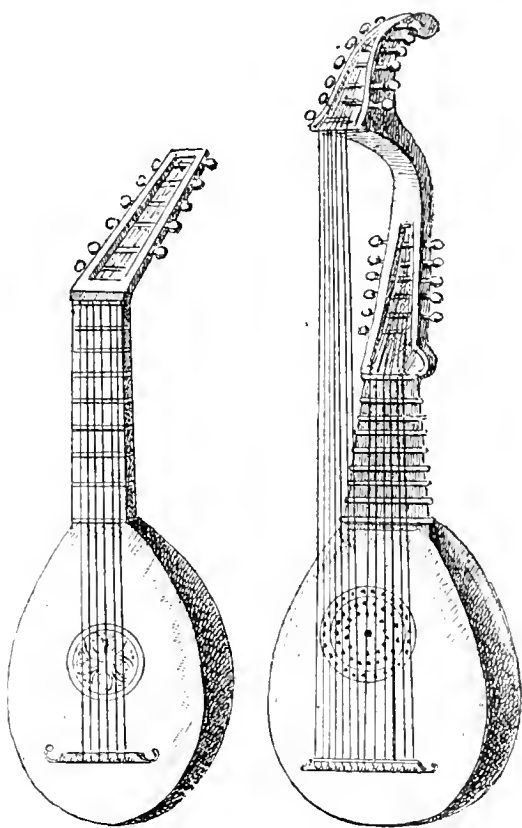


FIG. 302.  
Luth (xvi<sup>e</sup> siècle).

FIG. 303.  
Archiluth ou théorbe.

derne, devient le *chitarra*; cet instrument donnait un grand effet dans les orchestres grâce à la pleine sonorité de ses accords *a strappate*, tandis que, joué seul, l'exécution n'avait que fort peu de valeur pour l'art, en raison de son timbre trop âpre.

En France<sup>1</sup>, on connaît des joueurs de luth du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle: Henri de Graniere, Wouter de Berchem, Henri, Conrad et Lyenart Boelers, Lallemand,

1. Brenet.

Jean Rogier, Gaspard Hoste, Louis de Luxembourg, etc. ; mais ce n'est qu'en l'an 1529 que parut à l'imprimerie de Pierre Attaignant de Paris un livre de tablature pour le luth. Korte en a reproduit quelques compositions : deux préludes, un air de danse, une chanson et une pièce bien insignifiante sous le titre de *la Guerre*. Vasielewski aussi présente des exemples de cette tablature, mais dans une notation



FIG. 304. — Luthiste du xv<sup>e</sup> siècle.

qui laisse à désirer plus de soin pour la clarté des valeurs rythmiques dont dépendent les diverses parties de la musique interprétée par lui.

Le livre de Vasielewski nous donne de même des transcriptions de la musique de Hans Judenkünig, le premier luthiste allemand qui a mis en tablature et publié (1523, à Vienne d'Autriche) un petit *Lautebuch*, pour faciliter l'étude et la pratique de son instrument.

L'ouvrage de M. Morphy sur les luthistes espagnols, que j'ai déjà cité, mérite toute attention surtout au sujet des notices historiques, critiques et bibliogra-

phiques rapportées dans les pages de préface ; cependant ces notices ne sont pas entièrement acceptables sans révision. La musique publiée par l'auteur représente des chansons (*Romances, Villancicos, Sonnets*, etc.) à une voix avec accompagnement de luth (*vihuela*), et des compositions instrumentales pour le luth, tirées des tablatures de Louis Milan, dont *El Maestro* (1536) est le plus ancien des livres de tablature imprimés en Espagne, de Luis de Narvaez (*Delfin para vihuela*, 1538), de Alonso de Mudarra (*Tres libros de musica en cifras*, 1546), de Enriquez de Valderrábano (*Silva de Sirenas*, 1547), de Diego Pisador (*Libro de musica de vihuela*, 1552), de Miguel de Fuenllana (*Orphenica lira*, 1554), de Venegas de Hinestrosa (*Libro de cifra nueva*, 1557) et de Esteban Daza (*El Parناسo*, 1576).

A mon avis, il y a à regretter dans les transcriptions de M. Morphy, plus que dans celles de M. Vasielewski, une certaine insouciance quant à l'écriture moderne des notes, laquelle devrait être très soignée afin de montrer bien clairement la vraie constitution de l'ancienne polyphonie.

En Italie il y avait des tablatures de luth dès les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle publiées à Venise par O. Petrucci (1507-1508), et parmi les luthistes étaient connus Giovanni Ambrosio D'Alza de Milan et Alberto De Ripa de Mantoue ; celui-ci laissa de lui une grande renommée en France, où il fut pendant vingt-cinq ans consécutifs au service de François I<sup>er</sup> et de Henri II et où, après sa mort, sa musique, inédite jusqu'alors, fut recueillie et imprimée (1553-1558) par les soins du luthiste français Guillaume Morlaye, son disciple et admirateur. Les ouvrages déjà cités ont traité de façon complète des tablatures de D'Alza et de De Ripa, et donné plusieurs exemples de transcriptions. Je dirai seulement que le livre de D'Alza, publié en 1508, contient :

Padovane diverse.  
Calate a la spagnola.  
Calate a la taliana.  
Tastar de corde con li  
soi recercar dietro.  
Frottole.

Je remarque que les *frottole* à plusieurs voix sont un genre de composition très intéressant, parce qu'elles n'ont ni les formes, ni les intentions, ni les manières de l'école flamande ; elles ne proviennent pas même directement de l'art populaire. Elles constitueraient plutôt les premiers essais d'un art savant profane, qui tâchait de mettre l'expression musicale en juste rapport avec le sentiment des paroles. Les luthistes mirent en tablatures les *frottole* les plus parfaites, comme plus tard ils transportèrent sur le luth les *madrigali* et puis les chansons françaises, qui vers la moitié du xvi<sup>e</sup> siècle eurent de grands succès en Italie. D'une forme plus simple, d'une structure plus régulière, d'un dessin mélodique plus précis que le *madrigal*, les chansons françaises atteignaient au plus haut degré de l'expression, et d'ailleurs la variété des effets et la souplesse du rythme, ajoutées aux doctes artifices de la science musicale, leur donnaient le charme spécial des manifestations directes de l'art populaire, dont elles s'inspiraient.

Je résume brièvement mes recherches sur les luthistes des siècles xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup>.

Hans Newsidler est le premier d'entre eux : né à Presbourg, puis devenu citoyen de Nuremberg, il fabriquait, dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle,



des luths qui étaient fort recherchés dans toute l'Europe, et en 1536 et 1544 il publia deux livres de luth, afin d'apprendre l'instrument aux amateurs. Il mourut en 1563. J'ai transcrit de lui l'ouvrage imprimé en 1536 à Nuremberg par Johan Petroio : *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch*, etc. J'y ai trouvé beaucoup de chansons polyphoniques flamandes, à deux et à trois voix, dont quelques-unes ont été conservées dans la forme originale par le précieux volume de O. Petrucci, *Harmonice musicae Olthecatou*, et plusieurs airs de danse qui constituent la partie la plus importante du recueil.

Quant aux chansons, on doit admirer l'art par lequel Newsidler a su suppléer, en se servant de quelques simples *diminutions* (*fiorture*), au manque

d'effet que la musique vocale polyphonique devait nécessairement subir lorsqu'elle était transportée sur un instrument aussi pauvre de sonorité homogène que le luth. Les airs de danse, au contraire, ont toujours très bien réussi, et se dégagent vifs, gracieux et caractéristiques, avec une simplicité charmante. Je reproduis un exemple des chansons et des danses avec le *fa-similé* du texte original, pour montrer comment on mettait en pratique l'ancienne tablature allemande du luth.

En comparant la transcription avec l'original, on doit faire attention que le ton est transposé à la quinte, et que dans la danse Newsidler baissa d'un degré la sixième corde.

NEWSIDLER, 1536. — *Kunt ich schon reines werdes weyb.*

Zuntichschön  
reines werdes  
weyb.

Musical notation for the first staff of the piece, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

NEWSIDLER, 1536. — *Hie folget der recht artlich hoff tanz im abzug.*

Hie folget der	
recht artlich	9 9 9   9 v 9   t 9 v   9 9 9   9 v 9   t t s o s t p   9
hoff tanz im	2 2 2   2 4 n 4   i i i   i n
abzug.	t t   t y r g       2   2 y
	9   9 9   p t t s   t p t t   t   t 4 n 4 i   0 0 0   0 i o s
n y n n	c 3 c   3 3   4 i o s 3   3   2 2 2
	2   2 y r 2   g 2 g   f   f   f   f
	0 i o i 4 n   4 n 4 h   n n n   p t t s   t t t   4 i o s t s
	2   g r g   r r r   3 h n 4 n   c 3 c   3 3 3   n c
	t   t   q 2   g 2 g   f   f   2 g

Musical notation for the second through seventh staves of the piece. The second staff begins with a 'C' time signature and a treble clef. The subsequent staves show various rhythmic patterns and melodic lines, including some with slurs and accents.

A cette époque était célèbre en Italie le luthiste Francesco da Milano, que ses contemporains appelèrent *il divino*. On connaît bien peu de sa vie ; dans sa jeunesse il était peut-être aux gages de Gonzaga à Mantoue, et certainement vers l'an 1530 il fut à Rome auprès du cardinal Ippolito de' Medici. *Il divino*, dont il nous reste bien des tablatures de luth, traita toujours les formes les plus pures de l'art, soit en se livrant à des *Fantasia* originales, bien souvent constituées au commencement par des *canoni* à la quarte, à la quinte ou à l'octave, qui se développent ensuite avec une imagination très libre, soit en s'inspirant de l'ensemble d'une chanson, dont il agrandissait quelques traits saillants, avec les complications du style de ce temps-là, mais avec une clarté admirable de pensée. Il paraît plus sévère dans les *Ricercari*, dont la simplicité n'a d'égale que la douceur.

Il eut aussi le mérite de contribuer au progrès de

la culture musicale comme transcritteur : grâce à sa renommée se répandirent en Italie les chansons françaises, dont il mit en tablature (1536) *La Battaglia francese* et *La Canzon degli uccelli* de Janequin, puis peu à peu les meilleures compositions du genre. On ne rencontre cependant pas d'airs de danse dans ses tablatures ; si cela prouve que le compositeur ne voulut jamais abandonner les sphères les plus élevées de l'art, d'un autre côté il est à regretter qu'un musicien aussi parfait que lui n'ait pas traité ces formes nouvelles, créées par le génie populaire, qui ont eu tant d'influence pour faire sortir la mélodie du style polyphonique. J'ai publié beaucoup de musique de Francesco da Milano (Libro I<sup>o</sup> et Libro III<sup>o</sup>) en quelques-uns de mes ouvrages<sup>1</sup> ; je citerai ici un *Ricercare* de sa composition.

1. Consultez à ce propos les ouvrages déjà nommés, le *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*, edizione Ricordi, et les *Sammelbanden der Internationalen Musikgesellschaft*, anno IV<sup>o</sup>, fascicolo 3.

FRANCESCO DA MILANO, 15... — *Ricercare*.

Perino Fiorentino, élève de Francesco da Milano, s'efforça de surpasser son maître, en cherchant de nouvelles combinaisons de sons et de nouveaux entrelacements de parties. J'ai lu quelques-unes de ses *Fantasia* dans le Libro III<sup>e</sup> de Francesco (1547), mais si elles sont surprenantes à cause de la difficulté de leur exécution, elles n'excellent pas par l'élégance de l'idée.

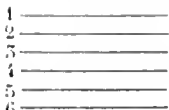
Pietro Paolo Borrono est du même temps et du même pays que Francesco da Milano. J'ai pu examiner son *Libro Ottavo* de tablature du luth, imprimé à Venise par G. Scotto en 1548. Au premier abord, il me promettait merveilles, parce qu'il contenait force *Pavane*, *Saltarelli*, plusieurs *Fantasia* (deux de l'auteur et onze de Francesco da Milano), quelques chansons françaises (une de Josquin et quatre de musiciens inconnus), et deux *Motetti* de J. Mouton; cependant le résultat de ma lecture n'a pas répondu à mon attente. Soit à cause de l'inhabileté du transcripteur pour le luth, qui pourtant se dit *excellente* dans le titre de son livre, soit à cause des fautes communes à toutes les éditions de Scotti, peu de pages de cette tablature peuvent être interprétées d'une façon sûre. Il ne reste que la faible satisfaction de remarquer, en comparant quelques chansons avec d'autres tablatures, la grande liberté que prenaient les luthistes en faveur de leur instrument dans la traduction musicale, non seulement en enrichissant de *foriture* la

forme originale, mais aussi en réduisant l'harmonie jusqu'à l'insignifiance, et parfois même en changeant entièrement les accords, afin d'exécuter avec beaucoup de sonorité sur le luth les compositions écrites pour les voix.

Je me sers des *fac-similés* de M. Morphy, dans l'ouvrage cité, pour interpréter une *Pavane*, un peu fade mais gracieuse, et une *Romance* assez intéressante comme étant l'un des plus anciens exemples de ce genre dans l'art moderne. Ces compositions sont mises en tablature dans le livre *El Maestro* (1536) de Luis Milan, musicien qui était au service du vice-roi de Valence, Don Hernando de Aragon, et qui jouit d'une grande renommée en son temps. Il emploie la tablature italienne, mais il place les cordes

6 —————  
 5 —————  
 4 —————  
 3 —————  
 2 —————  
 1 —————  
 au rebours c'est-à-dire de haut en

bas, et, lorsqu'il doit noter une chanson avec accompagnement de luth, il écrit en rouge sur les cordes la touche (numéro) qui se rapporte à la voix. Cette trouvaille très ingénieuse a été adoptée par d'autres luthistes espagnols, qui cependant ont accepté presque généralement le système des tablatures italiennes

avec les cordes de bas en haut  n'y pratiquant que quelques légères modifications,

que l'on peut comprendre bien aisément.

LEIS MILAN, 1536. — *Pavane.*



LEIS MILAN, 1536. *Romance.*

Vivace.

CANTO

♩ 6.

LIUTO

Du - ran - dar - te Du - ran - dar - te  
 Cuan - do en ga las yin - ven - cio - nes

Buen ca - bal -  
 Pu - bli - ca -

- le - ro pro - ba - - do.  
 - bas tu cui - da - - do.



A - cor - dár -  
A - go - ra

- se - te de - bri - a  
des - co - no - ci - do,

D'a - quel buen - tiem - po pa - sa -  
Di, por - que me has ol - vi - da -

- do.  
- do?

2<sup>da</sup> Parte .  
Pa - la - bras son li - son -  
Pues a - mas - tes à gay -

- ge - ras, Se - ño - ra, de  
- fe - ros Cuan - do - yo fui

Vers la moitié de ce siècle commença à se distinguer Domenico Bianchini, surnommé *il Rossetto* à cause de sa chevelure; il mit dans son *Libro Primo* de luth, qu'il publia en 1546, des *Ricercari*, qu'il avait composés lui-même et qui sont souvent estimables par leur clarté, et plusieurs airs de danse, où il développa des mélodies bien simples dans les différents rythmes du *Pass' e mezzo*, de la *Pavana* et du *Saltarello*. Pendant cette musique du *Rossetto*, quoique

élégante, rellète le caractère incolore et sans vivacité des danses de cette époque. Mais vers la fin du livre j'ai trouvé une des plus belles réductions de musique polyphonique que m'aient offertes dans ce genre les tablatures que j'ai vues. C'est la chanson française *Tant que vivrai*, douce, limpide, gracieuse, telle qu'elle jaillit naturellement par inspiration (chose très probable) d'un motif populaire. Elle produit un excellent effet sur le luth.

BIANCHINI, 1546. — *Tant que vivrai*.

no 7

Je n'ai pas été très heureux avec le *Libro Primo* de luth (1546) d'Antonio Rotta qualité, comme d'habitude, *musico eccellentissimo* dans le titre de sa tabla-

ture. Des 27 danses qui sont dans les premières pages du volume, ce n'est que *La Rocca e il Fuso* qui a pu fixer mon attention, parce qu'elle éclaircit



la forme originale d'une mélodie populaire, traitée avec finesse comme *Pass' e mezzo* et *Padovana* par d'autres auteurs (Gorzanis, etc.). Tout le reste des danses est d'une grande fadeur. J'eus bien des difficultés à surmonter lorsque j'essayai de lire les *Madrigali* et la musique d'église; sur ces tablatures on peut suivre pas à pas les transformations que subissaient les différents modes dérivés de l'art grec, à cause des altérations chromatiques que les chanteurs employaient dans la musique polyphonique avant Palestrina et que les luthistes écrivaient scrupuleusement dans leurs tablatures. Je ne regrette donc pas la peine que les pages de Rotta m'ont donnée, pour avoir pu y surprendre dans la pratique le fait par lequel le caractère de la musique ancienne disparaissait en présence de l'influence inconsciente qui créait l'art moderne.

Les *Ricercari* que Rotta a écrits sont sans attrait. Marcantonio del Pifaro, de Bologne, qu'il ne faut pas confondre avec Pifaro, père de Tromboncino, publia, dans son *Libro Primo* de tablature pour le luth (1546), *Chiarenzana* et *Saltarelli*, auxquels il donna pompeusement le titre de « toute espèce de danses ». A ce qu'il paraît, la *Chiarenzana* était un *Pass' e mezzo* en mouvement un peu vif (♩); des *Saltarelli* je reproduis l'*Anconitano*, qui, malgré quelques suites d'accords un peu choquants pour nos oreilles, me parut être la meilleure composition de Pifaro. Les deux formes qu'il a exclusivement employées finissent par ennuyer, bien que la variété, pour ne pas dire l'extravagance, des tons et des modes, qui se succèdent continuellement sans aucun égard pour le sentiment de la tonalité et pour l'unité de la pièce, puisse surprendre.

MARCANTONIO DEL PIFARO, 1546. — *L'Anconitano, Saltarello.*

Quant à la manière de composer de Pifaro, je dirai seulement que de deux morceaux de *Lu Bataglia francese* de Janequin il fit une *Chiarenzana*! Cela ne faisait point scandale de son temps; d'autres luthistes ne se privèrent pas de faire étalage de leur habileté

en disposant comme *Pass' e mezz*i et *Saltarelli* la même chanson et bien d'autres encore. Cependant ils montrèrent plus de goût que Pifaro.

Au contraire, on doit regarder comme un des meilleurs luthistes d'alors Joan-Maria da Crema. Le soin

qu'il emploie pour conserver toujours sur le luth toute l'expression des pièces originales est vraiment admirable. De plus, les *Ricercari* de son *Primo Libro* de tablature (1546) montrent, dans les bornes per-

mises par l'instrument, qu'il était un compositeur de valeur. Parmi ses quinze *Ricercari* je choisis le sixième, qui est agréable par le dessin naïf de la mélodie.

JO.-MARIA DA CREMA, 1546. — *Ricercar sexto*.

♩ 9

On trouve aussi dans le livre de da Crema plusieurs chansons françaises : *Entre mes bras, Vivre ne puis, Juyne le cœur, De vos servir, Amors ont changé, Le content est riche, Je le luyay, Amis souffres, Jamais, Holla he, Et don bon soir, Bayses moy, Mon ami, Il*

*n'est plaisir, Qués que ce et Allons allons*; elles mériteraient toutes d'être reproduites, tant elles ont de grâce; mais le manque d'espace ne me permet que d'en donner un seul exemple.

JO.-MARIA DA CREMA, 1546. — *Et don bon soir*. Chanson française.

♩ 10



La musique religieuse transcrite par Joan-Maria da Crema (*Queramus et Letare* de Josquino, *Quæ est ista* de Gombert et *Si bona suscepimus* d'auteur inconnu) m'a été une preuve de plus que ce genre de tablature n'a d'intérêt que par comparaison avec la composition originale. On doit s'étonner que de très bons luthistes, tels que Joan-Maria, et après lui Galilei, Terzi, Molinaro, Besard, etc., ne se soient pas aperçus de la profanation qu'ils commettaient en transposant sur les cordes du luth la musique d'église, soit à cause de la construction guindée à laquelle il fallait la réduire, soit à cause de l'effet très faible, je dirais presque ridicule, qui en résultait. Du moins ces tablatures conservent avec précision la tradition de la manière dont on exécutait chromatiquement la musique vocale du XVI<sup>e</sup> siècle : c'est une question qui est discutée chaudement et sans succès par ceux qui ne considèrent point la chose à ce point de vue.

Il est étrange que les danses renfermées dans les dernières pages de ce livre si intéressant soient presque toutes très mauvaises. En outre, la division de la mesure est souvent fautive, ce qui me fait croire que Joan-Maria n'a pas eu part à la publication de ces pièces, qui ont été probablement ajoutées au volume par l'imprimeur afin de rendre celui-ci plus amusant et plus varié.

Dans le *Libro Primo* (1547), mis en tablature par Simon Gintzler, il y a 6 *Ricercari* de l'auteur, 19 *Motetti* à six, à cinq et à quatre voix de Josquin, Verdelot, Berchem, Mouton, Willaert, Arcadelt et Lupus, 6 *Madrigali* de Verdelot, Arcadelt et Berchem, et 6 chan-

sons françaises de Sandrin et de Villiers. Tout cela a une valeur historique, parce qu'il serait difficile à présent de reconstituer les compositions de ces anciens maîtres avec d'autres moyens. Parmi eux Sandrin est nommé par Rabelais comme un des musiciens les plus célèbres de son époque. La chanson *Mais pour quoy*, composée par lui dans le style polyphonique, est embellie de *floriture* et de traits mélodiques rapides entre les notes originales d'une façon ultra-exubérante par Gintzler.

De la musique polyphonique fut aussi transcrite pour le luth (*Libro Secondo*, 1548) par Julio Abondante : *Madrigali*, chansons françaises, *Motetti*, *Ricercari* et *Napolitane*. L'édition de Scotto est fastidieuse à lire, et souvent même impossible à interpréter, car les erreurs de chiffres et les caractères obscurs se rencontrent à chaque pas. C'est dommage, parce que dans ce volume paraissent des compositions remarquables de Willaert, de Cipriano Rore, de Nicola Vicentino, dont on ne connaît aucune autre musique imprimée, et de Leonardo Barre. J'ai reconstruit à grand-peine le *Pater noster* de Willaert, dans lequel il existe des altérations chromatiques plus surprenantes que celles qui ont été notées dans le texte de Otto Kade dans le V<sup>e</sup> volume de l'ouvrage historique d'Ambros (Cf. *Sammelbände der Int. Musik-Gesellschaft*, anno III, fasc. 3).

Les *Napolitane* d'Abondante sont vives, mais ennuyeuses; elles n'ont pour mérite que de nous apparaître comme les premiers essais de ce genre.

GIULIO ARBONANTE, 1548. — *Napolitana*.

№ 11

Le livre intitulé *Il Bembo* (1549), du luthiste de Padoue Melchioro de Barberis, représente un recueil de musique très singulier. Il contient des chansons populaires, *Fantasia*, *Madrigali* et airs de danse avec *Saltarelli* et *Pass'e mezzi* à foison. Mais dans la tablature apparaissent les fautes les plus incompréhensibles, et le plus souvent l'ensemble des pièces atteint à un haut degré de fadeur et d'extravagance. Je ne saurais dire si la responsabilité en est au luthiste

*eccellentissimo*, qui avec *Il Bembo* était arrivé à son neuvième *Libro di liuto*; en tout cas il ne donne pas la preuve de la finesse de son goût. Je transcris une *Pavana*, qui se développe dans le rythme de  $\frac{4}{4}$ , et qui de cette façon diffère de la *Pavana-Gagliarda* à rythme ternaire simple ou double; cette *Pavana* devient facilement *Saltarello* avec une modification assez légère.

MELCHIORO DE BARBERIS, 1549. — *Pavana et Saltarello*.

№ 12



Avec *Il Bumbo*, les « glorieux travaux » de Barberis ne s'achevèrent pas : quelque temps après il publia son *Libro Decimo* pour le luth. Par celui-là on apprend qu'on jouait alors en Italie d'une guitare à sept cordes, bien différente par conséquent de la guitare *alla spagnola*, qui dura longtemps avec cinq cordes. Il s'agissait probablement d'un instrument plus grand que le luth, à forme de guitare; il était accordé avec les mêmes intervalles que le luth, plus une corde à vide en dehors de la touche. La variété des instruments à pincer fut très grande au xv<sup>e</sup> siècle; mais tous, plus ou moins, peuvent se réduire aisément aux formes typiques du luth et de la guitare.

Le Flamand Jo. Matelart publiait en 1559 son premier livre de luth, contenant 15 *Ricercate* ou *vero Fantasie* de lui, le *Benedictus* et l'*Osanna* de la *missa de Benedicta de Morales*, et quelques *Ricercate* de Francesco da Milano mises en concert pour deux luths par Matelart lui-même.

Il convient de remarquer que dans ces dernières compositions les deux luths sont parfois accordés à des tons différents, c'est-à-dire que celui qui exécute le contrepoint (accompagnement) est haussé d'un degré sur l'autre; de cette façon, la diversité des tons ajoute de nouveaux effets par la sonorité plus variée des cordes à vide.

Les *Fantasie* de Matelart n'ont pas un caractère capable de les faire distinguer du style de cette époque; on doit plutôt tenir en considération l'*Osanna*

de Morales, ou la tablature fait voir des altérations

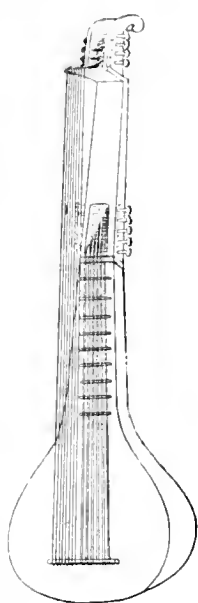


FIG. 305.  
Mandore.

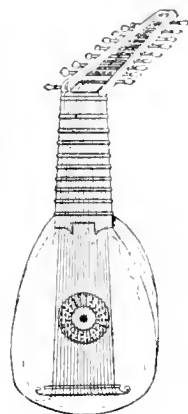


FIG. 306.  
Mandore.



FIG. 307.  
Colascione.

chromatiques comme la tonalité de ce temps-là n'en laisserait pas supposer.

JO. MATELART, 1559. L'*Osanna* de la *Missâ* de *Benedicta* de Morales.





De Jacomo Gorzanis, « *cieco pugliese, habitante nella città di Trieste* », je connais deux livres de luth, publiés à Venise en 1561 et 1563. Ils sont très intéressants par l'originalité des compositions qui y sont contenues. Plusieurs suites de *Pass' e mezzì*, *Saltarelli* et *Padovane* se présentent sous une forme toujours nouvelle dans ces ouvrages de Gorzanis; leur mélodie est caractérisée par une certaine naïveté qui leur est propre et par l'usage presque continu de la gamme descendante majeure avec le septième

degré mineur (harmonie hypophrygienne de la musique grecque, et mode mixolydien ou septième ton du chant liturgique), laquelle donne à la tonique la tendance à la quarte en lui ôtant le sentiment de repos absolu que nous y reconnaissons; l'accord ressort décidé; le rythme se développe régulièrement. Il m'est impossible de reproduire ici, à cause du manque d'espace, de longues pièces de Gorzanis; c'est pour cela que je me borne à transcrire une de ses *Padovane* du deuxième livre.

JACOMO DE GORZANIS, 1563. — *Padovana detta « Chi passa per questa strada ».*

♩ 14

Sous le prétexte d'apprendre « l'art de bien mettre en tablature » la musique polyphonique, Vincentio Galilei en 1568 publiait le *Fronimo*, ou il traduisait pour le luth les compositions des maîtres les plus célèbres de son temps. Que l'intention de l'auteur fût telle, nous le voyons par la deuxième édition du livre (1584), où les pièces qui y sont contenues paraissent tout à fait nouvelles. De cette façon Galilei nous présente des *Ricercate*, des *Canzoni*, des *Madrigali* et des *Motetti* très estimés dans le monde musical du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous trouvons de plus dans le *Fronimo* des *Fantasia* et des *Ricercate* composés par

Galilei. Celui-ci doit certainement avoir fait mer- veille sur son luth, si, comme il le dit (page 104 de la deuxième édition du *Fronimo*), on l'a vu « mettre en tablature et jouer plusieurs fois des musiques à quarante, à cinquante et à soixante parties... sur les cordes ordinaires »! Il dit aussi « avoir des *Canzoni* et des *Motetti*, qui au total surpasseront le nombre de trois mille, divisés en cent livres... des *Ricercate* et des *Fantasia* divisés en dix livres »; il ajoute que, « entre autres choses, il a composé plus de cinq cents *Romanesche*, trois cents *Pass' e mezzì* et cent *Gagliarde*, tous différents, outre le grand nombre d'airs sur d'autres thèmes et les *Saltarelli*: tout cela il veut le faire imprimer dans dix nouveaux livres ».

On ne connaît rien de toute cette musique, sans des danses, qui ne sont pas en nombre aussi considérable que Galilei l'affirmait; on conserve le manuscrit à la Bibliothèque nationale de Florence, et il a bien plus de valeur que le *Fronimo*, à cause du genre des compositions qu'il contient. Toutefois, nous devons reconnaître que la mélodie que Galilei adapta aux *Romanesche*, *Saltarelli*, *Pass'e mezz*i et *Gagliarde* ne brille point par un caractère qui peut distinguer les différents types des danses autrement que par les mesures binaire et ternaire, et qu'elle dénote l'aridité de la forme polyphonique d'où elle est sortie.

Cependant nous y rencontrons une très grande richesse dans l'usage de certaines tonalités qui n'étaient pas employées du temps de Galilei; cela prouve ce que je disais plus haut, à savoir que le tempérament égal était un fait qui s'était accompli naturellement, et sans que l'on s'en aperçût, dans les cordes du luth dès l'origine de l'instrument. J'ai eu occasion de transcrire beaucoup de pages de ce manuscrit; je les ai publiées dans les *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1903); j'en extrais une *Gagliarda* d'une tournure polyphonique assez agréable.

VINCENIO GALILEI, 155... — *Polymnia, Gagliarda*.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Polymnia s: Gagliarda" by Vincenzo Galilei. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is polyphonic, with multiple voices on each staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

№ 15

Les airs de danse de Julio Cesare Barbetta, de Padoue (*Libro Primo*, 1569), ont été écrits avec talent et produisent un bel effet. Barbetta a pris aussi comme thème d'un *Pass'e mezzo* la *Battaglia francese* de Jaquequin, et la pièce est bien réussie. On comprend

qu'à cette époque les luthistes composaient de la musique sur des rythmes de danse dans l'intention d'écrire un travail artistique, plutôt que de faire danser. Nous en trouverons des exemples remarquables dans les pages suivantes.



Au contraire, dans le *Ballerino* de Fabrizio Caroso da Sermoneta, *professore di ballare* célèbre dans un sonnet par Torquato Tasso, nous avons les véritables danses naïvement simples et monotones de ce temps. Mais lorsqu'il refit le livre (1600) sous le nouveau titre de *Nobiltà di dame* et avec une nouvelle musique, on le *soprano* et la basse ont été souvent notés outre la

tablature du luth, les danses sont un peu plus vives et dégagées. Je transcris dans le ton original une *Cascarda*, sans donner le *fac-similé* du texte, et le premier morceau d'un *Balletto*, vraiment digne de toute attention à cause de l'accompagnement du luth écrit en forme moderne bien déterminée.

FABRIZIO CAROSO, 1600. — *Alla Regina, Cascarda.*

Op. 16

SOPRANO

BASSO

LIUTO

8<sup>a</sup>bassa .....

Detailed description: This is the first system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Bass, and the bottom for Lute. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The Soprano part begins with a treble clef and a sharp sign (C-clef). The Bass part begins with a bass clef. The Lute part begins with a treble clef and contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests. Below the Lute staff, there is a dashed line and the text '8<sup>a</sup>bassa'.

8<sup>a</sup>bassa .....

Detailed description: This is the second system of the musical score, continuing the three staves from the first system. The notation follows the same pattern, with vocal lines and a lute accompaniment. Below the Lute staff, there is a dashed line and the text '8<sup>a</sup>bassa'.

8<sup>a</sup>bassa .....

Detailed description: This is the third system of the musical score. It continues the vocal and lute parts. Below the Lute staff, there is a dashed line and the text '8<sup>a</sup>bassa'.

8<sup>a</sup>bassa .....

Detailed description: This is the fourth and final system of the musical score shown. It concludes the vocal and lute parts. Below the Lute staff, there is a dashed line and the text '8<sup>a</sup>bassa'.

FABRIZIO CAROSO, 1600. — *Laura Suave, Balletto*.

No 17 1<sup>a</sup> Volta. 2<sup>a</sup> Volta.

SOPRANO

BASSO

LIUTO

Quant à l'œuvre complète de Caroso, on peut consulter le premier volume de la *Biblioteca di rarità musicali per cura di Oscar Chilesotti, edizione Ricordi*.

Un livre semblable, *Le Gratie d'amore*, fut publié (1602) par Cesare Negri, Milanais, surnommé *il Trom-*

*bone*, lui aussi *professore di ballare*, et ses danses sont bien plus coulantes que celles de Caroso. Le *Brando gentile* suivant est fort singulier par l'extravagante variété des rythmes qui le caractérisent.

CESARE NEGRI, 1602. — *Brando gentile*.

No 18

1ª Volta. 2ª Volta.

1ª Volta. 2ª Volta.

1ª Volta. 2ª Volta.

1ª Volta. 2ª Volta.

Pour en revenir à l'art spécial des luthistes, je citerai Gabriel Fallamero, *gentilhuomo Alessandrino*, qui, dans son premier livre de luth (1584), mit en tablature des *Madrigali* de Filippo de Monte, de Rolando (Lasso), de Luca Marenzio, de Rufo, de Vinci, de Cipriano (de Rore), de Andrea Gabrieli, de Ferabosco et de Striggio; des *Motetti* de Lasso et des *Ricercate*

de Annibale Padovano. Il m'a été impossible d'interpréter complètement cette musique, car l'édition est pleine de fautes. Par bonheur, l'auteur y a ajouté bien des *Canzonette alla Napolitana*, à une seule voix avec accompagnement de luth, où j'ai pu deviner à peu près ce que Fallamero avait voulu écrire. Quelques-unes sont fort gracieuses; en tout cas il faut

prendre en haute considération ce genre de composition, car c'est celui qui présente dans l'art moderne les premiers essais pour émanciper la mélodie de

la polyphonie, qui dominait toujours dans la musique savante.

GABRIEL FALLAMERO, 1584. — *Siate avvertiti, Canzonetta.*

CANTO

№ 19

LIUTO

1<sup>a</sup> Volta. 2<sup>a</sup> Volta.

- li o voi cor - le - sta - man - ti; - ti; Se

vo - le - te al - te don - ne es - ser vo - i ca - ri, Hab -

bia - te pur in man, Habbia - te pur in manspe - do da - na - ri.

Aussi bien que Fallamero, Horatio Vecchi ajoutait le luth aux *Canzoni a ballo* composées par lui dans la *Selea di varia recreatione* (1590). Ici, cependant, le rôle du luth se borne à doubler les voix, tantôt en les simplifiant, tantôt en les embellissant de *fioriture*; on peut s'en rendre compte dans l'air suivant,

qui est une mélodie populaire pour danser, que Negri accueillit dans les *Gratie d'amore* sous sa simplicité primitive, tandis qu'Horatio Vecchi aime mieux la mettre dans ce style polyphonique qui a été seul apprécié scolastiquement à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle.

HORATIO VECCHI, 1590. — *So ben mi ch' a bon tempo, Aria a quattro.*

№ 20

VOCI

LIUTO

So ben mi ch' a bon tempo, So ben mi ch' a bon tempo, Fa la la

So ben mi ch' a bon tempo, So ben mi ch' a bon tempo, Fa la la

So ben mi ch' a bon tempo, So ben mi ch' a bon tempo, Fa la la

So ben mi ch' a bon tempo, So ben mi ch' a bon tempo, Fa la la

la la la la la la la; Al so, ma ba sta mo, Al so, ma ba sta

la la la la la la la; Al so, ma ba sta mo, Al so, ma ba sta

la la la la la la la; Al so, ma ba sta mo, Al so, ma ba sta

la la la la la la la; Al so, ma ba sta mo, Al so, ma ba sta

mo, Fa la la la la la la la la la la.

mo, Fa la la la la la la Fa — la la la la la la la.

mo, Fa la la la la la la la la la la la.

mo, Fa la la la la la la Fa la la la la la la la la.

Des *Balli per sonar di liuto*, composés par Gio.-Maria Radino (Venetia, Vincenti, 1592), je dirai que l'on y sent le travail, sauf toutefois dans le rythme, qui conserve de la clarté et de la simplicité. Les accords aussi se succèdent dans une disposition qui correspond au sentiment de la musique moderne avec un goût plus fin que celui que nous avons trouvé

dans les pièces de danse, plutôt primitives, écrites par les luthistes précédents; et ces accords, dans des modulations assez fréquentes, arrivent à ne pas produire des effets trop choquants. Dans le livre de Radino il y a un *Pass' e mezzo* en six parties avec sa gaillarde, deux *Padovane* et quatre gaillardes; j'en reproduis ici la première :

GIO.-MARIA RADINO, 1592. — *Gagliarda*.



Nous avons désormais atteint l'époque la plus splendide de l'histoire du luth. Sous peu, l'insensible décadence de celui-ci va commencer, car il sera détrôné par les progrès des autres instruments, qui, en se perfectionnant par degrés dans leur structure, allaient acquérir une importance artistique toujours plus grande, et par l'ensemble de la musique instrumentale à plusieurs parties, qui d'abord se développait luxuriant dans l'accompagnement du mélodrame (opéra) et qui ensuite trouva ses véritables formes dans les *Sonate da camera* et *da chiesa*.

Gio.-Antonio Terzi (*Libro Primo*, 1593) et Simone Molinaro (*Libro. Primo* 1599) sont les deux luthistes italiens les plus habiles que j'aie rencontrés dans mes recherches. Terzi transcrit avec beaucoup de soin des *Motetti* de A. Gabrieli, de Emilio Renaldi, de Palestrina, de Ingigneri, de Coreggio, de Lasso et de Gio. Cavaccio; des *Madrigali* de Palestrina, de Striggio, de Nanino, de Vuert, de A. Gabrieli, de Marrenzio, de Porta et de Filippo de Monte; des chansons

françaises de Lasso et de Coreggio, et onze *Canzoni* de Mascara; il compose aussi six *Fantasia* et plusieurs airs de danse (*Pass' e mezzo*, *Gagliarde*, *Saltarelli* et *Courantes francesi*), presque tous très élégants et travaillés avec un art admirable. Molinaro produit bien des *Balli* richement variés, quoique plus simples que ceux de Terzi, quinze *Fantasia* composées par lui, vingt-cinq *Fantasia* de Gio.-Battista della Gostena, et une de Giulio Severino, et plusieurs chansons françaises de Guglielmo Costelij, de Thomas Crecquillon, de Lasso, de Clemens non papa et de Giuseppe Guami. Terzi et Molinaro employèrent le luth à huit cordes, sur lequel la tablature régulière de la musique était plus aisée et l'exécution plus parfaite. Comme exemples, je ne puis reproduire que deux parties d'un *Pass' e mezzo* de Terzi, le Ballet *Il Conte Orlando* de Molinaro et quelques mesures d'une *Fantasia* de G.-B. della Gostena très importante à cause de l'harmonie chromatique qui y règne sans cesse.

GIO.-ANT. TERZI, 1593. — *Pass' e mezzo*.

2 Parte



ecc.

SIMONE MOLINARO, 1599. — Ballo detto « Il Conte Orlando ».

♩ 23





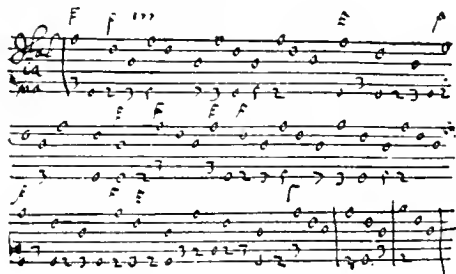
G.-B. DELLA GOSTENA, 1599. — *Fantasia XXV.*

25



A cette époque appartient, je crois, le manuscrit (Lautenbuch) dont j'ai publié la transcription complète chez Breitkopf und Härtel à Leipzig en 1890. J'y trouvai une *Italiana*, charmante composition pour le luth, tant par la beauté de sa mélodie que par la simplicité de sa forme. Je la publie de nouveau avec la notation originale.

Da un Lautenbuch del secolo xvi. Italiana.





Il ne serait pas à propos que je m'occupasse ici d'autres manuscrits, où manque le caractère intéressant d'une personnalité, et qui ne sont que des recueils disparates, faits par quelques amateurs; d'ailleurs ils n'ont rien qui passe les bornes de la musique la plus commune et inexpressive.

Dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle parut un livre d'une grande importance historique et artistique sur le luth. C'est le *Thesaurus harmonicus* (1603) de Jean-Baptiste Besard, de Besançon. Vrai trésor inépuisable des compositions des maîtres et des luthistes les plus renommés de ce temps, il contient: 1<sup>o</sup> *Preludi*; 2<sup>o</sup> *Fantasia*; 3<sup>o</sup> *Madrigali* et *Villanelle*; 4<sup>o</sup> *Camozoni francesi* et *Airs de court*; 5<sup>o</sup> *Pass'e mezz'i*, avec une *Pavana* et un *Bergamaseo*; 6<sup>o</sup> *Gagliarde*; 7<sup>o</sup> *Allemandes*, avec quelques danses polonoises et anglaises; 8<sup>o</sup> *Branles* et *Ballets*; 9<sup>o</sup> *Voltes* et *Courantes*, et 10<sup>o</sup> *Miscellanea* (*Batilles*, *Guillemettes*, *Canaries*, etc.). On y cite des auteurs tout à fait inconnus, tels que Hortensius Perla, de Padoue; Pomponius, de Boulogne; Carolus Boequet, Joannes Perrichonius, Joannes Edinthonius, Monsieur de Vaumeny et Balardus, tous de Paris; Mercurius, d'Orléans; Victor de Montbuisson, d'Avignon; Cydrae Rael, de Bourges; Jacobus Reys, d'Augsbourg; Joannes Dooland, Anglais; Joannes Baefort, Hongrois, et Albertus Dlugorai, Polonais. Nous avons au contraire quelques notices des musiciens suivants :

Lorenzo Romano fut surnommé le *Cavaliere del liuto*, parce qu'il avait été décoré par le pape de l'ordre du *Sperone d'oro* à cause de son extraordinaire talent dans la musique.

Catone Diomède, de Venise, se rendit tout jeune en Pologne auprès du grand trésorier Stanislas Kotska. Habile luthiste et bon chanteur, il écrivit pour son instrument les danses polonoises qu'il entendit dans ce pays-là; Besard les publia dans son ouvrage.

Fabrizio Dentice vivait à Rome vers l'an 1550. Il est loué par Vincenzo Galilei comme luthiste et compositeur dans le *Dialogo della musica antica e della moderna*. On a de lui *Motetti* (1581), *Antifone* (1586) et quelques autres pièces pour l'église (1593). Il obtint un grand succès en Espagne en y jouant du luth.

Alfonso Ferabosco, auteur de *Madrigali* très estimés,

naquit en Italie l'an 1515 environ et fixa sa demeure en Angleterre vers l'an 1540. Il composa la chanson *Jo mi son giovinetta*, qui eut une si haute faveur que tous les luthistes les plus célèbres la mirent en tablature pour le luth et que Palestrina la prit pour thème de la *Missa Primi Toni*, qui est comprise dans le troisième volume de ses messes imprimé à Rome en 1570 par Valerio et Luigi Dorico.

Mertel Elia, de Strasbourg, connu favorablement comme luthiste dès la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, a publié, douze ans après le *Thesaurus* de Besard, l'*Hortus musicalis novus* (1615), recueil intéressant de musique pour le luth.

On rappelle encore dans le *Thesaurus* un *Equus Romanus*; sous ce nom latin Besard veut peut-être indiquer Emilio del Cavaliere et peut-être Alessandro della Viola, qui ont été par lui regardés tous les deux comme des musiciens *præstantissimi*.

Luca Marenzio aussi, artiste de génie que l'on a surnommé le *Cygne le plus doux du seizième siècle*, paraît parmi les compositeurs de qui Besard s'est occupé en transcrivant leur musique la plus estimée: le *Thesaurus* donne de lui quelques *Villanelle* à trois voix, dont l'accompagnement de luth est digne d'attention parce qu'il n'est pas le redoublement des parties du chant.

Le *Novus partus*, publié par Besard en 1617, est moins important que le *Thesaurus harmonicus*. Toutefois il présente un certain intérêt à cause des trois espèces de luths, accordés dans des manières variées, que l'auteur a mis en concert dans les premières pages de son livre.

Je dois remarquer que dans ce système de notation en tablature l'exécutant n'avait pas à se soucier des différentes manières d'accord qu'on pouvait donner au luth, tandis que pour exécuter correctement la musique il suffisait qu'il mit les doigts sur les touches et sur les cordes que les numéros indiquaient, et qu'il pinçât ces cordes selon le rythme désigné au-dessus de la portée.

Quant aux compositions que Besard nous conserva, presque toutes pleines de grâce, je dois renvoyer le lecteur à mes ouvrages déjà cités et aux volumes des congrès de Paris (1900) et de Rome (1903); dans ce

dernier livre j'ai publié plusieurs *Airs de court*, c'est-à-dire de petites chansons à une seule voix avec l'accompagnement du luth. C'est un genre typique de mélodie qu'on chantait précisément lorsque la *Camera florentina* travaillait à ressusciter la monodie pour le drame musical. Nous pouvons voir que dans les *Airs de court* il existait en France une cantilène *sui generis*, qui représentait déjà la monodie dans l'inspiration lyrique. Les *Airs de court*<sup>1</sup> sont rudimentaires à vrai dire; ils sont formés de phrases caractéristiques qui manquent d'un rythme régulier; mais

cependant chaque chanson a la même structure et la même expression. Les accords qui soutiennent la voix choquent bien souvent, à cause de l'extravagance des successions; mais ils constituent un élément formel de la composition. J'en donne un exemple avec le *fuo-simile* du texte, qui fera voir comment on employait la tablature française du luth. J'y ajoute une pièce très expressive, *Les Cloches de Paris*, d'auteur inconnu, une danse polonaise de Diomède, et un Branle gai, harmonisé probablement par Besard d'après un motif populaire.

J.-B. BESARD, 1603. — *Beaux yeux qui voyez*. Air de court.

THESAVRI HARMONICI

Beaux yeux qui voyez clairément et mon malheur et mon tourment, Vous voyez, so-leils humains, et vos faueurs et vos dédains.

CANTO

Beaux yeux qui voyez clairément,

LUTO  
8a 6ssa

et mon malheur et mon tourment, Vous voyez, so-

-leils humains, et vos faueurs et vos dédains.

1. Avant Bessard ce genre de musique consistait dans l'arrangement de madrigaux en *solo* vocal: l'on isolait une des voix, généralement la dessus, avec des embellissements (*floriture*), pendant que les autres parties étaient jouées sur un ou plusieurs instruments (luths ou violes).

L'ensemble conservait, naturellement, le caractère de l'art polyphonique, d'où il dérivait. Dans le recueil de Besard, au contraire, les *airs de court* paraissent sous une physionomie assez spéciale.

Dans cet Air de court le luth doit être accordé :

Corde à vide. *Cordes sur la Touche*

J.-B. BESARD, 1617. — *Campane Parisiennes* (Les Cloches de Paris).

♩ 27

J.-B. BESARD, 1603. — *Danza Polacca di Dionede*.

♩ 28

J.-B. BESARD, 1603. — *Braulte gay.*

♩ 29

Les livres de luth nous font maintenant à peu près défaut. Marin Mersenne, dans *l'Harmonie universelle* (1636), reproduit seulement un air à quatre voix de Anthoine Boësset, *intendant de la musique de la chambre du Roy et de la Roynie*. Et vers la moitié du siècle, avec la tablature de Bernardo Gianoncelli, surnommé le *Bernadello*, on distingue un nouveau style dans la musique du luth, style qui tend à supprimer en grande partie le caractère qui, jusqu'aux premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, avait empreint d'une originalité très décidée les compositions pour l'instrument. Le Berna-

dello écrivit pour le théorbe à 14 cordes, qui offrait en vérité plus de ressources que le luth simple, soit pour mettre en tablature la musique, soit pour l'exécuter, mais qui s'efforçait, à contresens, d'atteindre par l'étendue des sons les effets du clavicorde. Je transcris de son livre une suite assez bien réussie, qui servira plus que mes paroles à montrer le passage qui s'accomplissait de l'ancienne musique pour le luth, d'un relief si original, aux sonates qui allaient se généraliser dans l'art instrumental.

BERNARDO GIANONCELLI, 1650. — *Tasteggiata, Gagliarda e Spezzata.*

♩ 50

The image displays a page of musical notation for a keyboard instrument, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in G major and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks such as repeat signs and slurs.

M. Michel Brenet, dans son magnifique ouvrage sur l'histoire du luth en France, que j'ai déjà nommé, parle de quelques luthistes français du xvii<sup>e</sup> siècle : Anthoine Francisque, Gabriel Bataille, Louis Mollier, François Pinel, Nicolas Martineau, Charles Mouton, plusieurs Gaultier de noms différents, Perriue, etc., et il en rappelle les œuvres avec des notices historiques et artistiques très étendues. Je suis persuadé que la transcription de leurs tablatures permettrait de recueillir quelques compositions intéressantes, quoique la décadence de l'instrument, particulièrement après 1650, se dévoile de façon évidente.

Je finis ces notes sur le luth ordinaire en remarquant qu'en 1688 Pietro Sanmartini publiait à Florence certaines *Sinfonie*, suites à quatre temps, souvent dans un rythme de danse, pour deux violons, et quelquefois en y ajoutant le *Basso di Viola*, avec le luth ou l'orgue, et qu'il écrit pour cette dernière partie la seule basse chiffrée. Il est étrange que le compositeur ait pu confondre ainsi dans sa musique les effets de l'orgue avec ceux du luth; mais nous devons plutôt faire attention que, précisément quand

le luth allait mourir, Sanmartini trouvait dans l'exécutant l'habileté et la science d'improviser la partie harmonique de ses *Sinfonie* d'après les indications de la seule basse. Cela laisse entrevoir que la manière de jouer du luth avait autrefois été semblable lorsqu'on l'unissait à d'autres instruments, ou lorsqu'on l'appliquait à l'accompagnement du melodramma (opéra).

Vers la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, on employait en France, et en Allemagne peut-être plus tard, le luth spécial dont j'ai déjà décrit la tablature sur les cor-

des à touches  avec

les basses supplémentaires au dehors du manche de l'instrument. Dans ce système on a composé l'ouvrage intitulé *Pièces de luth composées sur différents modes par Jacques de Gallot avec les folies d'Espagne, enrichies de plusieurs beaux couplets dédiés à MONSEIGNEUR le comte Destrée, vice-amiral de France; à Paris, chez H. Bonneuil*. Comme Jean comte d'Es-



trées a été nommé vice-amiral en 1670, l'édition de Gallot, que celui-ci lui avait dédiée en faisant allusion à ce fait, doit se référer à cette époque. J'ai transcrit

tout le livre, que, même d'après l'exemple que je rapporte, on peut facilement apercevoir très différent du style de la musique qu'on jouait sur le luth ordinaire.

JACQUES DE GALLOT, 1670. — *La Pigeonne*, Courante.

*Courante*  
*la pigeonne*  
*s. ms. chanterelle*

31

Un gros manuscrit du même genre de tablature que j'ai eu l'occasion d'étudier, ne m'a pas offert de résultats assez brillants pour me pousser à d'autres recherches sur ce sujet. Cependant ce luth, toujours avec la même notation, a duré plus d'un siècle. En effet, David Kellner, en 1747, composa pour l'instru-

ment *Fantasia, Ciaccone, Gighe, Pastorelle, Campanelle, Sarabande, Gavotte, Rondeaux, Passe-Pied* et des *Airs* assez variés. J'ai lu toutes ces pièces, et quelques-unes m'ont charmé; toutefois de pareilles compositions ne pouvaient désormais satisfaire que le petit nombre de *dilettanti* d'un instrument qui s'était sur-

vécu à lui-même et était bien déchu. D'ailleurs la guitare allait prendre un caractère tout à elle, qui ne manquait pas d'une certaine grâce artistique. Elle prenait faveur à cause de sa plus robuste et plus parfaite sonorité en comparaison du luth, due à la grandeur de l'instrument; à cause de l'accordatura bien plus facile (on a dit qu'un luthiste perdait la moitié de sa vie à accorder le luth!); à cause des effets des accords arpégés (batteries) qui relevaient par un agrément nouveau l'exécution sur les cordes pincées; et à cause du doigté plus aisé sur la touche.

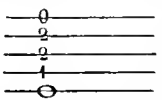
Avant la composition régulière d'une vraie musique pour la guitare nous trouvons les étranges sonates de *Chitarriglia*. Cet instrument à cinq cordes était

accordé ainsi :



avait inventé pour lui un alphabet dans lequel chaque lettre indiquait la position des doigts sur les touches nécessaires pour obtenir un accord de cinq sons; par exemple, la lettre D exigeait cette combi-

naison du doigté

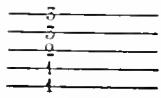


l'accord de *la mineur*. Quelques lettres ne laissaient pas des cordes à vide (désignées par un zéro), comme



Pour noter les sonates de *Chitarriglia* on mettait les lettres sur une ligne transversale; de petites lignes perpendiculaires à celle-là, vers le haut ou vers le bas, indiquaient si l'accord devait être arpégé avec le doigt de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu. Une semblable râclerie toute rudimentaire, et rien de plus, constituait la sonate! A l'exécutant manquait

la lettre G



de manière qu'exécutée

avec l'index sur la première touche, elle faisait résonner l'accord de *fa* (à vrai dire à l'état de deuxième renversement, c'est-à-dire de 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup>, =  $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ do \end{pmatrix}$ )

sur la troisième (G<sup>3</sup>) l'accord de *sol* ( $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ ré \end{pmatrix}$ ), sur la qua-

trième (G<sup>4</sup>) celui de *la bémol* ( $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ mi \flat \end{pmatrix}$ ), etc. Il faut remarquer cependant que, selon la méthode employée par le guitariste qui écrivait la tablature, parfois un numéro sur la lettre indiquait la touche à laquelle se référerait la position de la main pour serrer toutes les cordes dans le but d'atteindre un certain accord, et parfois une lettre spéciale pouvait signifier le même accord, particulièrement lorsqu'il s'agissait de noter un accord qui était d'un fréquent et facile usage sur l'instrument.

Voici l'alphabet le plus commun de la *Chitarriglia*; il passa plus tard et se conserva longtemps dans la tablature pour la guitare *alla spagnola*, même en Italie :

toute indication de temps!! Il devait se contenter de cette seule règle que lorsqu'il trouvait un point il fallait qu'il s'arrêtât un petit peu, et que là où les lettres étaient placées entre deux S, les *batteries* (accords arpégés) devaient être exécutées plus à la hâte. Le *fac-similé* suivant est tiré d'un petit livre intitulé *Vago fior di virtù Dove si contiene il vero modo d'in-*

*Folias alla vera Spagnola.*

A | e | a | g | I | a | c | I | a | g | I  
 I | II | II | II | II | II | II | II | II | II | II

b | c | A | fine.  
 II | II | II | I

e | i | e | b | I | I | e | i | I | I | e | b | I | e | I  
 I | II | II | II | II | II | II | II | II | II | II | II

i | e | fine.  
 II | II | I

L | a | L | h | I | I | L | a | I | I | L | h | I | P | I  
 I | II | II | II | II | II | II | II | II | II | II | II

a | L | fine.  
 II | II | I

Follia alla vera Spagnola.



parare di sonare La Chitarriglia Con una giunta di Passacagli, e Chiarone alla vera Spagnola e anco Balletti novi, e Correnti Franesse non più reduti. Il tutto dato in luce da me Lodovico del Monte da Bologna. Je n'ai traduit que la première Follia, d'un goût d'ailleurs exécrationnel.

Néanmoins, dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle parurent plusieurs tablatures de Chitarriglia : en 1620, Gio.-Ambrosio Colonna était arrivé à son deuxième livre, même assez gros; et ce goût dura longtemps, jusqu'à ce que l'on associât aux lettres simplement râclées le pincement des notes comme dans le luth, et l'on eut alors la guitare alla spagnola avec une musique moins primitive.

Mais on continua l'usage de l'alphabet pour la guitare, afin de noter les accords, même en faisant des fautes grossières, sur la basse écrite des chansons à une ou plusieurs voix, ce que j'ai remarqué dans presque toutes les compositions des Affetti amorosi de Giovanni Stefani (1621), de la Misticanza di Vigna alla Bergamasca de Fasolo (1626?), et des Arie de Francesco Severi (1626).

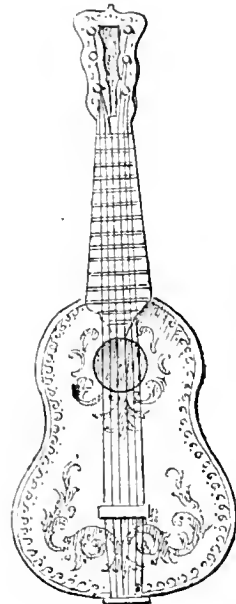


FIG. 308. — Chitarra del secolo XVII<sup>o</sup>.

FASOLO, 1625. — *Pentimento di sdegno amoroso a modo di Balletto francese.*

Pentimento di sdegno Amoroso: à modo di Balletto Francese.

2 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1

B G E B E F G E F D B E B G A

I Bei guardi che m'incendono i begli'occhi che risplendo no' Com' il Sol amez' il

2 2 1 1 3 2 2 2 1 1 1

E D D C A A F C A B D

di Al mio core raggi porgo no Cofi chiari, che lo scorgo Onde

I A A I E I I I 2  
K A B C A D G A B

Sde-gno il dipar ti il dipar ti

№ 33.

CANTO

CHITAR-  
RIGLIA.

BASSO

I bei guar-di che n'in-cen - do-no, i be-gl'oc-chi che ri-  
- splen-do-no. Co-n' il sol a mez-z'il di, Al mio co-re rag-gi por-go-  
- no Co-si chia-ri che lo scar-go-no, On-de sde-gno il di-par-ti, il di-par-ti.

Ce système fut employé pendant de longues années, et même dans plusieurs poésies italiennes du xvii<sup>e</sup> siècle on rencontre les lettres *per la chitarra*, peut-être dans l'intention de faire un accompagnement à une mélodie connue sur laquelle on les chantait, et peut-être en vue de laisser improviser sur les accords notés par les lettres une cantilène

ou un récitatif. J'en donne un essai de Pesori (1680) :

E I E  
Al fiero gioco  
D F D  
Ch' a poco a poco  
O G H I  
Si gioca, si perde la libertà; ecc.

Al fiero gioco Ch'a poco a poco Si gioca, si perde la libertà; etc



A l'égard des véritables sonates de guitare, on relève plus de variété dans les moyens d'expression que dans celles pour le luth : les batteries ascendantes et descendantes, les ligatures, les miaulements, les tremblements, les martellements (ces deux derniers paraîtront dans la musique du grand Bach comme agréments), présentent bien des ressources au bon goût et à l'habileté du guitariste.

Parmi les tablatures italiennes de guitare<sup>1</sup>, j'ai eu la possibilité d'étudier celles de Gio.-Paolo Foscariini, l'Accademico Caliginoso detto il Furioso (1640 à peu près), de Francesco Asioli (1676), de Stefano Pesori (1680) et du comte Lodovico Roncalli (1692).

Dans le livre de Foscariini j'ai trouvé peu de choses

intéressantes, hormis un *alfabeto dissonante*, inventé pour produire des accords de septième mineure et des accords de retard. Pesori, sous le titre de *Scrigno armonico*, a réuni un pêle-mêle de pièces fastidieuses à déchiffrer et plus fastidieuses encore, si cela se peut, à jouer. De Francesco Asioli, de Reggio, on sait, d'après la préface de ses *Concerti armonici*, qu'il était maître de guitare au Collège des Nobles à Parme. Il pinçait sans doute avec une grande habileté de la guitare, car ses concerts offrent souvent quelques difficultés dans l'exécution. Ils comprennent : *Alemande, Sarabande, Balletti, Arie, Gighe, Preludi e Capricci*. J'en reproduis un numéro :

FRANC. ASIOLI, 1676. — *Capriccio*.



1. Tablature italienne de guitare :

Cordes		à vide	I	Touche II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
		0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	x	y	z
V	La	Sib	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	
IV	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Re	
III	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	
II	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	
I	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	

J'ai eu plaisir à publier entièrement les *Capricci armonici* de Roncalli (Milano, Lucca, 1881), parce qu'ils m'ont semblé dignes de considération par la grâce mélodique charmante avec laquelle ils sont développés en forme de suites à différents rythmes de danse. Je donne ici le prélude de la suite en ré majeur, avec le fac-similé du texte, en faisant observer que dans cette tablature, qui est fondée sur le même système que le luth, la série des cordes du grave à l'aigu descend de haut en bas, que les numéros

désignent les touches (x en est la dixième), que les lettres majuscules représentent les batteries, que les valeurs rythmiques sont placées sur les cinq lignes qui figurent les cordes de l'instrument, et qu'enfin les signes sous ces mêmes lignes se rapportent à l'exécution de la main droite, dont ils indiquent les doigts les plus convenables pour pincer les cordes. J'y ajoute une *Passacaglia* bien jolie, que j'ai tâché d'interpréter sur la guitare moderne à six cordes.

LODOVICO RONCALLI, 1692. — *Preludio.*

LODOVICO RONCALLI, 1692. — *Passacaglia.*

Op. 56

1<sup>a</sup> Volta 2<sup>a</sup> Volta

1<sup>a</sup> Volta 2<sup>a</sup> Volta

Quant à la tablature de guitare française<sup>1</sup>, qui avait les mêmes cordes que la guitare *alla spagnola*<sup>2</sup>, on faisait usage de la portée à l'envers de cette dernière, c'est-à-dire que les sons y conservaient la position naturelle de l'accord, de bas en haut. On n'y employait pas l'alphabet pour les batteries, parce que les lettres progressives de celui-là remplaçaient les numéros de la guitare espagnole et italienne, et la position pour les batteries était écrite entièrement chaque fois qu'il fallait employer cet effet dans la composition; pour les valeurs rythmiques on se servait des notes musicales ordinaires.

Dans ce genre de notation est typique *La Guitarr Royale* de François Corbetta, imprimée à Paris en 1671. Il paraît que Corbetta, né à Paris en 1630 environ, fut un guitariste célèbre dans toute l'Europe. Hamilton le rappelle dans les *Mémoires du chevalier de Grammont* à la cour de Charles II d'Angleterre, où il « venait de faire une *Sarabande* qui charmait ou désolait tout le monde, car toute la guitarerie de la cour se mit à l'apprendre, et Dieu sait la râclerie universelle que c'était ». Corbetta lui-même dit au *Curioso*

*lettore de la Guitarr Royale* qu'il fit graver l'an 1636 un de ses livres à Paris, « où Sa Majesté voulut bien l'admettre dans une entrée de plusieurs guitares d'un Ballet composé par le très fameux J.-B. Lully »; et puis il se plaint d'un certain Granatta qui lui vola des sonates et des inventions, comme il eut occasion de s'en apercevoir à Venise à son retour d'Espagne.

Je n'ai trouvé aucune indication qui me permit de découvrir la *Sarabande* qui exalta d'une manière si extraordinaire les dames et les chevaliers de la cour anglaise: pour remédier à ce malheur, je transcrivis une gavotte<sup>3</sup>, dans laquelle on peut voir les fioriture qui avaient le plus de succès sur l'instrument. Le reste de la musique de Corbetta comprend des *Prebudi* Allemandes, *Sarabandes*, *Passacagli*, *Rondeaux*, *Gighe*, *Menuetti*, *Ciaccone*, *Fantasia*, etc.; il ne manque même pas de pièces d'un caractère historique et politique, telles que une *Allemande sur la mort du duc de Gloucester*, le *Tombeau sur la mort de Madame d'Orléans*, et une *Allemande et sa suite sur l'emprisonnement de Bouquingam* (sic!).

FRANC. CORBETTA, 1671. — Gavotte aymée du duc de Montmouth.



1. Tablature de guitare française :

Cordes  
à vide I Touche II III IV V VI VII VIII IX X XI XII  
a b c d e f g h i k l m n

I	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi
II	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si
III	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol
IV	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré
V	La	Sib	Si	Do	Do#	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La

2. Les cordes doubles, à l'émision les aiguës et à l'octave les basses, étaient presque toujours déterminées par l'auteur dans la préface de son ouvrage.

3. Dans la musique de Corbetta et de Robert de Visée j'ai désigné

quelquefois entre parenthèses le *sol* bas, qui n'existe pas dans la guitare à cinq cordes; cela sert à faire comprendre le saut de la troisième corde à la cinquième, saut inévitable, puisqu'il manquait à l'instrument la sixième corde.





De Vabray, de Visée et Médard furent élèves de Corbetta. Le dernier lui fit une épitaphe qui, dans sa conclusion, est très semblable à celle qui a été gravée sur le tombeau de Lully :

Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,  
Et qu'il aurait charmé la mort ;  
Mais, hélas ! par malheur elle n'a point d'oreilles.

Un autre hommage fut rendu à son maître par Robert

de Visée, qui, dans son *Livre de Guitare* (Paris, 1682), publia une Allemande portant le titre : *Tombeau de M. Francisque Corbet*. En reproduisant la première partie et le *fac-similé* du texte comme exemple de la tablature française de guitare ; j'invite le lecteur à remarquer cette coïncidence fort euriense que la composition de R. de Visée commence ainsi que la marche funèbre de la symphonie héroïque de Beethoven.

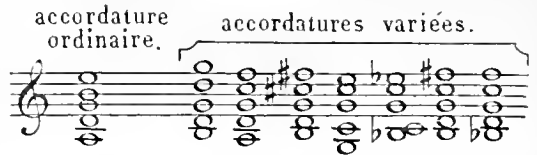
ROBERT DE VISÉE, 1682. — *Tombeau de M. Francisque Corbet*. Allemande.



Je n'ai rien rencontré de remarquable après cette musique dans le livre de R. de Visée. Nap. Coste a publié de nouveau en notation moderne *Neuf pièces* très gracieuses de cet auteur; il les réduisit pour la guitare à six cordes, ce qui donne sans doute plus d'éclat aux accords, qui avec six cordes sur la touche peuvent avoir la basse régulière, mais ce qui altère l'originalité spéciale de ces compositions pour la guitare ancienne.

Plus tard nous trouvons les *Nouvelles Découvertes sur la Guitare* par François Champion (Paris, 1705). Cet ouvrage nous montre le grand nombre d'accordature que l'on essaya sur la guitare (voir ci-contre).

Je répète ici l'observation que j'ai déjà faite à l'égard des différentes manières d'accorder le luth : dans



notre système ordinaire de notation la lecture de la musique sur la guitare accordée d'une façon différente de l'ordinaire serait ennuyeuse et difficile; mais dans la tablature, où au lieu des notes musicales sont indiquées les touches sur lesquelles résonnent les notes, le changement d'accordature n'apportait au joueur aucune confusion.

Je cite une Sarabande de Champion :

FR. CHAMPION, 1705. — *Sarabande.*

Je n'ai vu aucune autre tablature de guitare après celle de Champion, mais je crois que désormais ces livres ne pourraient plus attirer l'attention des historiens. Les temps héroïques des instruments à pincer étaient passés, tandis que le *clavicembalo* les avait remplacés avantageusement, soit sous le rapport de la valeur des compositions que l'on écrivait pour lui, soit sous celui de l'exécution. La musique instrumentale d'ailleurs avait pris une forme décidée par le mérite de Bononcini, Vitali, Torelli, Bassani, Corelli, etc., qui, dans des compositions géniales à plusieurs parties, en continuant l'œuvre commencée par Gabrieli et Mascara à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, avaient frayé à la musique moderne de nouveaux chemins. En effet, après l'invention de l'opéra, le violon et plus tard le quatuor d'archets occupèrent la première place dans l'ensemble orchestral et contribuèrent à ordonner et à définir les fonctions des autres instruments qui étaient amoncelés pêle-mêle dans les orchestres primitifs. L'Italie peut se glorifier de violonistes très habiles, qui parurent dès les premières années de la renaissance musicale. On connaît de l'époque la plus ancienne : Biagio Marini, qui se révéla parmi les premiers virtuoses compositeurs par les *Affetti musicali* (1617); Carlo Farina, inventeur du style *du camera* ;

Tarquinio Merulo, qui fonda la technique du violon; Gio.-Battista Fontana, auteur distingué de sonates pour violons et basse; Gio.-Battista Bassani, compositeur vraiment inspiré et très fécond, maître du fameux Arcangelo Corelli qui est regardé à bon droit parmi les plus anciens classiques; Gio.-Battista Vitali, qui a su répandre le style instrumental par le goût exquis de ses œuvres; Giuseppe Torelli, créateur du *Concerto grosso*; enfin Antonio Veracini et Antonio Vivaldi, joueurs et compositeurs de grande valeur. Leurs Sonates, leurs *Concerti*, leurs *Capricci*, ne permettent pas seulement d'apercevoir l'habileté du violoniste, mais ils doivent aussi être hautement appréciés par la grâce, la fraîcheur, l'originalité de la mélodie que l'on peut y relever.

Dans une telle évolution des formes musicales, toujours plus grandioses, le luth, aux moyens si limités, devait disparaître; il fut regretté par quelques solitaires rêveurs du temps passé, épris de la naïveté d'expression de l'art primitif; seule a survécu la renommée romantique de ses sons harmonieux. La guitare existe encore, doux instrument qui conserve toujours des effets attrayants, mais qui depuis longtemps ne répond plus aux progrès de la musique moderne.

## III

L'OPÉRA AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
EN ITALIE

Par Romain ROLLAND

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A LA FACULTE DES LETTRES DE PARIS

## CHAPITRE PREMIER

Les origines de l'Opéra en Italie<sup>1</sup>.

L'invention de l'Opéra est l'œuvre de l'Italie. Il surgit, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, d'un petit groupe de musiciens, de poètes et de gens du monde, réunis à la cour du grand-duc de Toscane. Mais il y avait longtemps déjà qu'il s'élaborait obscurément dans l'esprit de la nation, et l'on peut retrouver ses origines jusque dans les représentations religieuses et populaires du xiv<sup>e</sup> siècle.

A cette date, en effet, nous trouvons en Toscane deux formes de spectacles où la musique était étroitement associée à l'action dramatique : les *Sacre Rappresentazioni* (représentations sacrées) et les *Maggi* (représentations de Mai), — celles-ci plutôt rurales, celles-là urbaines et spécialement florentines.

Les *Sacre Rappresentazioni* étaient, à l'origine, des actions scéniques, exposant les mystères de la foi ou

les légendes chrétiennes. Elles avaient quelques rapports avec nos Mystères, dont elles portaient souvent le nom. *Elles étaient entièrement chantées*<sup>2</sup>.

La musique de ces pièces s'est perdue; mais les spectacles populaires, parallèles à ces représentations bourgeoises et aristocratiques, les *Mai* de la campagne toscane, qui se sont conservés depuis le xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, sans grands changements, nous fournissent encore des indications précises sur ce que devait être ce chant primitif au théâtre. Le *Mai* est en stances de quatre vers de huit syllabes, rimant le premier avec le quatrième, le second avec le troisième. La musique est une cantilène perpétuelle avec quelques trilles et passages de bravoure. Le chant est lent, uniforme, d'ordinaire sans accompagnement, parfois avec accompagnement d'un violon et d'une contrebasse. Il est dans le ton majeur. Le rythme est marqué par l'accentuation de la première note de chaque mesure, qui correspond à la troisième et à la septième syllabe de chaque vers. En voici un exemple, qui nous a été très obligeamment communiqué par M. Alessandro d'Ancona :

Andante

Or che Mag - gioè ri - tor - na - to, Ri - ve - ri - ti miei Si -  
- gno - ri, Di gran rose e va - ghi fio - ri Ri - ves - ti - toè il colle e il prato

« Or que *Mai* est de retour, mes révérends seigneurs, de belles roses et de fleurs gracieuses est revêtue la colline et le pré. »

Cette cantilène est répétée pour les strophes suivantes; mais les chanteurs ont coutume d'y introduire des passages de bravoure, qui en modifient un peu la monotonie.

Les *Sacre Rappresentazioni* avaient naturellement

un caractère plus artistique que les *Mai* campagnards, puisque les meilleurs poètes et musiciens de Florence y travaillaient. Mais le principe de l'application de la musique aux paroles devait être à peu près le même, du moins au xv<sup>e</sup> siècle. Certaines parties de la pièce, d'un caractère traditionnel, — Prologues (*Annunziamenti*), Epilogues (*Licenze*), prières, etc., — étaient sans doute chantées sur une cantilène spéciale. De plus, on intercalait dans la *Sacra Rappresentazione* des

1. BIBLIOGRAPHIE. — ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, 1877. — ANGELO SOLERTI, *Precedenti del melodramma*, 1903. — VITA DI TORQUATO TASSO, 1895. — LA RAPPRESENTAZIONE DI DAFNE DI 1486, 1902. — ROMAIN ROLLAND, *L'Opéra avant l'Opéra (Musiciens d'autrefois)*, 1907.

2. Vincenzo Borghini, cité par M. Alessandro d'Ancona, dit en propres termes :

« Le premier qui supprima le chant de la représentation fut l'Araldo, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Non pas pourtant que sa pièce

ne fût encore chantée; mais le début seul fut parlé (*recitato a parole*), ce qui parut d'abord étrange *che parve nel principio cosa strana*, mais fut goûtée peu à peu et mis en usage (*però fu gustata a poco a poco, e messa in uso*). Et c'est chose extraordinaire comme la façon ancienne de chanter a été laissée tout d'un coup. »

Ainsi, l'innovation dramatique consista, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, à supprimer du drame la musique, que l'on allait s'évertuer à y faire rentrer, à la fin du même siècle.

morceaux, soit de liturgie régulière ou populaire (des *Te Deum* ou des *Laudi*), soit de musique profane et de musique de danse, comme l'indiquent certaines notations des *libretti*. Le spectacle était précédé d'un prélude instrumental, qui venait après le prologue chanté. Il y avait un petit orchestre, et nous voyons mentionnés çà et là des violons, des violes et des luths. — Enfin, les entr'actes étaient remplis par des *Intermèdes* très développés : joutes, chasses, combats à pied et à cheval; le ballet prenait là une importance considérable<sup>1</sup>. On y chantait aussi des *laudi*, des *canzoni*, des chansons à boire, des chœurs. Nous avons dans ces *Intermèdes*, à côté du drame lyrique, le germe de l'opéra-ballet, qui plus tard se développa aux dépens de la tragédie musicale. Dès la *Sacra Rappresentazione*, les *Intermèdes* débordent sur le reste de l'œuvre et y prennent une place disproportionnée.

Autre trait de ressemblance avec l'opéra : les machines, les *ingegni teatrali*, comme on disait alors. Les plus grands artistes de la Renaissance italienne ne dédaignèrent pas de travailler à leur perfectionnement : Brunelleschi à Florence, Léonard de Vinci à Milan. On trouvera dans Vasari la description des admirables inventions de Brunelleschi et de Cecca, pour certaines représentations données à l'intérieur de l'église S. Felice in Piazza ou de S. Maria del Carmine, à Florence<sup>2</sup>. Cette machinerie jouait un rôle capital dans les *Sacre Rappresentazioni*. Nulle pièce sans apothéoses, sans montées au ciel, sans écroulements d'édifices frappés de la foudre, et autres fantasmagories ou transformations à vue, comme dans nos féeries modernes.

Réunissons ces différents traits : musique continue, importance de la machinerie, mélange de tragédie et de féerie, intermèdes et ballets introduits sans raison, voilà bien des traits communs avec le grand Opéra. Ce qui semble manquer encore, c'est une déclamation musicale proprement dramatique, un récitatif moulé sur la phrase parlée, — encore qu'il soit difficile d'assurer, en l'absence des documents, que quelque compositeur n'ait pas eu l'idée de l'essayer. La formation de ce style récitatif, qui devait être le fondement de l'opéra florentin du xvii<sup>e</sup> siècle, fut le fait d'une double évolution musicale et poétique, où l'influence de l'antiquité joua le principal rôle.

..

L'antiquité fut le grand principe du changement universel de l'art, au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. La victoire de l'humanisme, qui se manifestait dans les arts plastiques par l'étude et l'imitation des statues et des monuments antiques, se traduisit au théâtre par des représentations non seulement de tragédies italiennes à l'antique, mais de comédies et de tragédies latines, représentées en latin, dans de très grands théâtres, à Rome, à Urbino, à Mantoue, à Venise, à Ferrare surtout, de 1470 jusque vers 1540.

1. Toutes les formes de danses d'alors : avant tout, la *Moresca*, saltarelle ou gigue vive à trois temps, dont on trouve un exemple à la fin de l'*Orfeo* de Monteverdi; — le *Mattaccino*, la *Saltarelle*, la *Gaillarde*, la *Pavane*, le *Passamezzo*, la *Sicilienne*, la *Romane*, la *Bergamasque*, la *Chorrazano*, la *Chianchiana*, etc.

2. Les *Sacre Rappresentazioni* avaient lieu d'ordinaire dans une église, ou sur la place d'une église. On jouait habituellement entre vépres et la nuit; et les acteurs étaient des jeunes gens, faisant partie des compagnies de piété.

3. Laurent de Médicis était poète et musicien. Il écrivit des danses dont quelques-unes se sont probablement conservées d'une façon

Cette résurrection de l'antique avait un caractère de réaction passionnée de l'esprit moderne et laïque contre l'esprit des artistes gothiques et des *Sacre Rappresentazioni*. Personne n'eut plus d'action sur ce changement d'orientation dans l'esprit du théâtre que Laurent de Médicis, qui travailla, avec l'aide de ses poètes, à laïciser les *Sacre Rappresentazioni*, et qui en écrivit lui-même<sup>3</sup>.

Ce fut dans ce courant d'idées que, dès 1474, furent représentés à Mantoue, — dans cette même Mantoue où devaient être joués cent quarante ans plus tard l'*Orfeo* de Monteverdi et la *Dafne* de Gagliano, — un *Orfeo* du célèbre Politien, ami de Laurent de Médicis, musique de Geremi, et (quelques années plus tard, en 1486) une *Dafne* avec musique de Gian Pietro della Viola. Ces œuvres inauguraient le théâtre pastoral à l'antique, qui devait jusqu'à Gluck fournir à l'opéra la plupart de ses sujets et le meilleur de ses inspirations.

Ce *Dramma pastorale* eut un développement d'autant plus éclatant, dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, que toute autre forme de théâtre était devenue suspecte en Italie, depuis la contre-réforme catholique qui suivit le sac de Rome par les bandes de Charles-Quint et la prise de Florence par les armées du pape et de l'empereur. La Pastorale mondaine, érudite et voluptueuse, n'inquiétait personne. La musique s'en empara.

Nous avons conservé la partie musicale d'une œuvre que l'on regarde comme le premier drame pastoral régulier : *Il Sacrificio* de Agostino Beccari, représenté en 1554, à Ferrare, avec musique d'Alfonso della Viola. Cette musique comprend une scène pour solo et chœur à quatre voix, et une *canzone* à quatre voix. Le solo, chanté avec accompagnement de lyre, est un des premiers essais connus de style monodique<sup>4</sup>. — Alfonso della Viola écrivit encore la musique de nouvelles pastorales, jouées à Ferrare, dans les années suivantes. Enfin le fameux *Aminta* du Tasse, représenté en 1573, donna une popularité prodigieuse à un genre de la pastorale, que Tasse lui-même devait contribuer à transformer en opéra.

Tasse, le plus génial des poètes de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, était passionnément musicien, et en relations amicales avec les premiers compositeurs de l'Italie : Palestrina, Marenzio, surtout Don Carlo Gesualdo, prince de Venosa. Don Gesualdo avait institué dans son palais de Naples une Académie dont les statuts avaient pour objet de répandre et de perfectionner le goût de la musique. Les plus illustres compositeurs, chanteurs et instrumentistes s'y trouvaient réunis. Tasse y vint, et écrivit pour cette Académie trente-six madrigaux, dont plusieurs nous ont été conservés avec la musique du prince de Venosa. Comme Ronsard, qu'il avait pu connaître à Paris en 1570-71, Tasse croyait à la nécessité de l'union de la poésie et de la musique. Il disait que « la musique était le charme et pour ainsi dire l'âme de la poésie » (*La musica è la dolcezza e quasi l'anima de la poesia*). Il se plaignait que l'art du temps fût trop inexpressif,

anonyme dans certains recueils de l'époque. Il transforma les *canti carnascialeschi*, les chants du carnaval, avec la collaboration de son maître de chapelle Arrigo Tedesco (Heinrich Isaak). C'étaient là de véritables petites scènes réalistes et comiques, chantées à plusieurs voix. Un recueil de ces *Canti Carnascialeschi* va être publié par M. Paul-Marie Masson, dans la *Bibliothèque de l'Institut français de Florence*.

4. Le manuscrit du *Sacrificio* de Beccari est à la Palatina de Florence (E. G. 6, 46); douze pages de musique manuscrite. M. Solerti a publié cette musique dans ses *Precedenti del melodramma* et dans *Gli albori del melodramma*.

et que la musique dégénérée fût devenue sensuelle et indifférente aux grandes émotions (*è divenuta molle ed effeminata...*). Il souhaitait qu'un maître excellent lui rendit la *massima gravità* qui convenait. — Or ce fut justement l'œuvre du prince de Venosa d'introduire dans le madrigal cette gravité pathétique que Tasse réclamait; il fit plus que tout autre pour façonner le chant au rôle d'interprète des passions tragiques. Tasse eut donc ici, par ses idées sur la musique et par sa collaboration effective avec Don Gesualdo, une influence sur la création du style musico-dramatique.

Il ne s'en tint pas là. Il était impossible qu'un poète d'un art aussi raffiné pût se contenter d'une traduction de ses poésies — si belle fût-elle — dans le style polyphonique du temps. En effet, l'usage des chants à une seule voix s'était à peu près perdu, dans l'Italie du xv<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle, surtout depuis l'invasion triomphante de l'art franco-flamand, dont les maîtres musiciens firent loi dans toute la péninsule, pendant la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Cet art, d'une perfection sans égale, était surtout le triomphe de la musique pure; et sa forme à peu près exclusive était la polyphonie vocale, dont le *Madrigal* fut le genre le plus répandu dans la société italienne du xvii<sup>e</sup> siècle, et comme sa musique de chambre<sup>2</sup>. Le compositeur s'y appliquait à de courtes poésies, et les traitait en un contrepoint libre à trois, quatre ou plusieurs voix.

Cette polyphonie franco-flamande, quel qu'en fût le caractère expressif<sup>3</sup>, était mortelle pour les poésies qui y étaient associées<sup>4</sup>. Sans doute, elle arrivait souvent à en traduire avec beaucoup d'intelligence et d'émotion le sentiment général. Mais la physiologie des mots, leur couleur, leur vie, le rythme de la phrase, la musique des vers, tout le frêle et souple tissu poétique disparaissait étouffé sous le lourd édifice de ces madrigaux à plusieurs voix. La musique avait parmi les poètes le nom de « démolisseur de la poésie ».

Aussi, un mouvement de réaction était-il naturel contre la musique de l'époque, en faveur de la mélodie. Cette réaction devait être d'autant plus forte en Italie que le style polyphonique était surtout une importation étrangère, un art imposé par les conquérants franco-flamands. Et, dans le retour à la monodie, il y eut certainement un sentiment national, ardent et irrité, un besoin de secouer le joug des « Barbares », comme les appela Vincenzo Galilei.

Déjà les madrigalistes italiens, d'instinct plus mélodique, s'attachaient, dans leurs chansons polyphoniques, à rendre la mélodie indépendante des liens

du contrepoint, à faire ressortir l'une des parties, celle qui avait le chant principal et qui était dans le registre le plus élevé, de telle sorte que les voix secondaires devinssent de vraies voix accompagnantes, d'un caractère presque instrumental<sup>5</sup>. Mais ce n'était pas assez; il était inévitable que les poètes cherchassent une pure monodie, un chant entièrement dégagé de la polyphonie, qui se moulât sur les vers et en reproduisit les moindres palpitations. Il semble bien que Tasse en eut le sentiment, et qu'il le fit partager aux artistes, que nous allons trouver, dans le chapitre suivant, à la tête de la réforme mélodramatique, aux créateurs de l'opéra florentin. Il était en effet en rapports intimes avec Emilio de' Cavalieri et avec Laura Guidiccioni, qui écrivirent les premiers essais de *melodramma* (opéra)<sup>6</sup>; et Ottavio Rinuccini, le premier poète qui ait adapté résolument le drame pastoral au théâtre de musique, le premier qui ait écrit de véritables *libretti* d'opéras, était son disciple.

La personnalité de Tasse, si profondément moderne, a rayonné sur tous les arts. La forme de son imagination s'est souvent imposée à la peinture et aux arts plastiques, comme à la poésie. Mais rien ne porte plus directement sa marque que l'opéra pastoral, réalisé à Florence, sous ses yeux, sous son patronage, et que ses disciples florentins devaient imposer à l'Europe<sup>7</sup>.

## CHAPITRE II

### Le Cénacle florentin. Émilio de' Cavalieri, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Peri et Caccini.

De 1580 à 1600, il y eut à Florence un bouillonnement artistique, une fermentation de pensées nouvelles dans le théâtre et dans la musique. Tout dans le théâtre italien d'alors tendait à la musique, et tout dans la musique italienne tendait au théâtre. De 1580 à 1600, tous les genres de musique et de théâtre italiens, anciens et modernes, rivalisent à tenter l'union de la musique et du drame : comme si l'on voulait faire, une dernière fois, la revue de toutes les formes connues, avant de se décider pour l'une d'entre elles. Nous voyons côte à côte — et particulièrement dans les célèbres fêtes de Florence, en mai 1589, pour le mariage de Don Ferdinand de Médicis avec

6. Ces essais eurent lieu à Florence, en 1590, peu après une représentation de l'*Aminta* avec musique, en présence de Tasse.

7. La musique s'est emparée aussitôt de ses sujets et de ses héros. Monteverdi traduisit en musique le *Combat de Tancredi et de Clorinde* (1624), la scène d'*Armide* et *Renard* (1627), et composa les intermèdes de l'*Aminta*, joué à Parme en 1628. Michelangelo Rossi écrivit une *Erminia sul Giordano* (1637); Domenico Mazzocchi, un *Oliando e Sofronio* (1637), etc. *Armide*, de 1637 à 1820, inspira plus de trente opéras.

8. BIBLIOGRAPHIE. — ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 vol., 1903. — *Le origini del melodramma*, 1903. — Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri, 1902. — Ottavio Rinuccini, 1902. — *Commemorazione della Riforma melodrammatica (Atti del R. Istituto musicale di Firenze)*, anno 33, 1895, Florence). — Je me permets, une fois pour toutes, de renvoyer, pour la suite de cette étude, à mon livre *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895 (*Bibliothèque des Ecoles françaises de Rome et d'Athènes*).

Ce chapitre était déjà composé lorsque ont paru les belles études de M. Domenico Alaleona : *Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia*, qui ont mis en pleine lumière Cavalieri et son entourage.

1. Le premier livre de musique sorti des presses romaines : *Libro quindicesim missarum* (1516, Rome, chez Antiquus de Montona), dédié à Léon X, comprend 15 messes, toutes signées de maîtres franco-flamands. Josquin Depres domina toute la musique italienne de son temps (1460-1521). Willaert (1480-1562), fonda l'école vénitienne, et Arcadelt (né vers 1514) l'école romaine.

2. Pour l'extraordinaire développement du *Madrigal* en Italie, voir l'excellente bibliographie de Emil Vogel : *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700* (Berlin, Haack, 1892, 2 vol.).

3. Ce caractère ne lui manqua jamais, dès les musiciens de la cour de Bourgogne. Voir le *Ayrie* de Dufay, dans la Messe *La face pale*. Il atteint au plus haut degré de pittoresque et de pathétique avec Josquin et Jannequin.

4. Sauf au temps de la *Pléiade* en France, grâce aux génies associés d'un poète comme Baif, et de musiciens comme Claude le Jeune et Mauduit.

5. Surtout dans les genres plus populaires, comme les *frattole*, les *villanelle*, les *villotte*, etc. — Voir les intéressants articles de M. Guido Gasperini, *L'art italien avant Palestrina* (*Mercur musical*, 15 mars et 15 avril 1906).

Christine de Lorraine, nièce de Catherine de Médicis — des *Sacre Rappresentazioni*, des comédies ou des tragédies littéraires avec des Intermedes, des Pastorales, des *Commedie dell' arte*<sup>1</sup> : et toutes avec musique. Et tout ce qu'il y avait à Florence d'esprits inventifs et curieux cherchaient, tâtonnaient, essayaient ces différents genres, pour tâcher d'en tirer le drame musical nouveau. Jusqu'aux représentants de l'ancien madrigal, qui s'efforçaient d'écrire des comédies musicales, au moyen de la polyphonie vocale dont ils disposaient.

Les *Intermedes* musicaux, qui occupaient les entr'actes des tragédies et des comédies littéraires, prirent surtout de l'importance : de vrais drames musicaux s'y esquisaient. — Les plus célèbres furent les six Intermedes du comte de Bardi pour le mariage du grand-duc de Toscane. C'étaient : 1. *L'Harmonie des Sphères*; — 2. *Le Défi des Muses et des Piérides*; — 3. *Le Combat pythique d'Apollon*; — 4. *Le Séjour des démons*; — 5. *Le Chant d'Arion*; — 6. *La Descente d'Apollon et Bacchus avec le Rythme et l'Harmonie*. Tous célébraient le pouvoir de la musique, et étaient imprégnés d'idées platoniciennes. Le premier intermède, inspiré de la *République* de Platon, représentait la Nécessité, aux pieds de laquelle les trois Parques assises chantaient, comme les trois Normes de la *Götterdämmerung*. A leur chant se joignait celui des Sirènes, symbolisant, comme les filles du Rhin, la Nature. De la consonance de la Nécessité et de la Nature naissait l'éternelle Harmonie, qui descendait du ciel, en jouant du luth et en chantant, au son des *gravicembali*, des *chitarroni* et des harpes. Les Parques et la Nécessité étaient accompagnées par des trombones, des flûtes et des cithares. Quarante et un artistes jouaient dans cet intermède : tous étaient des célébrités musicales. Marenzio jouait Saturne, Peri Vénus, et Caccini une Sphère de l'Empyrée. Les costumes, qui étaient, comme les machines, de Bernardo Buontalenti<sup>2</sup>, devaient être fort beaux; et l'effet des brillantes et délicates harmonies de couleurs était rehaussé par l'usage que l'on faisait déjà des projections lumineuses. — Dans ce premier intermède, comme dans le quatrième et le sixième, il n'y avait pas d'action : c'était de simples mascarades symboliques. Au contraire, les trois autres intermedes (et surtout le troisième) étaient de petits essais de drame en musique.

Le sujet du *Combattimento pitico* n'était pas, comme on pourrait croire, le combat réel d'Apollon avec Python, mais la représentation de ce combat telle qu'elle avait dû être aux Jeux Pythiques. La scène représentait un bois de hêtres, de châtaigniers et de chênes. Au milieu, une caverne obscure où dormait le dragon, assez semblable à celui du second acte de *Siegfried*. Apollon resplendissant descendait du ciel, comme la foudre. Les violes, les flûtes et les trom-

bones célébraient son apparition. Puis, — et c'était là le fait d'une erreur archéologique de Bardi, d'après un texte grec mal compris, — Apollon dansait sa bataille. Le dragon sifflait, battait des ailes, hurlait, mordait, perdait des flots de sang, et mourait. Apollon ne cessait pas de danser<sup>3</sup>. Enfin, le Chœur, qui assistait au combat, entonnait un chant d'actions de grâces, accompagné des luths, trombones, harpes, violons, et *cornetti*. — Toute la musique de ces Intermedes, partiellement conservée, était à plusieurs voix. Les auteurs étaient Marenzio, Malvezzi, Caccini et Cavalieri. Ce dernier allait, l'année suivante, peut-être sous l'influence de Tasse, essayer le premier un genre nouveau de comédie en musique, plus conforme au génie mélodique et individualiste de la race italienne : la Pastorale chantée « en style récitatif ».

..

Emilio de' Cavalieri, gentilhomme romain, était, en quelque sorte, le directeur des beaux-arts de Florence, — intendant général du grand-duc de Toscane pour l'art, les costumes, les fêtes, le théâtre, — grand personnage et homme de distinction, compositeur habile, inventeur de ballets, et même danseur renommé (*leggiadriissimo danzatore*). Vers 1588, il fit la connaissance de Laura Guidiccioni, de Lucques, femme intelligente et instruite, auteur d'assez méchants vers, qui lui attirèrent une grande réputation et un sonnet éloquent de Tasse<sup>4</sup>. Ils collaborèrent à la partie musicale de l'*Aminta*, représenté à la cour, au carnaval de 1590. Puis ils osèrent ensemble tenter une nouvelle forme d'art, et ils donnèrent, à peu d'intervalle l'une de l'autre, deux Pastorales en musique : *Il Satiro* et *La Disperazione di Fileno* (1590). Les deux œuvres ont disparu<sup>5</sup>; mais la préface d'un ouvrage postérieur<sup>6</sup> nous apprend que Cavalieri avait voulu que « cette sorte de musique renouvelée (*rinnovala*) par lui fit passer l'auditeur par des émotions diverses, comme la pitié et l'allégresse, les pleurs et le rire ». Il y avait des effets de ce genre dans une scène du *Fileno*, où la fameuse chanteuse Vittoria Archilei « arracha les larmes par sa récitation (*recitando*), tandis que le rôle de Fileno excitait le rire ». — Le mot *rinnovala* veut dire que Cavalieri pensait avoir retrouvé la musique antique, — ce qui était la chimère de l'époque, — et l'expression *recitando* montre bien que le style employé par Cavalieri était déjà le style récitatif, dont on a attribué l'invention à Peri et à Caccini. C'était une révolution dans le style du chant, « une tout autre façon de chanter qu'à l'ordinaire » (*altro modo di cantare che l'ordinario*)<sup>7</sup>. A défaut de la musique de ces deux Pastorales, on en pourra juger par un bel air chanté et joué à l'antique, avec accompagnement de deux flûtes, qui a été fort heureusement publié à la suite de la

1. La *Commedia dell' arte*, genre éminemment italien, était une comédie improvisée sur un thème donné. Il ne faudrait pas croire que ce fût une forme d'art grossière et négligée, comme semble le comporter l'improvisation. Les acteurs avaient un talent très riche et très varié : ils étaient souvent auteurs, critiques, musiciens. Une grande partie de leurs comédies étaient chantées. Une comédienne de cette troupe, Virginia Andriani (la *Florinda*), fut capable de jouer à l'improvisiste l'*Arianna* de Monteverdi à Mantoue, en 1698, et elle le fit d'une façon admirable.

2. Bernardo Buontalenti, né en 1537, fut pendant soixante ans l'architecte général des grands-ducs de Toscane. Il bâtit leurs palais et leurs latrasses, dessina leurs jardins, dirigeait leurs fêtes, fabriqua des machines et des feux d'artifice pour leurs spectacles. Les machines de son invention pour le théâtre construit aux Uffizi, en 1589, furent célèbres en Europe. Ses livres d'esquisses, à la Palatina

de Florence, nous ont conservé l'image des principaux costumes et décors de la Comédie de Bardi. Ces dessins, gravés par Augustin Carrache, ont été publiés par l'Institut musical de Florence (*Commemorazione della Riforma melodrammatica*, 1895).

3. Jusque dans les premiers opéras de Peri et de Marco da Gagliano, au xvii<sup>e</sup> siècle, le rôle d'Apollon fut confié à un danseur.

4. Une gravure d'Augustin Carrache retrace la scène du combat : Apollon fondant du ciel sur le dragon.

5. Des lettres de Laura Guidiccioni, récemment retrouvées et publiées par M. Solerti, permettent de pénétrer un peu dans l'intimité de Cavalieri et de Laura, et de revivre la vie de la Florence d'alors.

6. Seize dessins d'Alessandro Allori, conservés à la Palatina de Florence, nous renseignent sur les costumes du *Fileno*.

7. *La Rappresentazione di anima e di corpo*, de 1600.

7. Lettre de la mère de Laura Guidiccioni sur le *Fileno*.

partition de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*; il montre que Cavalieri avait à un haut degré le sentiment de la beauté de la forme et de l'expression. Rien

ne donne mieux une idée de l'art dramatico-musical, sorti de l'inspiration et peut-être des conseils de Tasse.

EMILIO DE' CAVALIERI. — *Aria cantata e sonata al modo antico*<sup>1</sup>.

2 Flûtes.



Io pian-go Fil - li, il tuo — spieta - to in -



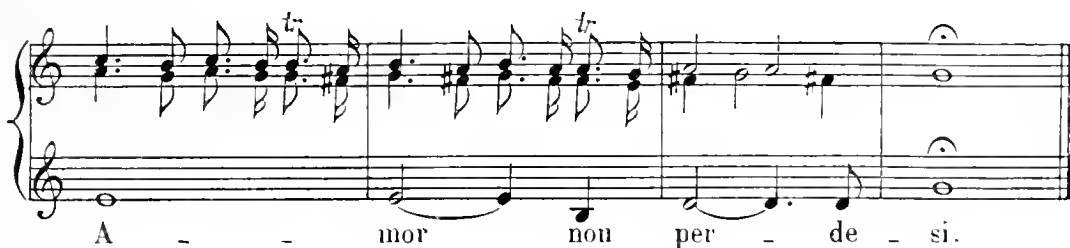
- te - ri - to e' il modo del mio mal tut to rin-ver - de -



- si. Deh! penser, pre - go, al bel vi - ver pre - te - ri - to:



se nel pas-sar di Le - - the,



A - - mor nou per - de - si.

L'essai eut tant de succès, que le *Satiro* fut redonné entre 1590 et 1595, et qu'en 1595 Laura et Cavalieri firent jouer une nouvelle *Pastorella, tutta in musica*: *Il Giuoco della Cicca*, d'après le *Pastor Fido* de Guarini.

1. Gravé, à la fin de la partition de *La rappresentazione di anima e di corpo*, et datant de 1590 à 1600.

2. Le signe ♪, ou *Incoronata*, indique qu'il faut reprendre haleine. *per pigliar fiato*.

Mais des événements intimes semblent avoir découragé ensuite Laura et Cavalieri. Laura mourut en 1599, et Cavalieri disparut, presque aussitôt après, de la cour de Florence<sup>3</sup>. Leurs rivaux en profitèrent.

3. Il écrivit encore quelque musique pour un dialogue chanté à Florence, à l'occasion des noces de Marie de Médicis, en octobre 1600; mais il n'était déjà plus à Florence, à cette date. Il était parti pour Rome, où l'on joua en février 1600 sa *Rappresentazione di Anima e*

et le souvenir de leurs trois œuvres se perdit si vite que la priorité du style récitatif fut complètement enlevée à Cavalieri; et c'est à peine si, dix ans plus tard, on faisait encore mention de son nom et de ses compositions. Ni Caccini, ni Gagliano, ni Bardi, ne le nomment. Doni le juge sévèrement, sans avoir pris la peine de le bien connaître<sup>1</sup>. Seul, Peri, plus juste que les autres, se souvint de lui<sup>2</sup>.

..

Un cénacle florentin s'empara de l'idée nouvelle et en fit sa propriété personnelle, avec un parfait oubli de l'indépendant Cavalieri. Cette petite coterie, fort intelligente d'ailleurs, fut la *Camerata* (le salon) du comte Bardi, chez qui furent centralisés les efforts de tout un groupe de poètes, de savants, de gens du monde, de musiciens, pour créer le drame musical. Giovanni Bardi, comte de Vernio, était un grand seigneur poète, poète très aristocratique, qui ne daignait pas toujours écrire lui-même ses œuvres, qui les donnait à écrire à d'autres. Il avait été, comme on a vu, le principal organisateur de la fête de 1589. Dans la suite, il fut appelé au service de Clément VIII, dont il devint *maestro di camera* et lieutenant général de la garde pontificale. Jacopo Corsi, homme du monde, riche, instruit, un de ses amis intimes, lui succéda dans la protection des artistes, et son salon recueillit les habitués de Bardi.

Tous ces Florentins distingués étaient alors hantés par les idées de l'antiquité grecque sur la musique. On venait de traduire, en 1562, Aristoxène, Ptolémée et les fragments d'Aristote. Un ami de Bardi se passionna particulièrement pour leurs théories. Cet homme, qui semble avoir été la forte tête du salon Bardi, était Vincenzo Galilée, le père du grand Galilée, musicien et lettré. Il avait publié en 1581 un *Dialogue de la musique ancienne et de la musique moderne*, où il écrasait la musique de son temps sous l'exemple de l'art antique. Il méprisait tous les restes de l'art du moyen âge, contrepoint et madrigal, qu'il traitait de « gothiques<sup>3</sup> ». Il leur opposait le grand art sobre et émouvant des Grecs, dont les effets étaient si puissants, au témoignage d'Homère, d'Eschyle, de Platon, de Plutarque, et dont les moyens étaient si simples. Au son d'un seul instrument, le poète-musicien déclamaient en chantant ses œuvres. Tel était le modèle auquel il fallait revenir.

Au fond, l'antiquité n'était là qu'un prétexte, et son exemple n'eût jamais eu chance d'être suivi, s'il ne s'était trouvé d'accord avec le sentiment italien et avec un art essentiellement national, celui des

chanteurs *a liuto* (s'accompagnant du luth), que la polyphonie franco-flamande avait momentanément jeté dans l'ombre, mais qui n'avait jamais disparu, et qui aspirait à secouer la suprématie étrangère. Vincenzo Galilée était lui-même — il ne faut pas l'oublier — un de ces luthistes qui ont tant contribué, comme le montre M. Oscar Chilesotti, à l'évolution de la musique du xvi<sup>e</sup> siècle italien vers la tonalité et l'harmonie modernes, vers l'emploi de la basse continue et vers la création de la monodie expressive<sup>4</sup>. L'antiquité venait donc fort à propos servir les préférences et les rancunes du chanteur *a liuto* contre l'art des grandes constructions sonores, pratiqué par les musiciens-architectes du Nord.

Logique et passionné, Galilée poussa ses principes jusqu'à l'absurde; il conclut à la suppression de la polyphonie vocale et de l'orchestre. Cela parut à ses amis mêmes un paradoxe un peu ridicule (*stimata quasi cosa ridicolosa*). Mais Galilée voulut prouver par l'exemple la vérité de son affirmation. Avec le comte Bardi, il passa des nuits à chercher un style de chant, qu'on nomma *représentatif*, c'est-à-dire dramatique. Il mit en musique le *lamento* d'Ugolin de la *Divine Comédie*, et le chanta lui-même en s'accompagnant sur la viole. Le succès fut très grand. Galilée traduisit encore en musique des fragments de Jérémie et les Répons de la Semaine Sainte; puis il en resta là. Mais l'élan était donné.

Ses essais avaient soulevé de violentes discussions, au dehors; tout le monde s'en mêlait. L'art nouveau avait contre lui presque tous les musiciens, indignés de sa prétention de faire table rase de toutes les richesses de la musique et de lui substituer le balbutiement informe d'un amateur. Pour lui, il avait les gens du monde, les archéologues, enchantés de cette prétendue évocation de l'antiquité, et surtout les poètes et les chanteurs: les uns (au premier rang desquels étaient Ottavio Rinuccini et Gabriello Chiabrera), parce qu'à l'exemple de Tasse, leur maître, ils ne pouvaient souffrir la musique du temps, qui désarticulait leurs vers, — les autres, parce qu'ils devaient être naturellement ravis d'une révolution musicale qui les mettrait au premier plan. Ce fut de cette classe d'artistes que sortirent les deux premiers créateurs de l'Opéra: Jacopo Peri et Giulio Caccini, tous deux chanteurs.

..

L'œuvre à accomplir était double. Il s'agissait, d'abord, de continuer la tentative de Galilée, et de créer définitivement un style de chant récitatif: ce fut surtout la tâche de Caccini. Il fallait, en second lieu,

<sup>1</sup> *Il corpo*, dont nous reparlerons plus loin. Un ambassadeur vénitien dit de Cavalieri que c'était un homme « qui aimait la liberté ». Il est sans doute le dégoût de la cour et du monde; et la composition même de son mélancolique oratorio est un indice de ses pensées. Toujours est-il qu'il disparut tout à fait; et ce n'est que dernièrement qu'on a retrouvé la date de sa mort: 11 mars 1602.

<sup>2</sup> Doni reproche, entre autres choses, à Cavalieri son ignorance de l'antiquité. Il est manifeste que Doni n'a pas eu dans les mains la partition de l'*Anima e Corpo*; sans quoi il aurait lu, dans la préface de Alessandro Guidotti: « E. de Cavalieri fit quelques compositions de musique à l'imitation du style dramatique des Grecs et des Romains. Il semble que dans quelques-uns de ses airs il soit arrivé à une ressemblance parfaite. Il conseille de jouer et de chanter quelquefois à l'antique, avec accompagnement de deux flûtes, des dialogues pastoraux. »

<sup>3</sup> « Cavalieri, le premier avant tous, que je sache, fit entendre avec une invention merveilleuse notre musique sur la scène... » (1... *Benché del signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro chi lo sappia, con maravigliosa invenzione, ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene...* »).

<sup>3</sup> « Sous le flot des Barbares, toute science s'éteignit, comme si tous les hommes étaient tombés dans une lourde léthargie d'ignorance; ils vivaient sans désir de savoir, ils avaient de la musique la même idée que des Indes occidentales, et ils persévérèrent dans cette cécité jusqu'à ce que quelques hommes de notre temps commencèrent à tâcher de la tirer des ténèbres. » (Préambule du *Dialogue*.)

Galilée publiait, en même temps, trois hymnes grecs, aux Muses, à Apollon, à Némésis, d'après un manuscrit de Rome.

<sup>4</sup> Voir, dans ce Dictionnaire, l'intéressante étude de M. Chilesotti sur la musique de luth.

M. Chilesotti a publié quelques morceaux pour luth de Vincenzo Galilée dans ses *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts* (1891, Leipzig, Breitkopf), et dans ses *Trascrizioni da un codice musicale di V. G.* (*Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, 1903, Rome). — Ces petites œuvres sont souvent pleines de grâce et de délicatesse. Elles montrent que Galilée n'était pas un simple littéraire, ignorant de la musique, mais un bon musicien, — encore qu'un peu bâbleur. (Il se vante, dans une préface, « d'avoir souvent joué sur le luth des musiques à quarante, cinquante et soixante voix! »)



créer le drame récitatif ; ce fut surtout l'œuvre de Peri comme musicien, et de Rinuccini comme poète, — celui-ci plus important dans l'association que celui-là.

Giulio Caccini, dit Jules Romain, était une personnalité assez peu sympathique, d'un caractère sans franchise et sans dignité<sup>1</sup>, mais un artiste intelligent et un gracieux musicien. Son éducation littéraire avait été assez négligée, et ce fut Bardi qui le forma. Se rendant compte alors, dit-il, « qu'on ne pouvait émouvoir l'esprit par le chant, sans que l'on comprit les paroles, il lui vint à l'idée d'inventer une sorte de chant où l'on pût parler en musique (*quasi in armonia favellare*) ». Il commença par composer des chants pour une voix, avec accompagnement d'un instrument, ayant l'un et l'autre un caractère expressif. Il ne condamnait pas d'ailleurs les passages d'agrément, pour lesquels il gardait un faible, en sa qualité de chanteur ; mais il en limitait l'emploi à certains endroits du discours, et il les soumettait aux mêmes lois d'expression que le reste. « Pour bien composer ou chanter dans ce style, il est beaucoup plus important, disait-il, de comprendre l'idée et les paroles, de les sentir et de les exprimer avec goût et émotion, que de savoir le contrepoint<sup>2</sup>. » En somme, les vocalises qu'il admettait étaient des vocalises expressives, à la façon de Haendel ou de Mozart. Dans ses *Nuove Musiche* de 1604, une série d'exemples, des cahiers d'expressions musicales, nous font connaître ses essais pour noter les nuances des sentiments. On y trouve des exemples d'*esclamazione languida, spiritosa, viva, più viva, larga, rinforzata, de favella in armonia* (de « parler en musique »), etc.

Cependant, Ottavio Rinuccini avait entrepris d'adapter la pastorale de Tasse à la musique. D'une grande famille florentine, et poète officiel de la cour de Florence, Rinuccini parvint à une sorte de dictature artistique sur les poètes et sur les musiciens, « dont il était, d'après Doni, obéi ponctuellement ». L'union parfaite de la poésie et de la musique dans le drame suppose une forte unité de direction et, par suite, presque nécessairement, la suprématie d'un des deux artistes associés. Presque toujours c'est le musicien qui domine. Ici, ce fut le poète. Rinuccini, qui se croyait un génie, et dont l'idéalisme pompeux devait finir par soulever contre lui une réaction réaliste, conduite par le jeune Buonarroti, avait un talent plus élégiaque que dramatique ; mais il sentait très bien ce qui convenait à la musique ; il ramena avec beaucoup d'art la *favola pastorale* au grand mythe païen, et il la tourna de préférence vers les effets lyriques<sup>3</sup>. Ce fut lui qui écrivit la *Dafne*, l'*Euridice* et l'*Arianna*, qui furent les premiers poè-

mes d'opéra. Ces poèmes furent traités tour à tour par les plus illustres compositeurs. La seule *Dafne* fut mise en musique, quatre fois en dix ans, par Corsi, Peri, Caccini et Marco da Gagliano.

Le premier collaborateur de Rinuccini fut Jacopo Corsi, qui traduisit en musique quelques scènes de la *Dafne*<sup>4</sup>. Puis, Corsi ne se jugeant pas, avec raison, assez bon musicien, ils s'adressèrent à Jacopo Peri, directeur en chef de la musique du grand-duc, virtuose sur l'orgue et sur les instruments à clavier, fameux surtout pour son admirable voix de soprano et sa chevelure d'un blond rouge, qui lui avait fait donner le surnom de *Zazzurino*. Peri, guidé par eux, chercha « un chant modelé sur la parole, plus relevé que le parler ordinaire, et moins régulièrement dessiné que la pure mélodie, — à mi-chemin de l'un et de l'autre ». Pour cela, il étudia les accents de la langue italienne, les modes et les intonations de la voix dans les diverses passions. En un mot, il fit tout un travail de transposition du langage parlé en langage musical<sup>5</sup>. Puis, quand il fut prêt, il aborda la composition de la *Dafne* ; et on la fit entendre dans le salon de Corsi, en 1594, puis tous les ans depuis lors jusqu'en 1597, en y ajoutant à chaque fois des perfectionnements nouveaux. La représentation de 1597, à laquelle le grand-duc et la cour assistaient chez Corsi, eut un tel succès, que la cause de l'opéra fut gagnée. Ce fut une révélation. Chacun sentit, ce soir-là, qu'un art nouveau commençait<sup>6</sup>. — Rinuccini, encouragé par la victoire, écrivit l'*Euridice*, que Peri mit en musique ; et l'on profita des grandes fêtes de Florence, à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, pour la représenter solennellement au palais Pitti, le 6 octobre 1600. La *Cammerata* prenait part à la représentation. Corsi tenait le clavecin, et Peri chantait Orphée, avec « cette merveilleuse façon de réciter en chantant, que toute l'Italie admira », dit Gagliano. Le retentissement de ce spectacle dans toute l'Europe fut considérable. — Caccini, de son côté, faisait jouer, trois jours après, une pastorale en musique : *Il ratto di Cefalo*, et écrivait aussi une *Euridice*. Enfin Emilio de Cavalieri venait de donner, en février 1600, son oratorio *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*. L'année 1600 vit donc la fondation définitive du drame musical.

Il est intéressant de comparer les œuvres conservées des trois auteurs, pour juger des trois réponses différentes que Peri, Caccini et Cavalieri firent au problème, qui leur était posé, de trouver en musique un style récitatif et expressif. — Peri fut, à vrai dire, le seul qui réalisa les théories de la *Cammerata* et son idéal de déclamation notée, aussi sobrement, aussi exactement que possible<sup>7</sup>. Son style musical avait pour caractéristique une simplicité majestueuse et

1. Il fut mêlé à une aventure tragique, où il jona un rôle abominable. Eleonore de Tolède, femme de Pierre de Médicis, aimait Bernardo Antinori. Antinori confia à Caccini une lettre pour Eleonore. Caccini ouvrit la lettre et la remit au grand-duc, qui, d'accord avec son frère Pierre, decida la mort d'Eleonore. Elle fut conduite par son mari dans une villa, près de Florence ; et là, il la poignarda. La délation de Caccini dut l'écartier, dans la suite, de la société de Rinuccini et de Peri ; ainsi s'explique peut-être l'acrimonie qu'il laisse constamment percer contre Peri. (Voir les notes d'Antonio Calvi, d'après le *Carteggio degli ambasciatori di Firenze*, conservé à la Cancelleria ducale de Modène.)

2. *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Florence, Marescotti, 1601.

Le Conservatoire de Paris en possède un exemplaire.

3. Rinuccini ne fut pas un inventeur ; il suivit, dans la voie tracée, Tasse et Chiabrera ; celui-ci lui fournit les modèles de ces mètres anacréontiques dont Rinuccini usa fort heureusement ; mais il avait le don de *verseggiare sonoramente*. — Il avait subi l'influence de Ronsard. Il fit, de 1600 à 1604, trois voyages en France, qui donnaient

prétexte à des biographes trop romanesques d'inventer un amour, partagé, de Rinuccini pour Marie de Médicis. — Il mourut en 1621.

— M. A. Solerti a publié ses *Mascherate, Balletti e Melodrammi*, dans le second volume de son ouvrage *Gli Albori del melodramma*.

4. On en a retrouvé à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles quelques fragments antérieurs à 1594, que M. Alfred Wotquenne a publiés dans son *Catalogue de la Bibl. de Bruxelles* (1901), et M. Solerti dans *Gli Albori del melodramma*.

5. Voir l'admirable préface de l'*Euridice* de Peri.

6. Rinuccini et Peri retravaillèrent encore la *Dafne*, qui fut de nouveau donnée, chez Corsi, en 1599 (ce fut la première représentation publique d'opéra) et en 1600. — La partition s'est perdue. En 1608, Gagliano fit une nouvelle musique (conservée) sur le livret de Rinuccini.

7. « Peri, trovato modo con ricercar poche corde, e con esatta diligenza d'imitare il parlar familiare, acquisto gran fama. » (PIERO BARDI.)

tragique<sup>1</sup>. Il arrachait les larmes, par son chant pathétique. Son art est peut-être le plus difficile à apprécier pour nous, car il reposait essentiellement sur l'intelligence des paroles et le talent de celui qui les disait. Gagliano déjà notait qu'« on ne pouvait comprendre entièrement le charme et la force des airs de Peri, si on ne les lui avait entendu chanter

lui-même, d'une façon qui lui était personnelle et qui bouleversait le public ». C'était donc un art qui n'avait toute sa valeur que sur la scène, joué par un grand acteur. — En voici pourtant un très beau spécimen, — les lamentations d'Orphée, — dont la noble douleur pourrait encore émouvoir aujourd'hui<sup>2</sup>.

## ORPHÉE.

JACOPO PERI. — *Euridice*<sup>3</sup> (1600).

Fu nes-te piag-ge, om-brasi, or - ri-di cam-pi, che di stelle, o di  
so-le non vedeste già mai scintilla, o lam - pi, rimbom-ba-te, do-len-  
- ti, al su-on dell'angos-cio-se mie pa-ro-le, mentre con mesti ac-cen-ti,  
il perdu-to mio ben con voi so - spi - ro. E voi,  
deh! per pietà del mio marti - re, che nel misero cor dimo - ra eter - no,  
la - cri - ma - te al mio pian-to, om - bre d'infer - no!

1. *Nel Peri più nobili pensieri e uno stile d'irei più tragico.* » (Boschi.)

2. Voir sur Peri et sa famille un intéressant article de G. Odoardo Garazzini (1897), Florence. — Peri mourut en 1630 : un de ses fils fut ami intime du grand Galilée, et mathématicien remarquable. Un autre, musicien comme lui, tua sa femme, et fut condamné à la potence, vers

1612. Tous les biens des Peri, qui étaient assez considérables, furent alors vendus.

3. *Le Musiche di Jacopo Peri, nobile fiorentino, sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sponsalizio della Cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra.* — Florence, G. Marescotti, 1600.

Caccini, tout en se préoccupant du texte, restait plutôt, par opposition avec Peri, un chanteur dramatique de concert, qui ne se résignait pas à sacrifier le *bel canto* et ses artifices. Il ne cherchait pas tant les accents tragiques qu'un certain style négligé et coulant (*una certa sprezzatura*), avec une nouvelle sorte de passages d'agrèments, dont il était l'inventeur (*la nuova maniera de passaggi e raddoppiate inventati da me*), de longues vocalises fleuries (*quasi gruppi e quei lunghi giri di voce semplici e doppi*), pour lesquelles il avait trouvé en la célèbre chanteuse Vittoria Archilei une interprète admirable. Son *Euridice*, qui a été rééditée par Robert Eitner<sup>1</sup>, est bien moins une tragédie qu'un ballet pastoral, avec des airs chantés et dansés, et des récitatifs un peu plats aux cadences monotones, brodés de vocalises purement ornementales. Le drame ne tient qu'une place secondaire dans ce divertissement aristocratique, dont le style rappelle parfois d'assez près celui des Ballets français du même temps<sup>2</sup>. L'œuvre ne manque d'ailleurs ni de goût ni de grâce, et certaines pages ont une mélancolie élégiaque : tels, la Déploration funèbre de la fin, qui fait penser à une scène analogue de Carissimi, ou le récit de la Messa-

gère, qui annonce celui de la Messagère d'*Orfeo* par Monteverdi. Mais l'émotion chez Caccini reste pâle et exsangue; elle ne se défait jamais d'un maniérisme un peu froid.

Quant à Emilio de Cavalieri, moins musicien de profession que ses deux rivaux, son style est souvent pauvre et fautif. Sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo*<sup>3</sup>, dont le sujet pieux est peu ou point dramatique, et assez ennuyeux, malgré les entrechats qui égayent çà et là ses sermons éducatifs<sup>4</sup>, est, au point de vue musical, faite d'une suite de petites phrases mélodiques, faciles, claires, très courtes, un peu banales, des *Canzonette*, comme les appelle Doni, qui en condamne l'emploi dans une œuvre de théâtre<sup>5</sup>. Cavalieri ne songeait pas à une imitation aussi stricte de la nature que Peri et Caccini; mais par la seule sincérité de son émotion, et parce que son œuvre était moins raisonnée et plus sentie, il lui arriva d'avoir par moments l'intuition de la grande déclamation mélodique, que Monteverdi créera plus tard dans son *Arianna*, que Cavalli reprendra, et qui sera le fondement de notre opéra classique. L'exemple qui suit donne une idée de ses récitatifs, souvent bien gauches, mais d'une expression intense.

EMILIO DE' CAVALIERI. — *Rappresentazione di Anima e di Corpo*<sup>6</sup> (1600).

LE CORPS.

Ahi! chi mi dà con-si-glio? A qual di due m'appiglia?

L'a-ni-ma mi con-for-ta, il sen-so mi tras-por-ta, la car-ne

mia mi ten-ta, l'e-ter-no mi spa-ven-ta. Mi-se-ro!

1. *L'Euridice, composta in musica, in stile rappresentativo da G. C. detto Romano*, 1600. Florence, Marescotti. — Réédité par Robert Eitner dans le 10<sup>e</sup> volume de sa *Publikation alterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung*, 1881, Berlin.

Cette collection se trouvant dans toutes les grandes bibliothèques musicales, je me dispense de donner ici des extraits de la partition de Caccini.

2. Il est à noter que tout le petit groupe florentin de la *Camerata* fut attiré vers la France. Rinuccini y passa plusieurs années, et Caccini y alla en 1603, avec sa fille Francesca, sur l'invitation de Concini. — Il mourut en 1618.

3. *La Rappresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica dal signor E. de C. per recitar cantando*. 1600, Rome, Nicolo Mutii. — L'unique exemplaire connu est à la Bibliothèque

Sainte-Cécile de Rome. — Voir : Romain Rolland, *L'Opéra religieux au dix-septième siècle (Tribune de Saint-Gervais, juin 1899)*. — M. Alaleona vient de rééditer l'œuvre.

4. Cavalieri veut que l'on danse des pas graves pendant un chœur, et que, dans les ritournelles, quatre danseurs *ballino esquisitamente un ballo saltato con capriole*.

5. Giambattista Doni (1593-1647), auteur du *Trattato della musica scenica*, fut le grand théoricien et l'esthéticien du drame lyrique florentin. — Il eût été d'ailleurs partisan d'un système mixte, où les représentations eussent été mi-chantées, mi-parlées (chapitre IV du *Trattato* : *che è meglio cantare parte delle azioni che tutte intere*).

6. *Rappresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica dal signor Emilio de' Cavalieri per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, con licenza di superiori*, Rome, Nicolo Mutii, 1600.

che far deg-gio? Attac-car-ommi al peg-gio? Nò,

nò, che non è gius-to per un falla-ce gus-to, per breve pia-cer mi-

-o, per-der il Ciel, la vita e-ter-na, e Di-o.

En résumé, il est curieux de noter que l'opéra florentin a été créé par un noble amateur, le comte Bardi, — par un homme du monde érudit, Jacopo Corsi, — par un haut fonctionnaire intelligent et artiste, le directeur des théâtres de Florence, Emilio de Cavalieri, — par un dilettante instruit, Vincenzo Galilei, — par un poète, Ottavio Rinuccini, — par une dame-poète, Laura Guidiccioni, — par deux chanteurs, Peri et Caccini.

Il n'y a pas, dans toute cette liste, un seul vrai musicien, — j'entends : un compositeur. Et cette simple constatation le prouve : l'opéra fut l'œuvre, non de musiciens, mais de poètes et de littérateurs<sup>1</sup>.

Il faut ajouter qu'il eut un caractère essentiellement aristocratique. Les pastorales de Cavalieri, les *Dafne* et les *Euridice* de Peri et de Caccini, étaient jouées dans le salon d'un grand seigneur. A Rome, les représentations, d'un esprit plus religieux, avaient lieu dans un cloître ou dans un séminaire. Mais l'assistance était toujours restreinte; et Cavalieri insiste sur ce point, dans sa préface de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, qui nous est une description précieuse du premier théâtre d'opéra, tel que les fondateurs de l'opéra le voulaient.

La salle de spectacle, dit Cavalieri, ne doit jamais contenir plus de mille personnes, commodément assises, dans le plus grand silence; car dans des salles plus vastes, le chanteur doit forcer sa voix pour se faire comprendre, et fausse le sentiment. D'ailleurs (et l'on voit bien ici que ce n'est pas un musicien qui parle) « la musique ennue, quand on n'entend plus les paroles ». — L'orchestre est invisible, caché derrière un rideau. Le nombre des

instruments est excessivement restreint, surtout chez Cavalieri. Nul n'appliqua avec plus de rigueur les théories de Galilei pour réduire au minimum les moyens d'expression, sous prétexte que plus ils sont simples, plus l'effet produit est profond (*ne' sensi si imprimono le cose più semplici più facilmente che le miste*). Cavalieri ne semble avoir fait usage, pour sa *Rappresentazione*, que d'une lyre double, d'un théorbe, d'un *clavicembalo* et d'un *organo soave*<sup>2</sup>. — Tout est concentré, dans la tragédie musicale nouvelle, sur l'acteur. Il faut, avant toutes choses, qu'il fasse clairement entendre les paroles, qu'il prononce distinctement, qu'il joue son rôle avec une fidélité absolue, et que ses gestes et ses pas répondent exactement aux passions qu'il exprime. Les chœurs sont astreints aux mêmes règles. Ils doivent, du commencement à la fin, prendre part à l'action. Les représentations ne passeront pas deux heures. Trois actes suffisent, variés, animés, écrits dans une langue claire, avec de vifs dialogues, et aussi peu de monologues et de récits que possible. — Rien de plus intelligent et de plus humain que ces règles. On y sent l'homme de théâtre et l'artiste latin. C'est là un idéal sobre et raffiné, le spectacle d'une élite intelligente et lettrée, qui s'intéresse moins à la musique, pour elle-même, qu'à une forme de tragédie harmonieuse et aristocratique.

2. Cependant Cavalieri admet un orchestre plus nombreux pour les *sinfonie* entre les actes; et il pose aussi le principe que l'instrumentation doit changer, suivant la passion exprimée.

1. Il n'y eut aucun doute, à ce sujet, parmi les contemporains : « Les vrais architectes de cette musique scénique, écrit Doni, ont été proprement Jacopo Corsi et Ottavio Rinuccini. » (*I veri architetti di questa musica scenica sono propriamente stati li signori Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini.*)

## CHAPITRE III

La réaction des musiciens contre le Cénacle florentin. — Le madrigal dramatique d'Orazio Vecchi. — Marco da Gagliano et Claudio Monteverdi<sup>1</sup>.

Il était impossible que les musiciens tolérassent, sans protester, cette prétention des littérateurs à les tenir dédaigneusement en tutelle. Sans doute, ils étaient pénétrés comme eux par ce besoin nouveau du drame, qui se faisait alors sentir dans tous les arts italiens, et qui menait la peinture aux actions mélodramatiques des Bolognais, et la sculpture aux gestulations tumultueuses de l'école de Michel-Ange. Mais au lieu de sacrifier la musique au drame, comme les Florentins tendaient trop à le faire, ils voulaient enrichir la musique en y absorbant le drame; ils voulaient écrire des pièces de théâtre dans le style habituel de la polyphonie vocale, qui régnait de leur temps.

Depuis le commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, les madrigaux franco-flamands avaient eu souvent un caractère dramatique ou comique. Les *Chasses*, les *Batailles*, les *Chants des oiseaux* de l'école de Jannequin, les plaisants dialogues de Roland de Lassus, qui avaient trouvé partout des imitateurs, étaient de véritables scènes de théâtre en liberté, d'une vie puissante et d'une verve rabelaisienne. Orazio Vecchi de Modène voulut davantage : il prétendit écrire des comédies entières en style madrigalesque.

Il était né vers 1550 et mourut en 1603. Il était chanoine et archidiacre de Correggio, ce qui ne l'empêcha pas d'organiser les mascarades de Modène, d'écrire de la musique bouffe, d'avoir une vie agitée, et de jouer au besoin de la dague et du couteau. Il fut trois fois cassé de ses fonctions; mais il était célèbre, protégé par les princes; et sa réputation s'étendit jusqu'en Autriche, en Danemark et en Pologne. Son épitaphe proclame, sans modestie, qu'« il fut un créateur si éclatant en musique et en poésie qu'il surpassa facilement tous les génies de tous les temps. » Elle ajoute qu'« il fut le premier à joindre la musique à la comédie » (*Armoniam primus comicæ facultati conjunxit*).

L'originalité de l'œuvre et de la personnalité de Vecchi est double : elle consiste d'abord dans la revendication des droits de la comédie contre les partisans des anciens, qui affectaient de la dédaigner et s'appliquaient uniquement à la tragédie pastorale<sup>2</sup>. Elle est, en second lieu, dans la revendication des droits de la musique contre le despotisme des poètes. « La musique, dit-il, est poésie au même titre que la poésie

même. » (*Tanto e poesia la musica quanto l'istessa poesia*<sup>3</sup>). Vecchi ajoutait qu'on avait tort d'appliquer la musique, comme le faisaient les intellectuels florentins, à des allégories, à des symboles, à des idées abstraites, et que son domaine n'était pas la pensée, mais le sentiment. Si l'on voulait écrire une comédie musicale, il fallait en élaguer toutes les péripéties extérieures et les détails accessoires, et ne prendre que les situations capitales, les moments caractéristiques. Le drame musical se trouvait donc défini pour lui une action concentrée, dont la musique exprime l'essence sentimentale et passionnée. — C'est là une idée de génie, d'une hardiesse toute wagnérienne.

Malheureusement, il y a loin des idées de Vecchi à leur réalisation. Ses deux œuvres principales : l'*Amfiparnaso, commedia harmonica*, de 1597, dont les personnages sont les masques habituels de la *Commedia dell'arte* : Pantalón, Gratian, Francatrippa, Maturone, etc., et dont l'intrigue est parfois d'une truculente bouffonnerie<sup>4</sup>, — et les *Veglie di Siena*, de 1604, qui forment un petit tableau de la vie contemporaine, — n'atteignent pas (tant s'en faut) à l'aisance et à l'invention des madrigalistes franco-flamands. Les essais de petites comédies musicales de Roland de Lassus, ou les larges épopées héroïques et gaillardes de Jannequin, ont une bien autre *vis comica*. La polyphonie de Vecchi est un peu lourde et guindée, sans imprévu, sans esprit, sans éclat, surtout sans cette richesse de rythmes qui fait la gloire de l'école française de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, et en particulier de l'incomparable Claude le Jeune. Chose curieuse : dans ces bouffonneries musicales, ce sont peut-être les scènes touchantes et sérieuses qui sont les mieux réussies. Mais l'ensemble garde l'aspect d'un bloc à demi dégrossi; ces œuvres valent surtout par leur intention et par la façon originale dont elles étaient exécutées. C'étaient de véritables symphonies dramatiques, à programme déclamé. Nulle action visible. Un acteur annonçait, avant chaque morceau, le lieu de la scène, les noms des personnages et le sujet. Les chanteurs, cachés derrière un rideau, exécutaient ensuite la scène; leur concert (en général six voix : deux soprani, deux ténors, alto et basse), jouant le rôle de notre orchestre moderne, s'efforçait d'exprimer par les combinaisons variées des voix les nuances multiples des sentiments<sup>5</sup>. Chaque personnage était donc représenté par quatre, cinq ou six voix. C'était là une convention qui peut nous surprendre; mais elle n'est pas, au fond, plus difficile à admettre que la convention actuelle, qui nous fait représenter les passions et les pensées d'un être par une armée de cuivres, de cordes et de bois.

L'essai de Vecchi fit grand bruit. Il fut certainement fort attaqué<sup>6</sup>; mais le succès de l'opéra florentin n'ébranla pas la *commedia armonica* inventée par

1. BIBLIOGRAPHIE. — CATELANI, *Della vita e delle opere di O. Vecchi*, 1859, Ricordi.

EMIL VOGEL, *Marco da Gagliano* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1889). — *Claudio Monteverdi* (*Vierteljahrsschrift für Musikwiss.*, 1857).

HEGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, t. I<sup>er</sup> et II, 1901 et 1904, Breitkopf, Leipzig.

A. HEISS, *Die Instrumental-Stücke des Orfeo und die venetianischen Opern-Sinfonien*, 1903, Leipzig.

A. SOLERTI, *Gli Albori del melodramma*, 1904, Milan, Sandron. HERMANN KRETZSCHMAR, *L'Incoronazione di Poppea* (*Vierteljahrsschr. f. Musikw.*, 1894).

2. En ceci, Vecchi est vraiment un précurseur de Molière. Comme lui, il proclame la noblesse de la comédie, « miroir de la vie humaine », contre les défenseurs étroits du « grand art » (Voir la préface de l'*Amfiparnaso*).

3. Préface des *Veglie di Siena*.

4. M. Luigi Torchi a réédité intégralement l'*Amfiparnaso*, dans le 4<sup>e</sup> volume de sa collection : *L'Arte Musicale in Italia*, Ricordi.

M. Oscar Chilesotti a aussi publié chez Ricordi un volume de *Balli, Arie e Canzon*, n<sup>os</sup> 4 et 5 *voce con lutto* de Vecchi, datant de 1599.

5. Les renseignements les plus complets sur le mode d'exécution de ces comédies madrigalesques se trouvent dans la préface de la *Saviezza giovanile* d'Adriano Banchieri.

6. Vecchi, esprit curieux et ouvert à toutes les nouveautés, vint à Florence, en 1600, voir l'*Euridice*, et, sans jalousie, il complimenta Peri. Mais il semble que les Florentins aient traité dédaigneusement sa tentative; et, dans la préface des *Veglie di Siena*, en 1604, il fait allusion aux critiques qui lui sont adressées. Il n'en est pas ébranlé. « L'expérience nous enseigne, dit-il, que toutes les inventions de valeur sont toujours accueillies par mille injures... C'est une fatalité inévitable : les plus hautes cimes sont les plus exposées aux coups de la foudre. »

Vecchi. Pendant vingt ans elle continua d'être pratiquée par des musiciens de valeur, comme Adriano Banchieri de Bologne, dont les comédies madrigalesques eurent de nombreuses éditions jusque vers 1630<sup>1</sup>. Puis, l'opéra sembla décidément l'emporter<sup>2</sup>. Mais l'œuvre de Vecchi avait porté ses fruits, et sa double revendication des droits de la comédie populaire contre la tragédie aristocratique, et de la musique pure contre l'envahissante poésie, trouva en Italie de retentissants échos. Sur le premier point, il gagna la partie. Dès 1610, à Florence même, une réaction violente se déclara contre les tragédies pédantes et le « style gonflé<sup>3</sup> » de Rinuccini et de Chiabrera. Un petit-neveu de Michel-Ange, Buonarroti le Jeune, était à la tête des réalistes, et une pièce de lui, une comédie campagnarde, écrite en patois, la *Tancia*, de 1611, fut l'*Hernani* de cette petite révolution littéraire, qui devait influencer sur la musique même<sup>4</sup>. Bientôt on allait voir des parodies musicales d'opéras mythologiques<sup>5</sup>, des comédies musicales, des tableaux en musique de la vie contemporaine et populaire<sup>6</sup>. Jusque dans l'opéra sérieux, dans l'opéra héroïque, la comédie allait se tailler une large place<sup>7</sup>; et quand Doni veut définir le talent de Monteverdi, par opposition à celui de Peri, il exprime ce jugement, qui n'est pas sans étonner à première vue, mais qui est pourtant si exact et sur lequel nous reviendrons, que « Peri était plus tragique, et Monteverdi plus comique<sup>8</sup> ».

Quant à la tentative de Vecchi pour réaliser le drame au moyen de la seule symphonie vocale, si elle n'a pas eu gain de cause dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, elle contribua du moins à amender l'opéra florentin. Entre l'idéal trop littéraire de Peri et l'idéal peut-être trop uniquement musical de Vecchi devait s'établir un compromis : un opéra où, tout en conservant et en perfectionnant le chant monodique et le récitatif des Florentins, on introduisit largement les chœurs, les concerts de voix et d'instruments, la musique pure. Ce devait être en partie l'œuvre de Marco da Gagliano et de Claudio Monteverdi.

..

Entre le madrigal dramatique et l'opéra, l'Italie hésitait. Le retentissement de l'*Amfiparnaso* égalait celui de l'*Euridice*. En 1607, la balance pencha décidément du côté de l'opéra, par suite du renfort que lui apportèrent deux des meilleurs musiciens de l'Italie. En 1607 furent joués à Mantoue la *Dafne* de Marco da Gagliano et l'*Orfeo* de Monteverdi. Ce sont encore les mêmes sujets qu'avait traités Peri, en 1597 et en 1600. Mais Gagliano et Monteverdi étaient de bien

autres artistes, musiciens avant tout, et, qui plus est représentants de cette musique polyphonique, jusque-là en opposition avec l'opéra. Avant la *Dafne*, Gagliano n'avait guère composé que des Messes, des Motets et des Madrigaux. Avant l'*Orfeo*, Monteverdi, déjà arrivé à l'âge de quarante ans, n'avait publié que cinq livres de Madrigaux à cinq voix. Ils devaient donc apporter dans l'opéra un esprit plus large, moins sectaire; et leur adhésion aux théories nouvelles devait rallier à celles-ci une fraction importante du parti qu'ils représentaient. C'était un acte de reconnaissance formelle de l'opéra nouveau par l'ancienne musique. Et ce fut en même temps une transformation féconde de la conception primitive du drame récitatif, tel que l'avaient imaginé les Florentins.

Gagliano et Monteverdi étaient d'ailleurs très différents l'un de l'autre : Gagliano, esprit classique; Monteverdi, novateur. Mais tous deux étaient nourris de la culture musicale du XVI<sup>e</sup> siècle.

Marco da Gagliano (1573-1642) était Toscan, et vécut à Florence, où il fut chanoine et maître de chapelle de la cour. Il fut naturellement en relations avec la petite société du comte Bardi, et il vit jouer la *Dafne* de Peri, dont il nous laissa une relation. En 1607, le cardinal Ferdinando Gonzaga lui demanda de remettre en musique la *Dafne* de Rinuccini. Gagliano, ami de Peri<sup>9</sup>, ne changea rien aux théories de celui-ci. Il ne fit que leur donner plus de développement et de précision dans la préface de sa pièce, qui est une sorte de petit traité de la tragédie musicale. Personne n'a plus insisté que lui sur l'importance des paroles : « Le vrai plaisir, dit-il, naît de l'intelligence des paroles. » (*Il vero diletto nasce dalla intelligenza delle parole*<sup>10</sup>.)

Mais l'originalité de Gagliano est qu'en dépit de ces théories littéraires, il fait rentrer, inconsciemment peut-être, dans le drame récitatif de Peri, l'esprit de la musique pure. Par le fait qu'il n'avait composé jusque-là que de la musique polyphonique, il devait lui faire plus de place dans la tragédie que Peri. Ce mélange des deux esprits, ancien et moderne, cette nature heureusement poudrée, et un métier très sûr, font l'intérêt de Gagliano.

Ce qui frappe, en examinant sa *Dafne*<sup>11</sup>, c'est l'importance des chœurs. Dès le début, ils dialoguent, se lamentent sur les campagnes désolées par le serpent Python. Puis, quand paraît le monstre, ils appellent avec impatience, en répliques qui se croisent, l'aide d'Apollon; et lorsque jaillit du ciel la flèche d'Apollon, leurs cris de joie célèbrent le sang qui coule, et excitent le dieu à tuer. De petites ritournelles d'instruments se mêlent aux voix et animent leurs chants

en faire un opéra bouffe. La *Fiera* de 1618 ne dut pas avoir moins d'influence sur les comédies musicales du théâtre des Barberini.

5. Comme la *Diana scherzata* de Cornacchioli, jouée à Rome en 1629 (exemplaire à la Bibl. Sainte-Cécile de Rome).

6. Voir plus loin le théâtre des Barberini à Rome.

7. Surtout dans l'opéra vénitien, à partir de l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en 1642.

8. « Nel Peri... uno stile direi più tragico, siccome quell' altro (Monteverdi) ha più di comico, essendo quello più ornato e questo più semplice e maestoso. »

9. Il devait collaborer avec lui, dans la *Flora* de 1628. — Peri témoigna d'ailleurs, avec une parfaite bonne grâce, d'une joie aussi vive pour le succès de Gagliano, que si c'avait été le sien.

10. Gagliano insiste minutieusement sur le jeu des acteurs, auquel il attache plus d'importance encore que Peri. Il veut la plus exacte concordance des gestes avec la musique.

11. La *Dafne* de Marco da Gagliano, nell' *Accademia degl' Elevati l'Affanato, rappresentata in Mantova*. — Florence, 1608, Marescotti.

Robert Eitner a réédité l'œuvre dans le même volume de sa collection de l'*Ancienne Musique* que l'*Euridice* de Caccini. (Voir plus haut.)

1. Adriano Banchieri (1567-1634) fut un grand organiste, un écrivain de renom, un des premiers admirateurs de Monteverdi; et il fonda en 1615 la première Académie de musique à Bologne, celle des *Elloridi*. Ses deux principales comédies madrigalesques furent la *Saviezza giovanile* (fin du XVI<sup>e</sup> s., 4<sup>e</sup> éd. 1628, Venise), et la *Pazzia senile* (1598, 5<sup>e</sup> éd. 1621, Venise).

2. Domenico Mazzocchi écrit en 1638 : « Le plus beau genre musical est le Madrigal; mais on en compose peu aujourd'hui, et on en chante encore moins : car ils sont quasi bannis des Académies. » (Préface des *Madrigali* à 5 voix.)

3. Un sonnet en langage populaire exprime la satisfaction d'un spectateur de la *Tancia* de Buonarroti, en se voyant débarrassé de « tout ce grec et ce latin ».

*O questo si ch'è un mo' di far garbato,  
Non più tocco dal greco o dal latino.  
Oe valiasi a riporre il Rinuccino  
O'l Savonese col suo stil gonfiato.*

(Le *Savonese* est Chiabrera de Savone.)

4. Comme on le verra plus loin, la *Tancia* resta si populaire à Florence que, quarante ans après, Moniglia et Melani la reprisent, pour

un peu massifs. Enfin, après la métamorphose de Daphné et les pleurs d'Apollon<sup>1</sup>, s'élève un *lamento* général des pasteurs, comme à la fin de l'*Euridice* de Caccini; mais au lieu que dans celle-ci la première place appartient aux soli qui chantent sept ou huit couplets, auxquels le chœur répond seulement par un refrain, ici le chœur est le personnage principal, et il trouve des accents tragiques, de larges et pathétiques harmonies, qui donnent à la scène un caractère grandiose. — De plus, certains airs bien dessinés (entre autres l'air de l'amour : *Chi da' lacci d'Amor*, à deux couplets, avec ritournelle) montrent les progrès accomplis déjà par la monodie. En dehors de ses opéras, Gagliano fut un des maîtres italiens qui,

dans les vingt premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, travaillèrent avec le plus de talent à dégager la mélodie du style madrigalesque, et à lui imprimer un caractère individuel et expressif. Il écrivit nombre de *Musiche a 1, 2 e 3 voci*; et telle d'entre elles jouit encore aujourd'hui d'une certaine notoriété parmi les amateurs du chant ancien. Ainsi, l'air : *Valli profonde*, plus connu sous le nom : *Le Danné*<sup>2</sup>, qui est en trois parties, non dépendantes l'une de l'autre, bien qu'elles aient entre elles des rapports de proportions, d'équilibre, de sentiment, et même que certains dessins se reproduisent de la seconde à la troisième partie. La première phrase est d'une beauté toute classique :



Mais l'ensemble de l'air hésite, comme trop souvent chez Gagliano, entre l'expression vraie du sentiment et la virtuosité entre le chant naturel et les vocalises un peu conventionnelles, de même qu'il flotte incertain entre le récit et l'air, entre les tonalités anciennes et les tonalités modernes. — Gagliano, qui était un musicien excellent, n'avait pas une personnalité assez forte pour prendre parti et pour ouvrir avec décision un chemin nouveau à l'art. Il avait seulement une claire intelligence, qui comprenait la beauté des formes diverses, et qui la fit comprendre à la masse des musiciens encore hésitants. Mais jamais l'art nouveau n'eût triomphé avec la violence et l'universalité qui caractérisa au XVII<sup>e</sup> siècle la victoire de l'opéra, sans l'attrait irrésistible du génie de Monteverdi.

..

Claudio Monteverdi naquit à Crémone en 1567. En 1590, il entra au service du duc de Mantoue, comme joueur de viole et chanteur. En 1607, à l'occasion des fêtes pour le mariage du prince héritier, il donna à Mantoue son premier opéra, *Orfeo*, bientôt suivi de l'*Arianna* (1608), qui souleva l'enthousiasme de l'Italie, et dont il ne reste plus que quelques pages admirables<sup>3</sup>. En 1612, il alla à Venise, où il devint maître de chapelle de Saint-Marc; il y jouit d'une renommée triomphale. Les souverains d'Italie se disputaient sa personne et ses œuvres. Les poètes et les musiciens italiens lui prodiguaient les éloges mythologiques. Les Académies étrangères s'honoraient de le compter parmi leurs membres. Les grands compositeurs allemands étudiaient sa musique, comme Praetorius, ou

venaient à son école, comme Schütz. Huyghens en Hollande, Gobert et Maugars en France, le célébrèrent. Il entra dans l'Église, après la peste de 1630. Cela ne l'empêcha point de continuer à cultiver la musique profane<sup>4</sup>. Il vécut assez pour assister au triomphe de l'opéra, qu'il avait réellement foudé. Il vit s'ouvrir à Venise, en 1637, le premier théâtre public d'opéra, et il eut encore le temps, bien qu'âgé de 70 ans, de lui fournir quatre pièces musicales<sup>5</sup>. Il mourut le 29 novembre 1643, à l'âge de 76 ans.

Il importe — si l'on veut se faire une idée juste du génie de Monteverdi — de ne pas le juger uniquement d'après l'*Orfeo* et l'*Arianna*, comme on fait d'ordinaire. L'*Orfeo* et l'*Arianna*, si beaux qu'ils soient, ne suffisent pas à le caractériser. Ce sont des œuvres d'exception, issues de circonstances douloureuses<sup>6</sup>, auxquelles elles doivent un caractère tragique, que n'ont pas les autres œuvres. Et surtout, elles appartiennent aux débuts de la carrière dramatique de Monteverdi, et elles ne permettent pas d'apprécier l'ensemble de son évolution, qui dura encore trente-six ans. Entre l'*Orfeo*, de 1607, et l'*Incoronazione di Poppea*, de 1642, œuvres géniales toutes deux, il y a un monde. D'un côté, l'idéal de Florence, tel que Florence n'aurait eu jamais sans doute la force de le réaliser seule. — tel que Tasse pouvait le rêver. — De l'autre, l'idéal vénitien et napolitain, qui devait être poursuivi par Cavalli et Scarlatti. *Orfeo* est la fin d'une époque, le faite et le terme de la Renaissance italienne. De l'*Incoronazione di Poppea* est le commencement de deux siècles d'opéra.

D'un bout à l'autre de cette vie et de cette œuvre se maintiennent pourtant certains caractères essen-

1. Le sujet de la *Dafne* de Rinuccini, comme de presque toutes les *Dafne* italiennes, est double : d'abord la victoire d'Apollon sur le serpent, puis l'épisode de Daphné.

2. Cette monodie, extraite d'un recueil de *Musiche a 1, 2, 3 voci* de Gagliano, publié à Venise en 1615, a été rééditée par M. Gevaert, dans le second volume de sa collection *Les Gloires de l'Italie*.

Gagliano écrivit d'autres opéras que la *Dafne* : le *Medoro* (1619-20), la *Rappresentazione di Santa Orsola, vergine e martire* (1624), la *Flora* (1628). Ces œuvres semblent s'être perdues, sauf la dernière, qui fut écrite en collaboration avec Peri.

3. Le *Lamento d'Arianna*, dont la première page a été souvent rééditée, de notre temps, dans les collections d'anciens airs italiens, et que M. Vogel, dans son étude sur *Monteverdi*, et M. Solerti, dans le premier volume des *Albordi del melodramma*, ont publiée *in extenso*.

La même année que l'*Arianna*, Monteverdi donnait les intermèdes musicaux d'une comédie de Guarini : *L'Idropica*, et un charmant ballet chanté : *Il Ballo delle Ingrate*, que nous avons conservé.

4. Parmi les œuvres dramatiques de cette période, la plus célèbre qui nous soit parvenue est un curieux essai de traduction musicale d'une scène de Tasse « en style représentatif » : le *Combat de Tancredi et de Clorinde*, exécuté en 1624 chez le sénateur Mocenigo, à Venise, et publié en 1638, dans les *Madrigali guerrieri ed amorosi*.

5. Le dernier, *l'Incoronazione di Poppea* (le Couronnement de Poppee), joué en 1642, a été publié intégralement par M. Hugo Goldschmidt dans le second volume de ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*, 1904, Breitkopf. — et, partiellement, par M. Vincent d'Indy (éditions de la *Schola Cantorum*).

6. La mort, en 1607, de sa jeune femme qu'il aimait

tiels. D'abord — à la différence de Peri et de Caccini — Monteverdi, comme on l'a vu, resta jusqu'à l'âge de quarante ans un compositeur de madrigaux à plusieurs voix ; et il continua d'en écrire, parallèlement à ses opéras<sup>1</sup> ; il lui arriva même de reprendre certains de ses plus célèbres morceaux dramatiques, comme le *Lamento d'Arianna*, pour les arranger à cinq voix<sup>2</sup>, montrant ainsi qu'il n'entendait en rien détruire l'ancien art, mais le faire subsister côte à côte avec le nouveau, on opérer leur fusion. — Il garde aussi toujours ses caractères de race, qui le distinguent profondément des Florentins. Il fut un artiste vénitien, épris du coloris et du mouvement. Les Vénitiens n'eurent jamais pour l'antiquité la passion archéologique des Florentins et des Romains. Monteverdi la connaissait et la respectait, comme tous les artistes de son temps ; mais la règle fondamentale de son esthétique est l'observation de la nature et le respect de la vérité ; sa première loi, c'est la vie. L'appréciation de Doni, que nous citons plus haut, est assez pénétrante. Le style de Monteverdi est plus « comique » que celui des Florentins (si l'on prend le mot « comique » non dans le sens de « bouffon », mais de « familier », de « rapproché de la vie », et aussi, comme l'explique Doni, de « plus orné », de plus libre et de plus fantaisiste). — Encore une fois, il n'en faut pas juger par une œuvre, exceptionnelle chez Monteverdi, comme le sobre et tragique *Lamento d'Arianna*. Mais dans l'ensemble de ses productions, ce qui frappe le plus, c'est l'extrême molliété de sa musique, sa curiosité inlassable d'effets pittoresques ou expressifs, de rythmes, de sonorités nouvelles, sa recherche du mouvement et de la variété avant tout. Telle était l'impression qu'il faisait de son temps, et que ses adversaires exprimaient ainsi : « On entend un mélange de sons, une diversité de voix, une rumeur d'harmonie insupportable aux sens. Celui-ci chante un mouvement rapide, celui-là un mouvement lent ; l'un prononce une syllabe d'une façon, l'autre d'une autre ; l'un s'en va à l'aigu, et l'autre tombe au grave, et pour comble, un troisième n'est ni grave ni aigu... Malgré toute la bonne volonté du monde, comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans ce tourbillon d'impressions ? » Cette critique d'un ennemi, évidemment exagérée, note cependant avec justesse certains traits distinctifs de Monteverdi (défauts et qualités tout ensemble). Dans son amour de la vie, dans son désir hâtif d'en rendre le frémissement, avant de posséder le riche et souple instrument musical, dont disposeront les maîtres du siècle suivant, Monteverdi n'est pas sans mériter parfois ce reproche de désordre ; les belles lignes de ses œuvres se perdent, à certains moments, sous l'abondance des détails.

La grande affaire pour lui était d'« imiter » en musique les sentiments humains. Il y travaillait, bien avant d'écrire son premier opéra. Cette étude l'amena à constater, à sa grande surprise, que le nombre des sentiments exprimés jusqu'alors par les musiciens était des plus restreints. Il y avait, dit-il, des ordres entiers d'émotions, que la musique avait laissés de côté. Ainsi, les mouvements passionnés, qui sont l'é-

lément proprement dramatique<sup>3</sup>. Monteverdi voulut les traduire exactement. Pour cela, au dire de ses critiques, « il s'évertuait jour et nuit à écouter et chercher des effets dramatiques », et non pas dans la musique vocale, comme les Florentins, qui étaient des chanteurs, mais sur les instruments<sup>4</sup>. L'orchestre, avec Monteverdi, prend une part active au drame. Ce simple fait transforme l'opéra de Peri, qui reposait uniquement sur la déclamation chantée. Le modèle à reproduire n'est plus la parole, mais l'âme ; et, pour l'exprimer, tous les moyens sont bons : le son des instruments aussi bien que le chant. Volontiers Monteverdi eût repris la déclaration de Vecchi : « La musique est poésie, au même titre que la poésie. » La musique ne s'attache pas seulement au texte ; elle lit au fond de la pensée ; elle cherche même à exprimer bien plus que le sentiment présent du personnage, mais, comme dit Monteverdi, « son passé et son avenir<sup>5</sup>, » son caractère durable. Il y a des *leit-motive* chez Monteverdi<sup>7</sup>. Constamment, il s'efforce de résumer des caractères ou des passions en des phrases mélodiques. Car la base de son opéra n'est plus, comme chez Peri, le récitatif ; c'est la mélodie dramatique. Tout doit être mélodie : l'orchestre, comme les voix. — Enfin, le but de tout cet art est expressément le drame. De même que Nietzsche fait un crime à Wagner d'avoir tout subordonné à l'effet scénique, Artusi reprochait à Monteverdi « d'enseigner aux acteurs à chanter ses cantilènes avec des contorsions de tout le corps qui suivent le mouvement des paroles ; à la fin, ils se pâment, comme s'ils allaient mourir : et c'est là l'idéal de leur musique<sup>8</sup> ! »

À côté de ces traits généraux et permanents de l'art de Monteverdi, il en est d'autres qui se modifient, au cours de sa vie. Quand on examine la suite de ses œuvres, on y remarque une évolution très nette. Cette évolution est triple. Au point de vue musical, elle mène d'une orchestration abondante et presque touffue à une orchestration restreinte, et de l'équilibre entre l'orchestre et les voix à la prédominance des voix. Au point de vue dramatique, Monteverdi, qui, dans ses premiers opéras, se soumet respectueusement au poète, dont il est l'interprète génial, dans ses derniers opéras commande au poète, modifie les *libretti*, de sa propre autorité, et impose la suprématie de la musique dans l'opéra. Enfin, à un point de vue artistique plus général, à mesure que Monteverdi avance en âge, il s'éloigne de l'allégorie, du symbole, de l'idéalisme ; il va de plus en plus au réalisme dans les sujets et dans l'expression ; et, tournant le dos à la tragédie pastorale et mythologique de Florence, il cherche un art plus humain, qui soit une peinture exacte de la réalité, et il inaugure la forme la plus réaliste de cet art : l'opéra historique. — Dans cette triple évolution : 1° vers l'effacement de l'orchestre au profit de la voix ; 2° vers la suprématie du musicien sur le poète ; 3° vers la substitution de l'opéra historique à l'opéra mythologique, Monteverdi a été suivi, comme on le verra, par tout l'opéra vénitien.

Jamais l'orchestre de Monteverdi n'a été plus riche que dans ses premières œuvres, de 1607 à 1610<sup>9</sup>. On

1. Voir Hugo Leichtentritt : *Cl. Monteverdi als Madrigal-komponist* (Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, janvier-mars 1910).

2. Dans le sixième livre des *Madrigaux à 5 voix*, en 1614.

3. *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, 1600, Venise, I, 13.

4. Préface des *Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638, Venise.

5. *Artusi*, II, 43.

6. Lettre du 7 mai 1627, (A propos d'un rôle de *Lu finta pazzo*).

7. Ainsi, dans *L'incoronazione di Poppea*, le *leit-motiv* d'Othon, qui reparait du commencement à la fin (scènes I et XI de l'acte I, scène XI de l'acte II).

8. *Artusi*, II, 43.

9. Dans *l'Orfeo* de 1607, Monteverdi emploie 40 instruments, à savoir : comme instruments à clavier, 2 *clavicembali*, 2 petits orgues à sons de flûte (*organi di legno*), un petit orgue à jeux d'anche (*regale*) ; — comme instruments de basse, soutenant la basse continue, 2 contrebasses de violes, 3 violes de gambe, 2 luths profonds



a dit que son *Orfeo* avait été le point de départ d'un développement nouveau de l'instrumentation. M. Hugo Goldschmidt a montré, tout au contraire, qu'il fut le sommet et le terme de l'instrumentation ancienne. Les moyens employés n'étaient pas essentiellement différents de ceux qui étaient en usage chez les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, avant la « réforme mélodramatique » de Florence. Ces maîtres avaient à leur disposition une quantité d'instruments, qu'à la vérité ils ne se préoccupaient pas beaucoup de grouper en un orchestre unique, mais qui formaient de petits orchestres juxtaposés, des familles d'instruments (familles d'orgues, de violes, de luths, de flûtes, de trombones, de *cornetti*), doublant les voix, ou s'agitant d'une façon anarchique, sans unité, sans base, sans un noyau orchestral autour duquel gravitait l'ensemble. L'orchestre de *l'Orfeo* présente un peu ce même défaut d'homogénéité; il n'a pas de centre de gravité; il tombe à droite ou à gauche, dans le grave ou dans l'aigu; on y sent avec exagération la recherche des détails pittoresques, des effets de couleur. C'est justement en cela qu'il est si intéressant. Il faut aller jusqu'à Rameau pour trouver un tel esprit de curiosité passionnée dans l'étude des timbres de l'orchestre<sup>1</sup>.

Monteverdi ne continua pourtant pas dans cette voie. Après *l'Orfeo*, il renonça à son orchestration chatoyante, mais insuffisamment pondérée. Il simplifia l'ensemble, écartant les vieux instruments, dont la sonorité ne se fondait pas bien dans le chœur instrumental; il introduisit la famille des violons à la place des violes, et travailla à perfectionner la construction technique du morceau. Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de 1627, emploie deux violons, deux violes ténor et basse, le *clavicembalo* et le *contrabasso da gamba*<sup>2</sup>. A dater de ce moment, le violon s'établit dans l'orchestre, dont il devient en dix ans le premier instrument<sup>3</sup>. L'union des violons et des instruments à clavier forma le corps de l'instrumentation nouvelle. On y ajouta seulement, à des moments de l'action, pour des expressions déterminées, quelques timbres spéciaux : trompettes et timbales pour les scènes triomphales, *cornetti* et trombones pour les scènes fantastiques, et, rarement, les flûtes pour les

scènes pastorales. — Telle sera la composition ordinaire de l'orchestre vénitien, ainsi que Monteverdi semble l'inaugurer par son *Incoronazione di Poppea*.

Monteverdi n'est pas moins remarquable comme harmoniste. Il fait un emploi génial des dissonances, qu'il considère comme une mine de ressources pour l'art dramatique. Il emploie librement la septième et la neuvième; il sent le charme langoureux de la septième diminuée, et il tire de la quinte augmentée des effets de tristesse poignante<sup>4</sup>. Il se plaît aux tendres et tristes tierces et sixtes mineures. Il module hardiment d'un ton à l'autre, et s'engage avec décision dans les tonalités modernes.

Son mérite est plus grand encore comme créateur de formes musicales. Dans toutes ses œuvres se montre un génie d'invention d'une variété et d'une curiosité sans égales. Son *Incoronazione di Poppea* est particulièrement surprenante, à cet égard. Si elle n'a pas la pureté de lignes et d'âme de *l'Orfeo*, elle est vingt fois plus riche. Toutes les formes d'air s'y trouvent déjà esquissées : l'air récitatif, l'air à variation, l'air régulier à deux parties, l'air *da capo*<sup>5</sup>, la chanson populaire<sup>6</sup>. Elle offre des modèles du comique le plus fin, aussi bien que du pathétique le plus émouvant; Vénitiens et Napolitains, Cavalli et Provenzale, y puisèrent largement. Il y a e même, au milieu de l'action tragique, un véritable *intermezzo*<sup>7</sup>, qui est le point de départ des *intermezzi* du xviii<sup>e</sup> siècle, d'où sortit l'*opera buffa*. C'est une œuvre où l'on sent poindre toutes les formes à venir de la tragédie et de la comédie lyrique, jusqu'à Gluck et Mozart.

Mais où Monteverdi est incomparable, parmi les musiciens du xvii<sup>e</sup> siècle, c'est comme peintre de la vie. Son art sobre et précis, comme celui des grands portraitistes italiens de la Renaissance, sait noter d'une touche rapide les mouvements les plus mystérieux, les nuances les plus impalpables du sentiment. Ainsi, la scène immortelle de la Messagère d'*Orfeo*, annonçant à Orphée la mort d'Eurydice, — et l'angoisse d'Orphée, qui devine la nouvelle avant qu'elle lui soit dite, — et le récit qui suit, d'une douleur intense et harmonieuse, qui se concentre, sans cris, sans agitation, avec une pudeur tout hellénique<sup>8</sup>.

(*chitarroui*); — comme ensemble des cordes, 2 petits violons à la française, ou pochettes, 10 violes *da braccio* (soprano, alto, ténor et basse; les violes ordinaires, non marquées dans la liste en tête de la partition, étaient pourtant employés; — enfin, comme instruments à vent, d'une part un *clarino* (trompette aigue), trois trompettes avec sourdines, quatre trombones et deux cornets à bouquin; — d'autre part, les flûtes aigres et profondes, et deux hautbois.

Voir aussi la *Sonata sopra S. Maria*, de 1610 (reéditée par Luigi Torchi dans le quatrième volume de *l'Arte musicale in Italia*, et dont le caractère religieux et intime n'aurait dû comporter qu'une orchestration très simple. Monteverdi noie le chant sous un véritable débordement de dessins instrumentaux, pour lesquels il emploie 2 *cornetti*, 2 trombones, 1 *trombone doppio*, 2 violons, des violes *di bracci*, et l'orgue.

1. Examiner en particulier l'acte de l'Enfer (acte III). Des trombones, des *cornetti* et l'orgue, par de larges et sombres accords, évoquent le Tartare. Orphée déploie, pour vaincre l'Enfer, toutes les ressources de l'art des sons. Le premier couplet de son chant est accompagné par un *organo di legno* et un *chitarroue*. Sur cet accompagnement et sur la voix d'Orphée, concertent deux violons (employés, pour la première fois, d'une façon indépendante des violes). — Au second couplet, après la ritournelle des violons, deux *cornetti* remplacent les violons et concertent à leur place. — Au troisième, quand Orphée dit que « la où est Eurydice est le paradis pour lui », deux doubles harpes — (une rareté dans l'orchestre du xvii<sup>e</sup> siècle) — font de gracieux arpegges. — Suivent d'étonnantes vocalises d'Orphée, sorte de sanglots harmonieux, sans paroles. Elles sont accompagnées et commentées par deux violons et un *basso da braccio* (un violon profond). — Orphée demande à Caron de le faire passer; son récitatif *arioso* repose sur des suites d'accords tenus du quatuor à cordes. — La *sinfonia* du commencement de l'acte est reprise par les violes et l'orgue, mais *piano*; elle endort Caron. — Orphée monte dans la

barque et passe en chantant, au son de l'orgue seul. — Enfin, les esprits célèbrent la victoire du héros, avec ces fieres paroles: *Nulla impresa per voi si tenta in vano* « Nulle entreprise de l'homme n'est tentée en vain », au resplendit tout l'orgueil de la Renaissance. Et alors éclate la sonorité de tout l'orchestre : trompettes et trombones, orgues, contrebasses et violes de gambe. La partition de *l'Orfeo* a été rééditée par Robert Eitner, dans le deuxième volume de la *Publication alterer praktischer und theoretischer Musikwerke*. — M. Vincent d'Indy en a publié une sélection, conforme aux exécutions données à la *Schola Cantorum*, sous sa direction (éditions de la *Schola*).

2. Monteverdi, qui voulait pendre ici le freinssement du combat, a confié aux violons un *tremolo* continu de 4<sup>e</sup> quadruples croches par mesure. Le violon devait être par excellence l'instrument de ce genre *conitato* (de ce genre exalte, d'une passion trepidante), que Monteverdi voulait introduire en musique.

3. Mangiers écrit en 1629 qu'on ne trouve presque plus de joueurs de viole en Italie. (Cf. J.-J. Bonchard, à Naples, en 1632.) Stefano Landi semble avoir employé le violoncelle, dès 1634.

4. Ainsi, pendant le récit de la Messagère d'*Orfeo*.

5. Par exemple, l'air de Drusilla de *l'Incoronazione de Poppea* (acte II, scène x).

6. Monteverdi, à toutes les époques de sa vie, a fait des emprunts au chant populaire. Voir Gaetano Cesari : *Elementi musicali popolari nella lirica da camera di Claudio Monteverdi* (Rivista musicale, 1<sup>er</sup> février 1909).

7. Acte II, scène iv de *l'Incoronazione di Poppea* (scène du page et de la demoiselle).

8. Nous donnons ce récit, intégralement, bien que ses dimensions s'écartent des limites que nous avons, autant que possible, imposées à nos exemples; c'est un modèle noble de l'art récitatif italien, quand Monteverdi était encore sous la saine influence des poètes florentins de l'école de Tasse.

CLAUDIO MONTEVERDI. — *Orfeo*<sup>1</sup> (1607). Récit de la mort d'Eurydice.

**LA MESSAGÈRE.**

A te ne vengo Orfeo, — messag-gie-ra in fe - li - ce - di  
 ca so più in fe - li - ce e più fu - ne - sto. La tua bella Euridi - ce...

**ORPHÉE.** **LA MESSAGÈRE.**

Oi - mè, che o - do? La tua di - let - ta spo - sa è  
 mor - ta. Oi - mè! In un fio - ri - to pra - to, con

1. *L'Orfeo, favola in musica* de Claudio Monteverdi, *rappresen-tata in Mantova l'anno 1607*. Venice, R. Amadino, 1609.

Pour la réalisation de la basse, nous avons suivi l'édition de M. Vincent d'Indy, *Schola Cantorum*, 1905.

l'al-tre sue com-pa - gue, Gi - va co-gliendo fio - ri per

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'l'al-tre sue com-pa - gue, Gi - va co-gliendo fio - ri per'. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

far-ne u-na ghirlan-da a le sue chio-me, quand'an-gue in-si - dio - so, ch'è -

The second system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'far-ne u-na ghirlan-da a le sue chio-me, quand'an-gue in-si - dio - so, ch'è -'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

ra fra l'erbe asco - so, le pun-se un piè con ve-le-no - so den - te,

The third system of the musical score. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'ra fra l'erbe asco - so, le pun-se un piè con ve-le-no - so den - te,'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

ed ec - co im-man-ti-nente-sco-lo-rir-si il bel vi - so

The fourth and final system of the musical score on this page. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'ed ec - co im-man-ti-nente-sco-lo-rir-si il bel vi - so'. The piano accompaniment concludes with sustained chords in both hands.

e ne suoi lu\_mi spa\_rir que'lam\_pi, ond' el - la al sol - - - fea scor -

no; al - l'or noi tut\_te sbigot\_ti - te e me - ste

le fummo intor\_no richia\_mar tentando gli spiri\_tti in lei smarri\_tti con l'onda

fres\_ca e co' possen\_tti car\_mi ma - - - nul\_la val - - se ai las -

- sa! ch'el - la i languidi lu - mi al - quanto appren - do e te chia -

mando Orfe - o, Or - fe - o, dopo un gra - ve sospi - ro

spi - rò fra queste brac - cia, ed io - ri - ma - si piena il

cor di pie - ta - de e di spa - ven - - to.

Il n'excelle pas moins à dessiner les caractères individuels : la morne désolation d'Ariane, la grandilo- quence philosophique de Sénèque, l'élégance efféminée d'Othon, la pure et fière résignation de Clorinde

mourante, la sensualité innocente du page de l'*Incoronazione*, prototype du Chérubin de Mozart, la coquetterie agaçante et enjôleuse de Poppée, et cet extraordinaire Néron, en qui Monteverdi a su peindre à la fois le voluptueux amant de Poppée et le tyran atteint du délire de la toute-puissance, qui tantôt sait retrouver une dignité vraiment impériale, tantôt se laisse emporter par des accès de rage bouffons et terribles. Dans tous ces caractères, le comique et le tragique se mêlent, avec une sincérité admirable<sup>1</sup>. Monteverdi voit ses personnages; il voit leurs gestes, leurs mouvements, leurs grimaces; il note leur façon de parler et de respirer, les sanglots d'Orphée ou d'Octavie, les

hoquets de Néron, ses bégayements de fureur. Tout ce réalisme shakespearien disparaîtra de l'opéra de la fin du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, qui traduira l'esprit de la tragédie française, l'émotion morale épurée de tout élément physique. — Comme exemples de la souplesse de cet art, je donnerai deux fragments de l'*Incoronazione di Poppea* : le premier est extrait de la scène de la mort de Sénèque; il a une gravité presque religieuse, qui apparente cette musique à celle des maîtres allemands du xvii<sup>e</sup> siècle; il est suivi d'un des rares chœurs de l'*Incoronazione*<sup>2</sup>, quelques phrases seulement, mais d'un effet puissant.

GIACCHIO MONTEVERDI. — *L'Incoronazione di Poppea*<sup>3</sup> (1642). Mort de Sénèque (acte III, scène III).

SENEGA.

A - mi - ci, a - mi - ci, è giunta, è giunta l'ho - ra  
di prat - ti - car<sup>o</sup> in - fat - ti quella vir - tù, che tan - to ce - le - bra -  
- i. Bre - ve an - go - scia è la mor - te, un so - spir pe - gri - no esce dal  
co - re, o - ve è sta - to molt<sup>o</sup> an - ni, quasi in hos - pi - tio,  
come fo - re - stie - ro, e se - ne - vo -

1. Il ne faut pas oublier que, bien que Monteverdi eût, pour l'*Incoronazione di Poppea*, la collaboration d'un poète, tel que Busenello, de Venise, qui avait presque du génie, il fut en partie son propre poète, introduisant dans le *libretto* des changements non seulement de mots, mais de scènes entières, écartant les longs monologues, supprimant des scènes allégoriques, serrant le dialogue, remplaçant des *soli* par des *duetti*, etc.

2. Les théâtres d'opéra vénitiens, pour lesquels Monteverdi écrivait,

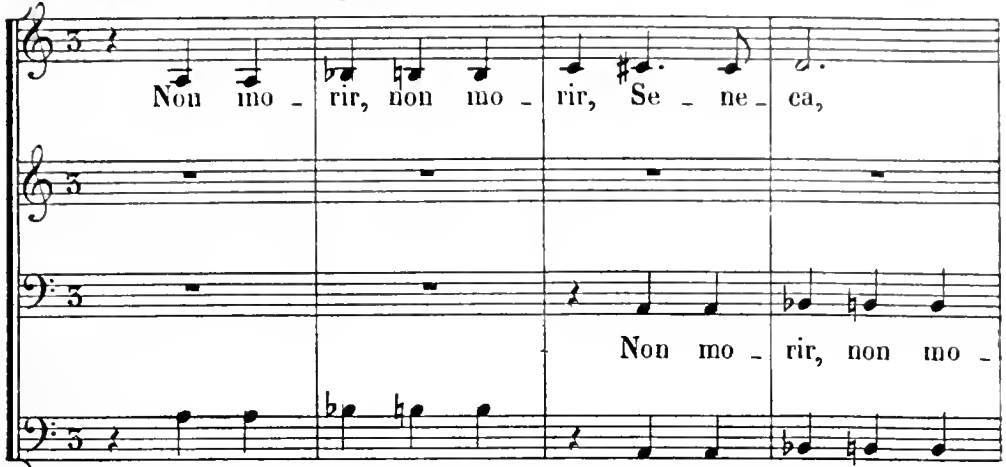
à la fin de sa vie, cherchaient l'économie; et les chœurs et l'orchestre étaient fort réduits. C'est pourquoi l'on ne trouve guère de chœurs ni de morceaux instrumentaux dans les dernières partitions de Monteverdi.

3. *L'Incoronazione di Poppea*, di Francesco Busenello, opera musicale (di Claudio Monteverdi), rappresentata nel Teatro Grimano (di Venezia) l'anno 1642 (Venise, Biblioth. Saint-Marco, manuscrit CCCCXXXIX, fonds Contarini).



- la all' O - lim-po, del - le fe-li-ci - tà soggi-or - no ve - ro.

FAMIGLIARI (Les Disciples de Sènèque)



Non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca,  
Non mo - rir, non mo -



non mo -  
Non mo - rir, Se - ne - ca, Se - ne - ca, non mo - rir, non mo -  
- rir, Se - ne - ca, non mo - rir, non mo - rir, non mo -



- rir, non mo - rir, Se - ne - ca, non mo - rir, Se - ne - ca, no!  
- rir, Se - ne - ca, Se - ne - ca, non mo - rir, Se - ne - ca, no!  
- rir, non mo - rir, Se - ne - ca, no!

Le second exemple est un spécimen du style comique de Monteverdi : modèle souvent imité, dans la suite, par Provenzale et par l'opéra napolitain.

CLAUDIO MONTEVERDI. — *L'Incoronazione di Poppea*, Intermède comique (acte II, scène v).

VALLETTO (Le Page)

Sen-to un cer-to non so che, che mi piz-zi-ca, e di-let-ta,

Dim-mi tu che cosa egli è, Dami-gel-la a-mo-ro-set-ta.

Ti fa-rei, ti di-rei, ti di-rei, ti fa-rei,

ma non sò quel ch'io vor-re-i ma non sò quel ch'io vor-re-i.

Se sto te-co, il cor mio bat-te, se tu parti, io

sto me-len-so, al tuo sen di vi-vo lat-te sem-pre aspi-ro, e

sempre penso. Ti farei, ti direi, ti direi, ti fa-rei,



L'œuvre de Monteverdi — de *l'Orfeo* à *L'Incoronazione di Poppea* — est extraordinairement protéiforme. Ce fut là son génie, et peut-être sa faiblesse. Monteverdi a tout compris, tout pressenti, on pourrait dire, tout essayé. Il n'a pas imposé de volonté durable et fixe; peut-être n'était-il pas sûr de la sienne. Il eût vécu vingt ans de plus, qu'il eût été capable d'inventer un nouveau style. Il fut trop vaste et trop libre pour être un chef d'école; et cela eût été nécessaire dans la décadence, l'anarchie morale, la facilité relâchée de la vie et de l'art italiens d'alors. Monteverdi n'était pas homme à lutter contre les vices ou les erreurs de son temps; il s'en accommodait, il en tirait le meilleur parti. « On ne voulait plus de symphonies, ou de chœurs? » Il n'en écrivait donc plus. Il était bien de cette race de grands artistes latins qui savent toujours adapter leur talent aux circonstances pratiques, — très différents en cela des grands musiciens allemands, qui écrivent sans se préoccuper si ce qu'ils écrivent pourra être exécuté ou non. — Monteverdi fut sauvé par son génie, qui l'assurait, quoi qu'il fit, de ne faire rien de médiocre; surtout, il eut le don d'une inaltérable jeunesse, qui lui faisait trouver, à soixante-quinze ans, les fraîches et vives mélodies de *L'Incoronazione*, sans que son inspiration eût été un seul jour tarie ou ralentie. Mais ses successeurs, qui n'avaient pas son ressort et qui n'apprirent pas de lui à résister aux exigences du public vénitien, devaient tomber bientôt au niveau de ce public.

## CHAPITRE IV

**L'opéra des Barberini, à Rome, et les origines de la Comédie musicale. — L'opéra vénitien : Cavalli. — Jacopo Melani et l'opéra-comique florentin.**

La transformation considérable que nous avons constatée dans l'opéra, en passant de *l'Orfeo* à *L'Inco-*

*ronazione di Poppea*, ne fut pas le fait du seul génie de Monteverdi; elle répondait à l'évolution générale de la musique italienne.

Ce fut Rome qui joua le principal rôle dans l'histoire de l'opéra, entre 1620 et 1640. Tandis que l'intelligente et volage Florence semblait délaisser le genre qu'elle avait fondé, et se complaisait à de brillants ballets, à des carrousels et des tournois en musique, représentés à la cour des Médicis, peut-être sous l'influence de la cour de France<sup>1</sup>, les musiciens romains donnaient une forme organique à tous les éléments musicaux du drame lyrique, qui leur était venu de Florence : au récitatif, à l'air, à la mélodie, aux ensembles vocaux et instrumentaux, aux scènes, aux actes, au drame tout entier. Ils firent, comme l'a montré M. Hugo Goldschmidt, les grands constructeurs de l'opéra.

Parmi les fondateurs de cette école romaine, les frères Mazzocchi méritent la première place<sup>2</sup>. Vergilio Mazzocchi (1593-1616), maître de chapelle à Saint-Jean de Latran et à Saint-Pierre, fut célèbre comme éducateur musical. Dans son enseignement, les lettres tenaient à peine moins de place que la musique même. Puisque l'art récitatif nouveau professait que la première loi de la musique était de peindre exactement les sentiments, il fallait donc les bien connaître. Aussi l'éducation du chanteur était-elle doublée de celle d'un poète dramatique<sup>3</sup>. Les élèves qui sortaient de cette école étaient aptes presque tous non seulement à chanter, mais à composer, à écrire des drames musicaux, ou de la critique musicale, parfois même des comédies et des pièces sans musique<sup>4</sup>.

Domenico Mazzocchi, frère de Vergilio, laissa des œuvres remarquables dans le style de la musique nouvelle. Élève de Nanini, et excellent musicien, nourri de l'art ancien, il accepta la réforme mélodramatique de Florence, non sans en sentir les défauts,

<sup>1</sup> *Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da...*, 1878, Milan.

<sup>2</sup> *Ateneo, I Primi Fasti del teatro di Via della Perola di Firenze* (1637-1641).

<sup>3</sup> Un des plus charmants de ces spectacles florentins fut *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, ballet chanté (1629), dont l'auteur était une femme, Francesca Caccini, fille de Giulio. — M. O. Clulesotti a publié une excellente analyse de cette œuvre, dans la *Gazette musicale di Milano* (6, 13 et 20 août 1896).

<sup>4</sup> Avant eux, Filippo Vitali a droit à une mention, pour son *Artista* (1629), qui fut un des premiers opéras d'ailleurs médiocre jadis à Rome.

<sup>5</sup> Voici quel était l'emploi du temps dans l'école de chant de Mazzocchi :

Le matin, on consacrait une heure à chanter des difficultés; une heure à étudier les lettres; une heure à s'exercer au chant, devant un miroir, pour ne faire aucun mouvement disgracieux. — Le soir, on donnait une demi-heure à la théorie, une demi-heure au contrepoint, une heure à la composition, une heure à l'étude des lettres. — Le reste de la journée était occupé à travailler le clavecin, à composer pour son plaisir, à se promener et à chanter en plein air. Enfin, on envoyait les élèves au théâtre et au concert, afin qu'ils étudiassent la manière des célèbres chanteurs; et ils devaient rendre compte de leurs impressions au maître.

<sup>6</sup> Ainsi, le chanteur et compositeur Loreto Vittori, dont nous allons parler, écrivit des comédies.

1. BIBLIOGRAPHIE. — HUGO GOLDSCHMIDT, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, t. 1<sup>er</sup>, 1904, Leipzig.

ANGELO SOLETTI, *Le origini del melodramma*, 1903, Turin. — *Musica, Ballo e Drammatico alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, 1903, Florence.

ALFRED WOTQENSEN, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles : Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du dix-septième siècle*, 1901, Bruxelles.

ANGELO SOLETTI, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1607. Rivista musicale italiana*, 1902.

HERMANN KREYSCHMAR, *Die Venedigische Oper und die Werke Cavallis und Cestis* (*Vierteljahrsschrift f. Musikwiss.*, 1892).

ROMAIN ROLLAND, *L'Opéra populaire à Venise* (*Merveilles musicales*, janv.-févr. 1906).

ALFRED HEUSS, *die Venezianischen Opernsammlungen* (Sammelbände der I. M. G., IV, 31).

LISIO NISO GALVANI, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*

qu'il s'appliqua à atténuer. Il travailla particulièrement à « rompre l'ennui du récitatif » (*il tedio del recitativo*), en parsemant l'opéra d'airs et de « demi-airs » (*mezz'arie*), qui tenaient le milieu entre la mélodie et la déclamation et qui servaient de transition de l'une à l'autre. Sa *Catena d'Adone*, opéra mythologique et moralisant tout ensemble, qui fut joué à Rome en 1626, a un autre mérite : l'auteur s'y applique habilement à une progression des moyens musicaux, de la première à la dernière scène de chaque acte. D'un bout à l'autre, s'affirme le souci de l'unité et de la cohésion de l'œuvre. Cette préoccupation de bien composer, de bien construire un opéra, en enchaînant logiquement toutes les scènes d'un acte, sera un trait commun aux maîtres de l'opéra romain, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle se perdra complètement, à l'époque napolitaine<sup>1</sup>. — Les qualités de Mazzocchi me semblent se montrer, à un degré plus éminent encore, dans ses *Dialoghi e Sonetti* de 1638, où il a mis en musique des scènes de Virgile et de Tasse<sup>2</sup>. Ce sont de petits oratorios païens, où les récitatifs, les airs et les chœurs se mêlent avec beaucoup d'art. On y sent une âme délicate et érudite, qui exprime avec une sensibilité exquise les beaux épisodes de l'*Enéide* ou de la *Jérusalem délivrée*. L'art récitatif n'a pas trouvé de forme plus parfaite.

L'opéra romain se personnifie dans un grand nom, qui ne fut pas celui d'un artiste, mais d'une famille de Mécènes : les princes Barberini. Ils étaient trois neveux du pape Urbain VIII (Maffeo Barberini) : deux étaient cardinaux, l'un (Francesco Barberini) cardinal-secrétaire d'Etat; l'autre (Antonio Barberini) devint plus tard grand aumônier de France, archevêque de Reims, protecteur de la couronne de France à

Rome, c'est-à-dire chargé des intérêts français près du Saint-Siège; le troisième, don Taddeo, prince de Palestrina, était préfet de Rome et général de l'Église. Ces trois frères dominèrent Rome, de 1623 à 1644, et ils se signalèrent par la fastueuse protection qu'ils donnèrent aux arts<sup>3</sup>. Ils adoraient la musique, et en furent les véritables maîtres, quand, vers 1633, ils eurent fait construire dans leur propre palais un théâtre d'opéra capable de contenir plus de 3,000 spectateurs. Dès lors, les représentations se succédèrent chez eux. La première fut le célèbre *S. Alessio* de Stefano Landi, en 1632<sup>4</sup>.

Le sujet, assez simple et touchant, était tiré de la Légende Dorée par Giulio Rospigliosi. L'œuvre est importante pour l'histoire des formes musicales. On y trouve, pour la première fois, à ce qu'il semble, un *duetto* bien net, et une ouverture instrumentale en trois mouvements : 1. *Fugato* rapide à quatre temps; 2. *Adagio* majestueux et chantant à trois temps; 3. *Fugato* rapide à quatre temps. C'est déjà le plan des ouvertures dites italiennes, dont on attribue, à tort, l'invention à Scarlatti<sup>5</sup>. De plus, la construction de l'œuvre montre le souci constant de ménager la progression des effets musicaux, du commencement à la fin, où sont employés tous les facteurs réunis du spectacle, tout l'ensemble des moyens instrumentaux et vocaux, le double chœur et les deux orchestres. Enfin, on voit poindre dans cet opéra la comédie musicale. Déjà, dans une *Morte d'Orfeo*, en 1619, Landi représentait Caron, dans la scène du Tartare, comme un vieil ivrogne réjoui, qui chante un air à boire. Le *S. Alessio* a de vraies scènes bouffes. — Le sujet principal est d'ailleurs traité avec beaucoup d'émotion et d'intelligence des caractères. L'exemple ci-joint pourra donner une idée de l'expression simple et touchante de cette œuvre.

STEFANO LANDI. — *Santo Alessio*<sup>6</sup> (1632).

ALESSIO.

1. Un choix de scènes de la *Catena d'Adone* a été publié par M. Goldschmidt, dans ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, tome I<sup>er</sup>.

2. Ces dialogues comprennent la *Mort de Dulon* et *Nisus et Euryale* de Virgile, *Olvide et Sofiane* de Tasse, et *Madelaine errante* du prince Aldebrandini. — L'unique exemplaire connu de cette œuvre est au Liceo musicale de Bologne.

3. Parmi les artistes qu'ils patronèrent, était Claude Lorrain.

4. *Il S. Alessio, dramma musicale dall' Entusiasmo e Reverendissimo a' quere card. Barberino fatto rappresentare al Serenissimo principe Alessandro Carlo di Polonia, dedicato a Sua Eminenza, e posto in musica da Stefano Landi Romano, musico della cappella di N. S. e del arco beneficato nella Basilica di S. Pietro*, 1634, Rome. — Un exemplaire de cette luxueuse partition se trouve à la Bibliothèque

nationale de Paris. M. Goldschmidt en a publié de nombreux extraits dans ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*, etc. — Nous avons une curieuse relation de la première représentation par un voyageur parisien, Jean-Jacques Bouchard (voir Romain Rolland, *La Première Représentation de S. Alessio à Rome*, publié dans la *Revue d'hist. et de critique musicales*, janvier-février 1902).

5. Cette *sinfonia* de Landi précède le second acte. — L'ouverture du premier acte est d'une tout autre coupe, en cinq mouvements : une introduction, et une *cantone* qui comprend : 1. un thème traité en contrepoint fugué; 2. un morceau en écho; 3. un mouvement lent, très court, en trois temps; 4. un *fugato* rapide. — La partition est écrite à cinq parties instrumentales : trois pour les violons, la quatrième pour les harpes, luths, théorbes et violons (c'est-à-dire violoncelles et basses de violons), la cinquième pour les *graviembali*.

- di - ta! Dal carcer hu - ma - no tu so - la fai pia - no il

vareo al - la vi - ta, o morte gra - di - ta, o morte gra -

- di - ta, o mor - te, o morte, o morte gra - di - ta!

La tentative qu'avait faite Landi d'intercaler dans l'opéra des scènes comiques eut un si grand succès qu'aussitôt elle fut reprise et développée. En 1637, on joua au théâtre Barberini une comédie en musique inspirée d'une nouvelle de Boccace : *Il Falcone*, ou *Chi soffre sperì*. Les musiciens étaient Vergilio Mazzocchi et Marco Marazzoli. Mais le mérite de l'initiative appartenait au poète, qui n'était autre qu'un cardinal, Giulio Rospigliosi, plus tard pape sous le nom de Clément IX. Ce prince de l'Église, qui fut si passionné de musique qu'on l'accusa dans la suite de sacrifier à l'opéra les intérêts du Saint-Siège, fut peut-être un médiocre pape; mais il n'était pas un artiste médiocre. Protecteur et ami de Poussin, il chercha à doter l'Italie d'un théâtre tragique chrétien<sup>1</sup>; et il montra des dons remarquables, dans la comédie. Il était un observateur assez fin, et savait peindre avec verve les types populaires, en prêtant à chacun le langage, ou le patois qui lui convenait. Ces qualités se montrent en pleine lumière dans le *Chi soffre sperì*, de 1637, dont un acte représente la foire de Farfa, près de Rome, avec le tumulte amusant et grouillant des vendeurs, des acheteurs et des promeneurs. La musique réussit médiocrement à rendre la vie débordante d'un tel tableau; il y eût fallu toutes les ressources de la polyphonie d'un Jannequin ou d'un Roland de Lassus; pour peindre une foule, il faut pouvoir en donner une impression d'ensemble; il ne

faut pas s'amuser à en dessiner un à un les détails. Or c'était à quoi se trouvait réduit un maître de l'opéra récitatif : il juxtapose plutôt qu'il ne fond ensemble les bruits de la foule. Mais on remarque là des notations assez amusantes des cris des marchands, et un essai curieux pour mêler les rythmes et les styles, le lyrisme et le drame. — Cette scène eut un succès prodigieux auprès des 3,500 spectateurs invités à la représentation, qui dura cinq heures<sup>2</sup>.

Une autre comédie de Giulio Rospigliosi, mise en musique par Marazzoli et Abbatini : *Dal male il bene* (1633), inspirée de Calderon<sup>3</sup>, montre les étonnants progrès réalisés en quelques années dans le style de la comédie bouffe. Le récitatif, qui est un adroit compromis entre la parole et le chant, se termine parfois en petites mélodies, quand le sentiment à exprimer s'élève un peu. Marazzoli et Abbatini font aussi un emploi nouveau et assez comique du récitatif *a tutti*, *prestissimo*. Enfin, le premier et le troisième acte se terminent par un véritable finale, où se réunissent toutes les voix : prototype des finales d'opéra bouffe, dont on attribue jusqu'à présent l'invention aux Italiens du milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. — De tout ce qui précède, il ressort donc avec évidence que l'*opera buffa*, qu'on croyait né en 1709, à Naples, fut définitivement fondé à Rome, dès le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, et que son créateur fut un pape. Le fait vaut la peine d'être inscrit dans l'histoire<sup>4</sup>.

1. Une des pièces cléricales du cardinal Rospigliosi : *La comedia del cielo, ovvero la Baldassara* (1607), fait penser au *Saint Genest* de Rotrou. C'est l'histoire d'une comédienne qui se fait ermite. — Il y avait alors en Italie des tentatives intéressantes pour créer une tragédie chrétienne; dès 1632, Girolamo Bartolommei publiait une *Teodora* et un *Poliello*, dix ans avant la *Théodora* et le *Polyeucte* de Corneille. (Voir H. Haavelte : *Un précurseur italien de Corneille*, 1897.) — Le même Bartolommei donna en 1636 un recueil de *Deammi musicali*, dont le premier est dédié à Mazarin.

2. Dans cette œuvre apparaît, pour la première fois, comme l'a montré M. Goldschmidt, une forme musicale, qui regnera sur la comédie musicale italienne pendant deux siècles : le *recitativo secco*, le récitatif presque parlé, sur le ton de la conversation familière.

3. Giulio Rospigliosi revenait d'Espagne, où il avait été nonce à Madrid, de 1646 à 1653. Il en rapporta le goût du théâtre de Lope et de Calderon, qu'il imita.

4. Comme exemple de l'art très fin et très gracieux de Marco Marazzoli de Parme, le collaborateur musical du cardinal Rospigliosi, qui était alors chantre de la chapelle pontificale, et qui devint plus tard virtuose de camera de Christine de Suède, nous prendrions, de préférence à un fragment de *Chi soffre sperì*, ou de *Dal male il bene*, dont M. Goldschmidt a donné dans son livre d'abondants extraits, une scène d'un opéra religieux : *la Vita humana*, jouée à Rome, en 1656, pour l'arrivée de Christine de Suède. C'est un des plus jolis types de *duetto* italien au xvii<sup>e</sup> siècle.

MARC MARAZZOLI. — *La Vita humana* 1 (1656).LA VIE (*Vita*)

Dell' Au-ro - ra dai dar - di lu - cen - ti mi - nac - cia - ta la

L'ENTENDEMENT (*Intendimento*)

Dell' Au-ro - ra dai dar - di lu - cen - ti mi - nac - cia - ta la

notte spari e le stel - le co'i lumi già spen - ti fuggi - ti - ve s'in -

notte spari e le stel - le co'i lumi già spen - ti fuggi - ti - ve s'in -

- vo - lano al di, e le stelle co'i lumi già spenti

- vo - lano al di, e le stelle co'i lumi già spenti

fuggi - ti - ve s'in - vo - lano al di, s'in - vo - lano al di, e le stelle co'i

fuggi - ti - ve s'in - vo - lano al di, s'in - vo - lano al di, e le stelle co'i

1. *La Vita humana, ovvero il Trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla Serenissima Regina di Svezia, 1658, Roma.*

lu mi già spenti fuggi - ti - ve s'in vo\_lano al di, s'in vo\_lano al di

s'in vo - - - lan s'invo - la - no al di.

- vo - - - lan s'invo - la - no al di.

A côté de la comédie musicale se développait, chez les Barberini une autre forme de théâtre, qui devait avoir une influence moins heureuse sur l'évolution de l'art : l'opéra à machines, où le metteur en scène tendait à faire passer au second plan le musicien et le poète. L'*Erminia sul Giordano* de Michelangelo Rossi, jouée en 1637, est un des premiers types de ce genre, qui s'implanta surtout en France, où les Barberini l'apportèrent, et qui a été la partie la plus fâcheuse de leur héritage.

L'opéra des Barberini trouva son expression parfaite dans l'œuvre de Loreto Vittori, grand chanteur, poète et musicien, auteur de comédies, de pièces récitées et chantées, à la façon de nos opéras-comiques<sup>1</sup>, et du plus beau drame lyrique de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, après ceux de Monteverdi : la *Galatea*, de 1639. La pastorale en musique, inaugurée par Tasse, y atteint son apogée. Il règne dans toute l'œuvre un sentiment d'une pureté antique : tout y est noble, simple, souvent profond<sup>2</sup>. On pourrait dire de ce drame, comme de *Iphigénie en Tauride*

de Gluck, qu'on n'y trouve qu'un beau morceau : l'opéra tout entier. Le premier acte est d'un charme riant : les personnages y sont dessinés d'une façon pittoresque ; Vittori grandit, à mesure que les sentiments s'élèvent et que le drame devient plus intense. Les scènes de tragique dépit amoureux entre Acis et Galatée sont d'un art tout racinien, par leur émotion ardente et chaste. Le musicien joint à une science contrapontique, presque entièrement disparue de l'opéra italien d'alors, une hardiesse harmonique, du caractère le plus expressif. La fin du drame musical est à la fin du troisième acte, quand les chœurs chantent un *lamento* tragique sur la mort d'Acis. Ces chants de deuil, dont nous donnons ici le commencement et la fin, sont d'une hauteur d'art que seul Carissimi a retrouvée dans la cantate religieuse. Une œuvre comme la *Galatea*, où la beauté parfaite du poème s'unit à la beauté parfaite de la musique, reste unique dans l'opéra. C'en est fait de ce noble style antique, jusqu'à l'*Orfeo* de Gluck.

1. La *S. Irene*. Vittori écrit, dans le prologue, que « le drame fut composé pour la musique, mais qu'on n'en chanta que quelques scènes, le reste étant récité, nouveauté qui sembla réussir admirablement ».

2. Ce système de drame musical, mi-parlé, mi-chanté, semblait le plus artistique de tous au grand esthéticien florentin, G.-B. Doni, qui fut l'ami et le conseiller de la plupart des musiciens des Barberini : Maz-

zoechi, Vittori, etc. Le chapitre IV de son *Trattato della musica scenica* veut prouver que « è molto meglio cantare parte delle azioni che tutte intero ».

3. Le poème, comme la musique, était de Vittori. Il témoigne d'un goût classique qui cherche à réagir contre l'influence de Marini et le style *barocco*.

LORETO VITTORI. — *La Galatea*<sup>1</sup> (1639). Lamento sur la mort d'Acis (acte III, scène III).

A.

Lagrimiam, sospiriam, compagni fidi,  
Sospiriam, compagni fidi,  
Lagri - miam, sospi -  
sospi -  
Lagri - miam, sospi -

La mor - te a - cer - ba e du - ra  
La mor - te a - cer - ba e du - ra  
- riam, compagni fi - di, la mor - te a - cer - ba e du - ra,  
- riam, compagni fi - di, la mor - te a - cer - ba e du - ra, ch'il  
- riam, compagni fi - di, la mor - te a - cer - ba e du - ra.

1. *La Galatea*, dramma del Cuv. Loreto Vittori da Spoleto, dal medesimo posto in musica, e dedicata all' Eminentissimo e Reverendissimo Signor Card. Antonio Barberino. — Rome, Vincenzo Bianchi, 1639.

sol di questi li - di, il pregio di bellezza og - gi ne fu - ra

ch' il sol di questi li - di, il pregio di bellezza oggine fu ra

6 6 6 4 3

B.

E tu, ves - titi il sen d'oscuro manto, Ter - ra, e mesta accom -

E tu, vestiti il sen d'oscuro manto, Ter - ra, e mesta accom -

b f # #

E tu, ves\_titi il sen d'oscuro man tó,  
 E tu, ves\_titi il sen d'oscuro man. to,  
 - pagna il nostro pian - to, E tu, ves - titi il sen d'oscuro  
 - pagna il nostro pian - to, E tu, ves - titi il sen d'oscuro  
 E tu, ves\_titi il sen d'oscuro man. -

4 3 # # #

Ter - ra, e mesta accompagna il nos\_tro pian - to.  
 Ter - ra, e mesta accompagna il nos\_tro pian - to.  
 manto, Ter\_ra e mesta accompagna il nos\_tro pian - to.  
 manto, Ter\_ra e mesta accompagna il nos\_tro pian - to.  
 - to, Ter\_ra e mesta accompagna il nos\_tro pian - to.

# 3 4 3 #



La *Galatea* fut le dernier grand opéra romain. L'opéra des Barberini fut déraciné par la révolution politique qui suivit la mort du pape Urbain VIII, en 1644, et l'élection au trône pontifical du cardinal Panfili, Innocent X, ennemi des Barberini. Ceux-ci, pour fuir les persécutions, passèrent en France, où nous les retrouverons, avec leurs musiciens, leurs poètes, leur opéra, qu'ils implantèrent à Paris. Leur théâtre de Rome fut fermé, les artistes et les acteurs romains émigrèrent en masse vers le nord de l'Italie. D'autres villes profitèrent des grands efforts de Rome. *Sic vos non vobis...* — Les Vénitiens entrent en scène. S'ils devaient porter à la perfection l'art du chant solo et de l'*aria* dramatique, ils n'héritèrent ni du goût musical des Romains pour les grands ensembles polyphoniques, ni de leur sens profond de la poésie et de l'unité du drame.

..

Les théâtres vénitiens furent les premiers théâtres d'opéra réguliers et publics<sup>1</sup>. Tous les théâtres musicaux jusque-là étaient aristocratiques<sup>2</sup>. Désormais, à Venise, le peuple est maître chez lui. Monteverdi, établi à Venise depuis 1613, avait prévu cette transformation artistique et sociale, et il semblait l'appeler : car il écrivait, dès 1607, ces lignes si nouvelles pour son siècle : « Les hommes de science protestent que le peuple se trompe et ne saurait juger. Non, le peuple a raison; et s'il contredit l'élite, c'est à l'élite à se taire<sup>3</sup>. »

Venise était alors une ville d'environ 150.000 habitants, — la troisième d'Italie pour la population. Elle eut, pendant un temps, jusqu'à huit théâtres d'opéra à la fois. Ils jouaient, de la Saint-Étienne (26 décembre) à la fin mars, du deuxième dimanche de Pâques au 15 juin, et du 15 septembre à la fin novembre. Le prix des places était d'environ deux lires. Les bourgeois avaient l'habitude d'y venir en famille avec leurs femmes et leurs enfants. Les nobles se crurent de bonne heure obligés à posséder des loges; et il est probable que, dès l'origine, s'établit la coutume, que mentionne Burney, un siècle après, de laisser entrer le peuple sans payer<sup>4</sup>.

Un tel public, véritablement populaire, devait marquer de son empreinte tous ceux qui travaillaient pour lui, poètes et musiciens. L'opéra, composé jusque-là pour des sociétés de grands seigneurs et de lettrés, en fut aussitôt changé de fond en comble. Tournant le dos aux froides et nobles mythologies, aux allégories néo-antiques de Florence et de Rome, les poètes vénitiens s'attaquèrent à l'histoire. Le premier et le plus grand, le collaborateur de Monteverdi, le poète de l'*Incoronazione di Poppea*, Francesco Bu-

senello, a une vérité d'observation et une psychologie presque shakespeariennes. Nul ne l'égalait en cela; mais tous eurent, comme lui, le goût du mouvement et de la vie. L'histoire était pour eux une mine d'épisodes extraordinaires; ils y faisaient choix des aventures les plus romanesques et des catastrophes les plus épouvantables. Cela ne suffisait pas à l'amusement de ces grands enfants; ils y ajoutaient tout ce que leur imagination pouvait inventer de morts, de conjurations, d'imbroglis, de misères colossales. Et le monde étant épuisé, ils avaient recours à l'autre monde, au fantastique, au surnaturel, aux magiciens, aux incantations de sorcières. On trouve ici déjà, en pleine floraison, ce romantisme qui s'épanouira entre 1770 et 1820, dans les *Singspiele* allemands. — D'autre part, le besoin national de la bouffonnerie, la tradition de la *commedia dell'arte*, remplit les opéras vénitiens de scènes et de personnages burlesques, de begues, de sourds, d'infirmes grotesques, d'idiots exhalants. C'est un mélange de grand opéra et de parodie d'opéra. Il y a là quelque chose de l'opérette d'Offenbach : ce comique de la *Belle Hélène*, qui consiste à montrer les héros de l'antiquité dans des postures ridicules. — D'ailleurs, dans cet imbroglis, beaucoup de trouvailles, de situations dramatiques ou comiques, d'observation, et même de pensée.

Les musiciens ne furent pas moins transformés que les poètes. Ils durent compter désormais avec le public. Les théâtres n'étant plus soutenus par l'argent des grands seigneurs, le leur fallait subsister avec leurs propres ressources et vivre de ce qu'ils gagnaient. Les musiciens de Venise durent s'accommoder de moyens instrumentaux et vocaux très restreints<sup>5</sup>; surtout, ils durent plaire au grand public. Cette obligation, assez saine après tout quand il s'agit du théâtre, dont la première loi est d'être compris de tous, les conduisit à chercher passionnément l'effet théâtral et tous les procédés qui agissent sur la foule de la façon la plus immédiate et la plus saisissante. Elle leur fit aussi parler la langue de tous : ils puisèrent, aux sources populaires, des rythmes et des mélodies.

Cavalli fut l'homme par excellence que réclamait cet art nouveau. Il était un génie populaire et fait pour inaugurer l'opéra ouvert au peuple. — Pier-Francesco Caletti Bruni, dit Francesco Cavalli<sup>6</sup>, né en 1599 à Crema, fut chanteur à Saint-Marc de Venise, sous la direction de Monteverdi, puis organiste, et enfin maître de chapelle de Saint-Marc; il mourut à Venise, le 14 janvier 1676. Il écrivit trente-neuf opéras, dont aucun ne fut publié de son vivant, mais dont vingt-six existent encore, en manuscrits, à la bibliothèque Saint-Marc de Venise. Le premier, *Le Nozze di Teti e Peleo*, qui semble avoir été aussi le premier à porter le nom d'*opéra*<sup>7</sup>, est de 1639. Le dernier est un *Eliogabalo*, de 1669.

1. Le premier théâtre public d'opéra à Venise, le S. Cassiano Nuovo fut ouvert en 1637 par une troupe romaine, dont le musicien était Francesco Manelli de Tivoli, et le poète et directeur, Benedetto Ferrari. M. Giuseppe Radiciotti a récemment remis en lumière Manelli, dans ses études sur *l'Arte musicale in Tivoli* (1907).

2. Le grand théâtre Barberini à Rome, malgré ses 3.500 places, n'admettait que des invités. Une anecdote nous montre, pendant une représentation, en 1639, le maître du logis, le cardinal Antonio Barberini, futur archevêque de Reims, chassant à coups de bâton un des spectateurs, un jeune homme de bonne mine, pour faire de la place aux gens de marque.

3. Profane aux *Scherzi musicali*.

4. Burney ajoute même que, de son temps, « lorsqu'une loge appartenant à une famille noble n'était point occupée, le directeur de l'Opéra permettait aux gondoliers de s'y installer ».

5. On trouvera dans la remarquable étude de M. Hermann Kretschmar sur *l'Opéra vénitien* une analyse sommaire de ces principaux livrets d'opéras, dont les poètes les plus connus se nomment Cicognini, Minato, Faustini, l'Antanida, Aureli.

6. L'obligation la plus fâcheuse fut de se passer des chœurs. Ils coûtaient cher. On n'en vit plus, à partir de 1690, dans les opéras vénitiens. — Quant à l'instrumentation, l'examen des 112 partitions de la bibliothèque Saint-Marc (1639-1692) a montré à M. Goldschmidt que la base de l'orchestre était le clavecin, qui accompagnait le chant; les violons étaient en général chargés des ritournelles et des entr'actes; les trompettes jouaient un grand rôle dans les marches et les ouvertures, et elles concertaient souvent avec la voix, comme chez Haendel. Les cornets, trombones et bassons servaient pour les effets fantastiques. Les cors avaient aussi leur emploi. Les flûtes étaient beaucoup moins en faveur que dans l'opéra français. Enfin, il y avait abondance de tambours, timbales et instruments de percussion.

7. Cavalli était le nom de son protecteur, Federico Cavalli, podestà de Crema.

8. Jusque-là, les opéras étaient appelés : *favola in musica*, ou *dramma musicale*, ou même, comme la *Galatea* de Vittori, *dramma*. Mais à Venise la plupart des *libretti*, vendus aux spectateurs, portaient

Ces œuvres, où l'on n'est pas sans retrouver l'influence de Monteverdi, s'en distinguent par leur caractère plus populaire. Populaire, non seulement parce que Cavalli met en musique des pièces qui sont à la portée du peuple, des sortes de mélodrames et d'opérettes, non seulement parce qu'il tire parti de motifs musicaux populaires, mais parce que son style naturel est fait pour être immédiatement compris de tous et pour porter, si grand que soit le théâtre, jusqu'aux dernières places des amphithéâtres et du parterre. Ce sont des mélodies aux lignes nettes, d'un dessin presque élémentaire, avec des rythmes accusés. On n'y rencontre guère ces expressions flottantes à dessein et complexes, que Monteverdi emploie, dans son *Couronnement de Poppée*, pour peindre des âmes troubles et doubles. Cavalli voit clair, et fort. Ses personnages ne sont pas des êtres de roman, avec des pensées de derrière la tête, des dessous mystérieux. Il les campe sur le théâtre, en pleine lumière, et ils aïssent avec une fougne sans pareille. Son génie a deux traits caractéristiques : l'un qui lui est commun

avec Gluck, la persistance d'un dessin harmonique et rythmique répété, pour rendre la persistance d'une idée, pour l'enfoncer dans le cœur, comme à coups de marteau; l'autre qui lui est commun avec Beethoven : une prédilection pour les thèmes mélodiques construits sur l'accord parfait. Aucun musicien du xvii<sup>e</sup> siècle n'a eu à un tel degré ce goût passionné de la tonalité. Il faut y voir la marque de son tempérament sain, droit, entier, ennemi de tout ce qui est mièvre et contourné. — La célèbre incantation de Médée, à la fin du premier acte de *Jason* (1649), en est le meilleur exemple<sup>1</sup>. La simplification voulue des lignes et la vigueur du relief font penser aux procédés de la sculpture colossale. Dans l'harmonie, deux seuls accords, en *mi* mineur et en *ut* majeur. Le chant repose sur l'accord parfait. Un rythme saisissant : l'insistance obstinée de groupes rythmiques, formés par un seul accord, répété quatre fois, et suivi de silences, dont l'effet est poignant, dans la fureur du morceau. La voix bondit, avec des sauts d'octave sauvages, presque fous.

MÉDÉE. FRANCESCO CAVALLI. — *Giason* (1649). Incantation de Médée (acte I, scène xv).

le titre : *Opera musicale*, « œuvre musicale ». Il est probable que les étrangers, très nombreux aux représentations de Venise, ou certains princes allemands avaient leurs loges, ont cru que le mot *opera* s'appliquait exclusivement aux drames en musique.

1. Robert Eitner a publié le 1<sup>er</sup> acte de *Jason* dans le t. XII de sa collection : *Publikation utterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, 1883, Berlin.

On trouvera des exemples analogues de la persistance d'un dessin

harmonique et rythmique répété, et de la prédilection pour des thèmes mélodiques, construits sur les trois notes de l'accord parfait, dans *Le Nozze di Teti e Peleo* de 1630 (scène du *Concilio infernale*), dans *la Didone* de 1641 (chœur du début), dans *la Doriclea* de 1645 (air de Venus, acte II), dans *l'Ercolo* de 1662 (quatuor final), etc.

Noter aussi l'emploi fréquent et dramatique que fait Cavalli de la basse chromatique obstinée (*basso ostinato*). Ainsi, dans l'air admirable de Cassandra, et dans l'apparition d'Herube, de *la Didone*.

Su l'ara orri bi le del la go Sti gio

i fo\_chi splendido e in su ne

man\_dino fumi che tur\_bi\_no la luce al sol.

Populaire, Cavalli l'est encore par sa robuste verve comique. Il n'a pas inventé la comédie musicale. On en a vu de curieux essais chez les musiciens des Barberini. Mais ces artistes romains étaient loin de posséder la franche gaieté, l'entrain irrésistible de Cavalli. On est tout près, avec lui, des maîtres de *l'opera buffa* de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En voici un exemple, également tiré du *Jason* de 1649. C'est un fragment d'un air chanté par un matamore bossu et bègue,

Demo, — un air bègue naturellement, accompagné de deux violons, qui répondent à la voix et bavardent ensemble, avec une habileté joyeuse qui fait penser un peu à la verve endiablée du *Barbier* de Rossini. Le bègue échoue contre certains mots, au milieu de son chant; et son interlocuteur, Oreste, doit lui en souffler la fin. Le musicien tire parti de cet effet comique, pour faire attendre la cadence.

FRANCESCO CAVALLI. — *Jason* (1649). Air de Demo, le bègue. Fragments.

DEMO.

Deux Violons.

S'io ballo, s'io can - - - to, s'io suo

-no la li - ra, ogni ogni

dama per me ogni ogni dama per me ar - de, e so..so.. so.. so..

DEMO.  
so.. arde, e so.. so..so.. so.. arde arde, e sospi - ra.

ORESTE.  
E sospira e sospira arde, e sospi - ra.

Il ne peut être question d'analyser ici la suite des trente-neuf pièces de Cavalli, dont les plus remarquables sont la *Didone* de 1644, la *Doriclea* de 1645, le *Giàsone* de 1649<sup>1</sup>, l'*Eritea* de 1652<sup>2</sup>, le *Serse* de 1660, et l'*Ercole* de 1662. Les premiers opéras, de 1639 à 1642, tiennent encore un peu de l'opéra romain par l'emploi des chœurs, et de l'opéra florentin par une certaine monotonie cadencée du récitatif; la *Didone* rappelle parfois Monteverdi; mais la personnalité de Cavalli se dégage nettement, dans cette œuvre admirable, et dès lors ne fait que grandir. Elle atteint sa perfection plastique dans l'*Eritea*. La renommée de Cavalli se répandit en France, où l'on représenta, au Louvre, en 1660, son *Serse*, joué à Venise dès 1654; et Cavalli écrivit spécialement pour Paris l'*Ercole*<sup>3</sup>, que peut-être il vint diriger lui-même en 1662. Il chercha à s'y adapter au goût français, sans rien sacrifier de sa personnalité, mais en l'élargissant: l'*Ercole* possède une ouverture instrumentale, des symphonies entre les actes, de beaux chœurs et des récitatifs déclamés à la française. Nous verrons plus loin comment cette belle œuvre ne semble pas avoir réussi à Paris, où Lully et Cambert, acharnés à se nuire mutuellement, s'entendirent sans doute pour l'échouer. Mais Lully, en silence, ne manqua pas d'en faire son profit. L'*Ercole* fraya la voie où il entrera, dix ans plus tard. Ce sont déjà les grandes lignes du plan qu'il adoptera pour ses opéras: la forme de l'ouverture, la structure du prologue aux chœurs massifs et triomphants, la déclamation lyrique, les chœurs et les danses à la fin des actes.

Le génie de Cavalli était d'une prodigieuse souplesse; et l'on peut imaginer, par l'exemple de l'*Ercole*, ou par telles indications éparses dans ses œuvres, tout ce qu'il aurait pu faire, s'il avait eu à sa disposition des chœurs et un orchestre, comme en eurent Monteverdi à Mantoue, Cesti à Vienne, ou Lully à Paris<sup>4</sup>. Dans les étroites limites où les circonstances le tinrent, il fut surtout un maître du chant *solo*; et là est surtout son importance historique. Son récitatif était encore regardé par Scheibe, en 1745, comme le plus expressif de l'opéra italien. La forme de l'*aria* fut perfectionnée par lui, d'une façon remarquable. Il employa rarement l'*air da capo*; mais on en trouve une esquisse dans ses airs strophiques, à deux parties, dont la ritournelle instrumentale répète la première. Il use surtout d'une suite de récitatifs et d'airs, d'*adagio* et d'*allegro*, de rythmes à 3 et 4 temps, dont le contraste devait frapper les maîtres de son époque, en particulier Luigi Rossi, et influa peut-être sur le style de leurs cantates. Il utilise aussi des *canzonette* populaires, de petites mélodies des rues, qui viennent rompre la solennité de la tra-

gédie; et son récitatif s'anime, de place en place, réchauffé par des rythmes populaires et coupé par des bribes de petits airs, qui lui donnent une élasticité singulière. L'opéra de Cavalli garde encore une indépendance d'allures qui va bientôt s'effacer du théâtre italien, sous l'influence tyrannique du grand air et du *bel canto*.

Tandis que Venise, profitant de l'éclipse des Barberini, prenait l'avance sur Rome et devenait la capitale de l'opéra italien au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, la comédie musicale des Barberini se créait un théâtre spécial, à Florence, en 1637: le *Teatro della Via della Pergola*. Ce théâtre s'ouvrit par un *dramma civile rustico* (drame bourgeois et campagnard), poème de G. Andrea Moniglia, musique de Jacopo Melani. Moniglia est le seul poète d'opéras que Florence puisse opposer à la nuée des auteurs de *libretti* vénitiens. Jacopo Melani, de Pistoie, était le frère d'un aventurier que nous retrouverons en France, au service de Mazarin, Atto Melani. Il écrivit un grand nombre de comédies musicales<sup>6</sup> et d'opéras, dont la réputation s'étendit au loin<sup>7</sup>. Aucune de ses œuvres et de celles de Moniglia n'atteignit à la renommée de *La Tancia, ovvero il Podesta di Colognole*, qui inaugura en 1637 le théâtre de la Pergola<sup>8</sup>.

On se souvient que, cinquante ans auparavant, Michelangelo Buonarroti le Jeune avait fait jouer une comédie paysanne du même nom. Le sujet était une sorte de *Bourgeois gentilhomme*, qui se passait au village. Moniglia reprit le sujet librement, en y mêlant un élément romantique et sentimental. L'œuvre est écrite en patois toscan, et Moniglia poussa le scrupule d'exactitude si loin qu'il dut plus tard joindre un glossaire à sa pièce<sup>9</sup>.

La musique est d'une haute valeur. On y sent, comme l'a montré M. Goldschmidt, l'influence de Cavalli, dans le dessin, la forme, la mélodie, la structure des morceaux. Les airs sont d'une grande beauté plastique. En général, ils ne s'astreignent plus, comme chez Monteverdi ou chez les compositeurs romains, à rendre avec exactitude le sens des paroles, mais tout au plus l'émotion générale de la situation<sup>10</sup>. La vérité des accents dramatiques reste confiée aux récitatifs; dans les airs s'épanouit la pure beauté musicale. C'est déjà le principe de Mozart: « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique<sup>11</sup>. » Et c'est surtout, déjà, la noble grâce, la clarté, l'équilibre harmonieux de Haendel. On sait combien Haendel s'est inspiré, jusqu'à les copier, des Italiens de la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Melani (et Cavalli peut-être) ouvre la série de ses modèles.

1. Le *Giàsone* (poème de Giognini) eut un succès européen. Dès 1650, on le jouait à Munich et à Vienne.

2. On trouva des fragments de l'*Eritea* dans l'article de Román Rolland sur l'*Opéra populaire à Venise* (15 février 1906). — Le Conservatoire de Paris possède de cette œuvre une partition manuscrite, dont quelques pages au moins semblent de la main de Cavalli.

3. L'*Ercole per la Maesta di Luigi XIV, re di Francia, nelle sue nozze in Parigi, l'anno 1662*.

4. En quelques traits, Cavalli excelle à peindre, avec son petit orchestre et les voix, le milieu où se meuvent les personnages. Telles, la *Sinfonia infernale des Nozze di Toti*, — la *Sinfonia navale de Didone*, — la peinture de la nuit et de l'aurore dans *Egisto* (1642), — le chant du ruisseau d'*Ercole*.

5. Les dix-huit théâtres d'opéra de Venise, de 1637 à 1700, donnèrent 361 pièces.

6. *La Tancia* (1657); *Il Pazzo per forza* (1658); *Il Vecchio lussuato* (1659); *la Scena nobile* (1660); *Tacere ed amare*, etc.

7. Ses airs étaient chantés à la cour de Prusse.

8. A la vérité, ce fut la comédie, plus encore que la musique, qui demeura célèbre. On repoussa encore *La Tancia* à Bologne, en 1730, avec une musique nouvelle.

9. M. Goldschmidt a donné dans ses *Studien zur Geschichte der ital. Oper*, etc. (t. I<sup>er</sup>) une analyse du livret de la *Tancia* et les principaux airs. L'air que nous reproduisons plus loin était jusqu'ici inédit.

10. Parmi les airs les plus émouvants, voir, dans le volume de M. Goldschmidt, la scène XX de l'acte I<sup>er</sup>, bâtie sur une basse chromatique obstinée.

11. Lettres de Mozart, 13 octobre 1781.

JACOPO MELANI. — *La Tancia, ovvero il Podesta da Colognole*<sup>1</sup> (1657). Acte I, scène x.

ISABELLA.

Ver-de pra - to se fre - men - teil rigor d'aus - tro

d'aus - tro nembo - - so o - gni pom - pa à

te ra - pi

Ritornello.

<sup>1</sup> *La Tancia, ovvero il Podesta da Colognole*, poesia del signor Andrea Moniglia, musica del signor Jacopo Melani, Florence, 1657 (manuscript a la Bibl. Chigi de Rome. Q. V. 36).

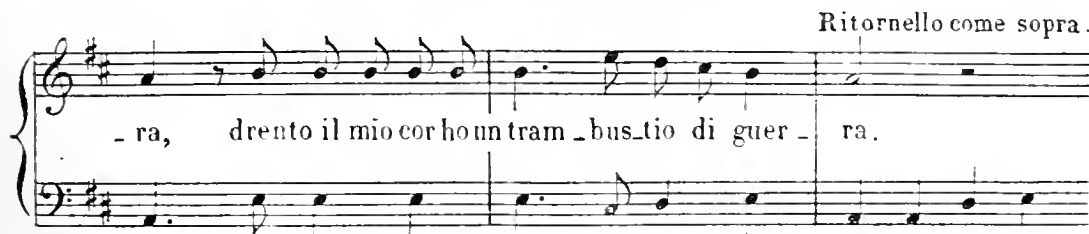
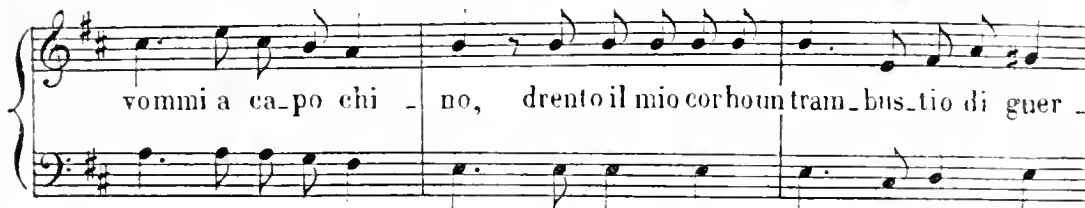
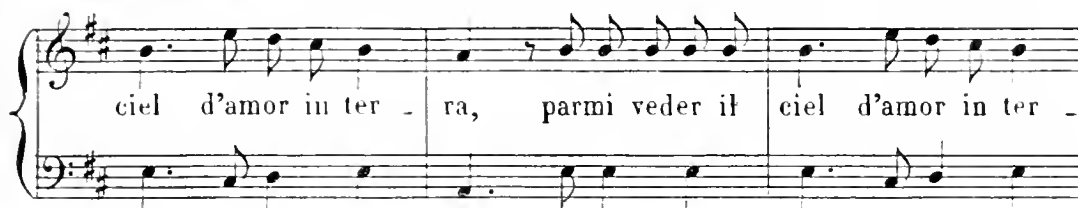


A côté des beaux airs, l'élément comique et populaire tient une large place. Certains rôles burlesques sont traités à la façon vénitienne. Il y a des scènes d'imitation bouffe : une, entre autres, où le paysan Ciapino, se plaignant d'être seul à souffrir quand toute la nature est heureuse, imite plaisamment, et sans sortir des moyens artistiques, les cris des différents animaux : de la grenouille, de la brebis, de

l'âne, du coq, etc. Il y a même une scène très amusante de parodie d'opéra : c'est une évocation burlesque du Diable, qui rappelle la scène de l'Incantation de Médée par Cavalli, que nous avons citée plus haut. Enfin, Melani emploie dans son œuvre de véritables petits *lieder* populaires, comme ce chant de la paysanne Tancia, qui s'est conservé jusqu'à nos jours :

JACOPO MELANI. — *La Tancia, ovvero il Podesta da Colognole* (acte I, scène IX).

TANCIA.



Les ensembles ne sont pas moins remarquables. Suivant la tradition des comédies représentées au théâtre Barberini, chaque acte finit par un ensemble. Le finale du second acte est particulièrement frappant. La situation est analogue à celle du second acte du *Don Giovanni* de Mozart. Le rideau tombe en pleine action, sur le tumulte qui suit un enlèvement, au milieu d'une fête, et les cris de la jeune fille : *Ah! traditore!* Et l'opéra a pour conclusion un quatuor vocal, qui se termine par un morceau fugué.

Melani écrivit d'autres comédies musicales pour le théâtre della Pergola. Un autre musicien, Domenico Anglesi, travaillait aussi pour cette scène, que protégeait le cardinal prince Gio-Carlo de Médicis. Elle avait une excellente troupe de chanteurs, un poète et des musiciens remarquables. Tout faisait prévoir une floraison de l'opéra-comique, à Florence. Malheureusement, le cardinal mourut en 1662. Cosme III était ennemi des théâtres, et ce développement artistique fut brusquement arrêté. Le théâtre della Pergola fut fermé. Naples devait prendre la succession de Florence, comme Florence avait pris celle de Rome; et elle réussit à faire oublier ses deux devancières.

## CHAPITRE V

**Influence de la cantate sur l'opéra : Carissimi. Luigi Rossi, Cesti, Stradella. — L'opéra napolitain : Francesco Provenzale, Alessandro Scarlatti.**

Rien, jusqu'à Cavalli, n'était venu interrompre le développement régulier de la musique dramatique italienne. Mais alors se produisit, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, une déviation dans l'esprit du théâtre musical, sous l'influence du genre de la Cantate.

La Cantate, la *scena di camera*, était née du besoin qu'avaient les musiciens italiens d'alors de dramatiser jusqu'aux formes de la musique de concert. Monteverdi avait été ici encore un précurseur, dans tel ou tel de ses madrigaux, surtout dans son *Combat de Tancrède et de Clorinde*, chanté en 1624 chez Girolamo Mocenigo, et publié dans les *Madrigali guerrieri ed*

*amorosi* de 1638, avec d'autres « opuscles en genre représentatif (*in genere rappresentativo*), qui étaient de brefs épisodes chantés sans action » (*brevis episodii frâ i cantî senza gesto*). Le génie subtil de Monteverdi devait se plaire dans ce genre très raffiné, et l'on peut même se demander s'il n'avait pas plus de plaisir à entendre certaines de ses scènes dramatiques au concert qu'au théâtre<sup>2</sup>.

Benedetto Ferrari de Reggio passe pour avoir employé, le premier, le nom de *Cantata*, dans ses *Musiche varie a voce sola*, lib. II, de 1637, où se trouve en effet une *cantata spirituale*. Mais un livre d'airs de Francesco Manelli de Tivoli présente déjà, en 1636, des *Musiche varie a 1, 2 e 3 voci, cioè cantate, arie, etc.* Or Manelli et Ferrari sont les deux fondateurs romains de l'opéra à Venise, en 1637<sup>3</sup>. Leurs noms et celui de Monteverdi sont caractéristiques. Les créateurs de l'opéra à Venise ont donc été aussi, à ce qu'il semble, les créateurs de la cantate, c'est-à-dire de l'opéra de chambre.

A partir de 1640, 1645, les cantates abondent. Tous les maîtres de l'opéra romain et vénitien s'y livrèrent, sauf peut-être Cavalli, trop homme de théâtre pour être attiré par ce genre de concert, où se distinguèrent entre tous Luigi Rossi et Carissimi.

La cantate est essentiellement constituée par une suite de récitatifs et d'airs (en général un air entre deux récitatifs) alternant d'une façon symétrique<sup>4</sup>. Comme la situation dramatique était naturellement moins impérieuse dans la *scena di camera* que dans l'opéra, le musicien pouvait plus librement y songer à l'équilibre de sa composition; et la cantate arriva promptement à s'organiser d'une façon classique. D'abord, cet ordre et cette beauté ne furent pas incompatibles avec la liberté de l'expression dramatique. Ainsi, dans la cantate *Gelosia* de Luigi Rossi, qui parut en 1646<sup>5</sup>, ou dans la cantate *Marie Stuart* de Carissimi<sup>6</sup>. Mais déjà on peut prévoir que la régularité de construction à laquelle visent les maîtres de la cantate fera tort à la vérité et à la vie. Dès Carissimi, ce souci de l'unité de l'œuvre et de l'équilibre des parties dégénère parfois en un art un peu monotone et guindé.

Il n'est pas question ici des belles *Histoires sacrées* de Carissimi<sup>7</sup>, mais seulement de ses cantates pro-

1. BIBLIOGRAPHIE. — HERMANN KRETSCHMAR, *Die Werke Cavallis und Cestis* (Vierteljahrsschrift f. Musikwiss., 1892).

ALFRED WOTQUENNE, *Étude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi* (Catalogue thématique des cantates de L. Rossi), 1909, Bruxelles.

ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'autrefois* (article sur Luigi Rossi), 1907.

ANGELO CATELANI, *Delle opere di Alessandro Stradella, esistenti nell'archivio musicale della r. biblioteca palatina di Modena* (1896, Modena).

PIERRE RICHARD, *Stradella et les Contarini* (Monestrel, 1865-1866).

HEINZ HESS, *Die Opera Alessandro Stradella's* (Publikat. der Internat. Musik. Gesellschaft Behefte, 1906).

HUGO GOLDSCHMIDT, *Francesco Provenzale als Dramatiker* (Sammelbande der I. M. G., juillet-septembre 1906).

EDWARD J. DELI, *Alessandro Scarlatti, his life and works*, 1905, Londres.

MARCHESE DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, 1840, Naples.

2. Il est à remarquer que Monteverdi ne publia pas l'*Arianna*, mais qu'il publia séparément le *Lamento d'Arianna*, avec « deux lettres impromptues en genre représentatif » (1623, Venise).

3. L'*Indomata* de Ferrari et Manelli fut le premier opéra joué à Venise. Vintrent ensuite *La Maga fulminata* de Manelli (1638), l'*Arianna* de Ferrari (1639), etc.

4. Au lieu d'un air à voix seule, il peut y avoir un air à 2 ou 3 voix, entre deux récitatifs. On peut aussi avoir, au lieu d'un air et de deux récitatifs, deux airs et trois récitatifs, trois airs et quatre récitatifs, etc., les airs gardant, autant que possible, un caractère de parenté entre

eux, comme des variations du même motif, sauf peut-être l'air final qui cherche à conclure brillamment.

5. Dans des *Ariette di musica à 1 e 2 voci di eccellentissimi autori*. Elle comprend trois parties, dont chacune se subdivise elle-même en trois : 1<sup>o</sup> un récitatif déclamé, d'une vingtaine de mesures, à 4 temps; 2<sup>o</sup> une mélodie bien dessinée, d'une dizaine de mesures, à 3/4; 3<sup>o</sup> un récitatif déclamé, d'une vingtaine de mesures, à 4 temps. M. Gevaert a publié cette belle œuvre dans le premier volume de sa collection : *Les Gloires de l'Italie*. — M. Wotquenne a mis en lumière l'admirable beauté expressive, harmonique et rythmique de certaines cantates de L. Rossi.

6. La cantate *Maria Stuart* de Carissimi, pour soprano et basse continue, qui se trouve au British Museum, comprend trois parties : 1<sup>o</sup> une déclamation ariosa avec des phrases mélodiques; 2<sup>o</sup> un air adagio, en forme de *lamento*, dont une phrase : *Ah! morire!* est plusieurs fois reprise au cours de l'œuvre; 3<sup>o</sup> un récitatif, où Marie invoque violemment Elisabeth, et qui finit par une phrase rappelant celle du *lamento*. Ce récitatif est continué par le poète qui raconte la catastrophe; et ses derniers mots ramènent encore le souvenir de la phrase : *Ah! morire!* — On trouvera des fragments de cette cantate dans l'*Estetica della musica* de M. Amintore Galli (1900, Turin) et dans le troisième volume de la *Oxford History of music* de M. Hubert H. Parry (1902).

7. Giacomo Carissimi, né à Marino, près de Rome, en 1603, mort en 1674, fut organiste à Tivoli de 1624 à 1627, puis maître de chapelle au Collège Germanique de Rome. Ses premiers airs connus à voix seule ou cantates profanes parurent en 1646. En 1647, il fit jouer un opéra à Bologne : *Le amoroze Passioni di Fyleneo*. — Sur ses *Histoires sacrées*, dont je n'ai pas à m'occuper ici, et qui forment son véritable titre de gloire, voir les excellentes études de M. Michel Brenet sur Les



lanes, qui ont eu, de son temps, une importance au moins égale à ses cantates sacrées. De cette partie de son œuvre José dire qu'elle n'a pas peu contribué au formalisme harmonieux et vide, à la symétrie mécanique, où tomba l'opéra italien dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle.

Carissimi était loin d'avoir la sensibilité nerveuse et frémissante de Monteverdi, ou la fougue puissante de Cavalli. C'était un esprit éminemment intelligent, clair, logique, sensible d'ailleurs, mais sans excès, et toujours réfléchi dans son émotion, surtout épris des belles architectures très simples et parfaitement ordonnées. Il n'est pas surprenant qu'il ait eu, en France, un succès unique entre tous les Italiens<sup>1</sup>. Il devait s'imposer aux artistes français par ses qualités intellectuelles, par son génie réfléchi, correct et raisonnable. C'était le Guido Reni de la musique<sup>2</sup>. Son coloris est d'une clarté égale et monotone. Carissimi avait, comme la plupart des musiciens italiens de sa génération, un amour de la tonalité qui n'est pas chez lui, comme chez Cavalli, une jubilation passionnée, mais trop souvent une habitude un peu apathique. On pense, à son sujet, au mot charmant de Gounod, qui eût voulu, disait-il, « se bâtir une cellule dans l'accord parfait majeur ». L'architecture de ses cantates a, de plus, la belle mais froide symétrie de l'architecture jésuite au xvii<sup>e</sup> siècle. Les récitatifs et les *arie* se suivent et se balancent : l'air *du capo* s'établit<sup>3</sup> ; à l'intérieur de chaque partie de l'air, les membres de phrase se répondent avec un équilibre et une correction parfaite. Les rythmes, très marqués, sont fort peu variés. On voit régner déjà le terrilide 6/4 ou 3/2, un peu dansant, qui eut une telle fortune dans l'opéra français du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Quant à la déclamation, elle est toujours juste et naturelle ; mais comme elle s'applique d'ordinaire à des textes insignifiants ou d'une fadeur écoeurante, — comme elle évite, d'autre part, avec soin, tout excès d'expression, qui d'un texte banal pourrait faire jaillir un cri de passion, — comme, enfin, la toute-puissante tonalité s'y fait partout sentir, à la façon d'un aimant, et empêche le musicien de s'égarer dans les recherches expressives d'un Monteverdi, il en résulte peu de variété et beaucoup de froideur dans les lignes du récitatif. Il s'en faut même que Carissimi soit toujours d'un goût irréprochable. M. Hubert Parry, qui montre, non sans raison, qu'il fut « un des grands sécularisateurs de la musique religieuse », l'accuse d'avoir été aussi « un des plus grands pécheurs de son temps, pour les ornements extravagants dont il recouvrit parfois les paroles sa-

crées ». A plus forte raison, pour les paroles profanes. Et l'on ne peut dire que ce soient là des vocalises expressives. Ce sont des passages de virtuosité, pour les chanteurs en renom. — Le genre de la cantate était si bien asservi au chanteur que parfois elle était réduite à une seule voix, qui faisait tour à tour tous les rôles. Ainsi, dans la cantate *Lucifero* de Carissimi, le chanteur personnifie successivement le récitant, Lucifer, et la voix de Dieu, tantôt racontant et tantôt jouant. Dans la cantate religieuse, il est compréhensible que les figures soient à demi estompées, que le réalisme soit atténué, pour que rien ne vienne troubler l'impression d'infinité pieuse. Mais dans l'art profane, tout ce qui affaiblit ou entrave la vérité vivante de l'expression est un danger : car l'artiste n'a que trop de penchant à fuir l'effort qu'exige l'observation directe et la reproduction loyale de la nature. La cantate habituée à se contenter d'une vérité d'à peu près, d'une convention aussi fautive que celle des déclamations de salon.

Il n'y a aucun doute qu'un Carissimi ou, surtout, un Luigi Rossi, n'aient été de grands constructeurs de formes musicales : ils ont bâti de beaux types d'airs, de suites d'airs et de récitatifs, de scènes chantées ; ils ont créé un style clair, simple, logique, d'une élégance admirable. Mais est-ce un bien que ce beau style ait pu s'imposer, comme il l'a fait, à tous les maîtres de l'opéra ? On s'est trop extasié, dans toutes les histoires de la musique, sur la construction de l'air musical à cette époque, et particulièrement de l'air *du capo*. Si parfaite que soit une forme artistique, l'imposer à toute une époque, c'est enfermer l'art dans une belle prison, c'est réduire en formules les libres émotions. Cette école de bien dire a été trop souvent une école de ne rien dire, de dire des riens ; et les maîtres de la forme musicale, au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, les Carissimi et les Luigi Rossi, ont été les premiers artisans de la décadence italienne, comme tous ceux qui substituent à un idéal de vérité un idéal de beauté pure, indifférente à la vie. La victoire de la cantate, genre faux, où la forme compte plus que le fond, a compromis l'avenir de l'opéra italien.

Comment le style de la cantate inauguré par Luigi Rossi et par Carissimi fut porté dans l'opéra et partout répandu par Cesti et par Stradella. — un peu plus tard par Scarlatti et par Bononcini. — c'est ce que nous allons tâcher de montrer maintenant<sup>5</sup>.

Comment le style de la cantate inauguré par Luigi Rossi et par Carissimi fut porté dans l'opéra et partout répandu par Cesti et par Stradella. — un peu plus tard par Scarlatti et par Bononcini. — c'est ce que nous allons tâcher de montrer maintenant<sup>5</sup>.

∴

Marc-Antonio Cesti naquit vers 1620 à Florence, ou aux environs. Il fut moine franciscain à Arezzo, élève

Les cantates religieuses de Carissimi sont bien plus libres, bien moins assujetties à cette carture monotone de la mesure ; mais je ne crois pas qu'elles aient eu autant d'influence que ses cantates profanes sur la musique de son temps.

5. Il ne faut pas oublier que le grave Carissimi, que l'on s'habitue trop à considérer uniquement comme le poète mélancolique et concentré de *La fille de Jephthé* ou de la *Plainte des Dames* s, mit en musique les plus naïves allégories, les plus fades madrigaux amoureux. Voir dans le 3<sup>e</sup> volume de *L'Art musical en Italie*, publié par Luigi Torchi, la cantate *Il Carlatano*, pour 3 soprani et basse continue (le Bodain se fait charlatan pour guerir les blessures de l'amour) ou, dans les *Gloires de l'Italie* de M. Gevaert, le *duetto da camera* : *O mirate che portenti*. — Il y a là un idéalisme de salon, une galanterie fade et fautive, qui est très loin de l'expression sincère de Monteverdi et de Domenico Mazzocchi, dans leurs *scene di camera*, inspirées de Virgile ou de Tasse.

6. De Luigi Rossi, Carissimi et Cesti, on peut dater le mouvement nouveau. Giac. Ant. Perti les appelle, en 1688 *Cantate morali e spirituali*. « Ces trois plus éclatantes gloires de la musique », jetant ainsi dans l'ombre les Monteverdi, les Cavalli, les génies vraiment libres, et montrant bien par ce jugement que la conquête de l'opéra par la cantate était un fait accompli, dix ans après la mort de Cavalli.

oratorios de Carissimi, dans la *Rivista musicale italiana* de 1897, et de M. H. Quittard, dans sa préface à la sélection des œuvres de Carissimi, éditée par la *Schola Cantorum*.

1. Carissimi n'est guère resté connu que par des copies d'origine française ; il en existe encore un grand nombre, qui ont été faites au xvii<sup>e</sup> siècle. Ses œuvres étaient jouées couramment dans les églises de Paris et à la chapelle royale. Des musiciens, comme Marc-Antoine Charpentier et Michel Farinot de Grenoble, genre de Cambert, allaient étudier à Rome, sous sa direction ; et un ennemi des Italiens, comme Lecerf de la Vieville, le regardait comme « le plus grand musicien que l'Italie eût produit, un musicien illustre à juste titre, plein de génie sans contredit, mais de plus ayant du naturel et du goût ; enfin, le moins indigne adversaire que les Italiens eussent à opposer à Lully ».

2. La comparaison peut surprendre aujourd'hui, où Guido, jadis considéré comme le plus grand des peintres après Raphaël, est beaucoup trop méprisé, et où Carissimi, récemment redécouvert, est un peu trop admiré sans réserves. Mais qui voudra se donner la peine de reviser impartialement le procès de l'un et de l'autre saisira, je crois, les rapports qui existent entre ces deux artistes.

3. Voir Hubert Parry, *loc. cit.*, p. 156-7.

4. Les musicologues étrangers sont bien injustes de reprocher ce défaut à l'opéra français, car il se voitait alors chez Luigi Rossi, chez Carissimi, chez Cesti, et l'on peut dire en général dans toute la musique vocale italienne de cour ou de salon.

de Carissimi s'il faut en croire Mattheson), maître de chapelle à Florence vers 1646, ténor à la chapelle papale depuis 1660, vice-capellmeister à la chapelle impériale de Vienne, en 1666, et maître de musique de l'empereur Léopold I<sup>er</sup>. Sa vie est mal connue<sup>1</sup>.

Cesti n'avait rien du génie populaire et passionné de Cavalli. C'était un artiste élégiaque et subtil. Harmoniste raffiné, pour son temps, il aimait les nuances délicates, tendres, un peu mièvres. Il ouvrit l'opéra aux formes musicales de concert, en particulier à l'air *du capo*. Il eût été un des plus grands lyriques italiens au xvii<sup>e</sup> siècle, s'il n'avait été si paresseux : de pures inspirations brillent chez lui au milieu de pages d'une facilité banale et lâchée, qui se déroulent sur le rythme insipide à 3/2, — cette maladie de l'époque. Il ne manquait même pas de force, et mania les chœurs, non sans grandeur : il avait le sens du coloris instrumental, et, avec moins de sève populaire que Cavalli, il garda pourtant ce don comique dont presque aucun musicien italien n'a manqué.

La liste de ses œuvres n'a pas encore été très exactement dressée. Le premier de ses opéras, l'*Oronte*, fut joué à Venise en 1649 ; le dernier, l'*Argia*, en 1669<sup>2</sup>. Dix ont été conservés<sup>3</sup>. — Il semble qu'il ait voyagé hors d'Italie, de 1655 à 1660 ; et l'on a pu supposer qu'il avait été en France ; car sa *Serenata* de 1662, exécutée à Florence, s'inspire des habitudes françaises pour l'orchestration, comme il l'indique lui-même, dans sa préface<sup>4</sup>. — La *Dori*, jouée à Florence en 1661, eut un succès considérable dans toute l'Italie et à l'étranger, jusque dans les premières années du xviii<sup>e</sup> siècle, où Adam de Bolsène l'appelle encore, en 1711, *il lume maggiore dello stile teatrale del seicento* (« le plus grand lustre de la musique dramatique du xvii<sup>e</sup> siècle »). C'est un anneau de la chaîne qui relie la cantate romaine à l'opéra napolitain. — Un certain nombre des œuvres de Cesti furent écrites pour Innsbruck, en l'honneur de Christine de Suède : ainsi, l'*Argia*, de 1655, *La magnanimità d'Alessandro*, de 1662, et *Il principe generoso*, de 1665. On y trouve des figures comiques excellemment dessinées, de beaux airs de cantates, d'un sentiment souvent très poétique. L'allégorie courtisanesque qui sévit dans l'opéra allemand tient une place assez fâcheuse dans ces œuvres écrites pour les pays allemands. Les personnages du prologue de *La magnanimità d'Alessandro* sont l'Éternité, le Passé et le Présent,

qui chantent un *terzetto* en l'honneur de l'Empereur.

Cesti était au service de la cour de Vienne, pour laquelle il composa une série de pièces de circonstance, montées avec un luxe éclatant : *Nettuno e Flora festeggianti* (1666), où M. Kretschmar a noté, au second acte, des chœurs d'un caractère descriptif, dont les dessins expressifs se prolongent dans les morceaux instrumentaux qui imitent le mugissement de la mer ; — *Le Disgrazie d'amore* (1667), opéra de carnaval (*dramma giocoso-morale*), auquel collabora l'empereur Léopold ; — et *Il Pomo d'oro*, la plus fastueuse de ces œuvres, une *fiesta teatrale*, représentée à Vienne pour les noces de l'empereur à la fin de 1666<sup>5</sup>. On dépensa 100.000 thalers pour la monter. La belle réédition de l'œuvre par M. Guido Adler dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* est illustrée d'une suite de magnifiques gravures de Melchior Küssel pour l'édition de 1667, qui représentent le théâtre et les principaux décors. Une d'elles donne l'aspect de la salle pendant la représentation. L'effet décoratif est superbe. Toute l'emphase architecturale et plastique de l'école de Bernin est ici en pleine valeur et produit une impression grandiose. Le théâtre, à trois rangées de galeries, pouvait contenir, dit-on, 5.000 spectateurs. L'orchestre était séparé des premiers rangs des fauteuils par un large espace vide et par un mur qui le rendait invisible au public. La gravure, très précise, montre le *maestro di capella* assis au *ceballo*, avec 25 musiciens environ autour de lui. C'est un document précieux pour qui voudrait reconstituer une représentation d'opéra au xvii<sup>e</sup> siècle. — La mise en scène était d'une richesse fabuleuse. Les cinq actes de la pièce comptaient soixante-sept scènes<sup>6</sup>. Toute la mythologie y était mise à contribution et servait de prétexte à une quantité de machines. L'orchestre à cordes comprenait 6 violons, 12 violas alto, ténor et basse, et une contrebasse. L'accompagnement ordinaire des voix consistait en 2 violons, 2 violas et basse. Deux flûtes se faisaient entendre pendant les scènes pastorales, et Cesti employait les trompettes dans les grandes scènes chorales ; enfin, pour les scènes infernales, son instrumentation consistait en 2 cornets, 3 trombones, un basson et un petit orgue. Une ouverture précédait chaque acte. L'ouverture principale comprend trois morceaux, dont le second est repris textuellement dans le premier chœur du Prologue :

1. Dans l'*Oronte* de 1649, Cesti est appelé *maior caventuale* et *supior Padre Cesti d'Arizzo*. — Dans l'édition de 1666, il est nommé *Cavalier*.

2. Du moins, la réédition de l'*Argia*. Elle avait été jouée d'abord en 1653, à Innsbruck, comme la montre M. Wotquenne, dans son *Catalogue des libretti italiens de la Bibl. de Bruxelles*.

3. A la bibliothèque S. Marco de Venise, à la Hofbibliothek de Vienne, à la bibliothèque de Munich et au British Museum. — Robert Eitner a publié une sélection importante de la *Dori* et quelques fragments d'autres opéras dans le t. XII de sa collection *Publicationen alterer*, etc., 1885, Berlin. — M. Guido Adler a publié *Il Pomo d'oro* dans les volumes III et IV des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, 1896, Vienne. — M. Goxyart a donné, dans ses *Gloires de l'Italie*, une belle scène de l'*Oronte*, qui est une vraie petite cantate à voix seule.

4. Il s'agit surtout des trios instrumentaux, opposés à l'ensemble de l'orchestre, qui est un trait caractéristique de la musique française. — L'orchestration de Cesti dans la *Serenata* de 1662 est d'ailleurs très curieuse par sa richesse un peu archaïque : 6 violons, 4 violas alto, 3 violas ténor, 4 violas basse, 1 contrebasse, une petite épinette, une grande épinette, un theorbe et un archiluth. C'est la dernière fois,

semble-t-il, que ces instruments sont employés dans l'accompagnement d'une œuvre importante de théâtre.

5. En 1666-1667, on donna à Vienne dix-neuf opéras nouveaux. Sauf le Viennois Schmelzer, qui écrivit une *Trompettenmusik* pour une *fiesta a cavallo* (un carrousel en musique, qu'on répéta pendant cinq mois, et auquel l'empereur et la cour prirent part), tous les artistes étaient italiens : les musiciens Bertali, Draghi, Cesti ; — les poètes Sbarra, Aurelio Amalteo ; — l'ingénieur chargé des machines et de la construction du théâtre, Barnacini ; — le maître des ballets, Venturi, etc.

6. Dans les opéras de Venise, il y avait souvent vingt scènes par acte. Les gravures de Küssel, d'après les décors de *Pomo d'oro*, qui représentent tour à tour le ciel et les enfers, des tempêtes sur la mer, des batailles, des sièges de villes avec des éléphants armés, etc., sont un recueil non seulement de beaux costumes, mais de jardins du xvii<sup>e</sup> siècle, et d'admirables paysages, qui comptent parmi les plus charmantes inventions de l'art italien. A ce propos, on doit faire remarquer que l'histoire de la peinture a trop négligé l'étude des décors d'opéra. L'opéra a été la grande œuvre d'art du xvii<sup>e</sup> siècle italien ; c'est en lui que tous les arts se sont unis ; et parfois ils y ont atteint au faite de leur puissance.

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro* (1667). OUVERTURE.

SONATA.

The musical score for the Sonata is presented in four systems, labeled A, B, C, and an unlabeled system. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. System A is in common time (C) and features a complex texture with many chords and moving lines. System B is in 3/5 time and has a more rhythmic, dance-like feel. System C is in common time and continues the complex texture. The unlabeled system at the bottom is also in common time and features a more melodic line in the treble clef.

Les autres ouvertures ont de deux à quatre morceaux. Il y a aussi de petites sonatines instrumentales, dans le style de Lully :

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro*. Jeux guerriers de jeunes amazones athéniennes (acte II, scène XIII).

SONATINES

The musical score for the Sonatines is presented in two systems, labeled A and an unlabeled system. System A is in common time (C) and is labeled 'Violini'. It features a complex texture with many chords and moving lines, including trills (tr) in the treble clef. The unlabeled system at the bottom is also in common time and continues the complex texture.

1. *Il Pomo d'Oro*, festa teatrale, rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle sacre Cesare e reali Maestà di Leopoldo e Margherita, componimenti di Francesco Sbarra, consigliere di S.M.C. (Musica di Marc Antonio Cesti). — Vienne, 1667.

B<sup>1</sup> 2 Trombe.

B<sup>2</sup> 2 Violini, 2 Viole, Violone.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for two Trombones (2 Trombe) and the bottom staff is for two Violins, two Violas, and a Violone (2 Violini, 2 Viole, Violone). Both staves are in 3/4 time and feature complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A trill (tr) is marked at the end of the first staff.

Cette analogie est encore plus frappante dans le Prologue allégorique, où l'Espagne, l'Italie, le Royaume de Hongrie, l'Empire, la Sardaigne, le Royaume de Bohême, l'Amérique, et l'Etat Patrimonial (la Haute Autriche) chantent les louanges de l'Empereur. C'est une suite de sonates, soli, duetti, terzetti, chœurs, combinés entre eux à la façon décorative de Lully<sup>1</sup>.

— Dans la suite de l'œuvre, les scènes élegiques et pastorales alternent avec les scènes comiques : telle d'entre celles-ci fait penser aux situations et aux héros d'Offenbach<sup>2</sup>. Cesti est un des musiciens du xvii<sup>e</sup> siècle qui ont le plus contribué à former le style bouffe en musique, et nous en donnons quelques exemples, extraits de ses divers ouvrages :

MARC-ANTONIO CESTI. — *La Dori* (1661. Florence) [acte I, scène IV].

DIRCE.

Son cieca, è ver, son cie - ca, vin - ta da tuoi bei

The image shows a single staff of musical notation for the character Dirce. The lyrics are: "Son cieca, è ver, son cie - ca, vin - ta da tuoi bei". The music is in 3/4 time and features a melodic line with some grace notes.

lu - mi, i - do - lo bel - lo.

The image shows a single staff of musical notation for the character Dirce. The lyrics are: "lu - mi, i - do - lo bel - lo". The music is in 3/4 time and features a melodic line with a trill (tr) at the end.

GOLO.

T'in - ten - do, si, t'in - ten - do, vec - chie -

The image shows a single staff of musical notation for the character Golo. The lyrics are: "T'in - ten - do, si, t'in - ten - do, vec - chie -". The music is in 3/4 time and features a melodic line with some grace notes.

- rel - la d'a - mor lie - ve, lie - ve tras - tul - lo.

The image shows a single staff of musical notation for the character Golo. The lyrics are: "- rel - la d'a - mor lie - ve, lie - ve tras - tul - lo". The music is in 3/4 time and features a melodic line with some grace notes.

1. Lully n'avait pas encore abordé l'opéra ; mais ses divertissements étaient très connus en Europe. (Voir Henry Prunières, *Notes sur les origines de l'opéra français*, 1911, et *Recherches sur les années de jeunesse de Lully*, 1910.) D'autre part, les fêtes de la cour de Vienne

étaient un modèle pour les autres cours. Il s'est formé alors un style international, dont Paris et Vienne ont été les deux principaux foyers.

2. Ainsi, la scène du banquet des dieux sur l'Olympe, qui est vraiment une scène d'*Opéra aux enfers*.

*La Dori* (acte I, scène XI).

CELINDA

A.

Tu cre di, mio co-re, oc cul-to a do - rar mà ta - ci-to ar

-do-re mi gui-da à pe nar, ah! ah! duro lac - cio, duro lac -

-cio, ahi fie-ro mar-tir s'io par-lo, s'io tac-cio, s'io par-lo, s'io taccio.

B.

S'io par-lo, s'io taccio, m'è for-za mo-rir, m'è for -

-za m'è for-za m'è for-za mo-rir.

*Il Pomo d'oro* (1667, Vienne). [Acte I, scène IV].

MOMUS.

Ques-to Mar-te ho-rach'e à cena, co-me me-na ben le ma -

-ni! ha spol\_p\_a\_t\_i due cap po\_ni, sei pi gio\_ni, e trè fa\_gia - ni,

ha spol\_p\_a\_t\_i due cap po\_ni, sei pi gio\_ni e tre fa\_gia - ni.

*Le Disgrazie d'Amore* (1667) [acte I, scène vii].

VULCANO.

Oh, che ri\_dere! oh! che ri\_dere! Eeee e! Eeee e!

Mais le meilleur du génie de Cesti est dans ses scènes | celui d'Enone (acte IV, scène 1<sup>re</sup>), a la volupté indo-  
tendres et langoureuses. Tel de ses airs, comme | lente de certaines pages de l'*Armide* de Gluck.

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro* (acte IV, scène première).

ENNONE.

Pa\_ri\_de, Pa\_ride, é do\_ve se - i?

Dove ahi! las\_sa t'in\_vo\_li à gl'oc\_chi mi - ei?

Pa - ri-de, Pa - ri-de, é do-ve se - i?

Chose curieuse, les scènes épisodiques, les airs de concert, sans aucun rapport avec l'action dramatique, semblent être l'objet de prédilection du musicien; il y a mis tout son art; ainsi, dans cet air d'Aurindo, air récitatif, avec accompagnement de violes *da gamba* et de *graviorgano*, qui est un des chefs-d'œuvre de l'opéra italien du xvii<sup>e</sup> siècle. On y remarquera l'effet poétique de la mesure de silence, deux fois répétée.

MARC-ANTONIO CESTI. — *Il Pomo d'Oro* (1667) [acte I, scène x].

Viole da Gamba.

AURINDO.  
Cor - - - rere i fii\_mionde di pianto a - ma\_re io  
GRAVIORGANO.

vi\_di al la\_crima - re di questi afflit\_ti lu mi,

i\_duri sas si fin da gl'antri dolen - ti forman l'echo tal'

hora à i miei la - men - - - ti

6 7 6 7 6 4#

e'l ventilar de l'o - ra re - plica spesso il suon, re - plica spesso il suon de

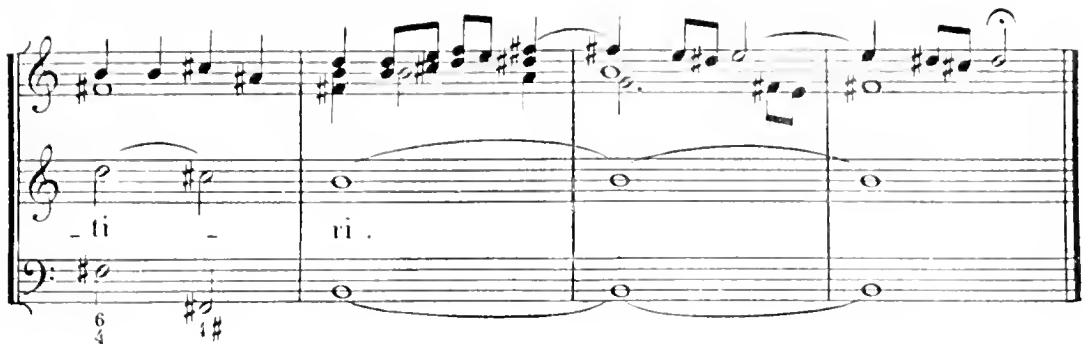
miei so - spi - - ri, ed' el - la più spie - ta - ta, ed el - la più spie -

4# # # # #

- ta - ta d'ogni cosa insen - sata mai non sen - ti pie - tà de miei mar -

# # 7 b 7 6 7 6 b 6





Il faut noter enfin un très original emploi des chœurs sans paroles, dans une scène de tremblement de terre, où Pallas apparaît et menace les Athéniens. Le peuple terrifié chante une sorte de trémolo inarticulé<sup>1</sup>.

Nous avons insisté sur cet opéra, parce qu'il nous semble un des plus beaux types d'une forme de théâtre nouveau, qui va régner désormais en Europe. Ce n'est plus l'opéra italien pur. C'est l'opéra international de cour. Par le fait de cette destination, son style perd les caractères les plus savoureux de l'individualisme de race; il prend un caractère abstrait, d'une distinction un peu impersonnelle<sup>2</sup>. Cesti est le premier grand maître de cet art cosmopolite. Nul n'a contribué plus que lui à orienter le théâtre musical vers l'opéra-concert, l'opéra pour virtuoses, qui n'est plus spécialement italien. Nous sommes à un tournant de l'art; et il n'est pas étonnant que le nom de Cesti se soit mieux conservé, au xviii<sup>e</sup> siècle, que ceux de Cavalli et de Monteverdi. Cesti a été un des premiers à écrire, non pour son peuple, mais pour l'Europe musicale. Par malheur, cette Europe n'était que le petit monde des cours européennes (et surtout italo-germaniques); son art fut une construction factice de l'esprit de société, presque sans aucun lien avec l'âme vraie des peuples. C'est pourquoi cet art, qui ne fut qu'un ramage de salons, s'est éteint avec eux, et ne revivra jamais que dans le souvenir des érudits.

..

Tandis que l'opéra vénitien, après Cavalli et Cesti, sans retrouver la force géniale et la poésie de ses premiers maîtres, continuait à se développer avec beaucoup d'éclat, pendant une longue série de brillants musiciens, dont le plus illustre fut Legrenzi<sup>3</sup>,

1. L'exemple n'est pas unique, à cette époque. M. Quittard a signalé récemment un récit de la Passion par Bouzignac de Narbonne, au xvii<sup>e</sup> siècle, où, tandis que le Christ déclame, le chœur accompagne sa voix par des gémissements sans paroles.

2. Autre trait bien frappant de cet art de cour austro-italien : la société riche et oisive, pour laquelle il est fait, a besoin d'un faux idéalisme élégiaque et voluptueux, qui lui voile le spectacle trop rude de la vie; mais elle a aussi besoin, pour secouer son ennui et se détendre de sa contrainte éternelle, de parodies poussées jusqu'à la charge, de scènes d'opérettes, ridiculisant les dieux, le pouvoir, la justice, la vertu, la patrie, la guerre, l'amour même, tout ce qu'il y a d'énergique dans le vice et dans la vertu. Ce caractère est extrêmement marqué dans les opéras de Cesti. Telle scène de *Il Pomo d'oro* baloue la justice. Un des types les plus fréquents de ce théâtre est le soldat grotesque, qui fournit l'occasion de dabler sur la guerre et sur l'armée.

3. L'importance principale de Legrenzi est dans la musique instrumentale. Il passe pour avoir réorganisé et agrandi l'orchestre de Saint-Marc. Il avait l'instinct du style instrumental. Comme mélodiste, sa forme est claire, concise et d'une sûreté presque classique, mais un peu froide et stéréotypée. Dans la musique chorale, il est inférieur à Cesti, d'ailleurs exceptionnel, à ce point de vue, parmi les Vénitiens.

4. Il y a lieu de croire qu'il écrivit lui-même les vers de plusieurs

à Naples se fondait un nouvel opéra, dont la gloire allait faire pâlir celle de tous les autres théâtres d'Italie.

Stradella semble avoir été le principal intermédiaire entre les écoles du nord et du midi de la péninsule, entre les Vénitiens et Scarlatti.

Il n'est guère d'artiste célèbre dont la vie soit aussi mal connue que celle d'Alessandro Stradella. Ce n'est que dans ces derniers temps que l'on a réussi à éclaircir certaines aventures de cette existence romanesque, qui a pris un caractère presque légendaire. Il naquit, vers 1645, dans le pays de Modène. Il était de bonne famille. Son père, le cavalier Marco-Antonio Stradella, de Plaisance, avait été vice-marquis et gouverneur de Vignola. L'instruction d'Alessandro dut être soignée, car il fut non seulement musicien, mais poète, en latin comme en italien<sup>4</sup>. Il fit un long séjour à Rome, qu'il dut quitter à la suite d'affaires scandaleuses. Il passa par Florence, où il fut sans doute en relations avec Cesti; puis, après un bref séjour à Modène, on le retrouve à Venise, où il fut professeur de chant, et fit un cruel affront aux Contarini, qui le firent poignarder à Turin par leurs *bravi*<sup>5</sup>. Il en réchappa pourtant, et il alla à Gênes, où il faisait encore exécuter une œuvre en 1681; mais, en février 1682, il fut assassiné<sup>6</sup>.

Il est assez curieux que ce grand artiste ne semble avoir été mentionné par aucun de ses contemporains, bien qu'il ait certainement influé sur les principaux maîtres de l'époque; sa gloire ne fut reconnue et proclamée que dans les premières années du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Heureusement pour lui, ses œuvres furent conservées par le zèle passionné d'un grand Mécène, François II, duc de Modène et petit-neveu de Mazarin, qui fonda la bibliothèque d'Este, à Modène, où

de ses cantates, où il fait allusion à des événements personnels, en particulier à son séjour à Rome.

5. En 1677. La diplomatie française et Louis XIV lui-même se trouverent mêlés à cette aventure. (Voir les intéressants articles de P. Richard, parus en 1865-6 au *Menestrel*, *Stradella et les Contarini*.)

6. M. Heinz Iless vient de retrouver à l'Archivio di stato de Modène des documents établissant d'une façon précise la date de la mort de Stradella et les circonstances de son assassinat (*Die Opera Alessandro Stradellas*, 1906, Leipzig, Breitkopf). — Il est à remarquer que les recherches des historiens contemporains ont confirmé, dans les grands traits, le récit romanesque de Bourdillot, au commencement du xviii<sup>e</sup> siècle.

7. Crescimboni, en 1702, fait allusion au triomphal succès des cantates de Stradella dans les concerts de Rome, et particulièrement dans l'Académie du cardinal Ottoboni.

Il est possible que, par suite des haines mortelles que Stradella s'était attirées partout où il avait passé (sauf à Modène peut-être), de la part des grands seigneurs et des princes, il se soit fait une sorte de conspiration du silence pour l'effacer. Peut-être les théâtres de Venise et de Rome lui ont-ils été fermés, par ordre. Autrement, on ne comprend guère qu'aucune de ses œuvres ne figure sur la liste très complète des représentations de Venise au xviii<sup>e</sup> siècle, bien qu'il ait passé quelque temps de sa vie à Venise.

se trouvent réunies près de cent cinquante compositions de Stradella<sup>1</sup>.

Son œuvre comprend 18 *sinfonie*<sup>2</sup>, 22 motets, plus de 200 cantates, 8 prologues et 6 *intermezzi* faits pour être intercalés dans des représentations, 6 oratorios, des madrigaux, des *canzonette*, des *serenate*, des airs<sup>3</sup>, et 11 œuvres d'un caractère dramatique : pastorales, *accademie*, pièces de circonstance<sup>4</sup>, dont il faut distinguer quatre opéras proprement dits : l'*Oratio Cocle sul ponte*, *Corispero*, *Floridoro*, et *Trespoto tutore*, ou *Amore e veleno e medicina degl' intelletti*. — Dans l'ensemble, Stradella fut plutôt un compositeur de musique instrumentale et vocale de chambre, qu'un compositeur d'opéras ; mais il eut une action considérable sur le développement de la musique dramatique.

Ses opéras sont d'habitude en trois actes ; ses œuvres dramatiques de chambre (oratorios, *accademie*), en deux parties. Il y a une *Sinfonia* avant la pièce,

parfois avant chaque acte. L'accompagnement instrumental se compose soit de la simple basse continue et de ritournelles pour violons et basse, soit du *concertino* (premiers et seconds violons avec basse) et du *concerto grosso* (tous les instruments à archet, diversement combinés). Exceptionnellement, dans le *Barcheggio*, de 1681, Stradella emploie les violons, cornets, trompettes, trombones et basse. Ses opéras comportent souvent un grand nombre de rôles ; et la seule liste des personnages<sup>5</sup> laisse supposer qu'il avait à sa disposition des ressources musicales importantes.

Son style est, en général, d'une surabondance excessive<sup>6</sup>. Toutes les extravagances de la virtuosité italienne s'épanouissent chez lui. Il a la passion de l'ornement fleuri, des volutes vocales qui viennent s'enrouler le long des mélodies. Telles les 63 notes de vocalises sur le mot : *tiranno*, dans la cantate : *Vola in altri petti*.



Telles encore les 97 notes de vocalises sur le mot : *furor*, dans la cantate *Arianna*. La plupart de ces traits ont un caractère instrumental et semblent dériver du *cembalo*. Cette frondaison démesurée risque souvent d'étouffer la mélodie. Stradella s'abandonne à sa facilité verbeuse ; il perd de vue le texte poétique ; il rabâche indéfiniment les mêmes paroles ; il n'est guère de phrase qu'il ne répète au moins deux fois. Mais quels que soient ses défauts de composition paresseuse, on lui pardonne tout, parce qu'on sent dans son œuvre une fougue de tempérament, une allégresse de vie, qui emporte tout, le bon et le mauvais ; point d'hésitations : de larges peintures, sans repentirs, sans retouches, d'une franchise d'allure qui n'eût pas été possible sans une science très sûre. Il était musicien de race. Rien de plus intéressant que de le comparer à son contemporain Lully. Les airs intelligents de Lully sont faits de morceaux assemblés, juxtaposés, combinés avec art : c'est une majes-

teuse architecture, bâtie à coups de mortier, avec une décoration en placage. Les airs de Stradella, qui, souvent, n'ont pas le moindre bon sens, au point de vue littéraire et dramatique, sont d'une seule coulée musicale, et ils ont une unité organique qui a toujours manqué à ceux de Lully. Stradella est un génie heureux. Il a le don mélodique et un sens exquis de la forme. Il aime les petits dessins vivants et variés, les basses animées ; il manie les chœurs et les morceaux à plusieurs voix en style contrapontique, avec une puissance presque digne de Haendel, qui fut en beaucoup de choses son disciple et son imitateur. La *Serenata a 3 con stromenti* est un exemple frappant de la fascination que Stradella exerça sur Haendel. Sur les quinze petits morceaux de cette Sérénade, Haendel en a repris, parfois copié, sept<sup>7</sup>, — entre autres, l'air admirable : *Io pur seguirò*, qui est devenu le chœur fameux d'*Israel en Egypte* : *Zog Er dahin gleich wie ein Hirt*.

1. On en trouve d'autres dans la plupart des grandes bibliothèques d'Europe. — Voir le catalogue complet de l'œuvre de Stradella, dans l'étude de Heinz Hess, 1906, Breitkopf.

2. Pour violon et basse, — ou pour violon, violoncelle et basse, — ou pour deux *concertina* (2 violons et basse), — ou pour *concertino* et *concerto grosso*.

3. Rappelons que la fameuse *aria di chiesa* : *Pietà signore*, qui a conservé et popularisé le nom de Stradella, n'est pas de lui. Elle fut entendue pour la première fois, en 1833, à Paris, aux concerts historiques dirigés par Fetis ; et les paroles en sont empruntées à un air de Scarlatti, postérieur à la mort de Stradella.

4. *Il Biante*, pièce populaire, écrite en dialecte, avec des *intermezzi* allégoriques ; — *Accademia d'amore* ; — *Damon* ; — *Circe*, dont il existe deux versions différentes ; — *Lo schiavo liberato*, dont le sujet est le même que celui du quatrième et du cinquième acte de l'*Armide* de Quinault ; — *Il Barcheggio*, serenade écrite pour le mariage de Carlo Spinola et de Paola Brignole, à Gènes, et qui fut la dernière œuvre de Stradella. — Parmi les oratorios. *Santa Edita, vergine e monaca*. — *Ester, liberatrice del popolo ebreo*. — *S. Giovanni Grisostomo*. — *S. Pelagia*. — *Susanna*, — et *S. Giovanni Battista*.

5. Dans *Il Corispero*, 2 soprani, 1 mezzo, 2 contralti, 2 ténors, 3 basses et deux chœurs. — Dans *Oratio Cocle*, 7 soprani et 3 basses. (Horatius Cocles est un contralto, Mutius Scævola un soprano.)

6. M. Heinz Hess a justement distingué plusieurs styles dans Stradella, et surtout plusieurs périodes dans son développement artistique. Ses cantates, ses oratorios et sa musique dramatique de chambre (*accademie*, *operette*, *serenate*) sont naturellement d'un style plus touffu et qui prête plus à la virtuosité que ses opéras proprement dits, d'une sobriété relative. Mais le formalisme et la virtuosité un peu vide ne font point défaut à ceux-ci ; et ces tendances semblent avoir été en accentuant dans les œuvres de la dernière période de la vie de Stradella.

7. Six dans *Israel*, un dans le *Messie*. — Le fait est d'autant plus remarquable que Haendel (né en 1685) ne vint en Italie qu'en 1706, que son *Israel* est de 1738, et le *Messie* de 1741, c'est-à-dire près de soixante ans après la mort de Stradella.

Chrysander a publié dans les *Supplemente, enthaltend Quellen zu Haendel's Werken*, t. III, 1888, la *Serenata a 3 con stromenti* de Stradella. — Voir, sur ces emprunts de Haendel à Stradella : Romain Rolland, *Les Playajts de Haendel* (S. I. M., mai-juillet 1910).

ALESSANDRO STRADELLA. — *Serenata a 3 con stromenti.*

Aria allegra.

CANTO

CONCERTINO

D'autres airs montrent l'influence de Stradella sur les maîtres de l'*opera buffa*, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut dire qu'il a créé le style bouffe attribué à Pergolèse. Tel, cet air *da capo*, ex-

trait de la même *Serenata*, où une voix de basse s'essouffle, dans sa fureur comique, bondissant des sauts d'octave, et poursuivie par un orchestre trépidant et bégayant.

BASSO. ALESSANDRO STRADELLA. — *Serenata a 3 con stromenti.*

più, no no no no no no  
 seguir non voglio più.

Nous avons, d'ailleurs, une œuvre bouffe de Stradella : le *Trespolo tutore*<sup>1</sup>. C'est peut-être son opéra le mieux réussi, celui où il s'est le plus soucie d'observer la nature et de peindre des caractères : le type de Trespolo, un paysan benêt, est excellent, d'un bout à l'autre de la pièce. Même aux pires époques de décadence, la musique dramatique italienne s'est toujours réservé, dans la comédie bouffe, une source de naturel où elle se retrempait. Ce fut son refuge contre les abus de la virtuosité et du formalisme musical. Le *Trespolo tutore* en est un remarquable exemple.

Au reste, même dans ses autres œuvres théâtrales, où Stradella se montre assez indifférent à la vérité de

l'expression dramatique, il atteint parfois d'instinct à une intensité de psychologie tragique ; et cela, moins par l'exactitude de la déclamation que par la musique pure, qu'il pénètre de l'émotion du drame, sans jamais la subordonner à la poésie. Ainsi, dans la scène finale de l'oratorio *San Giovanni Battista*<sup>2</sup>. Après la mort de saint Jean, Hérode reste en présence de sa fille. Elle exulte de joie. Il est rongé de remords. Et ni l'un ni l'autre ne comprend l'événement dont ils ont été les instruments inconscients ; ils se demandent tous deux, l'une, quelle est la cause de son allégresse meurtrière, l'autre, quelle est la cause de son angoisse secrète : « *E perchè? Dimmi, e perchè?* » La scène finit sur ce point d'interrogation.

ALESSANDRO STRADELLA. — *San Giovanni Battista* (1676) [scène dernière].

FIGLIA (Hérodiade)

Che gio - i - re, che conten - to  
 ERODE.  
 Che mar - ti - re

che gio - i - re che conten - to che gioi - re che contento  
 che tor - men - to che tor - men - to

1. Le *Trespolo tutore* a été analysé par M. Heinz Hess, qui en a relevé l'importance historique et publié quelques fragments (*Die Opern Alessandro Stradella's*). Il n'est pas sans rapports avec le *Podestu de Coloquale* de Melani. C'est l'histoire d'une pupille qui, au rebours des opéras bouffes ordinaires, s'obstine à aimer son tuteur et le poursuit de ses déclarations, qu'il ne veut pas comprendre. Le *libretto* est de Giambattista Ricciardi.

2. Le *S. Giovan Battista* passe pour avoir été l'oratorio, exécuté au Latran en 1676, qui, suivant la légende rapportée par Bourdelot, sauva la vie de Stradella, en émouvant ses assassins. — Le Conservatoire de Paris possède une copie de cette belle œuvre, que Stradella, d'après l'itoni, regardait comme son chef-d'œuvre.

provoe sen - - - - - to frà di me

provoe sen - to provo e sen - to frà di me

- - - - - frà di me più fe - li - ce, più giocondo

- - - - - provo e sen - to frà di me.

giorno il mon - do non ve - de

- - - - - più infeli - ce men giocon - do

- - - - - più fe - li - ce più gio - con - do giorno

giorno il mon - do non ve - de più infeli - ce men giocondo

il mon - - - - - do non ve - de, e perche

giorno il mon - - - - - do non ve - de e per -

e perche, dim - mi, e perche e per - che più fe -

- li - ce più giocondo, giorno il mondo non ve - de, e per

e perche e perche e perche e perche più in - fe - li - ce,

che e per che e perche e perche e per

Ici, chaque personnage est représenté par une phrase musicale qui résume l'essence de son émotion; cette phrase est libre et se développe suivant ses propres lois, sans se préoccuper du texte, qui générerait son expansion<sup>1</sup>. Ce sera, par opposition à Gluck, le système de Mozart, pour qui la musique, dans le drame, doit être souveraine de la poésie. Na-

tuellement, on n'en trouve encore chez Stradella que des indications. Ce brillant artiste était beaucoup trop insouciant pour penser à réduire en système ses intuitions de génie. Mais ses exemples furent instruc-

1. Le *Floridoro* de Stradella offre aussi de beaux exemples d'airs cherchant à peindre les diverses nuances d'un caractère ou d'une passion. M. Heinz Hess en a reproduit quelques-uns.

tifs pour Scarlatti et pour Haendel, qui en transmettent l'enseignement caché à l'Italie et à l'Allemagne du xviii<sup>e</sup> siècle. S'il faut voir dans Lully le précurseur de Gluck, il est juste de voir dans Stradella le précurseur, dans l'opéra, de Haendel et de Mozart.

Les premiers qui tirèrent parti de l'exemple de Stradella furent les Napolitains.

Naples avait été, jusqu'au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, en retard pour la musique sur le reste de l'Italie. Si, en moins d'un siècle, elle arriva à surpasser les autres villes, elle le dut principalement à ses fameux Conservatoires pour l'éducation musicale des enfants pauvres<sup>1</sup>. Parmi les premiers maîtres de ces Conservatoires, nous trouvons vers 1670 un grand musicien, dont nous avons récemment remis en lumière le nom et les œuvres, Francesco Provenzale<sup>2</sup>. Il fut le fondateur de l'opéra, à Naples.

On ne sait presque rien de lui. On a dit qu'il naquit vers 1610. Il est probable que la vraie date est plus tardive. On a dernièrement retrouvé la date de sa mort : 1704. En 1670, il fut nommé premier maître de contrepoint et de composition au conservatoire della Pietà de' Turchini. Il y eut pour élèves Nicola Fago, Domenico Sarro, Lionardo Leo; on a nommé aussi, mais sans preuves suffisantes, Alessandro Scarlatti. Il était organiste. Quand il mourut, il avait le titre de second maître de la chapelle royale de Naples : le premier maître était Scarlatti, beaucoup plus jeune que lui. — C'est à peu près tout ce que nous savons de sa vie, qui, à en juger par ses œuvres, dut avoir un caractère grave, mélancolique et replié sur soi.

Le petit nombre d'œuvres de Provenzale jusqu'à présent connues comprennent de la musique d'église, des cantates et des opéras. Villarosa dit qu'il avait beaucoup écrit aussi pour l'enseignement musical.

Comme musicien dramatique, Provenzale s'était associé au premier librettiste napolitain, Andrea Perrucci. Ses *libretti* offrent un singulier mélange d'emphase décadente et de trivialité populaire. Plus encore qu'à Venise, la comédie bouffe est intimement mêlée au drame, dans l'opéra napolitain<sup>3</sup>. Point de pièce sans ces comparses : le Page, la Nourrice, le Calabrais, le Napolitain, poltrons, goguenards, sans scrupules, d'une humeur magnifique, et chantant des airs bouffes en dialecte populaire.

1. Ces conservatoires étaient : 1<sup>o</sup> le collège des pauvres de Jésus-Christ; 2<sup>o</sup> le collège de S. Onofrio à Capuana; 3<sup>o</sup> le collège de Santa Maria di Loreto; 4<sup>o</sup> le conservatoire della Pietà de' Turchini. — Il y avait là environ 500 à 600 enfants, admis de cinq à vingt ans, qui recevaient l'instruction musicale; ils étaient employés dans les offices religieux, les processions, et même dans les chœurs de théâtres et les fêtes particulières. Pergolesi sortit du collège des pauvres de Jésus-Christ, et Leo du Conservatoire della Pietà de' Turchini.

2. Voir Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895, Fontemoing. (Un choix de la musique dramatique de Provenzale est publié, en appendice à cet ouvrage.)

3. Ce chapitre était écrit depuis plusieurs années, et remis à l'éditeur, quand a paru dans les *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft* (juillet-septembre 1906), un article de M. Hugo Goldschmidt : *Fran-*

co Provenzale als Dramatiker. Je suis heureux de me trouver d'accord avec le jugement artistique de l'éminent historien.

De tels livrets prêtaient médiocrement à l'expression tragique. La musique de Provenzale est cependant profonde et souvent poignante. Elle communique une grandeur et une émotion intenses à des situations dont le poète n'avait pas pressenti la puissance. A la vérité, cette musique pathétique est peu faite pour la scène : ce sont des poèmes lyriques de la douleur et de la mélancolie; ils ont un caractère religieux; on ne saurait oublier, en les lisant, que Provenzale avait été organiste, et qu'il dut sa renommée la plus durable à ses œuvres de musique sacrée<sup>4</sup>. Mais un tel défaut est trop rare dans la musique dramatique italienne, pour qu'on puisse en faire un reproche à Provenzale. Les opéras du vieux maître ont un recueillement d'émotion, une intimité d'âme, que n'ont jamais connus Stradella ni Scarlatti.

Pas plus que les Vénitiens, Provenzale ne fait usage des chœurs; mais il arrive que les voix des soli se réunissent à la fin du drame, pour donner plus d'ampleur à la conclusion de l'œuvre, comme dans le très beau et très original quintette final de la *Stellibona vendicata*, de 1670. L'accompagnement instrumental est réduit à la basse seule, ou à deux parties de violons et basse; mais il a souvent une vie propre, indépendante du chant, telle qu'on en trouverait difficilement un autre exemple dans la musique italienne du xvii<sup>e</sup> siècle. Dans un air du *Schiavo di sua moglie* de 1671, l'accompagnement, à trois parties réelles, forme un ensemble contrapontique bâti sur deux thèmes, où la voix vient ensuite s'enchaîner<sup>5</sup>. Si l'on ne trouve pas chez Provenzale de grands morceaux instrumentaux, comme chez Scarlatti, toutefois *Lo Schiavo di sua moglie* est précédé d'un prélude en deux parties, dont la seconde est fuguée, d'un calme mélancolique et serein<sup>6</sup>.

Ainsi que Stradella, Provenzale ne craint pas d'avoir recours aux vocalises; il en emploie qui exigent une vigueur et une virtuosité exceptionnelles; mais presque toujours, chez lui, elles ont un caractère dramatique et passionné; telles d'entre elles sont des sanglots inarticulés, des sortes d'oraisons sans paroles, ou des frémissements de passion. Dans ses harmonies, il est beaucoup plus hardi qu'aucun Italien de son temps; il y apporte une âpreté et une audace expressive qui ne craint pas de paraître parfois fautive ou blessante pour l'oreille, mais qui est souvent géniale.

4. Son *Pange lingua* à 9 voix fut exécuté, chaque année, jusqu'au milieu du xix<sup>e</sup> siècle, pendant les quarante heures du Carnaval, à l'église S. Domenico Maggiore de Naples.

5. C'est de Venise que furent importés à Naples les premiers opéras et les premiers chanteurs d'opéras. L'usage des comédies en musique fut beaucoup plus tardif dans cette ville que dans le reste de l'Italie. L'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi inaugura ces représentations, en 1631. Puis vinrent des opéras de Cavalli et de Cesti. Mais, dès 1658, Francesco Provenzale débuta avec son *Teseo*.

6. Son *Pange lingua* à 9 voix fut exécuté, chaque année, jusqu'au milieu du xix<sup>e</sup> siècle, pendant les quarante heures du Carnaval, à l'église S. Domenico Maggiore de Naples.

7. Air d'Ippolita, acte I<sup>er</sup>, scène x. M. H. Goldschmidt en a reproduit quelques phrases dans son article.

8. Reproduit dans Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*.

FRANCESCO PROVENZALE. — *Lo Schiavo di sua moglie*<sup>1</sup> (1671) [acte I, scène viii, fragments].

## MENALIPPA.

Las cia-temi Las cia-temi morir, stelle cru-de-li, stel

- le crude-li, las cia-temi morir, stelle crude-li.

Il pratique l'air *du capo*; mais il emploie de préférence une forme d'air à deux parties, l'une à 4 temps et l'autre à 3 temps, chacune répétée deux fois et séparée de l'autre par une ritournelle; ou bien un air d'une seule tenue, comme celui de Timante, que nous donnons plus loin, et qui est composé de deux longues périodes oratoires, répétées intégralement chacune, et formant ainsi quatre membres de phrase,

que séparent quelques mesures d'orchestre. Surtout, il excelle à donner une très forte unité à ses airs, en leur imposant, du commencement à la fin, un dessin mélodique et rythmique, qui est comme une vue en raccourci de toute la situation. Il arrive ainsi à forger des airs d'un seul bloc, comme ceux de Gluck, et qui produisent les mêmes effets de fascination dominatrice.

FRANCESCO PROVENZALE. — *Lo Schiavo di sua moglie* (1671) [acte III, scène iv].

## TIMANTE.

Largo assai..

1. *Lo Schiavo di sua moglie* (*L'Esclave de sa femme*), trois actes avec prologue. (Manuscrit à la Bibl. S. Cecilia de Rome. — A la dernière page on trouve cette note : « France. Provenzale scrisse 1671. »)



Che sperio mio co-re, hai troppo ne-mi-ci, à

tan to fu-ro-re, che far po-trai tu?

Che spe-rio mio co-re, hai troppo ne-mi-ci, à

tanto fu-ro-re che far po-trai tu?

Le stelle a-di-ra - te con fu-rie ul-

- tri - ei, trà lor congiu - ra

- te si so - no di più

Le stelle a - dira

- te con fu - rie ul - tri - ei trà lor congiu - ra

- te si so - no di più.

Enfin, il a dans le comique une verve et une grâce qui l'égalent aux premiers maîtres du genre. Tels de ses airs semblent attester l'influence de l'incorona-

zione di *Poppea* de Monteverdi, qui avait dû être un de ses modèles.

FRANCESCO PROVENZALE. — *Lo Schiavo di sua moglie* (acte I, scène XIX).

LUCILLO.

A.

Quan - te di queste don - ne si tro - va - no co -

- si quan - te di ques - te don - ne si tro - va - no co -

- si che di ma - rito han fa - me che di ma - rito han

fame e' l cer - ca - no o - gni di, che di ma - ri - to han

fa - me che di ma - rito han fame, e' l cer - ca - no o - gni di

LUCILLO.

B.

Per le vecchie è morto A - more è mor - to A - mo - re, belle.  
Presto.

donne, belle donne, se son l'ossa ca-la-mi-te della fossa non s'appoggia debil  
 co - re, belle donne, belle donne, se son l'os-sa ca-la-mi-te del-la  
 fossa non s'appoggia debil co - re, per le vecchie è morto A more, è morto A  
 - more, è mor - - - - - to è morto A mo - re

Tels autres, comme ceux de Sciarra Napoletano dans *Lo schiavo*, ou du Calabrese dans *Stellidaura*, ouvert à l'opéra napolitain une voie nouvelle, où il va se jeter avec succès : celle des airs en patois napolitain ou calabrais, qui tendent à utiliser les rythmes et les mélodies populaires. Les compositeurs napolitains exploiteront cette mine jusqu'à Piccini, à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle.

∴

L'homme en qui se résume aujourd'hui, par une simplification exagérée de l'histoire, toute la musique napolitaine du xviii<sup>e</sup> siècle, est Alessandro Scarlatti. Son œuvre est pourtant très superficiellement connue. Elle est d'une abondance et d'une variété extrêmes ; elle comprend 125 opéras, 500 cantates, des oratorios,

des messes, des madrigaux, des pièces pour *cembalo*, des symphonies, sonates, suites, concertos pour divers instruments, et des œuvres théoriques<sup>1</sup>.

Alessandro Scarlatti naquit vers 1659 à Trapani, en Sicile<sup>2</sup>. Il n'arriva qu'assez tard à Naples. Il semble s'être formé à Rome, et peut-être dans l'Italie du Nord, car ses premiers modèles paraissent avoir été Carissimi, les maîtres vénitiens Cavalli, Cesti, Legrenzi, et surtout Stradella<sup>3</sup>. Il écrivit un grand nombre de cantates, avant de se consacrer à l'opéra, où il débuta en 1679, avec *L'errore innocente, ovvero Gli equivoci nel sembante*, qui eut un grand succès à Rome. C'était au temps où le pape Innocent XI lutait en vain contre l'opéra, qui était devenu un prétexte aux pires scandales. Le pape avait contre lui tout le public, à la tête duquel Christine de Suède était des plus ardentes à soutenir l'opéra, dont elle était fanatique. Scarlatti se trouva mêlé à ces luttes héroï-comiques, et y gagna la faveur de Christine, qui

1. Il n'est pas de grande bibliothèque musicale d'Europe qui ne soit abondamment pourvue d'œuvres de Scarlatti. Le Conservatoire de Paris possède 16 opéras de lui, sans parler de la musique religieuse, et de 13 volumes de cantates.

Un seul des opéras de Scarlatti a été réédité : *la Rosaura*, dans la collection déjà citée de Robert Eitner. Ce n'est malheureusement pas l'un des plus caractéristiques.

M. Edward Dent a publié récemment un livre excellent sur A. Scarlatti, qu'il continue d'étudier, en de nombreux articles.

2. M. Dent a fait remarquer que son nom n'est pas sicilien (ce serait, en ce cas, Sgarlata ou Scarlata) ; il est plutôt toscan.

3. Il est à noter que les premières cantates de Scarlatti sont toujours publiées dans des recueils où elles sont associées à des cantates de Stradella et d'autres maîtres de l'Italie du Nord ; de plus, à la Bibl. Estense de Modène, parmi la collection des Stradella, se trouvent des compositions autographes de Scarlatti.

tit de lui son maître de chapelle. Il quitta Rome pour tant en 1684, et vint s'installer à Naples, où, par on ne sait quelles intrigues, il réussit à se faire nommer d'emblée maître de la chapelle royale<sup>1</sup>. Il se maria, cette même année, avec une Napolitaine, et en eut trois ou quatre enfants, dont le premier, né le 26 octobre 1685, fut Giuseppe Domenico, qui devait avoir plus tard un grand nom dans l'histoire de la musique instrumentale. Jusqu'en 1702, il garda son titre de maître de chapelle à Naples, produisant chaque année une moyenne de deux opéras, qui étaient joués au théâtre royal ou au San Bartolommeo. Il écrivait aussi des opéras pour Rome, et des sérénades ou des cantates pour les fêtes de la noblesse napolitaine, dont il était le musicien ordinaire. C'était un public médiocre, indifférent à l'art et grossièrement jouisseur. Scarlatti semble en avoir subi le découragement; et ses dernières œuvres de Naples sont inférieures aux premières. De plus, la guerre de la succession d'Espagne rendait sa situation assez précaire, à Naples. En 1702, il en partit, et oscilla pendant plusieurs années entre Rome et Florence, sans trouver ni dans l'une ni dans l'autre de ces villes une situation suffisante et digne de son talent. En 1703, il fut nommé maître de chapelle assistant à Sainte-Marie Majeure de Rome. Il ne fallait plus compter sur l'opéra. Le pape Innocent XII avait fait détruire en 1697 le magnifique théâtre Tor di Nona, et toutes représentations étaient interdites. Scarlatti fut réduit à la musique de chambre et d'église. Elle était arrivée à un haut degré de perfection, parmi les musiciens romains, que stimulait l'enthousiasme intelligent du public le plus raffiné qui fût. Aux réunions de l'Académie de l'Arcadie<sup>2</sup>, dans les beaux jardins du prince Ruspoli sur le mont Esquilin, ou aux soirées du lundi, chez le cardinal Ottoboni, Scarlatti et son fils se rencontraient avec Corelli, Pasquini, Francischiello et Haendel, et parfois ils rivalisaient entre eux<sup>3</sup>. Cette émulation fut bienfaisante pour Scarlatti, dont le style ne cessa de progresser pendant cette période, où il écrivit des cantates, des messes, des oratorios et des *concerti sacri*.

En même temps, il était en relations avec Florence, où il avait trouvé un Méécène, Ferdinand III de Médicis, le fils du grand-duc de Toscane<sup>4</sup>, qui s'intéressait à l'opéra et s'était fait bâtir un théâtre dans sa villa de Pratolino, près de Florence. Scarlatti écrivit pour lui plusieurs opéras; mais son style paraissait trop savant au prince, qui ne le nomma point maître de chapelle à Pratolino, comme l'espérait Scarlatti, et qui lui préféra Perti. Scarlatti dut se résigner à retourner en 1708 à Naples, où il reprit son poste de maître de chapelle<sup>5</sup> et devint, en 1709, maître du conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ. Dès lors, il écrivit un grand nombre d'oratorios, de cantates et d'opéras, pour Naples et pour Rome, où l'opéra s'était rouvert. Il composait aussi beaucoup d'œuvres de circonstance pour des anniversaires princiers ou des solennités politiques<sup>6</sup>. Il fut fait chevalier en 1716. De 1718 à la fin de 1721, il séjourna à Rome, tout en conservant son titre à Naples; il y donna, au théâtre Capranica, ses derniers opéras, dont le dernier de tous fut la *Griselda*, en 1721. Enfin il revint à Naples, après un pèlerinage à Lorette, et il n'en bougea plus jusqu'à sa mort. Sa renommée s'était étendue en Allemagne. Hesse devint son élève en 1724, et Quantz, le célèbre flûtiste, maître de Frédéric II, vint le voir, au commencement de 1725. Quelques mois après, Scarlatti mourut, le 24 octobre 1725, à l'âge de 66 ans.

Il n'est pas très facile d'établir un classement rigoureux dans l'œuvre immense de Scarlatti. On ne peut que marquer sommairement les caractéristiques des diverses périodes de sa vie.

Dans la première période romaine, jusqu'en 1684, il subit l'influence de Stradella, sans avoir ses exagérations et son abondance touffue; le théâtre, auquel il se consacra de bonne heure, lui apprit à élaguer ce qu'il y avait de diffus dans ses premières cantates de chambre. Dès ses premiers essais, d'ailleurs, il montra de grandes qualités dramatiques dans ses récitatifs; et ses harmonies sont souvent riches et expressives. Il n'est pas sans rappeler parfois, dans ses opéras du début, la gravité un peu morne et stagnante, mais profonde, de Provenzale.

ROSMIRA

ALESSANDRO SCARLATTI. — *L'onesta nell' amore* (1680). Fragments.

A.

1. C'était un passe-tout évident à l'égard des musiciens napolitains, comme Provenzale; et il semble que cela ait fait crier. L'affaire fut assez scandaleuse, et la sœur de Scarlatti, Anna Maria, y fut mêlée; chanteuse à l'opéra de Naples, elle semble avoir eu plus de charmes que de talent, et en avoir usé généreusement dans l'intérêt de sa famille.

2. L'Arcadie avait été fondée à Rome, en 1690, pour la défense de la poésie populaire et de l'éloquence. Les auditions de sonnets et d'épigrammes y alternaient avec celles d'oratorios religieux. Les papes, les cardinaux, les princes, en taisaient partie, et s'y trouvaient sur un pied d'égalité avec les artistes.

3. On trouvera dans l'*Arcadia* de Crescimbeni le récit de certains concerts où Scarlatti joua un rôle amusant. — Mainwaring, dans ses

*Mémoires*, raconte aussi une joute mémorable de Domenico Scarlatti avec Haendel, chez le cardinal Ottoboni.

4. Il était bon claveciniste; et Bartolommeo Cristofori, l'inventeur du *pianoforte*, travaillait pour lui.

5. Francesco Mancini, qui l'avait remplacé, redescendit au rang de vice-maître de chapelle.

6. Entre autres, une sérénade pour la paix de Rastadt, en 1714. A peu près en même temps, Haendel à Londres, et Keiser à Hambourg, célébraient cet événement par un *Te Deum* et une *Kaiserliche Friedenspost*.

7. Quantz a raconté cette entrevue, plus tard. Il dit que Scarlatti joua du clavecin devant lui, « d'une façon savante, bien qu'il ne possédât pas autant d'agilité d'exécution que son fils ».

Sco - gli voi che v'indu - ra - - - te

B.

Per - der la vi - ta, per - der la vi - ta, e non po - ter..

e non po - ter mori - - - re. per - der la vi - ta

e non po - ter e non po - ter mori - - - re

Dans les opéras de la première période napolitaine (1684-1702), Scarlatti arrive à une perfection un peu mécanique de facture, surtout dans les airs, qui sont moins variés que dans la période précédente, et où il s'attache de plus en plus à la forme *da capo*<sup>1</sup>. Au cours de cette période napolitaine, un peu de lassitude se fait sentir, et Scarlatti semble pencher, entre 1697 et 1702, vers des formules un peu fades, des

1. A noter que le virtuose faisait toujours des variations dans le *da capo*.

rythmes monotones et saccadés à 12/8, en forme de siciliennes, où M. Dent croit reconnaître l'influence de Bononcini, qui fut vers 1700 le grand homme à la mode, non seulement en Italie, mais en France. Il y a quelques exemples de *recitativo strumentato*. Dans les ouvertures commence à s'établir le type à trois mouvements : 1° Rapide; 2° Grave (quelques mesures seulement); 3° *Balletto*, caractéristique de toutes les ouvertures de Scarlatti (d'ordinaire un menuet), qui se divise lui-même en deux parties bien rythmées,

dont chacune se répète. — La musique des danses venait en général de France. Il est possible qu'une partie de la musique instrumentale fût improvisée au clavecin par Scarlatti lui-même. — Le sentiment dramatique est assez faible dans les œuvres de cette époque. Ce qui abonde, ce sont les gracieux airs de concert, et surtout de pastorales. Tels les airs de *Rosaura*, ou l'air d'Irène avec accompagnement de deux violons soli dans l'*Amazzone guerriera*, de 1689, qui a quelque analogie avec le fameux air d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau : « Rossignols amoureux<sup>1</sup>. » De plus, Scarlatti montre alors un talent comique assez marqué<sup>2</sup>. Les meilleurs opéras de cette période sont la *Stalira*, de 1690, et le *Pirro e Demetrio*, de 1694. La *Rosaura*, de

1690, rééditée par Robert Eitner, est une œuvre de circonstance, écrite pour un mariage Ottoboni, à Rome; elle représente médiocrement le style napolitain de Scarlatti.

Dans la période suivante, qui va de 1702 à 1707, Scarlatti écrit des cantates et des oratorios pour Rome, et des opéras pour le théâtre du grand-duc de Toscane, à Pratolino. Les cantates et les oratorios romains sont très soignés et témoignent de l'influence des grands virtuoses romains du violon et du violoncelle : Corelli et Franciscuelli<sup>3</sup>. Une de ces œuvres, l'oratorio de Noël, de 1703 : *O di Betlemme altera*, est particulièrement intéressante, car Haendel y a pris sa *Sinfonia pastorale* du *Messie*.

La discipline imposée par ces ouvrages, écrits pour un public d'élite, devait servir au progrès de Scarlatti dans l'opéra. Malheureusement, les opéras pour Pratolino, qu'il considérait comme les meilleurs qu'il eût faits, se sont perdus, et nous n'avons plus que ses lettres au grand-duc de Toscane. Elles sont très intéressantes pour sa façon de composer et pour l'interprétation de ses œuvres<sup>4</sup>. Le seul opéra de cette période qui donne une idée, d'ailleurs très haute, de

son nouveau style, est le *Mitridate Eupatore*, joué au théâtre S. Giovanni Grisostomo de Venise, en 1707. C'est une œuvre admirable, dont le poème, par le comte Girolamo Frigimelica Roberti, n'est pas moins intéressant que la musique<sup>5</sup>. Les caractères sont fortement tracés, et les airs ont une grandeur classique. Haendel, alors en Italie, a pu s'en inspirer, et les lamentations de Laodice sur l'urne funéraire où reposent, croit-elle, les cendres de son frère, font penser à J.-S. Bach.

ALESSANDRO SCARLATTI. — *Mitridate Eupatore* (1707).

1. Les nouveaux opéras italiens étaient joués régulièrement à Dijon, chez le conseiller au Parlement Malteste, depuis 1680. — Rameau fut d'ailleurs tout à fait sous l'influence italienne, durant son premier séjour à Paris, où régnait un engouement passionné pour Bononcini.  
 2. A Rome, où l'on n'avait pas d'actrices, les rôles comiques étaient d'habitude de vieilles amoureuses. La première soubrette d'opéra-comique connue est la Lesbina de l'*Odoardo* de Scarlatti, joué à Naples en 1700. Certains valets annoncent Leporello de *Don Juan*.

3. Scarlatti emploie souvent le violoncelle pour l'accompagnement de ses airs.  
 4. Lettres d'avril à juillet 1705, citées par M. Dent. On y voit dans quelle position subordonnée le plus grand musicien italien d'alors se trouvait vis-à-vis, non seulement du prince son protecteur, mais de son librettiste (Stampiglia). On y voit aussi quel sérieux, quelle émotion et quel juste instinct du drame possédait Scarlatti. Enfin, on y trouve des explications précises sur le sens de ses indications de nuances.  
 5. Il s'inspire de l'*Electre* d'Euripide.

Ca - ra, ca -

Viol. solo.

Viol. 2 et Viole.

- ra, cara, cara tom - ba del mi\_o dilet - to

Tutti.

Il ne semble pas que l'Italie d'alors ait eu conscience de la beauté de cette œuvre.

Dans la seconde période napolitaine (1708-1718), le sens dramatique de Scarlatti se développa, en même temps qu'il donnait plus d'importance à l'orchestre. Il y a dans le *Tigrane*, de 1715, un petit orchestre de 2 cors, concerto de hautbois (hautbois et bassons à 3 parties) et cordes. Dans le *Civo*, de 1702, des danses de Furies et une marche religieuse annoncent Gluck. L'élément comique est très important. Scarlatti écrivit alors son unique opéra-comique<sup>1</sup>, *Il Trionfo d'amore*, sorte de *Don Juan* italien, joué en 1718, à Naples, au théâtre des Fiorentini, qui avait

la spécialité des opéras-comiques en dialecte napolitain<sup>2</sup>. L'œuvre de Scarlatti, par exception, est en italien pur; et M. Dent s'appuie sur ce fait pour prouver que Scarlatti n'était pas Napolitain d'origine, comme on le croyait. — Le trait le plus intéressant de cette période est un goût marqué pour les hardiesses harmoniques. On y a vu l'effet de sa nomination au Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ. La cantate *in idea inhumana*, de 1702, est surtout remarquable, à cet égard<sup>3</sup>. C'est une suite d'harmonies chromatiques, d'une audace parfois étonnante, et qui fut, sans doute, dans la pensée de Scarlatti, une sorte de tour de force.

ALESSANDRO SCARLATTI. — Cantate *in idea inhumana* (1712). Fragments<sup>4</sup>.

Andante.

A.

An-da-te, an-date o miei sos-pi-ri al

cor al cor d'Ire-ne, es-so del mio le-pe-ne sappia da voi;

1. Les autres scènes comiques de Scarlatti sont intercalées dans des opéras sérieux, de préférence à la fin des actes.

2. Le premier exemple connu est *Patro Caliemna de la Costa* (1709), d'où l'on a fait dater les origines de l'opéra buffa, — à tort, puisque, comme nous l'avons dit, de nombreux essais en furent faits à Rome, à Venise et à Florence, dès la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

3. Francesco Gasparini avait envoyé à Scarlatti une cantate : *Andate, o miei sospiri*. Scarlatti riposta, en mettant les mêmes paroles deux fois en musique : la première fois, en sol mineur (ce fut la cantate *in idea inhumana*), la seconde fois en fa mineur. (Il l'intitula : cantate *in idea inhumana, ma in regolato cromatico; non è per ogni professore.*)

4. Cités dans l'ouvrage de M. Edward Dent sur A. Scarlatti.



ben lo saprà se dite che per a ver ri storo al suo do lo re

tut to con voi sen vie ne an che il mio co re.

B e pur sa quell' ingrata, lo sa con suo piaer che miei voi siete, e in

-tende (ma s'ingfe qual suo barba ro cor) ciò... che chiede te.

On a rattaché à cette période les *Regole per principianti* (Règles pour les commençants), écrites pour enseigner l'art d'accompagner d'après une basse continue. Scarlatti n'y montre aucun pédantisme, et sa raison suprême pour expliquer ou excuser ses hardiesses harmoniques est que « cela sonne bien » (*perché fa buon sentire*).

Enfin, dans la dernière période de sa vie (1718-1723), Scarlatti, moins égal peut-être, atteignit parfois à une puissance passionnée et à une maîtrise

supérieure. Le grand air de *Griselda* (Grisélidis), quand le traître Ottone menace de tuer son enfant sous ses yeux, si elle ne se donne à lui, a une vigueur dramatique et une hauteur de style tout à fait digne de Mozart. L'orchestre gronde, la voix lance des appels de détresse. Griselda regarde son enfant, regarde Ottone, s'adresse à l'un, s'adresse à l'autre, supplie, s'irrite. Et à la fin, brusquement, une pause d'angoisse, que suit une explosion de fureur, une grande vocalise emportée<sup>1</sup>.

ALESSANDRO SCARLATTI. — *Griselda* (1721).

Andante Moderato  
GRISELDA.

Viol. 1 et 2.

al figlio. ad Ottone

Fi-glio! Ti-

Viola e Violoncello.

1. Si Scarlatti usait largement des vocalises dans une intention expressive, il ne permettait pas, semble-t-il, qu'on altérât son texte.

On lit assez souvent sur ses partitions ces mots écrits de sa main : *Lasci*, ou : *Lasciate* (« Laissez la musique comme elle est écrite »).

*al figlio*

-ranno! oh Dio! Di-te che far poss'io, che?

*f* *p*

*ad Ottone.* *al figlio.* Tutti senza cembalo

di-te che far poss'io che? oh Dio! fi-glio, fi-

*ad Ottone* *al figlio.* *ad Ottone.*

-glio! che far poss'io? che far poss'io? fi-glio! Ti-

*f* *p*

Tutti senza cembalo Violoncelle

-ran - no, ti - ran - no! ti - ran - no!

*da se.* *ad Ottone.* *lr*

(che far poss' i - o?) Ti-ran - no, ti-ran -

*p* *f*

Tutti con cembalo.



L'orchestre avait continué de se développer; et, depuis le *Tigrane*, de 1715, Scarlatti emploie couramment les cors, hautbois et bassons, avec les cordes. Le *Marco Attilio Regolo*, de 1719, présente un très curieux ballet carthaginois (pour hautbois, basson, 2 violons, viole et basse, cornemuses, castagnettes, crécelles), où Scarlatti a cherché la couleur locale et barbare; il y a réussi<sup>1</sup>. C'est dans ses œuvres de musique de chambre que Scarlatti a pu le plus librement perfectionner l'orchestre. Il écrivit, dans ses dix dernières années, des sonates à 4 parties (*Sonata a quattro*) pour cordes, douze symphonies ou concertos pour orchestre (les cordes employées tantôt avec deux flûtes, tantôt avec trompette et flûte, tantôt avec flûte et hautbois, etc.), et des sérénades, dont la plus importante, au point de vue instrumental, est la sérénade pour le prince de Stigliano (1723), où sont employés, avec les soli et les chœurs, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, soutenus par les contrebasses et par l'orchestre à cordes.

En résumé, Scarlatti fut un maître très consciencieux, qui ne s'abandonna point à sa facilité, comme tant d'artistes italiens de son temps, mais qui continua de se développer, du commencement à la fin de sa vie. Il y eut du mérite; car la vie lui fut beaucoup moins facile qu'on ne pourrait croire. Il était loin de se trouver dans les conditions d'un Lully ou d'un Haendel. Il lui fallait écrire pour gagner son pain, dans une époque où le goût public était de plus en plus frivole, et où d'autres compositeurs, plus habiles, ou moins scrupuleux, savaient mieux s'en faire aimer. Il étouffait à Naples, et le Mécène qu'il rencontra en Toscane était d'un esprit médiocre, et le trouvait trop sérieux: il ne pouvait développer librement le meilleur de lui-même, le plus grave et le plus profond. De plus, il n'eut pas la chance d'avoir, comme Lully, un Quinault pour librettiste. A quelques exceptions près, comme le *Mitridate Eupatore*, de 1707, ses livrets sont insipides et absurdes. Il faut tenir compte de tous

ces obstacles pour apprécier la dignité constante de son art. La preuve qu'il ne flatta point son époque est dans le genre même de sa célébrité. Il ne fut pas populaire. Quantz, qui le vit à Naples, l'année même de sa mort, dit qu'on le regardait comme une illustration qui méritait le respect, mais qu'on ne l'aimait point, et qu'on l'imitait encore moins; il n'avait pas d'influence réelle sur la vie musicale de son temps. Depuis le *Cambiso*, de 1719, il ne donna plus d'opéra à Naples, et il ne semble pas que ses œuvres y aient été reprises plus tard. M. Dent fait remarquer que des musiciens de second ordre eurent une bien autre influence, à Naples: Gaetano Greco et Nicola Fago comme professeurs; Mancini, Sarro et Bononcini comme compositeurs. Les deux premiers donnèrent l'impulsion au nouveau style napolitain de Leo et de Vinci. Bononcini, bien plus que Scarlatti, représenta l'Italie en France et en Angleterre; ce maniériste, d'une habileté et d'une rouerie décadentes, pour qui s'enthousiasmaient la société parisienne des premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, répondait mieux à ce qu'on devait nommer l'esprit de la Régence, que le « grave » Scarlatti: car c'est sous cet aspect qu'il faut nous représenter Scarlatti, par opposition à son temps. Il avait un équilibre et une raison calme, que les Italiens de son temps ne connaissaient plus guère. La composition musicale était pour lui une science, « la fille des mathématiques », comme il l'écrivait, en 1706, à Ferdinand de Médicis. Cette sérénité intelligente fut glorifiée, mais non pas imitée. Les vrais disciples de Scarlatti furent en Allemagne. Il eut une action passagère, mais forte, sur le jeune Haendel; surtout, Hasse fut formé profondément par lui: il en garda l'empreinte; il fut, jusqu'à la fin, l'apôtre de son style en Europe. Vers 1770, Hasse disait encore à Burney que Scarlatti était « le plus grand harmoniste de l'Italie, c'est-à-dire du monde entier ». Et quand on se souvient de la gloire de Hasse, quand on pense qu'il régna à Vienne, qu'il fut en relations avec J.-S. Bach, avec Gluck et avec le jeune Mozart, qui l'aimait, on tient par lui la chaîne qui relie Scarlatti au maître de *Don Giovanni*.

1. On trouvera un fragment de ce ballet dans le beau livre de E.-J. Dent, qui donne de nombreux extraits de Scarlatti. J'y ai abondamment puisé.

## IV

XVII<sup>E</sup> ET XVIII<sup>E</sup> SIÈCLES

Par L. VILLANIS

PROFESSEUR D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE MUSICALES  
AU LYCÉE ROSSINI DE PESARO

## LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ITALIENNE

Quand on commence l'étude d'une période déjà riche et glorieuse dans l'histoire de l'art, il ne faut pas oublier, en quelque point que l'on considère son développement, qu'elle se rattache toujours à l'existence d'une période antérieure. L'une et l'autre dépendent à leur tour des conditions sociales dont elles deviennent pour ainsi dire le commentaire et la voix parlante.

C'est ainsi que, suivant l'expression de M. Ch. Létourneau dans ses études de littérature au sens biologique et anthropologique du mot, « une stricte et nécessaire relation soude le caractère de chaque période musicale au milieu social dont elle n'est qu'un rellet ». En étudiant ce milieu, on aura le guide le meilleur pour juger l'œuvre à laquelle il donna naissance.

Ce génie de la race et ce milieu social constituent donc les premiers champs d'observation nécessaires à l'étude de la période considérée. En elle la production instrumentale, en mettant à part l'art du luth qui constitue le sujet d'une étude particulière dans cette œuvre, se subdivise en trois groupes distincts, qui à leur tour exercent l'un sur l'autre une influence réciproque. Violonistes, organistes et clavecinistes développent en différentes façons la technique des formes et des instruments, en obéissant toujours aux impulsions engendrées par la race et le milieu social. Et si leurs manifestations semblent être différentes quand on les considère dans leurs détails, elles finissent, dans leurs lignes générales, par se fondre en un tout complet, de même que les différentes couleurs se fondent en une seule qui est le blanc. Les diverses exigences de chaque école instrumentale, qui amènent l'artiste à perfectionner les formes et la technique sous des aspects entre eux différents, sont fort utiles pour notre étude. En effet, elles agissent comme la force décomposante du prisme : car, en séparant l'une de l'autre les aptitudes de la race et de l'époque, elles nous permettent de les considérer isolément, comme autant de facultés distinctes. La majesté solennelle qui se trouverait à l'étroit dans les formes grêles du clavecin a la possibilité de se montrer à nous chez les organistes : le brillant enjouement scarlattien peut se révéler dans toutes ses hardiesses sur le petit clavecin, et l'ampleur du *bel canto* s'étend plus librement sous l'archet des violonistes, dont la largeur de la phrase musicale affirme la richesse d'invention mélodique propre à l'esprit italien. C'est ainsi qu'en suivant séparément les écoles des instruments à archet, de l'orgue et du clavecin,

nous pourrions mieux saisir les nuances qui représentent réunies ensemble l'essence de la musique instrumentale en Italie au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle.

Dans le progrès des formes musicales, les nouvelles manifestations se développent lentement et presque inconsciemment de celles qui les ont précédées. Ce que nous appelons « créations » pourrait bien mieux s'appeler « élaboration progressive de germes vitaux ». Semblable au printemps, le génie humain réchauffe et féconde les forces latentes que la semence répandue par les prédécesseurs renfermait. Et la floraison d'une période d'art se réduit ainsi à l'épanouissement des aptitudes qui, encore en puissance, étaient pourtant déjà contenues dans les germes laissés par les précurseurs.

C'est ainsi qu'en observant la production instrumentale du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, on assiste d'abord à sa lente séparation des formes réservées au chant. Ce que les organistes de l'école de Venise développent sur le clavier de l'orgue, ce que les instruments encore imparfaits de l'orchestre à venir, le violon surtout, poursuivent dans les partitions naissantes, ce que les « virtuoses » caressent sur le petit clavier du clavicorde, de l'épinette, du clavecin, représente certainement un progrès et un essai de différenciation sur les formes antérieures, mais il ne réussit encore à s'en détacher de façon à créer un vrai genre propre et distinct.

Cependant l'art instrumental italien aussi, ayant pris conscience de ses forces, se dirige vers un chemin plus défini et plus personnel. Et les formes nouvelles sortent de la phase indistincte, de même que le papillon s'échappe de la chrysalide, pour déposer les germes de plus grands développements auxquels la vie contemporaine assistera en admirant.

Ces observations se rapportent à l'étude en général de la période indiquée, et suffisent à éclairer en toute évidence le développement de l'art instrumental italien. Déjà, avant les triomphes des innovations de la « Camerata fiorentina » et, avec elles, des vraies mélodies accompagnées, dans les divers États d'Europe un accompagnement instrumental du chant avait commencé à se développer. Dans les compositions polyphoniques assez fréquemment on avait l'habitude de confier une ou deux parties aux chanteurs, tandis que les autres étaient exécutées par les instruments. Et quand on considère que, pendant le xvi<sup>e</sup> siècle, à la partie supérieure, ou « discantus, » on

donnait le nom de « cantus », on aura une nouvelle raison de se convaincre que la prédominance de cette partie supérieure dans le résultat de l'exécution s'était déjà entièrement affirmée. De cela à la faire ressortir toute seule, simplement, à l'aide d'instruments appliqués à rendre complète la polyphonie, il n'y avait qu'un pas. On était encore bien éloigné de la conception qui conduira à la création d'une mélodie indépendante, soutenue par un accompagnement détaché : pourtant le commencement de l'évolution déjà paraissait.

La richesse croissante et la différenciation progressive des groupes d'instruments encourageaient ces essais. En effet, dans le courant du xvi<sup>e</sup> siècle les Clavicordes, les Epinettes et les Clavecins avec le Luth sont les instruments favoris de la société élégante, et les livraisons musicales nous offrent un guide précieux, tel que l'ouvrage très rare, publié chez Gardano à Venise (1554), dont le titre (*Tablature de danses pour Harpsichords, Clavecins, Epinettes, Manichords*) démontre suffisamment l'usage introduit<sup>1</sup>. Il faut ajouter la différenciation progressive par laquelle chaque genre particulier d'instruments possédait des familles complètes. Ainsi, parmi les instruments à archet, la famille des Violes se partageait en *Viole soprani* (Dessus de Viole), *contralti, tenori* (Alto et taille, ou Ténor de V.), *bassi* ou *Viole di gamba* (Basse de V.) et *contrabassi* (Contrebasse de V.). Le nombre des cordes était de six pour toutes les espèces de Viole<sup>2</sup>. Ce nombre augmentait dans la famille des Lyres, où l'on trouvait : *Lyre da braccio* avec sept cordes et deux bourdons (c'était le ténor); *Lyre da gamba*, avec douze cordes et deux bourdons (c'était la basse); et *Archiviole*, ou *Archieole du Lira*, ou *Lirani*, ou *Accordi*, qui possédait jusqu'à vingt-quatre cordes (c'était la contrebasse). Enfin, parmi les instruments à cordes pincées, le Luth et sa famille, du xv<sup>e</sup> jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, jouaient un rôle important, pour soutenir les voix dans les transcriptions polyphoniques du temps; et tous ces moyens facilitaient la graduelle et croissante évolution musicale. On trouve la confirmation historique de ce fait dans plusieurs compositions du xvi<sup>e</sup> siècle, qui sont déjà publiées avec l'indication : *da eseguirsi col canto o per qualsiasi specie di istrumenti* (qu'on pourra exécuter avec les voix ou avec tout genre d'instruments). Et quand on voit qu'en 1509 Ottaviano Petrucci publie un recueil de chansons populaires italiennes avec le titre de *Settanta frottole*, en réduction pour soprano et Luth, on est amené à conclure que, dans les exécutions de musique de chambre, la seule partie du soprano était souvent contée aux voix, tandis que les instruments devenaient ainsi les associés de la noble polyphonie chorale, qui auparavant leur était interdite.

Que l'on rattache à présent cet usage aux conditions particulières de la vie italienne, à l'esprit facile de la race, aux tendances générales du milieu social; qu'on pénètre dans les cours élégantes, riches d'art et de rêves innovateurs; qu'on suive le mouvement progressif des consciences, soumises pour tant de siècles au joug de ce sombre mysticisme médiéval, et que l'haleine nouvelle de la joyeuse renaissance poussait aux joies, à l'amour de la vie et de ses biens : l'on pourra bien comprendre alors comment tous ces faits précurseurs entourent les esprits des églises,

se répandent dans les cours, dans le monde élégant, et comment les compositeurs et les exécutants, presque toujours n'étant qu'une seule et même personne, tirent du temps passé, encore à moitié choral, l'inspiration et la force pour les essais nouveaux, qui forment l'objet de notre étude.

Ce développement établi, il est inutile de rechercher dans les premières manifestations instrumentales en général, et dans celles d'Italie en particulier, une personnalité bien définie. Cette personnalité ne peut se développer que lorsque l'artiste a atteint une indépendance complète dans le champ de ses créations. On trouve, par contre, la tendance aux agréments, surtout pour les instruments qui les favorisent, tels que le Luth; l'indécision de la tonalité propre au style liturgique en usage et le caractère indéfini de la période musicale, qui n'est pas encore soumise aux lois sévères de symétrie des danses instrumentales, qui vont paraître. Les titres des œuvres sont encore les mêmes qu'on employait pour les pièces chorales, et jusqu'à Andrea Gabrieli, en 1508, on ne connaît pas encore l'usage du terme *Sonata*, que Michael Praetorius dit ainsi appelée « à sonando, parce qu'on doit l'exécuter avec les instruments, et non avec la voix humaine ». C'est ainsi que dans cette période, que nous appellerons des Précurseurs, il vaut mieux considérer les compositeurs comme des indicateurs de tendances musicales, nous bornant à un regard d'ensemble sans songer à l'instrument ou aux instruments que ces compositeurs ont préférés. Et l'on réservera une étude plus détaillée pour les compositeurs de musique d'Orgue, de Violon et de Clavecin au milieu du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, lorsque dans le champ instrumental l'art suivra un chemin et un idéal bien définis.

## LES PRÉCURSEURS

Ils nous ramènent à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Même dans cette phase de préparation, le milieu social semble déterminer les nouveaux horizons de la musique. En effet, ces tendances profanes qui poussaient à la création du Madrigal dans l'école de Venise sont accueillies avec faveur dans tous les États de la noble République, et font naître les novateurs et les émus. De sorte que Brescia, à la même période qui la rendit glorieuse dans l'histoire de la peinture par les noms de Savoldo, Romanino, Moretto et Moroni, nous offre déjà deux noms dignes d'être mentionnés, dont les productions représentent les premières lueurs de la littérature instrumentale en Italie. Peu éloignée de Bergame, Crémone, Mantoue et Parme, la ville de Brescia, à cette époque-là, vivait dans une complète tradition d'art. Le 1<sup>er</sup> août 1557, Claudio Merulo avait abandonné sa place d'organiste à la cathédrale de Brescia, pour remplir les fonctions de second organiste au Dôme de Venise : et voilà un des rares renseignements que l'on possède sur la vie de Florentio

1. *Intabolutura nova di varie sorte de Balli da sonare per arpsichordi, Clavicembuli, Spinette e Manarhordi, raccolti da diversi eccellentissimi autori. Nouamente data in luce e per Antonio Gar-*

*dano con ogni diligentia stampato. Libro Primo. In Venetia, Appresso di Antonio Gardano, 1554. V. Catalogue Bibl. de Bologne, IV, 27.*

2. La Viole soprano, en France, avait cinq cordes; d'où le nom de Quinton.

Maschera<sup>1</sup>, qui, dans cette occasion, était appelé à remplacer à Brescia le grand organiste dont il fut l'élève, selon la précise déclaration de Costanzo Antegnati, son successeur au Dôme de Brescia. Le *Libro I di canzoni da sonare*, à 4 voix, publié à Brescia en 1584, offre un intérêt pour l'étude de ces premières formes d'art. Ce n'est pas encore la manifestation d'un vrai style instrumental, car, au contraire, ces *canzoni* nous rappellent les genres écrits pour les voix. Mais le titre de *canzoni da sonare* et souvent une plus grande subdivision dans les valeurs musicales des notes démontrent déjà l'intention de composer des œuvres réservées uniquement aux instruments.

Peut-être furent-elles écrites à l'origine pour l'orgue, mais certainement elles furent destinées à des instruments divers, car on les trouve publiées en parties séparées. En outre, si l'on considère la richesse des familles instrumentales, on aura de nouveaux indices pour constituer sous leur vrai jour ces anciennes exécutions. Enfin, on ne doit pas oublier qu'après peu d'années les concerts de Andrea et Giovanni Gabrieli<sup>2</sup> nous donnent l'indication particulière d'une partie pour Violon, ce qui nous rend toujours moins incertains sur les procédés d'exécution de ces premiers essais.

La forme de ces *Canzoni da sonare* oscille entre la forme aristocratique et exclusivement contrapontique du Madrigal et le style plus simple de *Villanelle* ou *Villotte* que Morley a commenté dans la troisième partie de son « Introduction to Practical Music ». En d'autres termes, le compositeur recherche parmi les modèles que l'école de chant lui offre et choisit ceux qui semblent obéir le mieux à la conception encore indéfinie des nouveaux besoins. La phase historique de simple préparation est encore tout à fait évidente.

Avec Maschera et pour les mêmes raisons, on peut mentionner Floriano Canale, né lui aussi à Brescia. Dans ses *Sacrae Cantiones* publiées à Brescia en 1581, il se dit *Bresciano e sonatore d'organo* : ce qui semble détruire l'opinion de M. Fétis et de M. Vander Straeten qui l'ont dit Flamand<sup>3</sup>. Nous manquons de renseignements exacts sur sa vie. On sait seulement

qu'en 1581 il était organiste à l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste de Brescia. De même que Maschera et les autres artistes de cette première période, il écrit des *Canzoni da sonare*. Tel est le titre d'un recueil qui comprend des œuvres à quatre et à huit voix, où la tradition surannée du chant polyphonique fournit le matériel principal de l'œuvre çà et là variée par l'influence des instruments<sup>4</sup>. Enfin, le titre d'une chanson qu'il appelle *la Balzana* (folle, toquée, bizarre??) pourrait bien nous suggérer des considérations sur les tendances expressives qui, si ce n'est dans la vraie composition de la période musicale, pénétraient pourtant toujours davantage dans l'esprit des compositeurs. On verra, par la suite, de nombreux exemples de cette tendance, qui, en conclusion, ne diffère pas de celle qui dictera, au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, les titres à Couperin, à Rameau et à toute la famille des clavecinistes.

Dans cette *canzone* Canale semble rechercher l'expression dans la variété des rythmes où la mesure ordinaire (C) s'alterne avec le 3/2. Cet usage, ainsi que M. Torchi a observé, était depuis longtemps suivi dans les œuvres profanes écrites pour voix, et à présent il avantage les tendances expressives de l'art nouveau.

En poursuivant l'étude de la production de cette époque on s'aperçoit de la croissante préoccupation de donner au commerce de nouvelles compositions pour les instruments, et de participer à la vie artistique toujours animée en Italie. Les gentilshommes et les cours accueillaient et encourageaient les joueurs d'instruments et les chanteurs, qui leur dédiaient leurs ouvrages. Les *Canzoni da sonare* de Floriano Canale portent une dédicace à M. le comte Alexandre Bevilacqua de Brescia; et cette dédicace nous apprend que dans la maison de ce gentilhomme avaient lieu des réunions musicales en forme d'Académie à laquelle il donnait le nom de *Ridotto*. L'auteur, en lui dédiant ses œuvres instrumentales, lui dit qu'il espère ainsi être admis parmi les autres musiciens du *Ridotto*. Ce qui nous prouve encore la diffusion de l'art nouveau et la sympathie qui entourait ses coryphées<sup>5</sup>.

1. Nomme « MASCHERA » dans Fétis. La date de 1557 est mentionnée dans l'œuvre de CAIELANI A., *Memoria della vita e delle opere di Claudio Merulo*, Milan, chez Ricordi, 1860. Sur ce point V. ALBERICI G., *Catalogo breve degli illustri e famosi scrittori venetiani*, Heredi di Giovanni Rossi, Bologne, 1605; CAFFI F., *Storia della musica sacra nella gin copp. due, di S. Marco in Venezia dal 1438 al 1797*, Venezia, chez Antonelli, 1854-1855.

La notice relative à l'enseignement par Claudio Merulo se trouve dans l'œuvre *Arte organica di Costanzo Antegnati, Organista del Duomo di Brescia, Dial'ogo tra' Padre, et Figlio, à cui per via di Anuertimenti insegna il vero modo di sonar, et registrar l'Organo; con l'indice de gli organi fabricati in casi loro. In Brescia, Presso Francesco Trubaldino, 1608* (V. Cat. de la Bibl. du Lycée music. de Bologne, vol. I, p. 328), ici, en parlant de son aïeul Bartolomeo Antegnati, l'auteur dit que ce Bartolomeo fut organiste au Dôme de Brescia, avant M. G. Fiamengo à cui succede poi M. Vincenzo Parabosco Piacentino, e dietro a lui il Sig. Claudio Merullo da Correggio, huomo tanto famoso, poi M. Florentio Maschera alieuo di lui, e mio predecessore.

Deux *Canzoni da sonare* de Maschera sont reproduites dans W. SIELEWSKI W. J., *Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition*, Bonn, Cohen u. Sohn, 1874; V. du même auteur *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert*, Berlin, Guttenbag, 1878.

Le *Libro I di canzoni da sonare, a quattro voci*, est publié à Brescia, en 1584, et peut-être précédé-t-il d'une édition antérieure de 1582. D'autres éditions portent les dates 1588 et 1593, Venetia, Aug. Gardano. Un morceau pour orgue à lui se trouve dans *Tabulatur Buch... auff Orgeln und Instrumenten* (Klavierinstrumenten) de SCHMID BLUMHARD (der Jüngere) publié à Strasbourg en 1607 chez Lazari Zetzner. Dix autres *canzoni* françaises pour instruments à clavier se trouvent dans la 3<sup>e</sup> partie de la *Novo musicas organicae Tabulatura* de WOLFF JOHANN publiée à Bâle en 1617. Enfin on trouve des essais de Maschera

dans l'œuvre de TERZI GIOVANNI ANTONIO : *Il 2 libro de intavolatura di Linto... nella quale si contengono Fantasia, Motetti, Canzoni, Madrigali, Pass' e voci e Balli*, Venetia, G. Vincenti, 1599.

2. *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli Organisti... Contenuenti musica di chiesa, Madrigali et altro, per voci e stromenti musicali* : a 6, 7, 8, 10, 12 et 16. *Lib. 1<sup>o</sup> et 2<sup>o</sup>*, Venise, Gardano, 1587.

V. EITNER ROB., *Quellen Lexicon*. GROVE, *Dictionary, Violin-Playing*.

3. CANALE, CANALI, CANALS, L'œuvre citée porte le titre : *Sacrae cantiones quae vulgo Moteeta dicuntur, 4 voc...* a Floriano Canali Briziano Organo modulante, etc. Brizice, 1581, Vinc. Sabbius. D'autres *Sacrae Cantiones* sont publiées à Venise chez Vincenti et chez Scotto en 1575, 1602, 1603. Plus intéressantes pour notre étude les *Canzoni da sonare a 4 et 8 voci* : Venise, 1600, Vicenti. V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

4. *Canzoni da sonare a 4 et 8 voci, di Floriano Canale da Brescia Organista, libro primo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1600. In 4<sup>o</sup>, canto, tenore, et alto. In tutto opuscoli tre.*

In *La Balzana, canzone*.

5. Voici la dédicace : « Al Molto Illustre mio Signore Osseruandiss. il Signor Conte Alessandro Bevilacqua.

« La protectione che V. Sig. molto Illustre tiene de' Virtuosi, et particolarmente de' professori della Musica, molti de' quali con la occasione della sua Academia, che per modestia è da lei chiamata Ridotto, honoratamente trattiene nella sua Illustrissima Casa, mi hà dato ardire di dedicarle queste mie Canzoni, accioche ancora io possa per l'auenire essere da Lei conosciuto, et annouerato nel suo Ridotto, et anco favorito dalla sua virtuosa Gratia : et queste mie Canzoni freggiate dell' Illustri, suo nome possano honoratamente comparire in ogni loco.

« Et con questo lieto le prego da N. Sig. Dio ogni felice contento.

« Di Brescia il dì 6 ottobre 1600.

« Di V. Sig. Molto Illustre affectioniss. Ser. « D. FLORIANO CANALE. »

« A mon maître le très illustre et très honorable comte Alessandro Bevilacqua.

« L'appui que vous, très illustre Seigneur, accordez aux virtuoses et

De même on voit Costanzo Porta de Crémone, auteur d'un grand nombre d'œuvres vocales, qui, dans une *Gerometta* à huit voix et dans un intéressant *Ricercare*, suit le courant des temps<sup>1</sup>. Et avec lui Giovanni Bassano, chanteur et maître dans le séminaire de Saint-Mare à Venise, entre le déclin du xvi<sup>e</sup> siècle et le commencement du xvii<sup>e</sup>, dans ses nombreux essais instrumentaux<sup>2</sup>. Nous évoluons, comme le lecteur s'en apercevra, dans les terres qui obéissent à la République vénitienne ou subissent ses influences dans l'art. Floriano Maschera et Canale, nés à Brescia, Porta à Crémone, qui demeure à Venise (et quelquefois mentionné Zuanne au lieu de Giovanni, dans le patois vénitien), nous démontrent toute la puissance du milieu social où ils vivaient : c'est l'âme collective des foules qui, poussée par les aspirations nouvelles, chante dans les partitions des artistes. La vie artistique de Giovanni Bassano (qu'on ne doit pas confondre avec Giovanni-Battista Bassani) est entièrement consacrée à la République vénitienne. Ainsi, dans les publications musicales de 1583, se dit-il *Musico della Illustr. Signoria di Venezia* ; et en 1598 il complète cette indication en se déclarant *Musico della Serenissima Signoria di Venetia, e Maestro di musica del Seminario di San Marco*. Encore en 1615 Don Micheli Romano, dénommé aussi Micheli et Michaelius, l'appelle *Maestro di Concerti a San Marco*. Dans ces productions instrumentales on aperçoit toujours croissant le besoin de leur donner une forme et un contenu indépendants. On est déjà bien loin du simple redoublement du chant que Andrea et Giovanni Gabrieli confiaient au violon dans les concerts imprimés en 1587. Bassano, au contraire, dans ses *Ricercate*, *Passaggi et Cadentie per potersi esercitare con ogni sorta d'istrumenti* (*Ricercate*, *Passaggi et Cadences pour s'exercer sur tous les instruments*), publiées à Venise chez Vincenti, en 1585, enrichit plutôt la ligne mélodique extérieure du sujet par des ornements et des variations, au lieu d'en étendre la signification expressive de la pensée. C'est déjà la virtuosité qui s'empare des nouveaux produits de l'art. Les titres mêmes de ces œuvres, parmi lesquels on trouve *Il Fiore dei capricci musicali a quattro voci per sonare con ogni sorta di stromenti* (La fleur des caprices musicaux à quatre voix [parties] à jouer sur tous les instruments), nous démontrent évidemment cette tendance, confirmée par le contenu de l'œuvre même. Enfin, quand l'auteur dans la préface dit aux lecteurs « qu'il a voulu

apprendre aux musiciens l'art de s'exercer dans les diminutions et les variations avec un instrument à vent quelconque et avec la viole », on s'aperçoit qu'il s'agit ici d'un ouvrage didactique écrit pour répandre la technique d'un art déjà connu.

Pendant ce temps, on approche toujours davantage de la floraison du xvii<sup>e</sup> siècle, qui exerce son influence plus ou moins sensible sur les auteurs. Ce sont des formes encore indécises : dans ces formes naissantes, qui pourtant ne sont plus faites pour les voix, les parties s'appellent encore *canto, alto, tenore, basso* ; dans la distribution des parties il n'y a pas l'indication des instruments. La Bibliothèque de Bologne possède une collection très importante de ces œuvres, entre autres celles de Giovanni-Giacomo Gastoldi da Caravaggio, Paolo Quagliati, Antonio Mortaro, toutes intéressantes par le caractère personnel qui souvent s'y manifeste, mais qui pourtant appartiennent encore à la phase de préparation<sup>3</sup>. Le caractère de cette phase nous est donné par divers faits. Ainsi, on note souvent une tendance à satisfaire tantôt le besoin du vrai chant monodique, qui est désormais la caractéristique du xvii<sup>e</sup> siècle, tantôt le désir de la polyphonie, qui, chez les savants, prévaut encore. Nous en trouvons un exemple chez Paolo Quagliati, qui écrit un *Bissus ad organum pro Motectis et Dialogis, Binis, Ternis, Quaternis, Quinis et Octonis vocibus alternatim conveniendis. Quar omnia ita sunt in hoc eodem libro accommodati, ut singulis etiam vocibus cantu scilicet vel tenore possint decantari* (Rome, apud Baptistam Roblettum, 1620). Et de ces publications on en trouve beaucoup. Après ce caractère de phase de préparation on peut encore observer dans quelques-uns de ces essais une tendance expressive qui est encore peu évidente dans la pensée musicale de l'ouvrage, mais qui apparaît clairement dans les titres. La Bibliothèque de Bologne, par exemple, nous offre *Il bell' amore*, air de danse à cinq voix, par Giacomo Gastoldi, publié en 1591 ; ces danses, que l'on peut chanter, jouer et danser, comme l'auteur observe dans ses Ballets à cinq et à trois voix, nous révèlent le besoin toujours croissant de rendre au moyen de la musique

ces premiers mouvements

Qui d'une impression nous font des sentiments.

Cet art nouveau, auquel l'étude des compositeurs s'applique avec sympathie et qui a acquis désormais la conscience de ses forces, tout naturellement

particulièrement aux professeurs de musique, dont vous en tenez bon nombre chez vous à cause de votre Académie, que trop modestement vous nommez *Ridotto* (*Réduit*), m'a donné le courage de vous dedier ces chansons, afin de pouvoir être, moi aussi, connu de vous, adms dans votre *Ridotto* et favori de votre grâce, pendant que mes chansons, parées de votre nom très noble, paraîtront honorablement partout.

« Dans ce but je prie Dieu de vous donner les contentements les plus heureux, etc. »

1. Né à Crémone en 1530, mort à Padoue le 26 mai 1601, élève de Willaert, à Venise, il fut successivement maître de la chapelle du *Concerto dei Francescani*, à Padoue, et des cathédrales de Osimo, Ravenne et Loreto. L'œuvre *Gerometta*, à 8 voix, fait partie d'un manuscrit du xvii<sup>e</sup> siècle de 115 cartes possédée par la Biblioth. de Bologne, avec le titre : « *Cantiones sacrae diversorum cantorum.* » La *Gerometta* se trouve à la page 106, suivie d'un *Ricercare* du même auteur, à la page 143. V. Catalogue, vol. II, page 343.

2. Même pour lui les dates sont incertaines. Elles résultent surtout des titres qu'il prend dans ses œuvres dont on parle ci-dessus. V. en outre CAFFI L., *Storia della musica sacra nella già capp. due. di S. Marco in Venezia dal 1313 al 1597*. Venise, Antonelli, 1854-1855. Les œuvres instrumentales sont : *Ricercate Passaggi et Cadentie, per potersi esercitare nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce. Di Giovanni Bassano musico dell' Illustrissima signoria di Venetia, etc.* In Venetia, appresso Giacomo Vincenzi, et Riccardo Amadino, compagni, 1585.

« *Il Fiore de Capricci musicali a quatro voci. Per sonare con ogni sorta di stromenti. Di Giovanni Bassano ecc.* In Venetia, Presso Giacomo Vincenzi, 1588 v.

« *Fantasia a tre voci, per cantar et sonar con ogni sorte d'istrumenti. Venetia, 1585, Vincenzi et Amadino.* »

3. G.-Giacomo Gastoldi, né à Caravaggio, en Lombardie. En 1581 il est chantre à Mantoue, ensuite maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Pour sa riche production composée d'œuvres sacrées et profanes, parmi lesquelles *Concerti musicali con le Soutone a otto voci, comodi per concertar con ogni sorte di stromenti* (Concerts musicaux avec les symphonies à huit voix parties, comodes pour être jouées en concert avec tous les instruments), voir EISEN, *Quellen Lexicon*, IV, pages 169, 170, 171.

Paolo Quagliati, organiste à Rome, à Sainte-Marie Majeure, en 1608, ce qui ressort du titre qu'il prend dans ses publications. Lui aussi laisse des Motets (Rome, Roblettus, 1512), Madrigaux (Venise, Vincenti, 1608), avec basse pour orgue, *Canzonette a tre voci per sonare cantare* (Canzonette à trois voix parties à jouer et à chanter) (Rome, Giardino, 1588). Pour sa riche production dans les divers genres, V. EISEN, *Quellen Lexicon*, VIII, 96.

Antonio Mortaro, de Brescia. Des indications de ses œuvres on voit qu'en 1597 il était à Brescia ; en 1598 il est au couvent des *Francescani* à Milan ; en 1602 il est organiste à la cathédrale de Novare. Dirait en parle dans son *Transilvano*. Ses œuvres se composent de compositions pour orgue et pour voix, du genre sacré et profane. V. EISEN, *Quellen Lexicon*, VII, 72-73.

recherche à se spécialiser en se développant dans les différents groupes d'instruments par des formes et des tendances tout à fait particulières. Jusqu'à présent, dans cet aperçu rapide, on a vu que les musiciens composent pour les instruments, mais sans suivre une ligne distincte et déterminée. C'étaient, le plus souvent, des organistes dont les compositions tentaient le champ instrumental. Le peu de compositeurs que nous avons ici mentionné parmi tous ceux dont le nom nous est indiqué par leurs œuvres publiées que les bibliothèques possèdent, ne représente pas un vrai choix fait en considération de la valeur individuelle, mais plutôt un petit catalogue dans le but de donner quelques indications moins incomplètes sur les genres qui répondaient aux tendances et sur les publications de l'époque.

Nous trouvons encore, à cette époque, d'autres noms tels que Pietro Lappi, Salomone Rossi, Lodovico Viadana, Martino Pesenti il Cieco. Tous sont intéressants si l'on considère et si l'on analyse les premières manifestations de notre art; mais on ne peut pas les examiner particulièrement dans cette étude sommaire, où l'on devrait plutôt grouper en des catégories distinctes et définies autant que possible tous les compositeurs des différents genres instrumentaux et les créateurs des formes musicales. La création des formes : voilà où, même sans s'en apercevoir, tendent les artistes italiens du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle.

Le sens de clarté et de précision qui est le fond du génie latin se manifeste chez les artistes. Les traces de cette vérité sont très communes dans la musique italienne. Le mélodrame même, dès sa naissance, nous révèle sa tendance à renfermer les situations dramatiques dans le cadre de l'*Aria*. Si l'*Aria* et les formes qui en dérivent nous amènent d'un côté à la décadence de la *verità* dans l'Opéra, elles ne cessent pas toutefois de révéler un sens exquis de la forme, un besoin absolu de la beauté plastique, qui, dans la terre de Dante, atteint à des hauteurs merveilleuses. L'origine des formes dans le champ instrumental n'est point différente. Les constructions sonores et rythmiques créées par le génie des Maîtres, que l'on admire sous le nom de *Sonata*, de *Quartetto*, de *Symphonie*, le plan symétrique que les artistes ont élaboré dans la forme du premier temps de *Sonata*, naissent d'un instinct qui pousse à créer des formes capables de charmer l'esprit par des symétries de phrases et de passages rythmiques. L'Italie, que l'amour de cette beauté avait poussée jusqu'à réduire le mélodrame à une simple exposition de formes immobilisées dans le cadre de l'*Aria*, était sans doute la terre la plus indiquée pour réaliser les premiers modèles du beau dans la musique

instrumentale. Nous avons déjà vu cette tendance chez les précurseurs; elle apparaît plus évidente et concrète dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. A la fin du xvi<sup>e</sup> siècle on la voit déjà apparaître dans le choix des titres. Ainsi, en 1594, Gastoldi, le premier, publie des œuvres *da cantare, suonare e ballare* (à chanter, à jouer et à danser), qu'il appelle *Balletti*<sup>1</sup>. Le succès est tel, qu'en 1613 on en trouve déjà la dixième édition. Et Morley, en 1595, publie ses « Ballets for five voices », où il se déclare imitateur de Gastoldi; la même chose se répète pour Weelkes, dont nous avons « Ballets and Madrigals to five voices » : et même Sébastien Bach donne à un *Allegro* le titre de *Balletto*. Andrea Gabrieli, en 1568, se sert aussi du nom de *Sonate* dans ses *Sonate a cinque istrumenti* qui, malheureusement, sont perdues. C'est en considérant ces dénominations nouvelles comme un indice des tendances musicales, qu'elles s'élèvent à une importance toute particulière. Elles nous démontrent en effet que les genres pour les voix et les genres pour les instruments existaient désormais séparément dans l'esprit des compositeurs. La technique imparfaite, le manque de modèles nouveaux et la tyrannie des anciens rendent incertain le chemin qui conduit vers de libres horizons. Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle l'intuition des précurseurs a déjà produit ses effets et s'y affirme. Pour s'en convaincre on peut examiner aussi les premiers essais de l'Opéra en musique, qui paraissent à la même période. Les compositeurs, dans la création du drame musical, s'éloignent entièrement de la tradition polyphonique prépondérante jusqu'alors, pour revenir au « style représentatif » que la lecture de l'art grec suscitait. Par conséquent la conscience de l'innovation à laquelle ils tendaient se manifeste dans toute leur œuvre. Il est vrai qu'ils n'aspirent point à créer des formes exclusivement instrumentales, soit parce que l'orchestre primitif n'était presque toujours qu'une basse continue, soit parce qu'ils veulent s'élever à la vision d'un ensemble où la voix finira par dominer. Toutefois, en unissant les instruments à ces voix, car ils veulent profiter des instruments eux-mêmes pour obtenir plus de variété et pour satisfaire leur besoin d'expression, les compositeurs finissent par confier à leur orchestre très imparfait de petites parties indépendantes, très intéressantes pour nos recherches.

Jetons un coup d'œil rapide sur la *Euridice* de Peri, exécutée à Florence en 1600<sup>2</sup>, à l'occasion des noces de Henri IV de France avec Marie de Médicis. Dans la réédition vénitienne de 1608 dont le British Museum de Londres possède un exemplaire, on lit ce petit morceau (l'auteur l'appelle *Sinfonia*) pour trois flûtes, qui précède l'entrée de *Tirsi* de même qu'un vrai prélude-



1. *Balletti a cinque voci, con li suoi versi per cantare, suonare et ballare; con una Mascherata de caccatori a sei voci, et un concerto de Pastori a otto di Gio. Giacomini Gastoldi da Caravaggio, Maestro di Cappella del Sereniss. Sig. Duca di Mantova. In Venetia appresso Ricciardo Amadino, 1594.*

Dans la même année on a déjà une première réédition, d'autres suivent, la cinquième en 1595, la sixième en 1597, la septième en 1600, la neuvième en 1607, la dixième en 1613.

William Cummings, en Grove, mentionnant la prudence de Gastoldi dans l'usage du titre *Balletto*, cite la date 1597. Evidemment il confond la sixième édition avec la première.

2. *Le Musiche di Jacopo Peri nobil Fiorentino sopra l'Euridice del Sig. Ott. Rinuccini rappresentate nello Sposalizio della Cristianissima Maria Medici Regina di Francia e di Navarra. Fiorenza, 1600, G. Mareseotti.*



Ce sont les plus simples expressions du *lied*, ce n'est qu'une exposition d'un petit sujet assez pastoral pour répondre au caractère des instruments auxquels il est confié. Peu d'années s'écoulent, et un vrai et propre morceau instrumental précède la partition, comme introduction, dans le *Orfeo* de Claudio Monteverdi, représenté à Mantoue en 1607 et publié à Venise, chez Amadino, en 1609. L'auteur l'appelle

*Tocatta* et avertit qu'il doit se répéter trois fois avant le lever du rideau. Le contraste du timbre des instruments employés, les rythmes qu'il leur confie, la variété qu'il recherche sur la double pédale de la composition, tout cela révèle un sentiment dramatique et instrumental très avancé. On pourra s'en convaincre en lisant la *Tocatta* telle que nous la donne l'édition de M. Eitner<sup>1</sup>.

1. *Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Ester Theil, p. 122-123. L'entière *Tocatta* avec la ritournelle se trouve dans le *Musical Times*, en avril 1850.

L'orchestre de Monteverdi dans l'*Orfeo* se composait ainsi :

*Doi gravicembali*;  
*Doi contrabassi de viola*;  
*Dieci viole da braccio*;  
*Un' arpa doppia*;  
*Doi violini piccoli a'la Francese*  
*Doi Chitarroni*;

*Doi organi di legno* (petits orgues avec voix de flûte);

*Tre Bassi di gamba*;

*Quattro tromboni*;

*Un regale*;

*Doi cornetti*;

*Un flautino alla vigesima seconda*;

*Un clarino con tre trombe sordine*.

Le petit prélude qui précède l'entrée de Tirsi, dans l'*Euridice* de Peri, est reproduit par Grove, art. *Opéra*.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring sixteenth-note runs and a long slur. The second staff is an alto clef with a similar melodic line. The third staff is a tenor clef with a more rhythmic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the melodic line with some rests. The second staff continues the melodic line. The third staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff continues the harmonic accompaniment, ending with a double bar line.

Ritornello.

The third system of the musical score is labeled "Ritornello." and consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The fourth staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. The system ends with a double bar line.

Le chemin nouveau est tracé : on a déjà dépassé les *Canzoni per sonare* de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, la polyphonie des organistes, les redoublements des voix par les instruments que Gabrieli adopte dans ses Concertos, et même les trouvailles des jeunes ins-

trumentistes. L'orchestre connaît ses forces : dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composé en 1624, Monteverde caractérise la situation avec ce *tremolo* des instruments à archet.

Ce qui nous montre que l'art instrumental, délivré des entraves de la tradition, marche vers un idéal bien défini, précédant, en Italie, le développement des autres nations, et que le mélodrame, à cause de sa tendance qui réclame de nouveaux moyens d'expression, avait aidé au développement de cette autonomie dans le champ instrumental. Les preuves ne sont pas bornées à ce nombre limité d'exemples : les pages de cette époque nous en donneraient à volonté. Ainsi, en 1634, Stefano Landi, né à Rome, publie dans cette ville son drame musical *S. Alessio*<sup>1</sup>, où le prologue, le deuxième et le troisième acte sont précédés par de petits préludes instrumentaux qu'il appelle « Symphonies ». On trouve dans ces ancêtres de la composition moderne les premiers caractères de cette conception de la forme que l'ouverture de Lulli confirme et concrétise. L'instrumentation, composée de trois violons et une basse continue pour harpe, luth, théorbes, *violoni* (basses de viole) et lyre, ne peut pas être comparée, pour la richesse de couleurs, à celle de Monteverde. Toutefois la forme générale de la première petite Symphonie (où l'on trouve une introduction en style homophone, une chanson, un *Adagio*, un *Finale*) est bien plus moderne (si l'on peut employer ce mot) que l'on ne pourrait croire. Et tous ces faits nous montrent bien clairement que la phase de préparation était achevée et que les artistes avaient déjà à leur disposition des modèles suffisamment élaborés.

## LES VIOLONISTES

Nous voilà dans le champ le plus fécond de l'art où le génie italien commençait et perfectionnait la fabrication du violon, ouvrait des horizons nouveaux aux formes musicales, établissait les lois mêmes de la technique, et créait les écoles du nouvel instrument. Pour ce qui concerne sa première apparition, on l'a

attribuée tantôt à Gaspare Duifffopprugar (Tiefenbrugger), tantôt à Gasparo Bertolotti da Salò, tantôt à la France ou aux Pays-Bas. Mais la diffusion du violon, sa fabrication qui atteignit le plus haut degré de perfection, l'importance qu'aussitôt les violonistes acquirent en Italie, tout cela nous amène à croire, à défaut de preuves absolues, que ce fut précisément en Italie que la transformation s'opéra, tout d'abord sur les modèles anciens qui engendrèrent le violon<sup>2</sup>.

D'autre part, trop souvent on demande au génie d'un seul homme, ou on lui attribue ce qui représente l'ouvrage graduel de toute une série de petits changements, de perfectionnement constants, le produit de longues années ou des siècles. C'est en assistant au développement des familles d'instruments à archet que, dans toutes les tentatives faites pour conquérir le nouveau moyen d'exécution, on aperçoit l'évolution première du nouveau produit. Déjà, en 1542, Silvestro Ganassi dal Fontego publie à Venise la *Regola Rubertina per insegnare a suonare la viola d'arco* (Règle Rubertina pour apprendre à jouer de la viole à archet); et l'année suivante il publie la seconde partie de son œuvre. Castiglione, dans le *Cortigiano*, parle de compositions écrites pour quatre violes, qui nous rappellent le *Quartetto* d'instruments à archet. C'est à Brescia et à Crémone que l'art de la fabrication du violon eut le plus d'éclat. La première fut illustrée par Gasparo da Salò, par G.-P. Maggini et par Zanello; la seconde, par Amati, par Stradivari et par Guarneri. Et tous ces faits groupés sur un territoire ainsi borné nous démontrent une telle puissance de vie qu'on n'hésite point à placer ici le berceau de l'art nouveau.

Même l'exportation des instruments et l'engagement des artistes nous confirment cet apogée. Ainsi, pour la France, M. Vidal tire de Cimber et Danjou cette note intéressante : « 27 octobre 1572. Payé à Nicolas Delinét, joueur de fluste et de violon dudict Sieur (le Roy), la somme de cinquante livres tournois pour lui donner le moyen d'achepter ung violon de Crémonne pour le service dudict Sieur. » Et « Baptiste Delphinon, violon ordinaire de la chambre du roi », fut envoyé en Italie, le 10 octobre de la même année, encore pour Charles IX, pour faire des engagements de quelques artistes parmi lesquels se trouvaient « Loys

1. *Il S. Alessio Drama musicale dall' Eminentissimo et Reverendissimo signore Card. Barberino fatto rappresentare al Serenissimo principe Alessandro Carlo di Polonia. Dedicato a Sua Eminenza et posto in musica da Stefano Landi Romano musico della Cappella di N. S. e Chierico Beneficiato nella Basilica di S. Pietro. In Roma, appresso Paolo Masotti, 1634.* Dans la Bibliothèque de Bologne (Cat. Gaspari).

2. Pour l'opinion qui voulut attribuer à Duifffopprugar l'invention du violon, V. SCHEBEK Ed. *Der Geigen bau in Italien und sein deutscher Ursprung*; Prague, 1874. Contre cette opinion, V. CONTAGNE H., *Gaspari Duifffoppruart et les luthiers Lyonnais du dix-septième siècle*; Paris, Fischbacher, 1893. Sur l'ancienneté du titre de Violinista en Italie, V. ROSSI A., *Memorie di musica civile in Perugia dans Giornale di erudizione artistica*, 1874, liv. IV : Fauteur ferait remonter ce titre

jusqu'en 1462, où M. Francesco da Firenze était déjà nommé *Cantarinno et Quitarista seu Violinista*. V. encore ZAPPAL G., *I suonatori della Signoria di Firenze*; Trente, 1892. D'autres font dériver le violon de la lyre : V. HAIDECKI A., *Die italienische Lira da braccio*, Mostar, 1892. Pour la construction, l'histoire et la technique des violonistes et des violons, V. surtout : ENGEL C., *Researches into the early History of the Violin Family*, London, Novello, 1883; GRUILLET L., *les Ancêtres du violon*, Paris, Schmid, 1901; HART G., *The Violine, its famous makers and their imitators*, London, 1875; VIDAL A., *les Instruments à archet*, etc., Paris, Blayé, 1876-78; WASILEWSKI W.-JOS., *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig, 1904 (4<sup>e</sup> édition); *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert*, Berlin, 1878; *Die Violine im XVII Jahrhundert*, Bonn, Cohen und Sohn, 1874.

Sai et Gabriel Nadrin, Italiens, joueurs de violons de la chambre dudit Seigneur», et six autres «compagnons» dont le nom n'a pas été cité<sup>1</sup>.

Avec plus de chance que dans l'invention du piano, où la production étrangère devait surpasser bientôt la sienne, l'Italie, dans l'art du violon, continua à tenir longtemps le premier rang non seulement pour les compositeurs et les exécutants, mais surtout, d'une manière absolue, pour ses luthiers. Ce qui n'est pas indifférent dans le développement atteint par la technique générale, car dans les relations presque quotidiennes entre les luthiers et les exécutants, les premiers trouvaient chez les artistes un guide pour le perfectionnement des modèles, et les artistes puisaient dans l'œuvre des luthiers un matériel qui répondait toujours plus parfaitement aux progrès de l'art.

## I

Dans la période que j'ai appelée des Précurseurs, les *Canzoni da sonare* et même les premières *Sonate* de Giovanni Gabrieli, publiées en 1615, le plus souvent ne nous indiquent pas si c'étaient réellement les

instruments à archet qui les interprétaient, et lorsque cela peut se deviner, notre choix est incertain entre les violes et les violons. Les œuvres de Floriano Maschera, organiste et violoniste de Brescia, que j'ai déjà mentionné, ont été réimprimées par M. Wasielewski; mais on doit les considérer plutôt comme des essais de l'art instrumental naissant que comme de vraies et propres compositions pour violon. De même, dans les concerts de Andrea et Giovanni Gabrieli, en 1587, le violon avec des *cornetti* (instruments de bois) et trombones est employé pour redoubler les voix du chant. Ce sont presque des escarmouches d'avant-postes après lesquelles, conscience acquise de sa valeur, le violon se jettera dans la bataille des temps nouveaux.

Chez les deux Gabrieli le violon semble déjà atteindre la 3<sup>e</sup> position; dans les partitions des auteurs d'opéra, poussé par le besoin d'expression inhérente au drame, il gagne la 5<sup>e</sup> position avec une telle rapidité de passages et une telle alternative d'entrées que, pour ce temps, elles offrent le plus grand intérêt. C'est encore Monteverde qui, en 1610, nous en donne le modèle, avec cette entrée pour deux violons séparés après un passage pour deux *cornetti*.

The image shows a musical score for two violins, labeled 'Violini 1°' and '2°'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The subsequent staves continue the piece, showing a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Pour l'histoire de l'art italien, tout aussi intéressantes sont les indications du *pizzicato*, qu'il indique ainsi : *Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con*

*duoi diti* (Ici l'on doit mettre de côté l'archet et pincer les cordes avec les doigts); et ensuite : *Qui si ripiglia l'arco* (Ici l'on reprend l'archet). Enfin, quand

1. L'œuvre de Gaüssi porte : *Regola Rubertina. Regola che insegna sonar de viola d'arco Tasteda de Silvestro Gaüssi dal fitego (a la fin) : In Venetia ad instantia de l'autore MDXLII*; celle-ci est suivie

d'une seconde partie. L'unique exemplaire est possédé par la Biblioth. music. de Bologne. Les renseignements donnés par Vidal ou par Grillet se trouvent dans les œuvres déjà citées.

il parle de l'expression à obtenir par le jeu de l'archet, en disant *questa ultima nota va in arcata mordendo* (cette dernière note veut un coup d'archet en mourant), on est amené à conclure que la technique instrumentale du violon offrait déjà aux compositeurs et aux virtuoses des moyens considérables.

C'est précisément après ces essais que l'on voit paraître les vrais violonistes, tels que Biagio Marini, qui mourut à Padoue en 1660 environ, et qui, à défaut de renseignements sur sa vie, nous laisse bon nombre d'œuvres musicales publiées entre 1647 et 1665. Elles nous apprennent qu'il fut violoniste, car il s'appelle ainsi dans l'œuvre V, parue en 1622, où il se déclare joueur de violon chez le Duc de Parme<sup>1</sup>. Dans ces *Scherzi e Canzonette*, comme l'auteur les appelle, il borne l'exécution à la guitare avec d'autres instruments et confie au violon seulement la ritournelle. Le violon joue un rôle bien plus important dans un *Capriccio* de l'œuvre VIII, où l'exécution de quatre parties est confiée à deux violons, et quelques *Sonate capricciose* pour exécuter deux ou trois parties sur un seul violon<sup>2</sup>.

Cela semble intéresser déjà la technique de l'instrument; mais l'importance historique du compositeur réside dans le développement qu'il donne à la forme et qui se manifeste surtout dans l'op. 22, imprimé à Venise chez Magni en 1655. C'est un recueil de Sonates de chambre et d'église à deux, trois, quatre parties. L'on y trouve des *Balletti*, *Sarabande*, *Correnti*, *Sinfonie*, *Sonate* avec une *Passacaglia*. Le progrès qu'on y aperçoit est commun aux compositeurs les plus avancés de l'époque: toutefois il n'en est pas moins digne d'être considéré. Une de ses Sonates, publiée en 1655 et reportée par M. Wasielewski au n° 22 de l'œuvre citée, est déjà composée de temps distincts, qu'il désigne sous le nom de première partie (en C), seconde partie (*Allegro* en C), troisième partie (en 3/2). Ce fait, qui n'est pas nouveau dans le développement de la forme, est pourtant intéressant dans le champ du violon. Il se manifestait déjà dans quelques modèles précédents, et nous en avons trouvé des essais dans la *Toccata* avec la ritournelle de Monteverde que nous avons citée à propos des précurseurs, et dans la symphonie de S. Alessio de Landi. Dans la première, en effet, la phrase de la *Toccata* se répète trois fois; cette succession de trois reprises pourra engendrer les trois temps. Dans la seconde, la subdivision est encore plus évidente; la symphonie qui précède le prologue le prouve: les temps se séparent toujours davantage: l'évolution qui nous amènera au développement successif de la forme poursuit son chemin.

L'indication contenue dans la pièce 22 de Biagio Marini et l'époque considérée demandent quelques observations. La *Canzona da sonare* nous a amenés à la *Sonata*, et la *Sonata* se divise en *Sonate d'Eglise* et *Sonate de chambre*. Quelle est la forme désignée

par ces titres? Quels en sont les caractères? Pour répondre on doit revenir au moment où l'art nouveau découle des genres vocaux. Les premières esquisses instrumentales sont appelées indifféremment *Sonate*, *Canzoni* ou symphonies; et tous ces titres sont attribués à des œuvres conçues en dehors de toute préoccupation des instruments. Mais, dès le début du xvii<sup>e</sup> siècle, vers 1630, dans quelques compositions la succession alternée de mouvements lents et de mouvements vifs commence à paraître, ce qui nous amènera aux modèles de la *Sonate classique* pour violon. Et c'est alors que la *Sonate d'église* commence à différer de la *Sonate de chambre* par des caractères déterminés: on peut tirer des exemples de l'œuvre de Massimiliano Neri, auquel on a bien des fois attribué cette distinction.

La *Sonate d'église* à cette époque est le plus souvent formée de trois ou quatre mouvements: un *Prélude* lent et de caractère grave, un *Allegro* en style fugué, un second grave, un final *Allegro*. Dans la *Sonate de chambre*, au contraire, on voit prédominer les Danses, mais de sorte que les genres *Sarabande* et *Allemande* sont alternés aux *Gigue* et *Garotte* sentimentales. En d'autres termes, il s'agit d'un seul principe de formes reposant sur les contrastes, qui acquiert un caractère sacré ou profane selon les éléments adoptés.

Bientôt dans le développement de l'art ces distinctions s'évanouissent et le principe qui les régit survit seulement. La *Sonate de chambre*, se développant toujours davantage, commence à idéaliser les formes de danse, les étend, les perfectionne, et élabore à son gré ces matériaux sonores qu'elle possède tout à fait, en tirant de la *Sonate d'église* la gravité qu'elle ne possédait pas. Par contre, dans la *Sonate d'église* on aperçoit la recherche d'une plus grande légèreté, particulière à l'élément profane; et dans cette permutation c'est la *Sonate de chambre* qui va dominer, et ce nom sera désormais réservé aux compositions pour violon. C'est elle aussi qui va inspirer aux luthistes français de la fin de ce xvii<sup>e</sup> siècle la « Suite » qui, sous les noms de « Partie » et de « Ordre » (ce dernier dans Couperin), revient souvent dans les études que l'on fait sur l'art passé.

C'est avec Paolo Quagliati, organiste à l'église de « Santa Maria Maggiore », à Rome, en 1608, que nous reprenons notre ordre chronologique. Il n'oublie point le violon, pour lequel il écrit quelques-unes des compositions contenues dans sa *Sfera armoniosa*, où au violon est associé le théorbe<sup>3</sup>; toutefois il se manifeste mieux dans le rôle d'organiste, quoique dans *Il Carro di felelità d'amore*, publié en 1611 et dans les nombreuses publications de *Canzonette*, dont la plupart sont peu spirituelles, il ne se révèle pas contraire aux tendances de l'art profane. Un plus grand intérêt nous offre Carlo Farina ou Farini, selon un de ses biographes<sup>4</sup>, né à Mantoue et ayant vécu à Masse de 1635 jusqu'à 1638. Ses œuvres nous appren-

1. *Scherzi e Canzonette a una e due voci di Biagio Marini Masico, e Sonator di Violino dell' A. S. di Parma: Accouitato da cantarsi nel Chitarone, Chitariglio, et altri stromenti simili: con i suoi Ritorneli per il Violino e Chitarone. Opera Quinta.... In Parma, 1622. Appresso Anteo Viotti.*

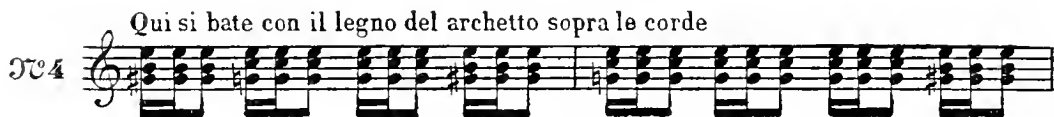
2. *Sonate, Symphonie, Canzoni, Pass' e mezi, Balletti, Correnti, Gagliarde, et Retornelli a 1, 2, 3, 4, 5 et 6 voci per ogni sorte d'instrumenti. Un Capriccio per sonar con due Violini quattro parti.... Et alcune Sonate capricciose per sonar due o tre parti con il Violino solo con altre curiose et moderne inventioni. Op. ottava. Venise, 1626, Magni. Ces œuvres se trouvent dans la Biblioth. music. de Bologne. V. une *Romanesca per Violino solo e Basso, se piace*, et une *Martinierna* en WASIELEWSKI, *Die Violine im XVII Jahrhundert*, edit. citee.*

3. *La sfera armoniosa*, etc., Rome, Robletti, 1623, renferme 27 chants à une ou deux voix, quelques-uns avec violon et théorbe. V. EITNER, *Quellen Lexicon*. On y trouve aussi l'indication des autres œuvres.

4. FERRICCI L., *Storia della musica in Lucca*. Lucques, 1879. Parmi les œuvres sur lesquelles cette opinion est fondée, V. *Libro delle Pucane, Gagliarde, Braml, Mascherata, Aria francese, Volte, Balletti, Sonate, Canzone a due, tre et quattro voci con il Basso per sonare*. Dresde, 1626. *Ande Theil Newwer Paduaener, Couranten, Frantzosischen Arten*, etc., Dresde, 1627. Pour d'autres indications, V. EITNER, *Quellen Lexicon*. Le *Capriccio stravagante* est publié en WASIELEWSKI, *Die Violine im XVII Jahrhundert*.

ment qu'en 1626 et les années suivantes il était violoniste de la Hof-Kapelle de Dresde, et précisément à Dresde sont imprimées ses compositions, où, si la technique de la forme n'atteint pas une hauteur nouvelle, toutefois la virtuosité de l'exécutant tente de s'imposer par des bizarreries et des caprices, une variété de coups d'archet et de jeux de cordes doubles assez caractéristiques. L'auteur ne dépasse pas la troisième position; il préfère l'effet mécanique à la profondeur de conception : c'est presque l'affirma-

tion de la virtuosité qui va dominer dans toutes les écoles. Et pour démontrer le degré atteint par la technique, Farina aime à imiter les timbales, le tambour, la poule, le miaulement du chat, nous apprenant aussi le moyen par lequel ces jeux de description doivent être obtenus. Dans le *Capriccio stravagante* publié à Dresde en 1627 et reproduit par M. Wasieleski dans son œuvre « Die Violine im XVII. Jahrhundert » on voit le jeu des cordes du violon frappées avec l'archet :



L'impulsion donnée, on s'avance vite vers le perfectionnement des matériaux et du sentiment artistique. Tarquinio Merula nous reconduit dans ces régions qui ont donné à l'art musical italien et à l'histoire des instruments à archet une des meilleures contributions. Il est maître de chapelle à la cathédrale de Bergame en 1623; en 1628, organiste et maître de chapelle à l'église de Sainte-Agathe et maître de chapelle à la cathédrale de Crémone. Ensuite, en 1640, il est académicien et organiste à Bologne, douze ans après de nouveau à Crémone. Les fonctions d'organiste qu'il remplissait chez le roi de Pologne, ainsi que nous le savons par l'ouvrage VI publié à Venise en 1624, lui avaient valu le titre de chevalier, qu'il prend dans les publications suivantes. L'art de la forme chez ce compositeur suit le développement incertain des contemporains; le style, ou, pour mieux dire, la technique du violon s'avantage d'une facilité dans le changement de position. Ce qui apporte de la vie et de l'élan dans la ligne mélodique, désormais séparée des genres pour chant qui dominaient chez les précurseurs. Vers la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle il faut citer Paolo Uccellini, Giovanni-Battista Fontana, Bartolomeo Mont'Albano, Massimiliano Neri, Andrea Falconieri, qui, avec Picchi, Cifra et Possenti, dont les œuvres se développent à cette époque, suivent le mouvement de progrès et souvent apportent à l'art instrumental quelque élément nouveau. Ainsi, dans les ouvrages de ces Italiens on peut déjà trouver les indications expressives que M. Burney disait avoir vues la première fois, et avec des mots italiens, dans la musique écrite par Mathew Lock pour la *Tempête*, en 1670. Parmi les autres nous en avons une preuve dans Bartolomeo Mont'Albano de Bologne avec ses Symphonies pour un et deux violons, à deux violons et trombones, avec sa partition pour l'orgue, quelques-unes pour quatre violes, publiées à Palerme chez Gio.-Battista Maringo

en 1629. On y voit indiqué le *piano* et le *forte* : les indications de *tardo* et *presto* se trouvent aussi dans les œuvres de ses contemporains, et c'est encore une preuve des tendances expressives que la musique instrumentale rendait toujours plus sensibles<sup>1</sup>.

On aperçoit d'autres qualités importantes dans l'ouvrage posthume de Giovanni-Battista Fontana, né à Brescia et mort de la peste dans cette ville en 1630. Dans la publication faite à Venise, chez Magni, en 1641, par l'éditeur Reghino, Fontana est mentionné comme « un des virtuoses les plus singuliers de son âge dans l'art de jouer du violon ». Les compositions sont des *Sonate a 1, 2 e 3 per Violino o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncello e simile altro istrumento*. Elles aident le développement du style qui, dans la musique de chambre, va atteindre le degré d'une vraie indépendance.

A cet égard, Andrea Falconiero ou Falconieri mérite un examen particulier, parce qu'il caractérise ses compositions, mieux que les autres, par un traitement tout personnel. Il ne s'adonne pas seulement au violon, car, même dans l'œuvre que nous considérons comme la plus importante pour notre étude, parue en 1650 à Naples, il compose « pour violons et violes, ou d'autres instruments ». Mais son importance est due à la composition, où la forme et le fond sont au-dessus de la médiocrité<sup>2</sup>. Et dans cet acheminement de la forme qui connaît les nouvelles tendances et recherche le développement et l'ordre, on trouve encore Giovanni Legrenzi et Giovanni-Maria Bononcini, tous deux originaires de ces villes qui, de même que Bergame et Modène, nous présentèrent bon nombre d'artistes : ils étaient donc destinés à pousser la graduelle transformation de la Sonate pour violon<sup>3</sup>. Giovanni Legrenzi, d'abord organiste de la cathédrale de Bergame, ensuite directeur du Conservatoire (Hospice) des Mendians à Venise, et en 1685 maître de chapelle à Saint-Marc, apporte à la composition instrumentale une connaissance des ins-

1. On le trouve cité comme « Montalbano », quoique, même dans l'œuvre 2 et 3, publiée à Palerme en 1629, il écrive « Mont'Albano ». Il était moine et maître de chapelle à Saint-François de Palerme. L'œuvre citée et les deux autres existent dans la Bibliothèque de Bologne, où j'en ai pris connaissance : les indications de *piano* et *forte*, etc., sont relevées par M. Torelli dans l'œuvre citée.

2. Il est connu sous le nom de « Falconieri », toutefois dans l'œuvre publiée à Naples en 1650, chez Pacini et Ricci, il est appelé « Falconiero ». On ne possède pas de renseignements sur sa vie : la dédicace du *Libro primo di Villanelle a una, due et tre voci con l'alfabeto per la chitariglia spagnuola* au cardinal de Medici, et publié à Rome en 1616 chez Bobbetti, nous laisse supposer qu'à cette époque il était à Rome. Il se transporta probablement à Florence. V. BERTOLOTTI A., *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova* depuis le xv<sup>e</sup> siècle jusqu'au xviii<sup>e</sup>, Milan, Ricordi, 1890. EITNER ignore son œuvre la plus intéressante : *Il primo Libro di Canzone, Sinfonia, Fantasia, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde, Alemani, Volte per Violini e Viole*,

*ouero altro stromento a uno, due o tre con il Basso continuo... In Napoli appresso Pietro Pacini e Gius. Ricci, 1650. V. Cath. Bibl. Bologne.*

3. Legrenzi Giovanni, né à Clusone, près de Bergame, vers 1625, mort à Venise le 26 mai 1690, selon RIEMANN; 26 juillet, selon EITNER. Il fut élevé de G. Rovetta et C. Pallavicino. V. CAFFI F., *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Antonelli, Venise, 1854-55. LA MARA, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1886. Pour la liste de ses éditions, V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

Bononcini Giovanni Maria, né à Modène vers 1640, y mourut le 19 novembre 1678. Ses œuvres, publiées en 1675, nous apprennent qu'il était maître de chapelle de la cathédrale de Modène, *direttore del concerto del Sereniss. Signor Duca Francesco II.*, V. notice, même dans LA MARA, op. cit. Pour la liste de ses œuvres, V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

truments qui le faisait considérer comme un des meilleurs de son époque. Cette culture lui permit de réformer l'orchestre de Saint-Marc, qui sous sa direction atteignit le nombre de 34 exécutants. Il se composait de 8 violons, 11 petites violes ou *violetta*, 2 dessus de viole, 3 gambes et contrebasses de viole, 4 théorbes, 2 *cornetti*, 1 basson, 3 trombones. En observant dans ses œuvres (il en laissa 17), on doit reconnaître la sûreté dans le maniement des masses orchestrales et l'intuition des effets. Trois de ses Sonates ont été reproduites dans l'œuvre de M. Wasielewski, maintes fois mentionnée ici; elles démontrent que la forme s'élargit, que la technique du violon devient plus légère. Parmi ses élèves on peut mentionner Lotti et Gasparini; Bach et Haendel ont développé des thèmes tirés de ses œuvres, le premier avec une fugue pour orgue, en *ut mineur*, sur un *Tema Legrentianum elaboratum cum subiecto peduliter*; Haendel dans un chœur de l'*Oratorio Sansone*, dans lequel il paraphrasa un thème du motet de Legrenzi *In tret in conspectu*. Dans le riche catalogue de ses œuvres transcrit par M. Rob. Eitner, nous remarquons plusieurs sonates qui offrent un intérêt particulier : telles sont les *Sonate a due e tre* publiées à Venise en 1655 chez Magni; celles qui ont paru en 1663 pour deux jusqu'à six instruments; celles de 1677 pour deux violons et *violone*. Celles-ci, de même que les autres œuvres où les instruments jouent leur rôle, donnent à l'art italien un noble exemple.

Avec lui Giovanni-Maria Bononcini, dont les *Sonate da camera e da ballo*, a 1, 2, 3 e 4, pour deux violons, épinette ou *violone* (Venise, chez Magni, 1667), les *Varij Fiori del Giardino musicale, ovvero Sonate da camera a 2, 3, 4 col basso continuo per due violini, alto e violone* (Bologne, chez Monti, 1669) et d'autres compositions, quelques-unes encore manuscrites, possédées par la Bibliothèque de Modène, fournissent un nouvel exemple sur la formation progressive de la suite avec des points de transition aux compositions modernes.

A cette époque, parmi tous ceux qui suivent le développement croissant de l'art, est en honneur un des meilleurs maîtres que l'Italie possède avant Corelli et avant la nouvelle période des formes de la Sonate pour instruments à archet. Il s'agit de Giovanni-Battista Vitali, né à Crémone ainsi que tant d'autres artistes, et dont la vie se développe entièrement dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Il débute dans sa carrière musicale comme *Sonatore di violone da braccio*<sup>1</sup> à Saint-Pétrone de Bologne : tel est du moins le titre qu'il prend dans ses publications depuis 1666 jusqu'à 1668. Ensuite, dans les œuvres qu'il publie peu à peu, il se dit *Maestro di Cappella del Santissimo Rosario di Bologna* (1674), *Vice Maestro di Cappella dell'Altezza Serenissima di Modona* (sic), et enfin *Maestro di Cappella dell'A. S. del Signor Duca di Modena* : dans toutes il est qualifié d'Académicien *Filateschiense*. Les dédicaces de ces œuvres et les notes faites par les éditeurs dans les rééditions nous té-

moignent en quel honneur Vitali était tenu, et il mérite cette estime même aujourd'hui, si l'on songe non seulement au génie, mais encore à la profonde culture musicale que ses compositions révèlent. Il aimait souvent les artifices du contrepoint, tels que des compositions entières en canons *canonici*, à opposition de rythmes entre une partie et l'autre, à énigmes, ou avec l'exclusion voulue de quelques notes. Nous citons ces bizarreries, qui n'ajoutent pas beaucoup à la valeur de l'artiste, mais qui prouvent la technique admirable qu'il possédait. Quand il s'abandonne à ces caprices, dont on trouve de nombreux exemples dans l'op. 13, publié chez Cassiani à Modène, en 1689, il risque d'aboutir à de seches combinaisons. Pourtant même alors — et on va en trouver des exemples dans la Sonate II — il mêle à ces jeux des pages tellement artistiques, qu'on lui pardonne ce retour aux goûts dominants de l'école flamande. Ainsi, cette œuvre 13, à celui qui en considère une seule partie, peut sembler un désert; mais, comme aurait pu dire A. de Musset, « dans ce désert il y a un peuple de pensées qui prient ».

Né environ en 1644, près de Crémone, Vitali mourut à Modène le 12 octobre 1692. Cette année, faute de dates certaines, semble être confirmée par la dédicace qu'en décembre 1692 son fils Tommaso-Antonio Vitali faisait à Marguerite Farnèse d'Este, duchesse de Modène, dans l'œuvre 14 de son père Giovanni-Battista *dent fu dalla morte troncata la vita e arrestato alle fatiche il corso* (la vie fut retranchée par la mort et dont ainsi le cours des travaux fut arrêté), selon les mots de la dédicace. Dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle ces œuvres brillent de tout leur éclat : elles se divisent en *Balletti*, *Gighe*, *Correnti*, *Sarabande*, instrumentées pour deux et jusqu'à six instruments : parmi elles, les plus importantes pour notre étude sont les *Sonate da camera a tre, due Violini e Violone* dans ladite édition posthume de 1692. Dans les œuvres précédentes, parues en 1666, 67, 68, 71, etc., toutes possédées par la Bibliothèque musicale de Bologne (Catal. Gaspari), les compositions se développent pour deux violons avec une basse continue tantôt pour épinette, tantôt pour orgue ou *violon*. Le progrès est toujours plus sensible dans ces dernières : l'instrumentation connaît les effets sûrs qu'elle veut obtenir; la forme se concrète et s'élargit.

Ici on doit se rappeler que dans l'effort incessant pour créer un style instrumental, propre à la sonate de chambre, les compositeurs alternent les thèmes de danse avec de petites formes qui dérivent d'elles, de sorte que la composition procède par fragments. Le goût, la préoccupation de l'unité, reparaissent souvent; mais ce n'est pas encore la solidité adamantine que les classiques vont obtenir par l'analyse thématique du premier temps de sonate. Et c'est précisément alors que, dans la phase de transition entre les incertitudes des précurseurs et les temps nouveaux, poussés par le besoin d'unité, les compositeurs forment les divers temps de la suite avec des

<sup>1</sup> *sonate* de Vitali sont publiées dans l'œuvre de M. WASIELEWSKI, *Die Violine im XVII Jahrhundert*.

Un autre Vitali, Filippo, est cité par WASIELEWSKI parmi les violonistes italiens, pour les *Intermedi fatti per la Commedia degli Accademici Incostant, recitata nel Palazzo del Casino dell' Ill. Rev. S. Cardinale de Medici l'anno 1622, Firenze, 1625, Pietro Cecconcelli*. Mais avec cet auteur nous sommes dans la vraie période de préparation, et l'intérêt de ses œuvres est surtout historique. Toute sa production se développe dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. La Bibliothèque, de Berlin possède en manuscrit un *Laudate pueri a tre Violini, Violetta, Fagotto Canto Tenore e Organo*. V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

1. « Violone » à la française, et non « violino », comme M. EITNER l'écrit, se trouve dans ses œuvres que j'ai examinées. V. Catal. Biblioth. music. de Bologne, IV, p. 158, 59, 60, 61, 62. RIEMANN confond G.-B. Vitali avec son fils Tomaso Antonio; l'existence de ces deux violonistes, dont le second est fils du premier, résulte évidemment de la dédicace de l'op. 14 de Vitali susdite. Les bizarreries musicales que je mentionne se trouvent recueillies dans l'op. 13, publiée en 1689 à Modène, que l'auteur écrit *Modona*. Pour les nombreuses éditions et les manuscrits conservés à Modène, V. EITNER, *Quellen Lexicon*; V. aussi VALDIGHI, *Cappelle, Concerti e musiche di Casa d'Este dal secolo XV al XVIII<sup>e</sup>*, Modène, Vincenzi et Zipoli, 1884. Plusieurs

modifications d'un même thème. C'est un arrangement entre la forme de variation et la technique du développement : on pourrait encore le considérer comme le fait antécédent de la transformation par laquelle la petite variation de ces temps éloignés, entièrement liée au rythme original du thème, nous conduira jusqu'à l'immense variété de Beethoven, Brahms et des compositeurs contemporains. (Le type nous en est donné par les variations de la Symphonie

en *ut mineur* de Glazounow et celles de Elgar.) Ces artifices en Italie sont très anciens. Déjà, dans la *Canzone capricciosa* de Vincenzo Pellegrini, publiée à Venise en 1599, on trouve des essais dont je reparlerai dans l'étude des organistes.

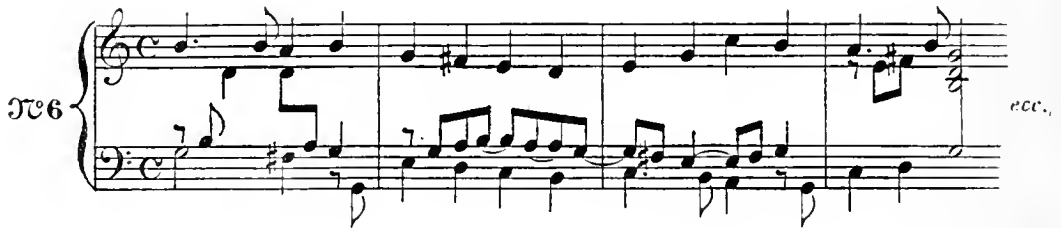
Frescobaldi, qui suivait ce système, nous en donne les traces évidentes dans la formation thématique d'ensemble de la fugue sur le thème :



C'est ce qui paraît souvent chez les élèves de Frescobaldi, parmi lesquels il y a aussi Froberger; et c'est Froberger qui, un des premiers en Allemagne, suit l'usage de former les divers temps de la suite avec

un même thème modifié : ce qu'on voit dans ces fragments des *Partite sulla Meyerin*<sup>1</sup>.

Le thème fondamental est ainsi proposé :



Froberger, après l'avoir richement varié avec de petites modifications de rythme, s'en sert encore pour

en tirer les thèmes de la *Corrente* et de la *Sarabanda* qui suivent.



Or, quand on considère ces modèles et que l'on pense qu'ils se rattachent aux essais que le grand Frescobaldi avait précédemment donnés, quand on en trouve plus évidentes les traces dans Jean Kuhnau (V. suite en *mi mineur*), dans Mattheson (V. suite en *mi mineur*), jusqu'à ce que le principe atteigne son développement complet dans le grand art de Bach; quand enfin on voit la continuité de la tradition chez les maîtres italiens, comme Vitali le démontre, on est obligé de reconnaître que l'Italie suivit la première l'initiative courageuse sur le chemin de ce développement progressif. Et les exemples qu'on vient

d'examiner sont précieux dans l'étude sur l'unité de la forme dans la composition. M. Torchi a observé ce fait en mentionnant les partitions de Muffat et les œuvres de Bach et de Haendel : nous le confirmons ici, même en remontant à la période antérieure qui comprend les précurseurs allemands. Pour en donner un exemple, je cite de l'étude de M. Torchi les transformations intelligentes que Vitali accomplit sur le thème de la Sonate II, qui fait partie des *Artificii musicali* (op. 13), publiés à Modène, chez Eredi Casiani, en 1689. Le *Grave* qui ouvre la composition comme un prélude, propose ce thème :

1. VILIANIS (L.-A.), *L'Arte del Clavicembalo*, Torino, Bocca, 1901, III<sup>e</sup> livre (Allemagne, § IV, pages 359-360).

On y trouve reproduits les exemples relatifs à Kuhnau et Mattheson,

aux pages 367-368, 374, 375, 376. V. encore le § III : *Il Concerto d'unità nella composizione*.





Suit un *Prestissimo*, avec cette allure :



Après le second *Grave*, l'*Allegro* s'ouvre avec cette phrase :



Et enfin ce *Largo* :



Pour ce qui concerne la construction formelle, le plus souvent on suit avec conscience de système la division binaire de chaque temps, de sorte qu'il reste séparé en deux parties tout à fait distinctes. La phrase et les parties harmoniques ou du contrepoint qui l'accompagnent procèdent de la tonique à la dominante : ici, le morceau tout entier se répète avec une ritournelle qui va devenir typique dans l'école classique imminente. Après la ritournelle on trouve un bref développement de la première idée ou des premières idées qui de la dominante descendent à la tonique ; ce qui n'exclut pas la modulation dans les tonalités relatives. Tout cela paraît dans Domenico Scarlatti et chez les précurseurs de Ch.-Ph.-Emanuel Bach, auquel on attribue trop souvent la création de la moderne *Sonata*. On peut voir qu'elle est précédée en Italie par les tentatives de nombreux artistes, parmi lesquels Vitali mérite une place de choix.

Considérons maintenant le chemin parcouru. De la Sonate pour trois violons et basse, de Giovanni Gabrieli (1567-1612), en un seul temps et avec pluralité de thèmes, on est arrivé, dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, à l'unité thématique de G.-B. Vitali. La forme de la composition instrumentale, que dans les premiers essais on traitait des simples chansons *sine textu* en usage au xvi<sup>e</sup> siècle, maintenant a acquis sa personnalité. La première forme, imparfaite, reposait entièrement sur l'imitation : un thème proposé et imité par les autres voix était suivi d'un bref silence après lequel un second thème était proposé et de nouveau imité. On procédait ainsi jusqu'à la fin d'imitation en imitation, sans autre principe de forme. Il s'ensuivait un procédé à fragments et la plus complète liberté d'expositions thématiques, que les brèves périodes imitatives unissaient. La tonalité des ouvrages se ressentait encore de l'incertitude des anciennes échelles : la mo-

dermité des œuvres se bornait ainsi à quelques trouvailles du génie du créateur.

Or, par contre, la pluralité excessive des thèmes, comme on l'a vu, est raisonnablement diminuée, sans exclure les apparitions d'épisodes qui concèdent à chaque temps une allure plus ample et plus commode. Dans leur succession on cherche le contraste au moyen du rythme tantôt grave, tantôt vif, qui les caractérise. Le plus souvent ils se suivent par ordre de trois : chaque temps est enrichi de la ritournelle et se présente avec deux thèmes. Vitali et même ses prédécesseurs, tels que Uccellini et Allegri, nous en ont déjà offert des exemples. C'est la conception de l'ancienne *Sonata*, de laquelle va dériver la construction moderne. Le charme de la phrase mélodique nous parle de la période classique à venir : la tonalité est tout à fait moderne et sûre des modulations. Le xvii<sup>e</sup> siècle est fini : les compositeurs italiens de cette période sont les pères du style instrumental que l'Allemagne va monopoliser.

Vitali, par sa riche production, est le maître de ce temps, puisque son œuvre engendre des imitateurs et favorise la floraison de bonnes pièces instrumentales. Son influence s'exerce sur Bartolomeo Laurenti, Giuseppe Jachini ou Jacchini et Giuseppe Matteo Alberti : le premier et le troisième violonistes à l'église de Saint-Pétrone à Bologne, violoncelliste le second. La forme de *Grave. Allegro. Adagio. Allegro*, recherche toujours les contrastes rythmiques. L'exposition et la succession des thèmes suit les principes qu'on a déjà vus. Quelquefois de petites tentatives de développement apparaissent : c'est l'influence de l'époque qui, avec de nouveaux artifices, donne une ampleur progressive à chaque temps. Peu éloignés de ces modèles on trouve les *Balletti* et les *Correnti*, pour deux violons, un violoncelle et une basse conti-

nue que Carlo-Filippo Belisi publiait à Bologne en 1691 et que M. Wasielewski a reproduits dans son œuvre déjà mentionnée. Le milieu musical est formé : l'haleine printanière réveille une floraison d'artistes.

La richesse de la production italienne, en ce moment heureux de l'histoire de l'art, rend bien difficile la tâche de grouper suivant un ordre les différents créateurs, chacun desquels, parmi les tendances communes, possède souvent de rares qualités personnelles.

Vers la fin de ce xvii<sup>e</sup> siècle on trouve les publications de Andrea Grossi, Pietro et Giovan-Battista degli Antonii, Domenico Gabrielli, Giambattista Gigli, Giovanni-Battista Mazzaferrata (ou Mazza Ferrata), Giovanni-Battista Bassani. On manquerait presque de renseignements sur eux sans leurs œuvres publiées à plusieurs reprises. Il s'agit d'un matériel historique que les savants modernes, par conséquent, ne peuvent connaître que difficilement, ce qui rendrait nécessaires et bienvenues de nouvelles éditions qui pourraient le rapprocher du monde musical contemporain.

Suivant l'ordre des noms cités, trois publications surtout nous font remarquer Andrea Grossi, violoniste du duc de Mantoue à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et né dans cette ville, selon la dédicace de l'œuvre II publiée à Bologne, chez Giacomo Monti, en 1679. Elle comprend *Balletti, Correnti, Sarabande e Gigue a tre, due Violini e Violone, ouero Spinetta*; suit l'œuvre III<sup>e</sup> *Sonate a due, tre, quattro e cinque Istromenti di Andrea Grossi Musico e Sonatore di Violino* (Bologne, chez Monti, 1682) et la IV<sup>e</sup> *Sonate a tre, due Violini e Violone, con il basso continuo per l'Organo* (Bologne, chez Monti, 1683). A cet artiste qui pourtant nous paraît très bon, M. Gerber ne consacre que peu de mots en *Neues Histor.-biog. Lexicon der Tonkunst* (1812); M. Eitner, si louablement minutieux, en note le nom sans donner l'indication des œuvres qu'on trouve dans le Catalogue de la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, IV<sup>e</sup>, 113-116. Pour justifier M. Eitner, je note ici que le IV<sup>e</sup> volume dudit catalogue n'était pas encore publié lorsqu'il écrivait : c'est son silence qui explique l'énumération faite ici des ouvrages du violoniste Grossi.

Pour juger de l'importance de ces œuvres, il faut les lier au mouvement complexe des esprits qui, à cette époque, paraît évident. Il se manifeste dans l'étude progressive où nous nous sommes attardés et se rattache au développement général de l'Europe. Ainsi que les violonistes en Italie, Bach et Haendel en Allemagne et en Angleterre, Lully en France, ont affirmé la suprématie de l'art instrumental. Même sans les rapports d'écoles, le milieu musical inspire aux artistes une croissante sûreté dans le maniement des formes. Considérés à l'égard d'un seul individu créateur, tous les ouvrages semblent s'arrêter à une phase de perfection plus ou moins atteinte; considérés comme les mots d'un grand alphabet, ils nous démontrent ce chemin fatal. C'est le même fait qui amenait Charles Letourneau à observer : « Tout semblerait immuable et immobile si, ouvertes devant nous, les annales de l'humanité ne nous criaient bien haut que le progrès n'est pas un rêve. »

Chez Grossi ce progrès qui sépare l'œuvre IV<sup>e</sup> des précédentes est très évident. La technique musicale et l'invention d'artiste en forment un ensemble homogène et complet. Les diverses parties de la Sonate, selon le sens ancien, atteignent une physionomie indépendante sans nuire à l'unité de l'œuvre. Au même degré de mérite on trouve Pietro et Giambattista

degli Antonii, dont les traditions sont liées à Bologne, comme organistes et maîtres de chapelle dans les églises de cette ville. Leurs œuvres, des dernières années du xvii<sup>e</sup> siècle, vont, avec Pietro, jusqu'au xviii<sup>e</sup>. La bibliographie de Eitner et celle du catalogue de Bologne, que je consulte, permettent d'examiner leurs compositions en ce qui concerne l'art et la technique des formes et du violon, ce qui révèle dans Pietro degli Antonii un connaisseur des effets de l'instrument; un talent d'invention dans le choix des rythmes internes formés de figurations et de retours symétriques dans la mesure, qui fait exhiler de ces pages anciennes comme un parfum de jeunesse et de vie. Ses *Sonate a Violino solo col basso continuo per l'Organo* (Bologne, chez Monti, 1686), que l'auteur de cette étude a examinées, confirment en général ce jugement. Plus qu'à la manifestation d'une pensée profonde, elles tendent vers un charme indéfini, vers cette grâce qui est le patrimoine de l'époque. Et ces essais semblent confirmer l'observation de M. Torchi que l'on peut revendiquer pour l'Italie de nombreux modèles parus avec succès dans l'école allemande, Haendel inclus et quelquefois même Bach.

Domenico Gabrielli et Giambattista Gigli font revivre la même grâce et la même élégance de dessin mélodique, répandues dans les œuvres pour violon qu'ils ont laissées. Le premier, dit aussi « Menghino del Violoncello », fut un exécutant plein de talent, violoncelliste à Saint-Pétrone de Bologne, où il était né en 1639 ou, selon d'autres, en 1640, ensuite « virtuose » du duc de Modène. Les dédicaces ou les titres de ses œuvres publiées fournissent ce peu de renseignement sur sa vie : il mourut à Bologne, le 10 juillet 1690. Domenico Gabrielli, compositeur d'opéra et de musique d'église, avec l'éclectisme qui caractérise cette époque, nous intéresse surtout pour l'œuvre *Balletti, Gigue, Correnti, Allemande et Sarabande a Violino e Violone, con il secondo Violino a beneplacito*. C'est l'œuvre I publiée à Bologne chez Monti, en 1684, et la souplesse de la ligne mélodique, qui exhale presque un parfum haydnien, est égalée par celle de Gigli, dit le *Tedeschino*, dont la vie d'artiste se développe en partie comme virtuose du duc de Toscane. Les bibliothèques de Modène et de Bologne possèdent des manuscrits dont M. Eitner indique les titres; toutefois il n'y a pas l'indication de l'œuvre I de Gigli, publiée avec le titre *Sonate da Chiesa e da Camera a 3 Strumenti col Basso continuo per l'Organo* (Bologne, chez Pier-Maria Monti, 1690). C'est justement dans cette œuvre que l'auteur cite son surnom de *Tedeschino*, et il s'appelle « serviteur du prince de Toscana ». Les Sonates de chambre procèdent de même que la Suite où le *Grave*, à la façon d'un prélude, précède la *Allemanda* et les autres danses disposées de sorte à créer un contraste dans les rythmes. Ce peu d'artistes, considérés parmi tous ceux qu'on est obligé de négliger, démontrent déjà suffisamment l'excellence de l'art à cette époque. Les ouvrages les meilleurs de Giorgio Buoni, Lorenzo Penna et Carlo Piazzi appartiennent au genre que nous avons déjà considéré. Giorgio Buoni, né à Bologne, ainsi que ses publications nous l'apprennent, selon les hypothèses de M. Weckerlin dans le « Catalogue de la Bibliothèque du conservatoire national de musique » (Paris, 1881, page 317), vécut à Crémone et ensuite à Milan. La date des *Allettamenti per Camera a due Violini e Basso*, publiés à Bologne chez Monti, en 1693, le place parmi les compositeurs voisins du xviii<sup>e</sup> siècle. On possède plus de renseignements sur Penna, qui semble être né à

Bologne en 1613; il appartient ainsi au courant du xvii<sup>e</sup> siècle, et il meurt le 20 octobre 1693. Plutôt que parmi les vrais créateurs, où il reste au-dessous de Buoni et des autres mentionnés, je crois mieux le classer parmi les didactiques, tel que le révèle le *Direttorio del canto fermo, dal quale con breuita si apprende il modo di cantare in coro*, etc. (Modène, chez Eredi Cassiani, 1689), et *Li primi Albori musicali per li principi pianti della musica figurata* (Bologne, chez Monti, 1672), dont le livre III apprend à jouer « de l'orgue et du clavecin sur la partie ». En rapport avec la matière de nos études il y a les *Correnti francesi a quattro voci*, publiées à Bologne, chez Monti, en 1673. Ensuite Carlo Piazzì, maître de chapelle à la cathédrale de Crémone, qui est à mentionner pour le livre 1<sup>er</sup> des *Balletti, Correnti, Gighe e Sarabande a tre, due Violini e Violone*, parues elles aussi à Bologne, chez Monti, en 1681. Elles suivent la production commune tant dans les formes que dans les tendances.

C'est alors qu'est admirable l'activité de la vie instrumentale à Bologne, milieu d'un goût d'art qui ne l'abandonnera jamais. Les œuvres des compositeurs italiens arrivent dans cette ville, et la typographie musicale de Monti est un moyen puissant de diffusion. Presque toutes les œuvres publiées où nous puisons les renseignements sur la vie musicale de cette époque portent le nom de cet éditeur, au moyen duquel nous arrivons maintenant à Giovanni-Battista Mazzaferrata (que l'on écrit aussi Mazza Ferrata), un des

représentants les plus nobles de cette dernière phase du xvii<sup>e</sup> siècle. Né à Gênes, il vint à Ferrare en qualité de maître de chapelle de l'Académie de la Mort, selon les lettres que M. M. Masseangeli recueillit dans le « Catalogue de la collection d'autographes laissés à la R. Académie philharmonique de Bologne » (1881-96). Le *Primo libro delle Sonate a due Violini con un bassetto di viola se piace* nous intéresse plus que les psaumes concertés avec violon, Madrigaux, *Canzonette et Cantate*. C'est l'œuvre V, publiée à Bologne chez Monti, en 1674, et qui a fourni à M. Wasielewski le modèle qu'il a publié de nouveau au n<sup>o</sup> 31 de l'œuvre « Die Violine im 17 Jahrhundert ». Ce ne sont pas des suites constituées de mouvements de danses : ce sont plutôt de vrais enchaînements de temps (deux ou trois temps) qui, tout en suivant une ligne encore indéfinie, ont déjà des caractères suffisamment architectoniques. M. Torchi, dans l'étude citée, le place, avec Corelli, parmi les prédécesseurs les plus importants de F.-M. Veracini et de Tartini, c'est-à-dire parmi ceux qui ont le plus puissamment perfectionné la forme dans la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. Et cet éloge est bien mérité, surtout en considérant le charme personnel de sa création.

Ainsi la Sonate XII commence par ce thème initial, où l'on voit un dialogue des parties avec une adresse toute instrumentale, en alternant les dessus rythmiques et mélodiques de la phrase de façon à créer une vraie dualité de thème.

Allegro.

L'*Allegro* qui le suit procède du même système : très agile dans le pas des doubles croches, suivi aussitôt du petit dessin mélodique des trois croches.

Allegro.



C'est un principe constant dans l'œuvre de Mazzaferrata, ce qu'on peut constater dans l'*Allegro* en 3/2 de la III<sup>e</sup> *Sonata*, dans le *Presto* de la N<sup>e</sup>, dans presque toutes ses compositions. Dans sa dérivation historique, ce procédé, qui va constituer la base d'une bonne partie du style instrumental classique, se rattache aux genres vocaux où, un dessin proposé, l'autre voix l'imite, jusqu'à ce qu'un repos permette l'entrée d'un nouveau thème. Mais le développement, le caractère de la mélodie et les figurations musicales prouvent une séparation absolue et une modernité complète. Le XVIII<sup>e</sup> siècle approche : tout, dans l'art comme dans la vie, s'enchaîne. L'heure qui passe, instruite par les siècles, frappe à la porte de l'artiste, lui donne l'héritage des prédécesseurs; elle en reçoit une haleine de vie, et s'envole. Elle ne connaît pas la division mathématique en jours, en années, en siècles. Qui peut nous dire combien elle s'est arrêtée chez l'un ou l'autre de ces créateurs ?

J'y songe en citant quelques recueils d'auteurs divers, publiés sans l'indication ni du lieu, ni du temps, ni du nom de l'éditeur, mais parus sûrement à Bologne, au déclin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Je les trouve notés dans le Catalogue de la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne (vol. IV, p. 76), qui aide mes recherches. Ces recueils, où nous avons déjà puisé des matériaux, nous amènent maintenant à citer quelques compositeurs qui se ressentent de la nouvelle influence des temps, et de même que Mazzaferrata et Corelli, que nous allons examiner, préfèrent la composition de formes créées librement à la composition en forme de suite, avec des danses. Ils s'approchent ainsi toujours davantage de la conception de l'édifice moderne. Si nous considérons ce fait, ce n'est pas pour donner une importance particulière aux compositeurs qui, eu égard à leurs mérites, doivent être rangés parmi les contemporains, mais pour démontrer que l'apparition de la Sonate dans sa forme classique trouve en Italie un matériel élaboré déjà bien riche. Parmi ces artistes on voit Carlo Predieri, Giuseppe Aldovrandini, Stradella et d'autres, y compris Giuseppe Jacchini ou Jacchini et Domenico Gabrielli, déjà cités. On peut ajouter Giovanni Andrea Alberti et Giuseppe Prandi, oubliés même par M. Eitner, et dont je trouve les noms dans la *Corona di dodici Fiori Armonici tessuta da altrettanti ingegni sonori a tre Strumenti*, publiée à Bologne *all'insegna dell' Angelo Custode*, chez Peri, 1706. Les compositions y recueillies, outre celles

d'Alberti et de Prandi, appartiennent à Giuseppe Alberti, Pietro Bettinozzi, Pietro-Paolo Laurenti, Francesco Manfredini, Pietro-Giuseppe Sandoni, Francesco Jarné, Tomaso Vitali, Carlo-Andrea Mazzolini (dans un autre recueil de Sonates pour Violon et Violoncelle, de la même époque et sans date, on lit Mazzolini, Giuseppe Torelli, Girolamo-Nicolo Laurenti. Quelques noms vraiment illustres — celui de Corelli suffirait — éclaircit ce document historique, qui comprend des parties détachées, sans la partition. Pour ce qui concerne la technique de l'œuvre je me sers des notes fournies par M. A. Galli, qui a pu l'examiner.

La forme de ces Sonates le plus souvent se compose de *Grave*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro* : dans l'*Allegro* qui suit le *Grave*, le style mélodique libre de Alberti est remplacé, chez d'autres, par des types de fugue ou de style imité : pour ce qui est des tendances, c'est une forme analogue au second temps sur lequel l'ouverture de Lully était construite. L'*Allegro* final tantôt s'approche du type du *Scherzo*, tantôt ressemble à la *Giga* qui finissait la suite, tantôt se rapproche sensiblement du type moderne plus élaboré, se développant avec un double thème, de même que Prandi nous en donne l'exemple.

Ce Prandi, qui du côté de la technique a des mérites indiscutables et dont l'équilibre des formes pourrait nous pousser à des réflexions, en ce qui concerne l'invention est au-dessous des autres. Au contraire, l'œuvre de Alberti est mélodique par excellence : il tâche de faire dominer le chant du Violon I, soutenu par le dialogue avec le Violon II et la basse : ce qui souvent offre de l'intérêt. Pour confirmer la conception moderne de la forme de Prandi, nous citons une de ses Sonates où, en germe, on voit un vrai Premier Temps de Sonate, qui constitue la dernière partie de ses Fugues. Il y a les deux thèmes, dont le second est proposé à la quinte du premier.

Allegro.

♩ 14 ecc.

(1<sup>o</sup> tema)

♩ 15 ecc.

(2<sup>o</sup> tema)

Suit la phase de développement qui nous amène à celle de récapitulation; ainsi que l'observe M. Galli,

dans toute la composition on sent l'élaboration moderne. Prandi, nous l'avons déjà dit, ne possède pas la génialité du créateur : ce qui explique le silence qui a entouré son nom. Pourtant ces simples travaux deviennent précieux considérés comme des indices de la culture possédée à leur époque lorsqu'il s'agit de déterminer le patrimoine artistico-scientifique d'une période. Quels que soient les renseignements qu'ils nous apportent, la vérité de l'histoire y gagne toujours, car ils nous rendent moins prodigés de louanges envers tous les bienheureux qui, dans le champ de l'art, recueillirent le fruit de leur préparation.

On approche ainsi du xviii<sup>e</sup> siècle. L'époque de A. Scarlatti, qui pour la richesse de la production instrumentale est tout à fait digne d'être nommé au début d'un siècle, va marquer une phase inoubliable dans l'art du mélodrame italien; Arcangelo Corelli, dans la même période, laisse dans le champ du violon les modèles les plus purs du genre; Domenico Scarlatti va pousser la technique du clavecin italien à l'apogée de son développement; et une phalange de virtuoses répand partout les souvenirs de cette joyeuse floraison. La vigueur d'énergie que M. Burney admirait tant dans son voyage en Italie, vers 1770, dans cette période augmente. Cette énergie ne subit pas encore l'influence des modèles étrangers qui vont paraître et à leur tour s'imposer avec une vigueur de jeunesse : elle se manifeste ainsi riche de personnalité et d'esprit national, insensible au vol des années.

Nous voyons passer les noms de Giovanni-Battista Borri, Bartolomeo Bernardi (un des nombreux musiciens de ce nom, parmi lesquels l'esprit fécond d'Étienne), Giorgio Buoni, tous nés à Bologne, dans ce milieu social qui nous donne une floraison artistique des plus belles d'Italie; et ils poursuivent un mouvement qui retelle les phases déjà remarquées chez d'autres artistes<sup>1</sup>. Mais avec Giuseppe Torelli, Giovanni-Battista Bassani et Arcangelo Corelli, tous nés au début de la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, la production pour le violon atteint un plus haut degré; et, profitant de tout ce que les prédécesseurs avaient préparé, elle ouvre le xviii<sup>e</sup> siècle d'une façon splendide. Ce n'est pas notre tâche de parler de la vie de ces virtuoses du violon, ni de nous attarder sur les

particularités des événements artistiques qui les entourèrent. La logique des dates nous montre, ou ne le pourrait mieux, le chemin que leur activité créatrice devait suivre. Et comme Giuseppe Torelli est né vers 1660, Bassani en 1657, Corelli en 1633, on comprend donc que leurs premières études (que Torelli et Bassani perfectionnèrent à Bologne où tous deux faisaient partie de l'orchestre de la cathédrale, et que Corelli termina sous Bassani) les aient amenés à suivre une même ligne de conduite bien définie, qu'ils n'ont plus abandonnée.

Le nom de Bassani est trop souvent négligé; pourtant la rare connaissance des effets particuliers au quatuor d'instruments à archet, la force et la précision par lesquelles son idée se moule dans la forme et y acquiert une expression toute personnelle, lui méritent notre admiration et rendent ses œuvres très intéressantes même aujourd'hui. Né à Padoue et élève de ce Daniele Castrovillari dont les drames musicaux ont été publiés dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, Bassani, après avoir été organiste dans un convent de Modène, était passé maître de chapelle à Bologne, et enfin, depuis 1685, s'était transporté à Ferrare. Les mémoires de ce temps parlent avec admiration de son habileté de violoniste, et on a tout droit d'y croire, en songeant aux traditions transmises à son digne élève Arcangelo Corelli. Sa production musicale, très riche, se compose surtout d'œuvres pour chant tant sacrées que profanes, quelquefois avec les instruments. Je renvoie le lecteur à l'ouvrage de M. Eitner pour cette production, et à son catalogue pour celle qui se rattache le plus à la matière de nos études. On cite ici seulement quelques œuvres dont on pourra examiner des morceaux intéressants dans la publication de M. Wasielewski sur les violonistes du xvii<sup>e</sup> siècle. Telles sont les *Sinfonia a due e tre istrumenti, con il basso continuo per l'organo*, publiées à Bologne chez Giacomo Monti en 1683, comme œuvre V, réimprimées en 1688. M. Wasielewski en a reproduit deux sous les numéros 33 et 34. Ici le mot *Sinfonia* équivaut à celui de *Sonata*: Le caractère de la mélodie, souple et ardent de vie, dans les *Allegro*, calme et élégiaque dans les *Adagio*, manifeste le type le plus propre aux instruments à archet. Je cite le thème de la première Symphonie, qui s'ouvre sur un *Allegro*:



Les qualités du violoniste reparaissent souvent dans le contraste de couleur obtenu par la distribution du dialogue entre les instruments, dans l'attitude générale de la phrase, dont le développement et la conscience des proportions marquent déjà un nouveau progrès sur le temps passé. En rattachant Bassani à Vitali, on peut suivre clairement cette marche glorieuse vers un perfectionnement croissant. Ainsi dans l'œuvre de Bassani les divers Temps, sou-

vent formés avec un seul thème (*Allegro* de la Sonate I<sup>re</sup>), quelquefois même avec deux, révèlent un sentiment de la forme binaire. Le thème proposé, renforcé par une idée épisodique qui l'entoure et le ranime, s'élève de la tonique jusqu'à la dominante; ici la composition redescend en séparant en deux parties le Temps où il se résume. La différence entre Bassani et Vitali semble être engendrée par la con-

1. Borri (G.-B.), dans le champ instrumental, laisse *Dolci Sinfonie a tre, per due Violini e Violoncello coll' Organo*, 1687, et *Sinfonie a tre, due Violini e Violoncello con il Basso per l'Organo, consacrate all' Altezza Serenissima de Francesco II<sup>e</sup> Duca di Modena, Reggio, etc.*, da Gio-Battista Borri Bolognese, Opera Prima, in Bologna, Per Gioseffo Micheletti, 1688.

Bernardi Bartolomeo, né à Bologne, violoniste, maître de chapelle à Copenhague, où il mourut environ en 1730. Intéressantes pour notre étude, les *Sonate da Camera a tre, due Viol. e Violoncello col*

*Violone o Cimbalo*: op. 1, Bologne, 1692, et la *Sonata a Violino solo*, op. 3, Amsterdam.

Buoni G.-Giorgio, né lui aussi à Bologne, vécut à Lucques, Crémone et Milan. Il laisse les *Allettamenti per camera a due Viol. e Basso*: op. 3, Bologne, Pier-Maria Monti, 1693. La dédicace de cette œuvre nous apprend qu'il fut à Milan et à Crémone. *Divertimenti per camera a due Violini e Violoncello*, etc., op. 1, id., ibid., 1693. La dédicace nous dit qu'il vécut à Lucques. Eitner ne cite pas cette œuvre. *Sonate a due Viol. e Violoncello col Basso per l'Organo*, Bologne.

ception des formes mélodiques, et c'est le fruit des temps. En effet, dans la phase de préparation à laquelle Vitali, né en 1644 et instruit vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, appartient encore, la conception de la musique se ressent du formalisme naissant de la longue préparation du contrepoint. Les bizarreries auxquelles il s'abandonne avec les *Capricci* le prouvent. Par contre, la fin du siècle approchant, l'âme de l'artiste commence à regarder au fond de sa conscience, en charme les rêves, en chante les joies et les douleurs. Ce sont encore des joies paisibles, des douleurs affaiblies, dans les nuances pâles de l'Élégie; tout le XVIII<sup>e</sup> siècle manquera de la profondeur douloureuse que le pessimisme de l'esprit moderne commença à répandre dans les pages beethoveniennes et finit par prodiguer dans la production complexe des romantiques. L'exubérance de vie qui nous enchante dans Haydn triomphe chez les artistes italiens de cette dernière période sur les anciennes lois, et la perfection de la technique nous laisse voir, à travers la transparence du tissu musical, l'âme qu'elle renferme.

Bassani donc ne doit pas être considéré comme un simple virtuose. Son œuvre a une importance réelle dans le développement des formes et du pur style instrumental; sa culture scientifique et celle du contrepoint est prouvée même par ces artifices que les créateurs les plus nobles ne dédaignaient pas. Deux *Canon*i à la fin de l'œuvre I, publiée à Bologne en 1677, nous en donnent des exemples<sup>1</sup>. De ce côté il ressemble à Vitali: c'est un nouveau lien entre ces deux artistes de talent, qui obéissaient aux tendances de l'époque à travers leurs innovations hardies.

Et la trace de ces tendances apparaît encore chez Giuseppe Torelli, qui donna à l'art instrumental italien une forte impulsion<sup>2</sup>. C'est en examinant ses *Sonate a tre strumenti (due Violini et Violoncello, con il Basso continuo)*, op. 1; Bologne, chez G. Micheletti, 1693) qu'on voit la modernité de la conception thématique, souple et très vive, alternée avec les souvenirs du temps passé. Ainsi, bien souvent, les Temps, dont le nombre est variable, ne sont pas conçus dans la forme binaire; mais ils se composent de fragments que l'auteur lie par des rapports tantôt de la ligne mélodique générale, tantôt et surtout de rythme. On pourrait se croire en présence de quelqu'un qui, connaissant sa force, tente les chemins nouveaux, pour abandonner un monde déjà connu, et qui y réussit en partie. Dans cette œuvre, qui comprend dix Sonates, l'*Avvertimento al lettore* est remarquable, où Torelli (qui est écrit Torrelli) dit qu'à cause des différents goûts des hommes, il prie de le pardonner si dans son premier ouvrage il n'a pas réussi à les contenter. Peut-être que les innovations auxquelles il tendait le poussaient à se couvrir des accusations de tous ceux qui se rebellaient aux nouveautés. On aperçoit une plus grande unité dans la constitution formelle de chaque Temps dans l'œuvre II, au titre *Concerto da camera a due Violini e Basso* (Bologne, chez Micheletti, 1686). Cependant on y trouve encore la prédominance de

l'*Aria* de danse: c'est un chemin de concessions partielles qui va nous conduire dans un champ plus vaste. Il faut pourtant noter particulièrement le titre *Concerto da camera*, etc., que les renseignements historiques ordinaires citent pour attribuer à Torelli le mérite d'avoir inventé le *Concerto* moderne. Mais dans l'histoire de l'art, ainsi que dans toute manifestation de l'activité humaine, l'invention, le plus souvent, n'est qu'une élaboration des matériaux déjà existants. J'ai noté ce fait au commencement de notre étude, je le répète ici pour le *Concerto*. On donne ce nom à une œuvre musicale confectionnée à un nombre plus ou moins grand d'exécutants, et le plus souvent avec accompagnement d'orchestre. On trouve une exception à ce dernier principe dans des ouvrages bien connus tels que: le « Concert pathétique » pour deux pianos de Liszt, et la *Sonata* op. XIV de Schumann, publiée à l'origine avec le titre de « Concert sans orchestre ». Mais le nom de *Concerto* est bien plus ancien, et en d'autres temps on lui a donné une signification plus différente. Son origine est sans doute italienne; le premier à s'en servir fut probablement Ludovico Grossi da Viadana, dans une série de *Motets* pour voix et orgue, qu'il publia en 1602 avec le titre de *Concerti da Chiesa* (Venise, chez Vincenti). Or, le même titre que Torelli donne aux formes instrumentales développées dans la longue tradition italienne du violon commence à manifester un besoin déjà éprouvé. En effet, toutes les fois que la technique atteint un haut degré de perfection, elle s'élève à la création d'un nouvel attrait et d'une beauté nouvelle. Le virtuose, riche des moyens infinis qui le favorisent, provoque l'admiration du public; et comme celui-ci lui demande des manifestations de son art, ainsi il finit par préférer une forme d'art où sa valeur personnelle soit moins absorbée par la phalange des exécutants. Ce fait était déjà arrivé pour le mélodrame, où l'*Aria*, dans ses différentes formes de *Aria cantabile*, *Aria di portamento*, *Aria parlante*, *di mezzo carattere*, *di bravura*, brisait l'unité de l'action tout à l'avantage des solistes, et il arrivait de même dans le champ instrumental, où l'école du violon créait ces essais d'un style nouveau.

En effet, avec la création du *Concerto*, une nouvelle technique était inévitable dans la composition. La nécessité de mettre en relief un instrument (comme dans le concert ordinaire) ou un groupe d'instruments (comme dans le *Concerto grosso*) aidait toujours les subdivisions internes de la forme, amplifiait le dialogue, imposait une étude diligente sur l'équilibre de cet ensemble. D'autre part, selon le caractère d'importance acquise par l'instrument ou les instruments de concert, le compositeur était obligé de former la mélodie de sorte qu'elle réunit toutes les difficultés où le virtuose pouvait briller, ce qui, d'un côté, amenait fatalement à la prédominance de l'élément décoratif sur le contenu esthétique intime de l'idée, mais, d'un autre côté, cela poussait les fantaisies à de nouvelles trouvailles où la variété

1. Balletti, Correnti, Gighe e Sarabande a Violino, e Violone, ovvero Spinetti, con il secondo Violino a bene piacere. In Gio. Battista Bassani, Organista e Maestro di Musica nella Venerabile Confraternita della Santa Maria del Fiore di Modena, et Accademia Filarmonica di Bologna, Opera Prima, Bologne, Giacomo Monti, 1677. Vers la fin de l'œuvre on trouve: 1) *Canon infinito a sei Bassi con l'obligatione della corda Lychnos Lypnton*, etc.: Canon à l'infini pour six basses avec la corde Lychnos Lypnton obligatoire, etc.; 2) *Canon con un conseguente in Alto dopo due pause nella fuga del Canto alla quinta bassa*, etc.: Canon avec son conséquent au dessus après deux mesures ou silences dans la fugue du chant à la quinte basse, etc. Dans la Biblioth. du Lycée music. de Bologne.

2. Né à Verone, vers la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (peut-être en 1660), mort en 1708, selon quelques-uns (Riemann, Baker) à Aushach, où il avait été appelé depuis 1703 comme violon soliste du margrave; selon d'autres (Eitner), à Bologne. Le titre d'une de ses publications en 1687 nous dit qu'il a été instrumentiste à la chapelle de Saint-Pétron à Bologne. Pour la liste de son œuvre très importante, V. EITNER, *Quellen Lexicon*: pour des essais, V. WASILEWSKI, *Die viol. im XVII<sup>e</sup> Jahrh.* V, notices Dict. music. en Gnove, art. *Violin playing*, IV, 290 et suiv. SCHERING (A.), *Geschichte der Instrumentalconcertes*, Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1905.

des dessins et des rythmes déjà très riches augmentait encore.

On entre, alors, dans une phase nouvelle. L'ancienne *Sonata*, qui s'est délivrée peu à peu des formes de danse et qui est arrivée à constituer le caractère indépendant des divers Temps, chez les violonistes s'est développée de façon à maîtriser la forme. La loi des contrastes, qui règle les alternatives des Temps, est la même que celle de l'ouverture de Lully, composée de *Adagio-Allegro-Adagio* (si l'on se sert de ces termes modernes pour l'usage ancien). Alessandro Scarlatti, le glorieux chef d'école de l'Opéra napolitain, a renversé cette symétrie, et dans son Overture il a placé l'*Adagio* au milieu, entre deux *Allegro*. C'est la même chose que maintes fois on trouve dans les Sonates des violonistes, la plupart écrites pour trois instruments, où le Finale est souvent un *Presto*. Or, avec le *Concerto*, on a une forme instrumentale écrite pour un instrument destiné à dominer les autres, avec l'accompagnement d'un orchestre plus ou moins grand. Ce dernier est bien encore une sorte d'amplification de l'ancienne Basse continue; mais il ne se borne plus à soutenir l'instrument principal. Il l'accompagne avec des dessins variés, et souvent il engage avec lui un vrai dialogue, presque à demande et réponse.

Les compositeurs nouveaux, comme on peut s'en apercevoir, puisent dans la tradition passée. Les formes musicales s'enchaînent, et il n'est pas toujours possible de distinguer le nouveau de l'ancien. En plusieurs concertos la *Giga*, qui devait être la dernière partie de la suite, échangeait le 12/8 avec le nouveau *Presto*, créé par le compositeur; en d'autres l'*Andante* ressemble à l'ancienne *Aria* de la Sonate d'église. L'unité absolue du ton, qu'on devait garder pour tous les Temps de l'ancienne Suite, peu à peu obéit à ces nouvelles tentatives : quelquefois la modulation nous amène dans les tonalités relatives. On trouve même des concertos où l'*Andante* est formé dans le ton de la sous-dominante du premier Temps. C'est le principe qui va devenir une règle parmi les classiques de la Symphonie et de la moderne *Sonata*.

Les deux formes de *Concerto*, celui « de chambre » et le *Concerto grosso*, répondaient parfaitement aux exigences des artistes et des temps. Dans le Concerto de chambre l'instrument principal n'était soutenu que d'un simple accompagnement, résultant de l'amplification de la Basse continue. Dans le *Concerto*

*grosso*, comme nous l'avons vu, on avait trois divisions d'instruments : 1) le Violon principal; 2) le *Concertino*; 3) le *Concerto grosso*. On possède un guide excellent pour étudier ce nouveau genre, dans la publication posthume de Torelli faite à Bologne chez Marina Silvani, en 1709. (Torelli mourut en 1708.) Elle porte ce titre : *Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo Natale di Giuseppe Torelli Veronese Musico Sonatore nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et Academico Filarmonico, Op. Ottava*. L'œuvre est précédée d'une dédicace de Felice Torelli, frère de Giuseppe, et se compose de douze Concerts écrits à huit parties, savoir : 1) un violon principal; 2) deux violons, viole et basse de *Concertino*, qui forment l'orchestre concertant; 3) deux violons et un *Violone* (contrebasse de viole) qui constituent le *ripieno* et remplacent l'ancienne basse continue.

Dans les éditions de 1686, 1688, 1692, faites à Bologne, on trouve des Concerts de chambre pour deux et quatre instruments, tous caractéristiques pour les qualités personnelles de Torelli, la transparence de la pensée, le pur style du violon, la vivacité des conceptions. Quelquefois la virtuosité semble le dominer, surtout lorsque le premier violon se présente tout seul et joue le rôle de concertiste. Le besoin d'éclat l'amène à entasser des traits brillants et des passages du violon qui ne répondent pas toujours au goût sévère de l'art. Mais, par contre, que de noblesse à d'autres égards, surtout que d'ampleur solide dans les Temps de son *Concerto*! Si dans les Sonates le nombre des Temps est encore indéfini, variable de cinq à six, maintenant on possède un type ferme. *Allegro*, *Adagio*, ou *Largo et Allegro* se suivent avec de vraies proportions qui tendent au symphonisme d'époques plus avancées. A cet égard, on peut bien établir que l'école italienne du violon précède sans aucun doute le développement imminent de la période instrumentale moderne.

Pour ce qui concerne le style et la technique du violon, de petits examens de morceaux de musique ne suffisent pas : c'est pour cela que, faute d'espace pour faire ce que M. Wasielewski fit, je renvoie le lecteur à cette œuvre où, aux nos 35 et 36 en « Die Violine im XVII Jahrhundert », se trouvent un des douze *Concerti grossi*, tirés de l'édition faite à Bologne en 1709 et la *Sonata per Violino solo, Violoncello obbligato e Cembalo*. Dans ces deux œuvres, Torelli confie au violon des passages harmoniques tels que le suivant, qui appartient au second *Allegro* de la *Sonata*.



Dans cette Sonate le violon est poussé jusqu'à la 4<sup>me</sup> position,



ce qui prouve l'adresse de la technique à cette époque. On ne doit pas oublier ce que les partitions des opéras nous révèlent, c'est-à-dire que les exécutants pouvaient jouer des passages bien plus difficiles :

tels que ces fragments pour violon dans la partition de *Cesare in Alessandria* de Aldovrandini (1701) (ex. 1) et de *Laodicea e Berenice* de A. Scarlatti (1701) (ex. 2).

EX. 1

EX. 2.

Les formes employées dans les divers temps présentent, comme nous l'avons déjà observé, l'influence de l'époque et du milieu social. Ainsi une étude minutieuse pourrait nous amener à reconnaître des ressemblances évidentes dans la conception de la phrase et dans la formation des périodes, entre ses contemporains et lui. C'est l'esprit de l'époque qui appose le même sceau sur toutes les œuvres.

La vie et la production artistique de Torelli s'entrelacent avec celles de Arcangelo Corelli<sup>1</sup>, qui apportent une contribution des plus grandes au développement des formes instrumentales.

Ici on doit remarquer que dans cette dernière phase du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup>, les artistes les plus sérieux et les plus puissants, surtout pour ce qui concerne les formes instrumentales, sont des violonistes de profession, ou du moins ceux qui ont consacré au violon une étude diligente et amoureuse. La famille des instruments à archet jouit en ce temps-là du privilège qui est aujourd'hui réservé au piano : elle exerce les compositeurs et les guide à tenter un nouveau chemin. Nous reverrons ce fait

en étudiant la période des clavecinistes, où l'on devra souvent mentionner l'influence exercée par l'art du violon : de même sur l'art italien en général, dont les violonistes deviennent les divulgateurs les plus puissants. Et leur importance dans l'histoire de l'art s'accroît encore par les voyages qu'ils font à l'étranger, en créant des élèves, en suscitant des imitateurs.

Arcangelo Corelli avait étudié la composition avec Matteo Simonelli de Rome, élève lui-même de Gregorio Allegri et de Orazione Benevoli ; il s'était perfectionné dans la technique du violon avec Bassani, déjà cité. Ses œuvres et ses discussions soutenues quand on voulait lui adresser des remarques prouvent cet enseignement. Ce fait lui arriva à cause de l'œuvre II, qu'il publia en 1685, âgé de plus de trente ans. Elle comprend douze Sonates pour deux violons et *Violine* (basse de viole) ou clavecin. Or, dans la troisième Sonate le passage suivant fut critiqué par Gio. Paolo Colonna, savant de Bologne qui avait étudié lui aussi avec Benevoli, et qui était estimé par un bon nombre d'élèves.

EX. 19

La sévérité des compositeurs n'admettait pas les quintes entre la basse et le chant : mais Corelli, dont le caractère était moins doux que ses biographes le plus souvent ne nous le décrivent, ne supporta pas la critique. Il arriva ainsi qu'il répondit presque offensé en disant que quiconque voulait trouver dans ce passage une série de quintes défendues, démontrait qu'il ignorait les premières règles de la composition. Colonna, naturellement, ne se tut pas : il en appela au jugement de Antimo Liberati de Foligno, élève lui aussi de Allegri et Benevoli, et compositeur.

La controverse, qui dura du 26 septembre jusqu'au 12 décembre 1685, finit par une complète défense de Liberati qui justifiait le passage de Corelli. Le document se trouve dans la copie d'une lettre de A. Corelli, de deux de Liberati, de trois de Colonna, qui sont conservées dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. M. Burney, dans le volume IV de son *Histoire de la musique*, donne le passage en question.

J'ai cité ce fait soit parce qu'il montre que le docteur de Corelli n'était pas tout à fait évangélique (ce que M. Gaspari, dans le catalogue de la Bibliothèque de Bologne, a observé), soit parce qu'il en résulte une

1. Né à Fusignano, près d'Imola, le 12 ou le 13 février 1653, mort à Rome le 18 janvier 1713. Les 48 *Sonate* (op. I-IV) et les *Concerti grossi* (op. V) furent publiés à Londres chez Walsh, en deux volumes revus par M. Pepusch : Chrysander et Joachim ont publié une édition complète, de l'op. I à l'op. VI. On trouve des renseignements dans les œuvres de Brossi, LA MARA, etc. V. les indications dans ERSEN, *Quellen*

*Lexicon*. Dans le Bulletin de l'Académie bavaroise des sciences, 1882, on trouve une bonne monographie écrite par Rühl sous le titre : *Arcangelo Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlichen Epochen*. V. encore FAYOLLE (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniäni, Pugnani et Viotti*, Paris, Impr. lit. et mus., 1810.



certaine liberté, même en ce temps-là, dans la composition instrumentale. Et Corelli, même dans ses œuvres, ne dédaigne pas ces licences dont il se sert lorsque l'occasion se présente. Ses compositions qui nous offrent un plus grand intérêt sont groupées en cinq recueils de Sonates et dans un recueil de *Concerti grossi*. Les recueils de Sonates (op. I, Rome, 1683; II, Rome, 1685; III, Modène, 1689; IV, Bologne, 1694) se composent chacun de douze Sonates à trois instruments, deux violons et basse, maintes fois réimprimées. La Basse, dans l'op. I, est donnée par l'orgue; dans l'op. II, par la basse de viole ou le clavecin; dans l'op. III, par l'*arcilinto* ou l'orgue; dans l'op. IV, par la basse de viole ou le clavecin. Ils ont été réunis avec les *Concerti grossi* dans l'édition faite à Londres chez Walsh, revue par M. Pepusch. L'œuvre V, que nous allons examiner, est publiée sans date, avec l'indication : *Incisa da Gasparo Pietra Santa*; toutefois la dédicace porte la date du 1<sup>er</sup> janvier 1700. Elle est divisée en deux parties : la première comprend six sonates, deux pour « Violon et Violon ou Clavecin »; la seconde partie se compose de *Preludii. Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte e Follia*. En d'autres termes, dans la première partie on trouve des modèles d'un style plus moderne, qui s'est affranchi des formes de danse, tendant à la vraie *Sonata*. Dans la seconde, les modèles de danse reparaissent et ont le dessus, et y suivent les fameuses variations sur l'*Aria des Follie di Spagna*.

L'intérêt réveillé par cette œuvre fut tel que, de 1700 jusqu'à 1799, on en fit cinq éditions. Elle fut réduite en *Concerti grossi* par Francesco Geminiani, et parut encore dans une édition d'Amsterdam, pour deux flûtes et la basse. L'indication complète de ces réductions, bien intéressante parce qu'elle prouve l'importance acquise par cette œuvre, nous est donnée dans le *Quellen Lexicon* de M. Eitner.

Enfin, d'un plus grand volume et plus importants dans le développement de l'art instrumental italien, on a les *Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obbligato e due altri Violini, Viola e Basso*. C'est l'œuvre VI, publiée à Rome en 1712, qui suit de trois années seulement la publication des *Concerti grossi* de Torelli; mais Torelli, au lieu d'y puiser, semble, au contraire, avoir fourni à son contemporain quelques modèles utiles. Cette œuvre fait partie de l'édition de Walsh, revue par M. Pepusch; le recueil complet des œuvres de Corelli se trouve chez Augener par les soins de Chrysander et Joachim; les Sonates de l'œuvre V y sont enrichies de tous les ornements et de tous les passages faits par l'auteur dans ses exécutions. Une publication ancienne d'Amsterdam en fournit le modèle.

On ne doit pas juger d'après l'œuvre de Corelli de l'importance historique et artistique de l'auteur. Même dans ce cas elle serait très grande, à cause de l'élaboration qu'il opéra sur les matériaux artistiques hérités des précurseurs : ainsi on voit la forme se perfectionner toujours, l'unité être évidente, et

l'incertitude de trop de thèmes épisodiques s'évanouir devant la prédominance des idées principales. De même la ligne harmonique se développe de plus en plus sûre; le contrepoint est ainsi un moyen efficace de dérivation d'une idée à l'autre, au lieu d'un simple jeu explétif de l'œuvre.

Mais c'est en songeant à la période où vécut Corelli, qu'aussitôt apparaît en lui une nouvelle cause d'intérêt. En effet, l'art instrumental italien, après la période des précurseurs, avait commencé à donner des fruits abondants. L'émulation et la concurrence poussaient à la recherche du succès, qui n'est pas toujours un bon conseiller; la perfection de la technique amenait à la chance du *Concerto*, et la virtuosité, s'emparant des formes élaborées, menaçait de faire prévaloir l'extérieur sur le contenu intime de l'ouvrage.

C'est alors que devenait précieux dans l'histoire de l'art italien un véritable artiste assez puissant dans la technique pour s'imposer aux violonistes, assez fort dans l'art de la composition pour avoir l'intuition du beau que ses prédécesseurs avaient développé, et assez fort aussi pour en suivre les traditions. Il continuait la tradition la plus pure en l'imposant par l'exemple et la chance de ses ouvrages (son bonheur domestique a été fort contrarié). On doit le considérer ainsi, tel que nous le présente tout son œuvre. La Bibliothèque du Lycée musical de Pesaro, confiée à mes soins, possède un exemplaire désormais précieux de l'œuvre V, contenant tantôt la première partie (*Sonate*), tantôt la seconde (*Preludii. Allemande*, etc. que M. Eitner note dans un petit nombre de Bibliothèques. La dédicace de Arcangelo Corelli « à Sofia Carlotta, Elettrice di Brandeburgo », est datée du 1<sup>er</sup> janvier 1700. Je crois bon de puiser les exemples dans cette œuvre pour étudier l'art du Maître; car, publiée lorsque l'auteur avait dépassé la quarantaine, elle nous donne le droit de supposer qu'elle en représente les intentions, libres de toute précipitation juvénile.

Or, les six Sonates de la première partie, de style plus élevé et plus vaste que les simples recueils de danses, ne démentent pas encore l'égalité absolue du ton, qu'on voit dans la Sonate et dans l'ancienne Suite. Ainsi tous les temps de la 1<sup>re</sup> (*ré maj.*), de la II<sup>e</sup> (*si bém. majeur*), de la III<sup>e</sup> (*ut maj.*), de la IV<sup>e</sup> (*fa majeur*), de la V<sup>e</sup> (*sol min.*) et de la VI<sup>e</sup> (*la maj.*) commencent et finissent dans le ton sur lequel la Sonate est composée. La forme s'appuie sur les imitations qui prévalent dans les temps plus développés, comme dans les *Allegro*, ce qui l'amène souvent à développer sur le Violon, avec l'aide de la Basse, des Fugues ou des Temps *fugati*, dans lesquels l'exécutant est souvent obligé de suivre les contrastes rythmiques entre les deux parties qui lui sont confiées. Tel est l'*Allegro* de la IV<sup>e</sup> Sonate, qui, de même que les autres *Allegro* développés en ce recueil, appartient au genre fugué : en d'autres termes, c'est le même système suivi dans l'*Allegro* de l'ouverture de Lully. Ici la fugue est tonale, et ainsi proposée par le violon :



Musical score for the first system, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes fingering numbers 4, 3, 7, and 6. The text "ecc." is written at the end of the system.

Au même type appartient l'Allegro de la III<sup>e</sup> Sonate (fugue réelle) :

Musical score for the second system, labeled "Op. 21". It shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes fingering numbers 6, 4, 6, 4, 6, 7, 6, 5, 3. The text "ecc." is written at the end of the system.

Musical score for the third system, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes fingering numbers 7, 7, 4, 3, 6, 5, 3. The text "ecc." is written at the end of the system.

celui de la seconde, tonale :

Musical score for the fourth system, labeled "Op. 22". It starts with the tempo marking "Allegro." and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes fingering numbers 7, b6, 4. The text "ecc." is written at the end of the system.

celui de la 1<sup>re</sup>, réelle :

Musical score for the fifth system, labeled "Op. 23". It starts with the tempo marking "Allegro." and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Musical score for the sixth system, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line includes fingering numbers 6, 5, 3, 7, 7, 7, 4, 2, 6, 7, 7. The text "ecc." is written at the end of the system.

et le second *Allegro*, qui, dans celle-ci, suit le *Grave* (réelle) :

Allegro.

♩ 24

La virtuosité, ainsi qu'on peut le voir, y est répandue largement pour donner au violon ces moyens harmoniques où puisse briller non seulement l'adresse des doigts, mais encore l'importance de la composition. L'auteur ne néglige point le caractère brillant, nécessaire pour la satisfaction des besoins de la vir-

tuosité. Et il nous en donne encore un exemple dans l'*Allegro* initial de la 1<sup>re</sup> Sonate, où, après un développement assez important, on doit exécuter une longue série d'arpèges. Dans l'édition de l'époque, que j'examine, ils sont ainsi notés, avec l'indication de *Arpeggio* :

♩ 25

De même dans l'*Allegro*, après l'exposition et les *divertimenti*, ces agilités paraissent dans des passages de ce genre :

Allegro.

♩ 26<sup>3</sup>

Sonata IV<sup>a</sup>

A l'égard de la technique, ces essais, sans arriver à des acrobatismes nouveaux, prouvent le progrès atteint par le violon. Ils ne dépassent pas la troisième position ; en quelque lieu ils semblent atteindre la quatrième, si le *mi*<sup>5</sup> qu'on voit n'est pas considéré par les violonistes comme harmonique. Cela posé, le passage de Monteverde cité d'abord dans notre étude, était bien important : il nous dit que, dans le courant de presque un siècle, l'extension des compositions du violon, pour ce qui concerne les positions, ne fut

pas amplifiée de beaucoup. Au contraire, le traitement de la polyphonie sur les cordes, pendant ce temps, a atteint des progrès réels. Dans les *Allegro* où Corelli aime surtout le *fuyato*, le violon propose le thème et y répond : les passages à doubles cordes se suivent agiles et sûrs. La basse peut ainsi concourir l'œuvre, tantôt en harmonisant lorsque le violon suit son dessin, tantôt en s'élevant à l'importance mélodique aussitôt que le violon s'abandonne à l'arpège du virtuose. Il arrive ce qui constitue une

loi constante dans la logique : tout ce qu'on ne recherche pas encore en extension, on l'acquiert en profondeur de contenu. La forme déjà amplifiée laisse un peu de place à la virtuosité, mais elle n'est pas son esclave. Il arrivera que les violonistes, agiles jusqu'à atteindre les plus hautes notes, amplifieront les formes et l'extension de leurs œuvres, jusqu'à réduire le contenu intime à de seuls passages acrobatiques. On pourra dire alors de même que Montesquien disait des orateurs : « Ce qui leur manque en profondeur, ils vous le donnent en longueur. »

J'ai parlé de la forme : sur ce point important nous devons nous arrêter. Toute incertitude s'est évanouie dans les *Sonate* de même que dans les *Concerti grossi*, et dans les œuvres conçues pour ainsi dire selon le nouveau style, la distinction entre les temps est définie et évidente. Corelli forme la *Sonate* presque toujours avec un *Grave* initial auquel suit l'*Allegro* ; celui-ci est souvent suivi à son tour d'un *Vivace*. L'*Adagio* sert à créer un contraste après lequel il y a un nouvel *Allegro* final. Quelquefois, ainsi que dans la *Sonate 1<sup>re</sup>* de cette œuvre V, le *Grave* initial acquiert une ampleur inusitée et un coloris dramatique au moyen d'alternatives rapides, tantôt de mouvement (*Grave, Allegro, Adagio* alternés), tantôt de mesure :

dans ce cas c'est une modernité bien remarquable, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le chant se lève dans les *Adagio* pur et noble : le virtuose repose pour que l'âme de l'artiste s'épanouisse.

On obtient l'ampleur de chaque temps en conduisant la phrase principale peu à peu dans les tons relatifs : avec des modulations qui en permettent la reprise. Proposée dans un ton, le plus souvent on voit cette phrase se répéter à la dominante. L'équilibre de la construction harmonieuse et de l'allure est parfait : rien n'excède, ni ne manque. Les parties forment un ensemble avec le temps, et celui-ci se fonde dans la sonate entière, même en conservant l'individualité de rythme, de développement et d'idée.

L'artifice que Corelli aime le plus dans l'amplification du petit sujet choisi pour thème, ce sont les imitations (que nous avons déjà examinées) et les progressions. Son procédé formel apparaît dans cette première partie de *Giga* que, parmi les nombreux exemples, je tire de la VII<sup>e</sup> *Sonate* de l'œuvre V, dans la section réservée aux suites sur des thèmes de danse. Le bémol qui succède au dièse équivaut au bécarre : ce que l'on voit dans les mesures 26, 27, 31, 32, 33 de la basse.

Op. 26<sup>b</sup>

The image displays a musical score for Op. 26<sup>b</sup>, consisting of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and fingerings (numbers 1-5). The first system is marked 'Op. 26<sup>b</sup>' and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The subsequent systems continue this musical development, with the bass staff often featuring complex rhythmic patterns and accidentals. The score is presented in a clear, professional layout typical of a music edition.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'art de Arcangelo Corelli. La même technique amplifiée, si l'invention y est moins riche, est apportée dans le *Concerto grosso*. Et on peut dire réellement que dans l'histoire de l'évolution symphonique où l'Allemagne, cinquante ans après, va obtenir la lumière avec Haydn, l'art de ce violoniste célèbre et de son école joue un rôle remarquable.

L'importance de l'artiste que nous venons d'étudier place en seconde ligne bon nombre de contemporains dont les œuvres existent encore dans les bibliothèques et qui nous offrent souvent un bien grand intérêt. Je cite seulement les noms de Giulio Taglietti, de Tommaso Pegolotti, de G.-B. Brevi, de Domenico Zanatta, de Tommaso Albinoni et d'autres, tous auteurs de Sonates le plus souvent à trois instruments, selon l'usage très répandu de l'époque, publiées vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. L'art instrumental italien, développé jusqu'à un haut degré chez les violonistes, se répand avec eux dans toute l'Europe, ses qualités constituent le patrimoine commun. Tommaso Albinoni, que nous venons de citer, peut nous en donner la preuve, car ses thèmes ont été maintes fois choisis par Sébastien Bach pour ses œuvres. Spitta (vol. 1<sup>er</sup>, p. 413) nous parle de la sympathie avec laquelle le grand organiste allemand choisissait pour exercice à ses improvisations les sujets du violoniste vénitien, et on trouvera encore des exemples de ce fait en examinant la Fugue en *la* du n<sup>o</sup> 10 du cahier 13<sup>e</sup>, édition Peter, des œuvres de Bach, et la fugue en *fa dièse mineur* au n<sup>o</sup> 5, cahier 3<sup>e</sup>, même édition, toutes deux formées sur des thèmes tirés de l'œuvre I de Albinoni. Toutefois, dans cette étude, qui considère plus le développement général d'un art que celui des musiciens en particulier, l'artiste, qui dans ce développement semble marquer un moment nouveau, attire notre attention. Si dans l'œuvre d'An-

tonio Veracini, oncle et maître de Francesco-Maria Veracini, bien plus connu, il n'apparaît pas de vraie nouveauté, cependant il mérite d'être cité comme celui qui, dans la construction de la forme, suit les nobles tendances observées dans Corelli. Toute certitude de dates sur sa vie manque : la publication de l'œuvre I (*Sonata a tre, due Violini e Violone o Arciliuto col Basso per l'organo*; Firenze, 1692, Antonio Navesi alla Condotta), à laquelle suivent d'autres sonates d'église (op. II) et dix sonates de chambre même à trois instruments (op. III, Modène, 1696, Rosati) nous amènent à le placer dans la période qu'on vient d'examiner, dont elles subissent l'influence et réverbèrent les qualités, surtout du côté de la forme. Aux numéros 37 et 38 M. Wasielewski en reproduit des modèles qui confirment ce jugement. Deux *Sonata a tre* tirées de l'œuvre I et II ont été publiées même chez Augener, et 6 par les soins de Gustav Jensen.

On retrouve les mêmes tendances chez Tommaso-Antonio Vitali, souvent confondu (même par M. Riemann dans la 4<sup>e</sup> édition du *Lexicon*) avec son père G.-B. Vitali, dont nous avons déjà parlé. La dédicace de l'œuvre XIV de ce dernier, publiée après la mort de l'auteur, ne laisse aucun doute. Ce qu'on connaît de sa vie se borne à le savoir né à Bologne dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle et directeur de la chapelle ducale de Modène, où il vécut de 1677 jusqu'à 1717. On connaît mieux sa production, dont il nous reste trois recueils de sonates d'église et de chambre à trois instruments. Dans ces œuvres il suit les formes examinées de l'œuvre de Corelli et chez les précurseurs avec une tendance à la virtuosité qui le démontre un violoniste expérimenté. Dans une *Ciaccona* réimprimée par David (Hohe Schule des Violinspieles) on trouve des passages décisifs. Le dessin suivant impose sans doute adresse et souplesse de poignet dans le maniement de l'archet.



D'autres passages démontrent l'emploi de positions aiguës à main fixe : ainsi, selon l'édition de David, Vitali arrive jusqu'à la 6<sup>e</sup> position :



Enfin, l'emploi d'arpèges sur quatre cordes :



et d'accords de quatre sons :



prouve le progrès atteint par la technique du violon, et je crois bon de noter ce progrès, car il nous explique d'un côté l'intérêt croissant réveillé par les compositions pour instruments d'archet, de l'autre la décadence prochaine de l'art instrumental italien. Cet art s'était développé florissant chez les violonistes, et à travers les efforts incessants d'une longue période de créateurs il atteignait déjà la plénitude des formes. La technique qui, dans le développement de ces formes, a joué un rôle modeste, a maintenant le dessus, et l'on assiste à la décadence fatale de ces formes qui ne sont plus nécessaires à la pompe de la technicité triomphante.

Dès ce moment la manie de la variation, qui avait déjà paru à plusieurs reprises dans les œuvres des prédécesseurs, augmente toujours. Et voilà un signe infaillible d'une décadence qui, même arrêtée par l'exemple et l'influence d'artistes très nobles, tels Francesco-Maria Veracini, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli et Antonio Vivaldi, finit par bouleverser la production italienne tout entière. Alors les formes qui avaient été créées sous l'impulsion incessante de l'idée musicale et puisaient dans celle-ci leur nourriture, sont réduites à de simples carcasses invariables sur lesquelles se répand la végétation parasite de l'élément décoratif et de la variation : l'art créateur est remplacé par le simple artifice de la technique.

Heureusement, avant d'arriver à une telle décadence, on traverse une période glorieuse. Les publications examinées avec celles de Attilio Ariosti nous amènent directement au xviii<sup>e</sup> siècle.

L'originalité de ce bizarre type d'artiste, organiste et joueur de viole d'amour, se manifeste plus dans le contenu que dans la forme. En d'autres termes, dans les *Divertimenti da camera a Violino e Violoncello* (Bologne, chez Carlo-Maria Fagnani, 1695), elle obéit aux usages déjà observés. La forme de danse est celle qu'il préfère : les douze compositions sont constituées de un *Balletto* qui forme le premier Temps, et y suivent une *Giga* et une *Corrente* ou une *Garotta* et un *Minuetto*. Je cite cette œuvre pour la recherche manifeste du nouveau qui en caractérise le contenu : et c'est un indice qu'on tentait de réagir contre l'uniformité de la tendance. Ainsi que nous allons le voir chez les clavecinistes, les compositeurs pour instruments à archet et, en général, les élaborateurs de l'orchestre rencontraient les parois rigides des modèles les plus en vogue ; et trop souvent impuissants à s'en détacher ou à atteindre à la profondeur de pensée que les grands artistes y avaient apportée, ils se bornaient à renouveler leur patrimoine artistique par des acrobatismes techniques et des trouvailles quelquefois heureuses.

## II

Jusqu'ici nous avons étudié l'œuvre des compositeurs dans le but d'en saisir l'évolution successive qui nous a amenés à la conception générale de la forme. Il arrivait ainsi que même les petits essais nous offraient un intérêt, quand la date de la publication permettait de reconnaître en eux quelque fait précurseur ; et c'est ainsi que des auteurs presque inconnus nous servaient de guides dans les époques passées, au moyen de leurs œuvres publiées et possédées par les Bibliothèques. On a pu voir que le Temps constitué par un ou plusieurs thèmes, en général, tend à être divisé en deux parties distinctes. La première renferme la proposition du sujet ou des sujets thématiques et, à travers une série de modulations, nous conduit dans le ton de la dominante. Dans la seconde partie la composition descend de la dominante à la tonique, ce qui, avec les différentes phases, constitue la forme binaire.

Ces deux parties sont unies en un tout indivisible, puisque la période de descente de la dominante à la tonique suppose la proposition des thèmes qui, dans la première partie, se sont élevés. La division entre elles est constituée par l'arrêt à la dominante d'où commence la descente. Et l'histoire des formes nous prouve que sur ce point s'est dirigé l'effort des successeurs qui ont gardé les deux parties de proposition et de récapitulation des thèmes, en y ajoutant une « partie de développement » dans laquelle les sujets se subdivisent et se partagent, en engendrant une foule d'autres petits dessins, obtenus au moyen de l'analyse thématique. Cette élaboration, élevée à son expression la plus noble, va être la gloire des grands symphonistes de l'Allemagne. Ainsi transformé, le type original de la forme binaire aura sa consécration dans les œuvres pour piano, quatuor et orchestre : ce qui n'efface absolument pas sa première origine d'aux instrumentistes d'Italie, dont les premiers furent les violonistes et les artistes du clavecin. La genèse de cette forme connue, ses modèles parns et sanctionnés chez les artistes de la dernière période, vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et le début du xviii<sup>e</sup>, notre recherche se simplifie. Non seulement on se sert de la forme binaire pour la technique des temps, mais encore ces temps le plus souvent se réduisent à trois dans les Sonates, et trois sont les temps du *Concerto grosso*. Même l'unité de ton de l'ancienne Sonate n'est pas toujours suivie : le second temps du *concerto grosso* quelquefois est conçu dans le ton de la sous-dominante. Ainsi, la conception des formes établie, le caractère des *Allegro* et des *Adagio* tracé, les danses idéalisées, notre aperçu historique ne considère plus la généralité des compositeurs, mais elle se borne à ceux qui apportent quelque élément nouveau soit dans les formes, soit dans les moyens d'expression musicale.

1. Antonio Caldara, né à Venise vers 1670, mort à Vienne le 28 décembre 1736. Pour les renseignements autres que les Dictionnaires, V. LA MARA, *Musikerbriefe*, etc., Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1886 ; I, 147 ; KÖCHEL (L.), *Die Kaiserl. Hofmusikkapelle in Wien von 1543-1867* ; Wien, Beck ; *Johann Jos. Eur.* 1698-1740, Wien, 1872. Pour ses œuvres instrumentales, V. EITNER et Catal. Biblioth. Lycee music. de Bologne.

Evaristo Felice dall' Abaco, né à Vérone ; vers 1720 il était maître de chapelle à Munich. Les dates proposées par Fétis ont été corrigées :

Parmi les noms qu'on rencontre suivant l'ordre des dates, on trouve ceux de Antonio Caldara, Evaristo dall' Abaco, et surtout Francesco-Maria Veracini<sup>1</sup>. Dans la production très riche de Caldara la musique instrumentale est représentée par plusieurs manuscrits possédés par les Bibliothèques et au moyen d'un petit nombre d'œuvres publiées. Ces dernières se composent des *Sonate a tre*, 2 Violini e Violoncello con parte per l'organo (op. 1, Venise, chez G. Sala, 1700), d'autres *Sonate di camera a 2 Violini con il Basso continuo* (op. II, *ibid.*, 1701). D'autres œuvres se trouvent dans les recueils de l'époque, et toutes suivent, pour l'étude soignée de la forme, les modèles les meilleurs, affirmant la tendance générale à la distribution binaire, selon ce que nous avons déjà observé. Evaristo dall' Abaco, que la belle publication de A. Sandberger (*Monument de la musique en Bavière*, Leipzig, chez Breitkopf et Hartel, 1900) a fait revivre après un long silence, nous révèle un égal sens de la forme, uni à une richesse d'invention mélodique et à un goût moderne dans l'harmonie. Le souvenir de la suite reparait souvent dans ses *Sonate*, composées de formes de danse, selon l'ancien système. Ce qui le caractérise, c'est la recherche du nouveau, non plus dans la forme, mais dans l'idée ou dans les artifices par lesquels elle s'est développée. La figure de Francesco-Maria Veracini est bien plus importante : violoniste applaudi, pour ce qui concerne le développement du style italien, il fut un compositeur assez important dans cette période. Pour comprendre le rôle qu'il a joué dans le développement de l'art, on doit songer aux dernières productions de Corelli, père d'une nombreuse phalange d'autres compositeurs. Dans l'œuvre de Corelli on voit encore une sévérité qui nous parle du temps passé et quelquefois étouffe l'expression passionnelle dans les liens de l'allure scolastique. Ces tendances étaient bien naturelles, en considérant la tradition de laquelle la musique instrumentale se détachait peu à peu. Mais aussitôt que les formes furent tout à fait établies et la technique perfectionnée, alors la voix de l'âme moderne pénétra plus facilement à travers les pages des artistes ; et comme dans cette âme les passions élevaient leur chant de plus en plus, l'élément passionnel ou expressif devait avoir le dessus.

Or, à cet égard, Francesco-Maria Veracini, contemporain de Sébastien Bach, appartient presque à notre école contemporaine pour la fraîcheur des idées et la passion répandue dans ses œuvres.

Et cela apparaît dans la *Sonate* que M. David a publiée dans son recueil (*Die hohe Schule des Violinspiels*), où les mérites de la forme sont égaux par ceux de l'idée. Au lieu de proposer deux thèmes distincts, il préfère une large période, séparable en deux parties : la phrase du premier temps se compose ainsi de deux sections : en *mi mineur* la première, et la seconde avec la cadence en *sol majeur* :

maintenant on propose comme date de sa naissance le mois de juillet 1675, celle de sa mort le mois de juillet 1712. Sa riche production est entièrement instrumentale : op. 1, 3, 4 *Sonate* ; op. 2, 5 *Concerti*, etc.

Francesco-Maria Veracini, né à Florence vers 1685, mort à Pise en 1750. En 1714 il obtint un tel succès comme violoniste, à Venise, que Tartini jugea prudent de se retirer. De 1717 à 1722 il fut engagé à la Cour de Dresde ; il se retira des luttes de l'art lorsque Gemiani était à son apogée. A consulter CAFFI (F.), *Storia della musica sacra*, etc. Venise, Antonelli, 1854-55. Pour le catalogue de ses œuvres, V. EITNER, *Quellen Lexikon*.

## TEMA A.

frase a 1, in *mi minore*. frase a 2, con cadenza in *sol maggiore*.

Cette phrase, par sa facture, peut donner origine à des progressions il l'élargit jusqu'à l'emphase d'une deux petits thèmes. L'auteur s'en sert, et au moyen cadence dans la tonalité bien affirmée de *sol majeur*.

Après quoi une brève reprise de la partie confiée à la basse chiffrée permet de revenir à la phrase principale ornée, cette fois proposée en *sol*, mais aussitôt modifiée en *mi mineur* :

Et avec ces simples artifices, toujours dérivés du sujet principal, l'auteur nous conduit dans les différents tons relatifs, finissant avec une large cadence en *mi mineur*. Dans l'Allegro qui suit on voit le même système, et la forme binaire est encore plus sensible pour la ritournelle qui sépare la première partie de la seconde. Il s'agit même ici d'un thème assez ample pour être séparé en deux parties : la première fois le thème entier est en *mi mineur*, et seulement dans les reprises il est modifié en *sol majeur*, permettant ainsi d'amplifier la première section de l'Allegro, laquelle finit en *mi mineur*. Après la ritournelle de cette partie, mais transportée en *sol majeur*, même cette fois, après avoir modulé dans les tons relatifs nous amenant à de vraies périodes de développement thématique, la composition finit dans la tonalité de *mi mineur*. En d'autres termes, le type est le suivant :

Tema della 1ª Parte (*mi minore*)

Tema della 2ª Parte (*sol maggiore*)

La seconde moitié de ce thème unique est celle qui surtout offre les moyens au développement thématique de l'ouvrage. Elle donne ainsi le petit thème qu'on trouve dans la seconde partie, en *si mineur* :

et les petits dessins de développement, toujours dérivés de sa figuration rythmique :

et celle-ci se conserve constante, s'entrelaçant avec mêmes répétés avec de légères modifications dans des passages à cordes doubles du genre suivant, eux-les tons de *sol majeur* :





de si mineur



et de mi mineur, toujours sur la dominante :



En d'autres termes, ce représentant de l'art italien, dont les dates de naissance et de mort coïncident parfaitement avec celles de Sébastien Bach, pour ce qui concerne la pureté de la forme et l'unité absolue, obtenue avec les avantages de l'analyse thématique, n'a rien à envier aux meilleurs artistes des autres nations. Plein de vie dans la conception et de talent dans le développement, il sait profiter des moyens scolastiques avec grâce et avec une élégance toute

moderne. On pourrait en trouver un exemple tantôt dans cette *Sonata*, tantôt dans la *Garotta* en *mi mineur* qui succède au *Minuetto* en *mi majeur*, avec un contraste agréable et même, surtout, dans la *Giga*, qui finit la composition cyclique, comme dans les anciennes suites. Dans la *Garotta*, quelques périodes emphatiques, presque destinées à renforcer la cadence, s'élèvent à un caractère passionnel moderne. Dans la *Giga* le thème en *mi mineur*



reparaît dans le même ton, mais renversé :



nous amenant, au moyen de la progression qui le suit, à une large période de développement mélodique modulant à la quinte. Après quoi la première partie de la *Giga* est répétée et y suit la seconde partie, où le thème reparaitra en *sol majeur* avec un développement plus riche, selon ce qu'on a déjà vu dans l'*Allegro*.

Si nous nous sommes arrêtés sur cette *Sonata*, ce n'est pas qu'elle représente le modèle le meilleur de l'œuvre de Veracini, mais parce qu'on peut l'examiner dans les éditions modernes et y apprendre les mérites de l'auteur. Dans ces œuvres la basse procède avec élégance et efficacité : l'idée mélodique est pure, claire, facile et très souple. Il a donc une physionomie tout à fait italienne, mais il réussit encore à se distinguer de tous ses contemporains comme un géant dont la voix et la figure s'élèvent par-dessus la foule.

Francesco Geminiani, né à Lueques (1680-1762), mort à Dublin, presque du même âge que Veracini, concourut avec lui à répandre en Angleterre l'école du violon, qui y était encore peu développée. Ce qui est prouvé par sa méthode pour le violon, qui porte le titre *The Art of playing on the violin*, publiée environ en 1740. Elle est postérieure à la *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* de Montéclair, publiée en 1711; mais elle précède de plusieurs années la *Violinschule* de Léopold Mozart, publiée en 1755. L'auteur

y révèle une sûreté qui n'est pas dépassée même par l'œuvre de Mozart, en étudiant les ressources de l'instrument et en s'élevant jusqu'à la septième position. Elève de Arcangelo Corelli, Geminiani en avait hérité l'enseignement, et le public de Londres l'appréciait jusqu'à négliger Veracini, lorsque, en 1736, celui-ci chercha à participer de nouveau à la bataille de l'art. La production artistique de Geminiani est très riche; elle se compose de sonates et de concerts pour violon et clavecin ou d'autres instruments, parus en plusieurs éditions dont les dictionnaires donnent l'indication. Bon nombre de ses œuvres ont été réduites par lui-même pour le clavecin; dans toutes on aperçoit le connaisseur des effets, même si la recherche de la beauté extérieure ne laisse pas manifester une vraie et profonde trace personnelle. La *Sonata* en *do mineur* reproduite par M. David se développe souple et élégante, avec une tendance excessive à orner et brésiller le thème en de petites valeurs. Ce défaut est dû à la virtuosité qui va atteindre son triste triomphe dans les « variations » à venir. Les sujets du *Largo* et de l'*Allegro*, mieux que deux vrais thèmes détachés, se réduisent à un seul thème formé par des dessous contrastant entre eux et divisibles. C'est le système qu'on a déjà observé en Veracini et qu'on remarque chez plusieurs compositeurs de l'époque.

L'invention ne fait pas défaut dans l'œuvre de Geminiani, et même la simple phrase de la *Siciliana* qui précède l'*Allegro* final le prouve. Dans cette phrase il y a comme un souvenir de la noblesse qu'on admire constamment en Bach, et on y trouve aussi des exem-

ples de modulations qui offrent un vrai intérêt : tel ce passage de *do mineur* à *la mineur* qui paraît évident dans le chant et que je reproduis avec la réalisation de la basse, faite par M. David.

A cette période se lie la production de Antonio Vivaldi, *il prete rosso*, comme on l'appelait à cause de la couleur de ses cheveux, esprit bizarre, et violoniste très distingué, mort en 1743. Il était fils de Giovanni-Battista Vivaldi, violoniste à Saint-Marc, à Venise. Et Antonio Vivaldi se dit *Musico veneto* dans le titre de l'op. 1; et il se dit encore *Musico di violino e Maestro di concerto del Pio Ospedale della Pietà di Venezia* dans l'*Estro armonico*, qui se compose de douze concertos, publiés comme œuvre III<sup>e</sup>. M. Burney (*The Present State of music in Germany*, édit. de 1775, vol. II, pages 131-166) nous dit que les Concertos de A. Vivaldi étaient beaucoup étudiés en Allemagne, par Benda entre autres. M. Quantz s'exerçait avec eux, et Sébastien Bach en réduisit 16 pour clavecin, 4 pour orgue; il réduisit aussi pour 4 pianos une composition de Vivaldi écrite pour instruments à archet.

Ces faits peuvent déjà nous prouver quelle renommée il avait atteinte et le mérite qui devait se révéler dans ses œuvres, car, quand bien même Bach eût choisi ses ouvrages seulement comme exercice, on ne peut pas supposer que le grand artiste eût donné la préférence à des pages sans mérite artistique. En outre, l'examen et le parallèle entre les ouvrages de Bach et les modèles italiens qu'il choisit, nous démontrent que le grand organiste se servait d'eux pour la forme en rendant le contenu plus riche et plus profond. C'est la confirmation lumineuse de ce que maintes fois j'ai essayé de prouver, c'est-à-dire que l'école instrumentale italienne, celle du violon surtout, fournit les modèles classiques, dont on cher-

che maintenant les meilleurs essais en Allemagne. Tout ce qui concerne les détails de figurations rythmiques et de rythmes, d'idées, de rapports entre les différents sons, n'est pas un lien pour Bach qui renouvelle librement. Mais il conserve la forme même à travers les amplifications, ce qu'on voit surtout dans ses concertos pour piano. Dans ceux pour orgue le texte original de Vivaldi est altéré d'une manière plus sensible, et Bach y atteint, ainsi que l'a remarqué M. Spitta, un équilibre symétrique qu'on ne voit pas dans le modèle.

Il faut nous arrêter quelque peu sur cette forme de *Concerto* qui représente un des grands mérites de Vivaldi. On a déjà vu dans les œuvres de Corelli et Torelli l'élément symphonique de l'orchestre s'imposer de plus en plus, tandis que le violon principal étale ses passages brillants et le *Concerto grosso* engage des dialogues animés. Dans l'œuvre de Vivaldi non seulement ce violon principal procède plus librement et avec plus d'élan, mais encore on voit qu'à l'orchestre d'instruments à archet commencent à s'ajouter les cors et les hautbois, qui ne se bornent plus au redoublement de la partie des autres instruments, mais qui ont leurs passages et leurs dessins particuliers. Ce sont donc les premiers exemples de la vraie orchestration, qui dans le *Concerto* moderne atteindra une nouvelle grandeur; mais l'œuvre de Vivaldi apporte surtout une nouvelle contribution au développement de l'art instrumental moderne, et elle marque une phase digne de remarque dans l'histoire des formes instrumentales italiennes.

Ces concerts le plus souvent se composent de trois temps : le premier et le troisième sont des *Allegro* ; le second appartient au type de l'*Adagio*, et Vivaldi lui confie le chant large, sentimental, expressif. Dans ces *Adagio* on doit remarquer l'abandon des anciennes formes dérivées de la danse ; on y rencontre souvent une large mélodie libre et expressive, qui exhale un parfum tout à fait moderne. Dans les *Allegro* ou dans les formes de danse dont il se servit autrefois (ainsi que dans la *Sonata en la majeur*, publiée dans la *Hohe Schule* de M. David), paraît souvent la forme binaire qu'on connaît déjà. On doit encore remarquer le système, répété dans le *Presto* de la *Sonata* que nous venons d'indiquer, par lequel les anciennes ritournelles disparaissent, et la composition procède vivement jusqu'à la fin. On trouve une mélodie facile, riche, qui aime les contrastes et l'originalité, et une harmonie correcte et efficace dans le coloris. La technique de l'instrument et cette richesse de coloris l'amènent à quelques bizarreries, comme par exemple dans les deux concerts de l'œuvre IV, qu'il intitule *La Stravaganza*, ou dans l'œuvre VII publiée à Amsterdam chez Le Cène, avec le titre *Il Cimento dell' armonia e dell' invenzione*, où il s'efforce d'illustrer quelques textes poétiques relatifs aux saisons de l'année. Même dans ces bizarreries d'artiste il sait imprimer sa trace personnelle, et sa parfaite intuition des effets est encore confirmée par le *Concerto* pour trois violons qu'on trouve publié en l'édition

moderne de Edmond Medefind à Dresde, chez George Naumann.

L'école de Arcangelo Corelli, qui a inauguré cette période glorieuse, est représentée aussi, outre Geminiani, déjà cité, par Pietro Locatelli et G.-B. Somis. Ce dernier devient le chef de l'école piémontaise du violon, de sorte qu'à travers l'œuvre de Pugnani il pousse son influence jusqu'à Viotti, après lequel, avec Robberechts et de Bériot, avec Rode et Baillot, nous descendons jusqu'aux représentants les meilleurs de l'époque moderne.

Pietro Locatelli, élève de Corelli<sup>1</sup>, révèle une puissance de fantaisie créatrice et une maîtrise de l'instrument et des formes qu'on ne devrait pas négliger dans l'étude du développement progressif de l'art, non seulement en Italie, mais dans l'entière période instrumentale de l'Europe. Né à Amsterdam, où depuis 1721 il publia ses œuvres les meilleures, il continuait la propagande de la bonne forme même dans les temps où bon nombre de ses contemporains l'oubliaient. Son nom a été cité par quelques-uns seulement parmi ceux des « héros des doigts » (*Fingerhelden*). M. Wasielewski l'appelle ainsi, et on pourrait le juger de même en considérant seulement les bizarreries de quelques compositions, parmi lesquelles celle bien connue que M. David a reproduite dans son recueil et qui porte ce titre : *Il Labirinto*, où le violoniste s'abandonne à des passages tels que les suivants, dont les concertistes à venir se serviront :

On peut cependant justifier ces jeux et ces acrobatismes même chez un vrai artiste, tel que Locatelli a été sans doute, en songeant à la nécessité dans laquelle un concertiste se trouve souvent, dans un milieu qui n'est pas toujours artistique. En outre, on ne doit pas s'étonner si la technique enrichie entraîne l'exécuteur : Locatelli ne s'est pas borné à la seule technique, vivant dans le champ de la virtuosité pure : cela aurait été une faute. Par conséquent, borner les jugements à ces essais moins heureux, et le placer seulement parmi les « héros des doigts », constitue une injustice historique, ainsi que le silence dont ses œuvres sont encore entourées. On connaît le peu de publications faites par MM. Alard, Witting et David ; M. Torelli publia de nouveau d'autres essais chez Boosey à Londres. Le matériel précieux possédé par les bibliothèques, que M. Eitner cite avec soin, renferme des trésors qu'on devrait consulter avant de prononcer un jugement sur Pietro Locatelli.

Il est un artiste qui sent l'approche des temps nouveaux et qui aspire avec eux à de nouvelles libertés de pensée et de forme. Il est bien plus moderne que Corelli et que Vercini même ; ce dernier le surpasse par ses factures imposantes et la profondeur de la

pensée, qui dans l'école italienne disparaît peu à peu. Mais Locatelli possède toute la brillante fantaisie italienne, et il en profite surtout en amplifiant la partie de développement dans ses compositions par des épisodes et des contrastes inattendus. Il suit l'artifice qui reparait souvent chez les compositeurs, d'intercaler quelques mesures de *Largo* ou d'*Adagio* pour séparer deux *Allegro* consécutifs. En examinant les œuvres reproduites par M. David, on s'aperçoit que c'est un système commun, surtout dans la première partie des sonates.

Mais le mérite de Locatelli est digne d'une louange particulière, plus que dans la forme, à l'égard de l'impulsion qu'il a donnée à l'art instrumental. Ces qualités sont déjà affirmées dans les *Concerti grossi*, qui constituent l'œuvre I<sup>re</sup> publiée à Amsterdam chez Le Cène, en 1721. Elles atteignent une plus grande importance dans l'œuvre IV, publiée à Amsterdam (Le Cène) en 1733, dont une copie manuscrite est

1. Né à Bergame en 1693, mort à Amsterdam en 1764. Pour les documents, V. ALESSANDRI, *Biografie di scrittori bergamaschi*, Bergame, 1875. Pour l'importance très grande dans le développement de la technique du violon, V. l'*Allg. mus. Zeitung* de Leipzig, 1865, n<sup>o</sup> 33. Pour les autres renseignements V. les Dictionnaires musicaux.

Vivace

Op. 49

VIOLINI

VIOLA

BASSO

Musical score for Op. 49, Vivace. It consists of three staves: Violini (Violins), Viola, and Basso (Bass). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the violins with a rhythmic accompaniment in the viola and bass. The key signature has one sharp (F#). The word "ecc." is written at the end of each staff.

Allegro.

Op. 50

VIOLINI

VIOLE

BASSI

Musical score for Op. 50, Allegro. It consists of six staves: Violini (Violins), Viole (Violas), and Bassi (Basses). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the violins with a rhythmic accompaniment in the violas and basses. The key signature has two flats (Bb, Eb). The word "ecc." is written at the end of each staff.



possédée par la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne (Cat. IV, 422). L'orchestre des instruments à archets y atteint vraiment une voix et un coloris dramatique : M. Torchi a justement reproduit ces deux exemples, tirés de l'introduction du VI<sup>e</sup> concert et du VIII<sup>e</sup>, qui prouvent combien de modèles, de figures et de coloris d'orchestre employés dans les partitions modernes du *Rheingold*, de la *Walkure* et du *Siegfried* apparaissent déjà dans les œuvres de ces Italiens presque oubliés. (Voir exemples p. 782.)

A ces compositeurs cités dans les études historiques relatives au violon on pourrait en ajouter beaucoup d'autres, dignes d'être remarqués. Ludovico Ferronati publia en 1710 un recueil de 10 sonates pour violon et basse, où, même sans nouveautés sensibles, on aperçoit quelques mérites. On doit donc se rappeler toujours que dans toute phase artistique les artistes représentent le milieu social où leur existence se développe. Si ce milieu, ainsi que celui que nous venons de considérer, a atteint la richesse de la technique pour ce qui concerne le violon et le développement des formes musicales, dans les artistes on trouve reproduits tous ces mérites même lorsque leur valeur artistique, due à la création individuelle, ne réclame pas une étude particulière.

Giovanni-Battista Somis<sup>1</sup> peut être placé dans cette catégorie. Ses « Sonates pour violon et violoncelle ou clavier », op. IV (Paris, 1726), ses autres œuvres répandues dans les recueils de Maupetit et d'Alfr. Mofat (Berlin, Simrock) et le peu de manuscrits (une sonate dans la bibliothèque de Karlsruhe) ne mériteraient pas d'être citées dans cette étude. Mais l'auteur, pour sa valeur de technicien, est le chef de toute l'école piémontaise qu'il fonda. Élève de Vivaldi et de Corelli, il avait réuni les qualités de deux artistes dignes de briller parmi les plus grands de l'art. Et l'école qu'il commença au moyen de Giardini, Pugnani et Viotti, non seulement finit la période de nos recherches, mais exerce aussi une large influence et se prolonge jusqu'à Spohr et à notre époque. C'est avec Viotti que l'école de Paris deviendra la dépositaire des traditions classiques italiennes du violon, et les principes élaborés en Italie se répandront, en se conformant aux exigences de la nouvelle période. Vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, en examinant le *Saggio sopra l'arte di suonare il violino* de Francesco Galeazzi de Turin (1791), nous pourrions voir combien l'enseignement de l'école piémontaise s'était répandu. Après avoir mentionné le fondateur de cette école, passons à examiner Giuseppe Tartini<sup>2</sup>, où l'influence de Vivaldi et Veracini, unie à une vraie génialité musicale, marque une nouvelle phase lumineuse dans la musique instrumentale italienne.

J'ai parlé de musique au lieu de technique du violon, car, à mon avis, Tartini est aussi grand dans la composition que dans la pure science de l'archet. Ses contemporains parlent de lui avec admiration : parmi eux Quantz, qui le juge grand et très pur dans l'into-

nation et sûr dans les difficultés les plus grandes. Il paraît ainsi comme un anneau bien important de la chaîne qui devait amener à l'école moderne de l'instrument à archet et à Spohr, en rendant le violon l'instrument chanteur par excellence. Dans ses œuvres, il ne se sert pas de cette technique comme d'un artifice de virtuose : borné le plus souvent à la troisième position, il est bien éloigné des acrobatismes que j'ai remarqués dans Locatelli, et qui lui devaient être faciles si l'on songe au passage trillé de la sonate *Il Trillo del Diavolo*. C'est avec Tartini que le jeu de l'archet devient plus agile et plus prompt, et l'on en trouve un exemple dans son œuvre *Arte dell' Arco*, réimprimée dans les *Principes de composition* de Choron, vol. VI, et séparément chez André. Ce perfectionnement est dû non seulement aux nouvelles règles données par le violoniste, mais encore à une vraie et progressive modification matérielle de l'archet, auquel Tartini adressa ses soins. En effet, lorsque le violon, avec Corelli et Vivaldi, commence à affirmer son individualité de soliste, il exige de nouvelles aptitudes propres à produire des nuances expressives. C'est précisément à cette époque que l'archet devient plus léger et plus long, de sorte qu'il acquiert élasticité, en permettant aussi un coup d'archet plus ample. Or, avec Tartini l'archet s'allonge encore, accroît l'élasticité, élargit les bornes du coup d'archet, nous amenant au dernier perfectionnement avec lequel Tourte, Français, réalisait l'archet moderne.

Dans ses études d'acoustique, dans les œuvres relatives au développement de l'harmonie et dans ses compositions, on voit les mêmes soins qu'il prodigue pour le perfectionnement de la technique de l'instrument. Tartini a été sans doute un observateur aigü, chez lequel l'invention du poète était alternée avec celle du savant. Pourtant ses aptitudes scientifiques peut-être prédominaient-elles sur celles purement poétiques et créatrices. On est amené à ce jugement en examinant ses nombreux ouvrages, qui, à travers l'élégance et l'équilibre admirable de la facture, n'atteignent que rarement la vivacité et l'originalité répandues dans l'œuvre de Veracini, Locatelli, Vivaldi. En le comparant à Corelli on voit qu'il se sert de thèmes plus poétiques et quelquefois même dramatiques plus propres à être développés. Dans ses œuvres toute chose est organique et se développe régulièrement et sans effort : une intelligence supérieure a guidé la composition, et l'esprit critique de l'auteur a condamné inexorablement les irrégularités excessives, ce qui favorise la noble austérité de l'ensemble, mais éteint souvent le feu que le génie avait su allumer.

Malgré cela, il réussit à affirmer une personnalité qui a souvent le caractère d'un rêve, et qui trouve une correspondance dans l'expression étrange de son portrait aux yeux luisants comme des étoiles, que l'on admire dans la Galerie des Académiciens philharmoniques de Bologne. Le conte fait par Lalande

1. Né à Turin en 1676, mort dans cette ville le 14 août 1763. Il fut directeur et violoniste de la chapelle royale de Turin. A consulter REGLI, *Storia del violino*. Turin, 1863 (sans importance historique) : WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, page 48, etc. Leipzig, 1893.

2. Né à Pirano (Istrie) le 12 avril 1692, mort à Padoue le 16 février 1770. Ses œuvres théoriques, telles que le *Treattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (1754) et *Dei principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (1767), renferment des notions précieuses pour l'étude de l'harmonie et de l'acoustique, à cette époque. Surtout dans le *Treattato* paraît une conception de l'harmonie, supérieure même à celle de Rameau : l'accord mineur est considéré comme l'image renversée de l'accord majeur, selon les théories

déjà mentionnées par Zarlino et à présent remises en honneur par Riemann.

Les Dictionnaires musicaux nous donnent la liste nombreuse de ses œuvres. Pour notices, V. FANZAGO (F.), *Orazione delle lodi di G. Tartini*. Padoue, Conzatti, 1770 : *Elogio di G. Tartini*, etc., Padoue, Conzatti, 1792 ; *Elogio di tre uomini illustri, Tartini, Vallotti e Gozzi*, ibid., 1792 ; FAYOLLE (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti*, Paris, Impr. littér. et music., 1810 ; FORSTO (A.), *Elogio di Tartini*, Rome, 1768 ; TAMARO (M.), *la Vita et Wieselberger (G.), l'Opera musicale*, dans le recueil intitulé : *Nel giorno dell' inaugurazione del monumento a G. Tartini in Pirano*, Trieste, G. Caprin, 1896 ; TEBALDINI (G.), *L'Archivio musicale della cappella Antoniana*, Padoue, 1895.

dans le *Voyage en Italie* (1765, vol. VIII), relatif à la légende de la *Sonata del Diavolo*, nous dit suffisamment la réputation mystérieuse qui lui était faite. Et elle est encore confirmée par les notices laissées par Giovanni Naumann, élève de Tartini, dans *Italieneischer Tondichter* (Berlin, Spenhein, 1883, p. 386). On a dit à peu près les mêmes choses à l'égard de Paganini : toutes les fois que le génie s'explique dans la virtuosité, la fantaisie populaire a besoin de créer des rapports mystérieux entre l'artiste et le règne des ténèbres.

Tartini n'est pas un créateur de la forme : il suit les modèles connus. Il ne se sert pas des modèles de danse ; sa pensée musicale est libre de toute imitation. Dans les Concerts il suit les traces de Corelli et Vivaldi : dans les Sonates prédomine le type de la Sonate d'église, même lorsqu'il les appelle Sonates de chambre. En effet, la Sonate en *ré* réimprimée par M. David, après le *Grave* de l'introduction, nous présente l'*Allegro* en forme fuguée ; mais lorsqu'il abandonne ces modèles scolastiques, il répand dans la forme binaire des idées qui ont déjà une expression romantique et qui le placent ainsi dans la période de liaison entre l'ancien style et le nouveau. Dorénavant on peut considérer les élèves de Corelli et Tartini comme le trait d'union des écoles de France et d'Allemagne, et, au moyen d'elles, jusqu'à la période moderne. Parmi ses élèves auxquels il dédiait toute son âme je citerai Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Graun, Pagin et Lahoussaye. A son école se rattache encore Pugnani, élève de Somis ; l'école de Nardini produisit Linley et Campagnoli ; celle de Pagin, Lahoussaye ; celle de Graun, Benda ; de Ferrari, Dittersdorf, et de ce dernier, W. Pichel. Pendant que l'école s'élargit ainsi, le style italien absorbe fatalement les tendances étrangères : de sorte que, tout en conservant le caractère du violon de ses fondateurs, pour ce qui concerne le choix des idées et la musique, il finit par perdre l'originalité et la fraîcheur primitives.

Toutefois, dans cette période de transition on rencontre des artistes tout à fait italiens et malheureusement presque oubliés, parmi lesquels Piantanida et Sammartini marquent assez bien le passage au style expressif dont on a déjà observé les traces chez les artistes qui les ont précédés. En examinant une par une les œuvres des compositeurs, chacune d'elles a une voix différente ; en résumant les expressions qu'elles ont réveillées en nous, on s'aperçoit réellement du progrès des esprits, lesquels, du calme serin du classicisme se dirigent inconsciemment vers le romantisme, acquièrent une voix plus humaine et presque populaire, et préludent ainsi à la phase révolutionnaire imminente.

Ces caractères apparaissent chez Giovanni Piantanida, et ils sont bien plus évidents chez Giovanni-Battista Sammartini, qui aurait une place importante dans l'histoire des formes symphoniques, si les renseignements biographiques n'avaient été si rares jusqu'à aujourd'hui. On ne connaît que peu de chose sur la vie de Piantanida, dont M. Burney, en 1770, parlait comme d'un violoniste distingué : on sait qu'il naquit à Venise, qu'en 1734 il était violoniste à Saint-Petersbourg, et qu'il mourut vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Dans une édition de 1742, à Londres, se trouvent six Sonates à trois, deux violons et basse ou clavecin, qui constituent son œuvre première, dont une liberté plus large soit dans la forme, soit dans la facture musicale, nous prouve l'influence de tendances nouvelles. Et ces tendances refléorissent chez Sammar-

tini, dont la vie artistique se développa de 1730 jusqu'à 1770 ou environ 1780. Il laissa un nombre de compositions qu'on fait monter à quelques milliers ; mais la plupart d'entre elles n'ont pas été publiées. Fantuzzi, de Milan, a publié, dans ces dernières années, un quatuor de Sammartini : la ville de Milan devrait songer à son fils, qui de 1730 à 1770 fut maître de chapelle dans le couvent de Sainte-Marie-Magdeleine, où Christophe Gluck étudia, et que Josep Mysliwecsek appela « le père du style de Haydn ». Par contre, dans la production qu'on trouve indiquée dans les catalogues des Bibliothèques (M. Eitner en reproduit un modèle), je vois le Quatuor en question et la *Sonata a tre instrumenti* (en *si bém.*), publiée chez A. Boosey, de Londres, réduite pour piano et violon par M. Torchi. La forme de cette *Sonata* nous dit quelque chose de plus que la classique forme binaire de tous les modèles italiens que nous avons examinés. L'*Allegro* se compose de deux thèmes : le premier en *si bém.*, le second à la dominante. Après la ritournelle qui finit cette première partie il y a un petit développement ; ensuite le premier thème et le second reparaissent, tous les deux au ton principal de *si bém.* Cette forme si définie et si précise, comme M. Torchi l'observe, est la même qu'on retrouvera chez Haydn, Mozart et Beethoven, et elle est due au développement de la forme binaire déjà connue, qui, avec Giambattista Sammartini, semble s'acheminer vers la période tout à fait moderne. Il est bien difficile, dans les questions historiques, d'établir l'importance d'un compositeur pour ce qui concerne la modification des formes, puisque, en jugeant, on n'est jamais sûr de ne point oublier d'autres œuvres où l'on voit les mêmes formes et qui sont cachées on ne sait où. Pourtant la loi des dates et l'examen des ouvrages nous donnent le droit de placer Sammartini bien haut dans l'histoire de l'art symphonique et de révéler en lui le précurseur direct du symphonisme allemand.

Même l'examen des idées mélodiques nous amènerait à ces conclusions : car, réellement, un parfum haydnien s'échappe quelquefois des pages de Sammartini, comme dans le *Trio* en *mi majeur*, par exemple, et dans quelques fragments que j'ai pu examiner. La fraîcheur de la pensée italienne est plus sensible, à cause de la simplicité de l'accompagnement, ce qui ne diminue pas l'élégance aristocratique ; mais dans ces œuvres ce qui intéresse plus que le contenu intime, c'est la forme, qui devient l'héritage des contemporains.

Parmi eux on peut citer Felice Giardini, né à Turin le 12 avril 1716 et mort à Moscou le 17 décembre 1796, élève de Paladini de Milan pour la composition, et de Somis pour le violon. Son jeu se distinguait par le brillant et l'absolue justesse de l'intonation. M. Burney, qui avait pu apprécier son exécution dans un concert, a écrit « qu'il avait marqué une nouvelle époque dans la vie des Concerts de Londres ». En suivant les épisodes de son existence on le verrait se transporter d'une ville à l'autre tantôt comme virtuose, tantôt comme impresario de concerts et d'opéras. C'est peut-être à cause de cela que ses œuvres assez nombreuses (V. le Catalogue de M. Eitner) sont dispersées dans les Bibliothèques et même aujourd'hui inconnues. Mes recherches à Turin n'aboutirent à rien. La Bibliothèque du Conservatoire de Milan possède en manuscrit quatre Concerts pour violon avec accompagnement d'instruments à archet, hautbois et cor, et une Symphonie en *ré* pour orchestre. D'autre matériel inconnu est possédé par

la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne : il fournit les deux Temps de *Sonata* qu'on peut voir dans la « Collection of Pieces for the Violin comp. by Italian Masters of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries » de M. Boosey. Ils contredisent les assertions de M. Wasielewski et nous révèlent en Giardini non seulement le technicien, mais le vrai artiste, équilibré dans la forme, très riche dans le contenu, où l'invention mélodique et l'harmonie se fondent dans un idéal d'une beauté exquise. Les recherches minutieuses de M. Eitner, en résumant aussi les renseignements déjà recueillis par les prédécesseurs, nous indiquent exactement les Bibliothèques où le trésor musical de Giardini dort depuis plus d'un siècle. Pourquoi un éditeur intelligent ne tenterait-il pas de le réveiller ?

Dans la collection anglaise que nous venons de citer à propos de Giardini, on trouve aussi des ouvrages de Nardini et Bertoni qu'on peut ajouter à ceux déjà connus. Pietro Nardini<sup>1</sup> se révèle l'héritier du grand art de Tartini, non seulement pour la technique du violon que Léopold Mozart appréciait vivement, mais surtout pour la pureté de la forme et l'élégance générale de la composition, déjà connue à cause des deux Sonates publiées séparément chez Alard (*les Maîtres classiques*, etc.) et chez David. Mozart, en exprimant son jugement, ajoutait qu'on ne pouvait pas surpasser la beauté, la pureté, l'égalité de son et le goût exquis du style chantant qu'il révélait dans ses exécutions. Les mêmes qualités reparaissent dans l'art de la composition, où la grâce, la vivacité et une fraîcheur naïve de sentiment raniment les formes déjà plus modernes que celles laissées par Tartini. La forme binaire qui tend à développer deux thèmes est désormais constante chez tous les compositeurs, surtout dans les *Allegro* des Sonates et des Concerts. Les mouvements plus lents, ainsi que dans la période la plus moderne, admettent aussi la forme du *lied* amplifié, avec toutes les libertés que cette forme permet. Même lorsque ces *Adagio* se composent de deux thèmes, leur succession et leur reprise sont plus libres que dans l'*Allegro* : de ce côté Nardini se rattache au sentiment moderne. Pour ce qui concerne le type des *Allegro* je citerai la Sonate en *ré maj.* publiée chez David, où la forme binaire est mise en évidence par la ritournelle. Ici, après avoir présenté dans la première partie les deux thèmes, l'auteur, dans la seconde partie, qui est bien ample, les développe à travers des épisodes riches d'intérêt et de vie. On y trouve aussi quelques artifices en usage dans la période romantique plus récente : tel celui d'une pédale interne qui embrasse, dans l'insistance de sa sonorité, le second thème, tantôt sur le V<sup>e</sup>, tantôt sur le VI<sup>e</sup>, tantôt sur le 1<sup>er</sup> degré du ton fondamental, ainsi qu'on en trouve chez Mendelssohn. La production artistique de Nardini mériterait d'être bien plus connue. Elle se compose de 6 Concerts, op. I, Amsterdam; 6 Sonates pour violon et basse, op. II, Berlin, 1765; 6 Trios pour flûte, Londres; 6 Solos pour violon, op. V, Londres; 6 Quatuors, Florence, 1782; 6 Duos pour deux violons, Paris.

1. Né à Fribiana, en Toscane, en 1722, mort à Florence le 7 mai 1793. V. RANCONI (G.-B.), *Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino, i Sigg. Nardini, Loli e Pugnani*; Livourne, 1790.

2. Pour les mémoires de sa vie, V. CATI (F.), *Storia della musica sacra nella già capp. dur. di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*; Antonelli, Venise, 1854-55. VALENTINI (A.), *I musicisti bresciani ed il teatro grande*; Brescia, 1894.

3. Né en Piémont vers 1728, mort à Turin le 15 juillet 1798. A consulter BERTOLOTTI (A.), *Gaetano Pugnani ed altri musici alla Corte di*

Torino nel secolo XVIII; Milan, Ricordi (extrait de la *Gazzetta musicale di Milano*, 1891); FAYOLLE (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Geminus, Pugnani et Viotti*; Paris, Impr. littér. et music., 1810; PONI, *Mozart and Haydn in London*; Wien, 1867; RANCONI (G.-B.), *Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino, i Sigg. Nardini, Loli e Pugnani*; Livourne, 1790. V. encore WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*.  
Sur les rapports entre Polledro et Beethoven, V. THAYER, *Life of Beethoven*, vol. III, p. 208.

Les dates de la vie et de la mort des compositeurs nous disent que leur activité s'épanouissait dans la période du complet réveil des symphonistes allemands, et nous en trouvons souvent les traces. L'art italien absorbe déjà les produits étrangers, ou même, lorsqu'il réussit à conserver sa personnalité, il subit l'influence de tout ce qui semble condescendre ses tendances. Ainsi en Ferdinando Bertoni (né à Salò, près de Venise, le 13 août 1725, m. à Desengano le 1<sup>er</sup> décembre 1813) la fraîcheur et la vivacité italiennes semblent quelquefois s'adresser à des formules plus profondément expressives. La « Collection of Pieces for the violin » nous permet d'étudier en édition moderne l'*Adagio* d'un Quatuor tiré des *Sei Quartetti per due Viol., Viola e Basso*. Cet essai d'une facture symphonique tout à fait moderne offre un grand intérêt lorsqu'on songe qu'il est dû à un compositeur d'opéra; et il nous fait regretter que la collection entière des Quatuors et des Sonates pour piano n'ait pas été réimprimée<sup>2</sup>. Gaetano Pugnani<sup>3</sup> révèle une origine septentrionale, dans cette dernière période de l'art italien, pour sa résistance à l'influence étrangère et un plus grand respect à la tradition instrumentale italienne. Fils des Alpes, il conserve la sérénité patriarcale des montagnards; élève de Somis et de Tartini, il se rapproche de ce dernier pour la sévérité et l'équilibre de la composition. Son nom est souvent négligé ou cité en passant dans les études historiques, relatives au développement des compositions pour violon; et c'est une vraie injustice à l'égard des mérites réels que ses œuvres renferment. Pour ce qui concerne la forme et le contenu musical, il appartient à la bonne école, non seulement de Tartini, dont il fut l'élève, mais aussi du moment italien le plus heureux qui, après Corelli, se résume en Veracini et dans ses disciples. Il constitue en outre le point de départ de son élève Viotti, lequel, avec Rode, fournira à Spohr les modèles les meilleurs de *Concerto*. En effet, Spohr, tout en admirant le génie de Mozart, dans ses œuvres s'inspirait surtout à l'école du violoniste italien, qui à la forme unissait le mérite d'une adresse rare dans la technique de l'archet.

Il est dommage que la plupart de ses œuvres, dont on voit le catalogue en Eitner, soient encore manuscrites. L'éditeur Ricordi, de Milan, réimprima dans ces derniers temps quelques sonates riches en mérites : mon jugement s'appuie en partie sur elles, et il est confirmé par la valeur des élèves. Et sans nous arrêter il suffit de citer aussi, outre Viotti, qui parmi ses successeurs est le plus noble, Luigi Borghi, acclamé à Londres en 1780 et dont M. Jensen réimprima deux Sonates dans la « *Klassische Violinmusik* » : Giovanni-Battista Polledro, que ses contemporains jugent un représentant digne de l'école classique italienne et apprécié par Beethoven, avec lequel en 1812, à Carlsbad, il exécuta une Sonate de Beethoven même; Antonio Bartolomeo Bruni, auteur d'un bon nombre de Sonates, Quatuors, Concerts et Duos pour instruments à archet, et aussi d'une méthode pour violon et alto. A l'école piémontaise de Somis et, au moyen d'elle, à celle de Corelli et de Vivaldi appartient en-

Torino nel secolo XVIII; Milan, Ricordi (extrait de la *Gazzetta musicale di Milano*, 1891); FAYOLLE (F.), *Notices sur Corelli, Tartini, Geminus, Pugnani et Viotti*; Paris, Impr. littér. et music., 1810; PONI, *Mozart and Haydn in London*; Wien, 1867; RANCONI (G.-B.), *Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino, i Sigg. Nardini, Loli e Pugnani*; Livourne, 1790. V. encore WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*.

Sur les rapports entre Polledro et Beethoven, V. THAYER, *Life of Beethoven*, vol. III, p. 208.

core Francesco Chabran, neveu de Somis, dont une Sonate, *La Chasse*, et un *Allegro* ont été publiés dans le recueil de M. Cartier, et la Sonate n° 5 pour piano et violon chez Alard. Dans cette période on pourrait encore citer beaucoup d'autres auteurs, tels que Luigi Tomasini, dont M. Eitner n'indique aucune publication, tandis que la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne (Cat. IV, p. 152-153) possède les parties manuscrites de six Quatuors sans partition (deux violons, alto et violoncelle); Scapinelli, Pericoli, Capuzzi, Orsini, Giuliani, Ricci, Cerro, etc. Mais tout ce qui paraît chez les artistes les plus grands, dans ces artistes de moindre valeur est moins sensible, et la contribution qu'ils apportent à la culture de l'époque ne vaut pas les rares particularités dignes de considération qu'on peut apercevoir dans quelques-uns. Les qualités qui ont fait célébrer ces artistes en leur temps ne sont pas toujours dues à la composition : quelquefois ce sont de simples techniciens tels que Antonio Lolli de Bergame, dont Rongoni parle dans l'œuvre citée et qui pourtant n'est qu'un compositeur médiocre. On en trouve des essais dans le recueil d'Alard.

La fin de notre voyage à travers l'école des violonistes s'approche, et le signe de notre repos nous est donné par le changement de l'idéal auquel les artistes s'adressent.

Jusqu'ici les compositeurs ont perfectionné les formes de la *Sonata*, ils se sont efforcés de les rendre de plus en plus propres aux instruments d'archet et aux autres éléments de l'orchestre; ils nous ont amenés à la floraison des différents genres, et surtout du *Concerto*. Maintenant le *Concerto* a le dessus, tandis que la *Sonata*, qui en Italie a déjà subi une forte influence allemande, devient le champ préféré des pianistes.

Le développement de la technique du violon a atteint sa perfection. Le *Saggio sopra l'arte di suonare il violino* de Francesco Galeazzi, publié à Rome en 1791, nous permet de voir la précision des idées qui gouvernaient l'enseignement et l'excellence des principes introduits à cette époque. Galeazzi était né à Turin; il composait vers la fin du siècle que nous avons examiné : dans la préface de son livre il déclare que les renseignements qu'il donne sont dus à une longue pratique d'enseignement. Par conséquent ils constituent un indice précieux et d'autant plus digne de note que Galeazzi se rattache aux compositeurs que nous allons considérer<sup>1</sup>. Depuis longtemps nous avons eu l'occasion de nous apercevoir que l'extension employée par les violonistes dans leurs œuvres n'était pas la plus grande que l'instrument eût pu permettre en ce temps-là. Ainsi la troisième position le plus souvent est le plus haut point où Corelli se pousse, de même que la phalange de ses successeurs. Pourtant on a déjà vu dans *Laodicea* d'Alessandro Scarlatti et dans Monteverde même, des exemples de positions bien plus hautes; maintenant dans Galeazzi nous voyons apprendre les *portamenti* ou positions jusqu'au *mè 6<sup>e</sup>*, avec le 4<sup>e</sup> doigt (édit. cit., Tab. VI) : tous les différents coups d'archet étudiés avec habileté en expliquant leur emploi, et de nombreuses considérations pratiques dignes d'être vues même par les violonistes contemporains, y sont développés.

1. Francesco Galeazzi, violoniste et compositeur, né à Turin en 1758, mourut vers 1819 à Rome. La 1<sup>re</sup> édition de l'œuvre dont je me sers porte ce titre : *Elementi teorico-pratici di Musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta, etc.* In Roma, MDCCXCI, nella stamperia Pilucchi Crusca.

Pour en donner quelques exemples, je citerai les observations relatives à la nécessité de commencer l'étude par la gamme de *sol*, et non par celle de *do*; le conseil d'exercer l'élève dans la troisième position et ensuite dans la seconde; les notes relatives à la différence dans la qualité du son dans chaque position; les règles pratiques sur les dixièmes; celles sur les sons harmoniques, sur les arpèges, sur les ornements et sur le style; les conseils sur les gradations du jeu de l'archet et du rythme dans les rapports avec l'expression. On peut voir quelques artifices relatifs à des sons harmoniques, largement employés par Paganini, décrits avec soin dans l'art. XII<sup>e</sup>, n° 208 (p. 180, édit. cit.) : de sorte que la lecture de cette ancienne méthode piémontaise, dont une copie est possédée par la Bibliothèque du Lycée musical de Pesaro, résume d'une façon efficace la précision des renseignements techniques introduits depuis longtemps dans l'école italienne.

Cette technique, qui avait déjà suscité le *Concerto*, réservait à celui-ci les passages les plus acrobatiques, laissant dominer dans la *Sonata* les vrais éléments musicaux. Ainsi nous voyons que, encore avec Tartini et ses légitimes successeurs, les *Sonates* sont supérieures, pour la valeur artistique, aux *Concerti*. Les Concerts, encore dans une période de développement, accueillaient déjà des éléments symphoniques qui ne pouvaient tarder à produire un nouveau fruit. Et ce fruit mûrit dans les dernières années du xviii<sup>e</sup> siècle avec le *Concerto* moderne, qui se modèle sur les formes de la *Sonata* élaborées jusqu'à une nouvelle perfection par l'école des clavecinistes et dorénavant destinée à soutenir l'entier édifice symphonique de la période classique.

Il ne serait pas possible d'attribuer à un seul homme la transformation que, sous bien des rapports, nous avons vue se préparer dans le développement de la période italienne. Parmi les premiers noms il faut placer sûrement celui de Giovanni-Battista Viotti, Piémontais, qui est le dernier vrai et grand représentant de l'école classique italienne<sup>2</sup>. Les qualités de Pugnani se transmettent en lui, mais la forme s'amplifie, la personnalité de l'idée s'affermie, et, bien que l'invention ne s'impose pas toujours par une hardie originalité, toutefois sa digne simplicité et sa pureté réverbèrent les traditions les plus pures. L'élément formel est désormais le même que celui que les modèles de Haydn et de Mozart ont répandu par le monde : ce qui paraît naturel quand on songe que la jeunesse de Viotti, violoniste très acclamé à Paris dès 1782, s'est développée dans un milieu artistique où, depuis 1765, les œuvres symphoniques de Haydn étaient déjà connues, et que la date de naissance coïncide à peu près avec celle de Mozart. Toutefois dans cette forme palpite sa personnalité d'artiste : digne et expressive dans les *Allegro*, où il fuit la manière échevelée des virtuoses et réussit quelquefois à s'abandonner à des repos passagers et solennels; sentimental et riche d'une affectueuse pureté dans l'*Adagio*, où parfois il oublie la largeur aristocratique de son caractère pour les orner d'agrèments et de cadences, selon les usages de l'époque. Il paraît moins moderne, comme on l'a observé, dans les *finales*, toutefois

2. Né à Fontanetto Po, province de Turin, le 23 mai 1753, mort à Londres le 10 mars 1824. A consulter : V. BAILLOT, *Notice sur Viotti*; Paris, Floquet, 1825; FAYOLLE (F.), *Notice sur Corelli, Tartini, etc.*, etc.; EYMAR (A.-M.), *Anecdotes sur Viotti*; Milan, 1801; MEL, *Notices hist. sur Viotti*; Paris, 1827. Pour d'autres notices bibliogr. et pour le catalogue de ses œuvres, V. EITNER.



il se montre toujours l'artiste d'élite qui savait ajouter à la solidité indiscutable de la composition générale le charme de la facture orchestrale.

L'évidence de ces mérites est telle, dans le *Concerto* 22 en la mineur, que ses détracteurs furent poussés à prétendre que l'accompagnement d'orchestre était dû à Cherubini. Ce jugement renferme l'éloge le meilleur de la valeur du symphoniste qu'était Viotti. Il faut songer que Beethoven avait appelé Cherubini « celui de mes contemporains que j'estime le plus ». Schumann, toujours mécontent, après quelques phrases enthousiastes à l'égard du Quatuor en mi bém. maj. et celui en do maj., entendus en 1838, écrivait à propos de Cherubini : « Quand Beethoven vivait, il était sûrement le second des maîtres de l'ère contemporaine ; Beethoven mort, il doit être considéré le premier des artistes vivants. » Donc, si l'instrumentation de ce *Concerto* était attribuée à Cherubini, elle devait posséder une valeur digne du nom d'un des compositeurs les plus grands de l'époque.

Viotti apporta à la littérature du violon une des contributions les plus précieuses : 29 Concerts, 21 Quatuors, 21 Trios pour deux violons et viole, 51 Duos pour violons, 18 Sonates pour violon et basse, et une *Sonata* pour violon et piano. Si ses duos n'atteignent pas la richesse de Spohr, toutefois ils renferment de tels mérites qu'ils sont encore bien vivants, avec ses concerts, même de nos jours. Enfin, les noms de Rode et Baillot, qui paraissent parmi les meilleurs élèves de Viotti, démontrent suffisamment l'énorme influence que son école a eue dans la formation du style et de l'enseignement moderne.

Avec ces noms le cycle de nos recherches est fini. Plusieurs autres, à cette époque, méritent une louange et laissent des œuvres de mérite. J'en citerai brièvement les meilleurs. Luigi Boccherini, de Lucques (1743-1805), compositeur fécond et riche de suave fraîcheur : avec ses 125 quintets (113 avec deux violoncelles et 12 avec deux violas) il apporte dans la famille des instruments à archet de nouveaux groupes, amplifiant le quatuor. Mais pour ce qui concerne le développement des formes, il n'a pas une importance particulière. Haydn et Mozart influencent son œuvre. Maria-Luigi Cherubini (1760-1824) appartient déjà pour les dates de sa vie au xix<sup>e</sup> siècle, et il n'est pas compris dans notre étude. De Mattia Vento on a déjà parlé à propos des clavecinistes, et le jugement donné sur son œuvre sert aussi pour les œuvres instrumentales (ouverture en ré pour hautbois, cors et instruments à archet, Venise, 1763; *Sonate* pour deux violons et basse), qui attendent quelqu'un qui les fasse revivre. Un *Saltarello* de la quatrième Sonate, pour clavecin et violon, est réimprimé dans l'édition citée, chez Boosey, et démontre un élan et une fraîcheur d'idées et une modernité d'allure dignes d'être notées. Dans le même recueil doit être remarqué un *Adagio* de la *Sonata* pour violoncelle, réduit pour violon avec accompagnement de piano et dû à Giambattista Cirri de Forlì, sur la vie duquel on ne possède aucun renseignement. On sait qu'en 1764 il était à Londres, en qualité de violoncelliste, et ses ouvrages, publiés le plus souvent dans cette ville (V. Eitner), nous laissent supposer qu'il développe largement son activité artistique hors de sa patrie. La Bibliothèque du Lycée musical de Bologne possède une belle collection de ces œuvres, publiées dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle (Cat. IV<sup>e</sup>, p. 101) : Cirri s'y montre un artiste génial et aristocratique, fils du milieu social où il vit et déjà moins complètement italien que ses

grands prédécesseurs, mais un héritier légitime de l'école classique. Parmi Radicati, Campagnoli, Mortellari, Fesca et les autres qui composaient à cette époque pour violon et pour des groupes d'orchestre, Cirri mérite une considération particulière. Avec Viotti et avec sa période finit cette dernière phase de l'art italien, répandu largement en Europe par les virtuoses qui s'en allaient en France, en Allemagne, en Angleterre, pour y chercher fortune, et y trouvaient des admirateurs, des éditeurs, des élèves.

Si l'on considère le développement des formes, on est amené à donner peu d'importance à la technique brillante qui obtenait l'applaudissement dans les Concerts. Pourtant il ne faut pas oublier que ces acrobatismes mêmes des exécutants d'un côté concoururent à rendre possibles des difficultés sans lesquelles l'ampleur des formes n'aurait pas été atteinte ; en outre, en attirant le public même le moins intelligent, ils poussaient l'étude des vrais artistes vers la recherche du nouveau et ranimaient admirablement les écoles de l'art. C'est pour cela que, même en nous bornant à citer surtout les vrais compositeurs, nous avons maintes fois relevé l'habileté d'exécution qu'ils possédaient, et dont leurs contemporains parlent. Cette technique avec Viotti est déjà une chose tout à fait moderne : si pour le piano les progrès sont bien rapprochés de nous, il ne faut pas oublier que le piano se perfectionna en plein xix<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, ainsi que maintes fois on a eu l'occasion de le noter, entre la technique de Mozart et celle de Liszt il existe une différence aussi évidente qu'entre un vieux modèle Steiner et un moderne Blüthner ou Broadwood.

Le violon, au contraire, depuis environ trois siècles, n'a pas changé : les instruments employés par Corelli et Tartini sont encore les modèles préférés par les exécutants modernes. Seul l'archet a été modifié ; sur la technique de l'archet se concentrèrent encore les efforts des auteurs et des constructeurs, nous donnant avec M. Tourte le modèle au moyen duquel Nicolò Paganini semble rajeunir l'école. Depuis Paganini la simple mécanique de l'enseignement a fait des progrès remarquables.

Ainsi les deux siècles d'art italien considérés acquièrent une nouvelle importance. Celui qui les examine attentivement trouve dans le temps passé bien des choses qu'il achète et paye, presque toujours, sous une étiquette moderne.

## LES ORGANISTES

La littérature de l'orgue, que quelquefois l'on a vue unie avec celle du violon, qui demandait au clavier sacré le soutien de la Basse continue, a des rapports plus étroits avec celle du clavecin et pourrait en quelque façon s'unir avec elle. Mais comme la facture particulière des instruments suggère des idéals différents, il vaut donc mieux développer séparément cette étude sur les organistes, en observant qu'on y reviendra lorsque dans l'école de Venise, avec Claudio Merulo, Diruta et les deux Gabrieli, on devra rechercher les premiers essais de l'art du clavecin.

Les violonistes nous ont amenés à la période lumineuse de la Renaissance qui marque l'apparition des nouvelles tendances même dans le champ instrumental. C'est encore dans cette période que la tradi-

tion italienne de l'orgue et du clavecin se développe sans interruption. Cependant avant le xvi<sup>e</sup> siècle en Italie il ne manque pas de noms d'organistes célèbres : c'est seulement l'incertitude des renseignements sur eux et le manque de tout mémoire sur leurs disciples qui rendent impossible d'établir la continuité d'une vraie tradition et nous forcent à remonter jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, pour juger avec l'aide de documents historiques sûrs.

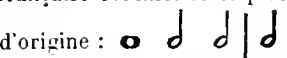
Parmi les noms qui sont venus jusqu'à nous, celui de Francesco Landino nous amène jusqu'au xiv<sup>e</sup> siècle avec Francesco Landino de Florence et Francesco de Pesaro. Le premier est connu même sous les noms de *Francesco Cieco da Firenze*, *Franciscus de Florentia*, et il semble avoir vécu de 1325 jusqu'à 1394 ou 1397, quoique ces dates ne soient pas sûres d'une manière absolue. Il n'y a aucun doute sur son existence réelle, puisqu'on a retrouvé son tombeau à Florence, dans l'église de Saint-Laurent, et on y voyait les louanges dont Villani, historien italien du xiv<sup>e</sup> siècle, lui payait le tribut. En outre, la Bibliothèque Laurentienne de Florence possède des manuscrits contenant de ses œuvres musicales dont Coussemaker publia des exemplaires tirés du code 568 de la Bibliothèque Palatine de Modène. Ils se trouvent dans l'œuvre de Coussemaker, *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo xii<sup>e</sup> al xvii<sup>e</sup>* (Bologne, 1868, 94<sup>e</sup> livraison). Son nom se lie avec celui de Francesco de Pesaro, à cause du débat entre les deux organistes à Venise, en présence du roi de Chypre. Francesco Landino en sortit vainqueur, et fut couronné de laurier. Sur Francesco de Pesaro on sait seulement que, du 10 avril 1336 jusqu'à 1368, il fut organiste à Saint-Marc, à Venise, ce qui résulte des registres de l'époque.

Dans le xv<sup>e</sup> siècle on trouve Antonio Squarcialupi, de Florence, assez loué et appelé aussi *Antonio degli organi*. On ne possède aucune de ses compositions : on sait qu'en 1450 il vécut à Sienne, et en 1467 à Florence, où il fut organiste à la nouvelle cathédrale de « Santa Maria del Fiore ». A sa mort, en 1475, la tradition italienne de l'orgue est interrompue. Le code n<sup>o</sup> LXXXVII de la Bibliothèque Laurentienne de Florence possède un recueil fait par lui-même des œuvres dues à d'autres maîtres italiens de l'époque : ce qui nous prouve que, même sans un large courant d'art de l'orgue en Italie, toutefois d'autres fervents de ces études existaient, tels que Andrea, de Florence, que Squarcialupi accueillit avec plusieurs compositeurs d'œuvres chorales et dont M. Ambros parle dans son *Histoire de la musique* (vol. III, p. 469). Ainsi, même sans remonter au *Fundamentum organandi* de Paumann, paru en 1452, un art de l'orgue existait déjà en Italie. Cet art, peu encouragé et parfois négligé tout à fait, ne laisse que peu de traces dans les traditions; mais aussitôt que l'influence flamande réveille les tendances artistiques assoupies, même l'art de l'orgue commence à produire des effets sensibles.

Nous voilà donc dans le courant du xvi<sup>e</sup> siècle. Dans cette période les noms les plus célèbres appartiennent à l'école de Venise : ce qui n'empêche pas de trouver des essais intéressants sur l'art nouveau,

même en d'autres régions. Parmi les plus anciens, Girolamo Cavazzoni, connu aussi sous le nom de Hieronimo Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino : tel est au moins le nom qui figure dans son œuvre publiée à Venise, en 1543, chez Scotto, sous le titre *Intavolatura d'organo, cioè Misse, Hinni, Magnificat*. En examinant les ouvrages de ces artistes du temps passé, on doit se rappeler qu'aussi pour l'orgue, de même que pour les autres côtés du développement instrumental, il s'agit d'abord de simples transcriptions ou imitations des genres en usage dans les écoles chorales. Par conséquent les thèmes non seulement subissent l'influence du chant liturgique, duquel ils sont souvent tirés, mais même lorsqu'ils jaillissent de la libre invention du musicien ils révèlent toujours une sympathie particulière pour les passages procédant par degrés conjoints, bien éloignés des sauts et des arpèges auxquels la technique de la composition instrumentale va s'abandonner. Dans les essais de l'orgue il n'existe pas encore de vraie forme indépendante. Ainsi que dans les *Canzoni* et dans les madrigaux mêmes, une partie propose un sujet, les autres parties répondent, tandis que la première et chacune des autres qui arrivent à leur tour contrepontent, atteignant un développement dont l'ampleur dépend de la quantité des réponses, de la longueur du thème, du nombre des agréments intercalés. Ensuite la composition s'arrête un petit peu : un nouveau thème se propose, se répond, s'imité, et l'œuvre finit avec le même système par lequel elle avait commencé. Quelquefois, dans ces premiers essais de l'orgue, la virtuosité de l'exécutant allège la lourdeur de la pièce par des passages rapides et brillants. Dans ce cas, la composition pour orgue semble presque obéir, elle aussi, au même besoin et suivre le même système qu'on a vu chez les violonistes, dans Corelli entre autres, lorsque dans l'œuvre V (V. plus haut) il fait succéder dans les *Allegro* l'arpège à l'exposition de la fugue confiée au seul violon.

Les *Ricercari*, les *Toccate*, les *Canzoni* à la française, suivent en général ce système, se différenciant lentement entre eux. L'art du style orné dont les chanteurs ont déjà fait usage, surtout dans la partie supérieure, ou *soprano*, est passé aux organistes, qui lui ont donné peu à peu une forme artistique. C'est ainsi qu'à vu le jour la *Toccata* de Claudio Merulo, où des passages brillants et des imitations fuguées s'entre-lacent avec des harmonies pleines, qui n'obéissent pas encore à un vrai dessin thématique et se suivent les uns les autres. Dans les *Ricercari*, qui ne diffèrent que peu de ce type, le développement du thème est plus soigné et la virtuosité contenue, ou, du moins, elle obéit aux nécessités imposées par ce développement. Par contre, la *Toccata* sent plus l'improvisation : par conséquent elle est plus libre. Enfin, la *Canzone* à la française commence le plus souvent avec le rythme

d'origine :  lequel modifié différemment devient traditionnel. Florenzio Maschera, organiste à Venise en 1550, commence ainsi une de ses *Canzoni*.

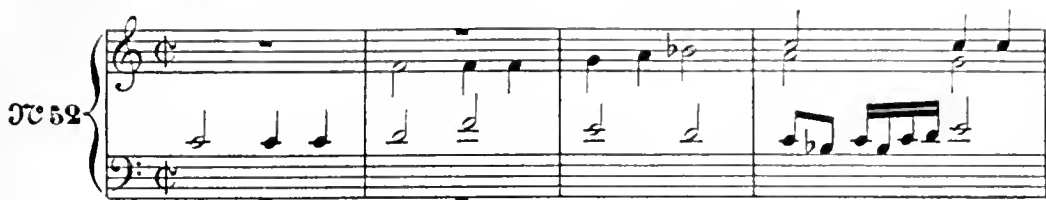
TC 51



Et on doit observer que Maschera passe pour avoir tenté de s'affranchir de ce rythme.

Les *Canzoni* d'Andrea Gabrielli nous offrent d'au-

tres nombreux exemples, parmi lesquels je citerai le thème de la *Canzone Ariosa* de 1596.



Le rythme classique reparaît presque chez tous les contemporains, tels que Cristofano Malvezzi, Antonio Mortaro, Giacomo Brignolo, parmi lesquels l'art de la fugue est élaboré<sup>1</sup>.

Ces caractères établis, nous ne rechercherons pas en Cavazzoni une nouveauté absolue d'allure. Le *Ricercar* 1<sup>o</sup>, que j'examine dans l'édition publiée par les soins de M. Torchi (*L'Arte musicale in Italia*, vol. III Milano, Ricordi, cat. n<sup>o</sup> 103034), exhale un parfum palestrinien qui ne manque pas d'attirer notre attention pour l'époque à laquelle ces essais ont été publiés. En effet, ils apparaissent lorsque Palestrina, selon les dates proposées par M. Haberl, avait environ seize ans; par conséquent ils confirment à nouveau

ce que nous connaissons déjà au sujet de l'universalité des tendances du style, dans cette période. Pour ce qui concerne la technique, on ne doit pas supposer que ces compositeurs du temps passé obéissent toujours à la sévérité qui souvent règne aujourd'hui dans nos conservatoires. On a déjà vu que Corelli, dans l'œuvre II, légitimait quelques successions de quintes, et dans la discussion avec Colonna il était soutenu par Antimo Liberati; on verra dans Domenico Scarlatti des libertés semblables, et nous allons trouver d'autres quintes successives dans Annibale Padovano. Dans la 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> mesure du *Ricercar* 1<sup>o</sup>, la quatrième excédente paraît en ce retard :



La forme suit les principes généraux que nous venons d'exposer. Un premier thème



se développe dans le style fugué : à la 16<sup>me</sup> mesure, après une pause, entre le second thème :



qui à son tour se développe et permet des passages

plus agiles dans la suite de la composition. On trouve la même liberté dans le contrepoint, dans le *Ricercare* II<sup>e</sup> avec le passage :

1. V. AMEROS (Aug.-W.), *Geschichte der Musik*, Leipzig, Leuckart, 1893, III; *Die Venezianische Musikschule und ihre Ausläufer*, p. 559 et suiv.



L'allure dégagée du développement du thème est plus grande, et la forme est identique. Enfin, pour citer le type de la *Canzone* française mentionné, on

peut examiner rapidement la *Canzone* de Cavazzoni sur le thème « fait d'argens »; ici le type rythmique bien connu reparaît :



Cette *Canzone*, à la mesure 8, nous offre un exemple de vraie cadence avec la quinte de la dominante du ton

principal. On est en *sol mineur*, et l'on arrive en *ré* au moyen de l'accord de *la*.



Peu différente est la production d'Antonio Valenti, Giacomo Moro da Viadana, Simone Molinaro, ce dernier né à Gênes, élève de G.-B. de la Gostena et maître de chapelle à la cathédrale de Gênes, au début du xvii<sup>e</sup> siècle. Moro, né dans le territoire de Mantoue, moine; l'organiste napolitain Valente, aveugle et auteur d'un ouvrage paru en 1580 chez les héritiers de Mattio Caneer sous ce titre : *Versi spirituali sopra tutte le note con diversi canoni spartiti per sonar negli organi, messe, vesperi, ed altri officii divini*. Le genre imité donne de la solidité à leurs pages, où l'allure des parties se ressent de la tradition des voix. Quelques-uns, comme Molinaro, ont été aussi des luthistes; tous composèrent pour voix : la liste de leurs œuvres est donnée avec soin par M. Eitner.

Ces compositeurs paraissent plus agiles lorsqu'ils essayent des compositions expressives, et ils confirment et démontrent leur objet au moyen des titres

choisis. Dans cette période nous pouvons en trouver un exemple en Vincenzo Pellegrini, de Pesaro, maître de chapelle au Dôme de Milan au début du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Sa patrie est indiquée dans le titre des *Missæ octo*, publiées à Venise en 1603, où il prend le nom de *Canonicus Pisarenensis*. Dans l'édition Ricordi j'examine deux *Canzoni* tirées des *Canzoni d'intavolatura d'organo fatte alla francese, Libro 1<sup>o</sup>* (Venise, Vincenti, 1599). Le type rythmique de la *Canzone* française n'est pas altéré, le développement est le même que celui des genres fugués, mais le caractère général en est plus moderne, à cause de la durée moindre des valeurs et pour le mouvement du thème et des contre-sujets. Ces essais permettent de suivre l'infiltration progressive de l'élément profane sur le clavier de l'orgue : c'est le même échange qu'on a déjà vu se vérifier entre la Sonate d'église et celle de chambre.

Voici le thème de la *Canzone La Serpentina* :



1. V. MUONI (DAMIANO), *Gli Antiquari organari insigni e serie dei Maestri de Cappella duomo di Milano*, Milan, Bono, 1883.



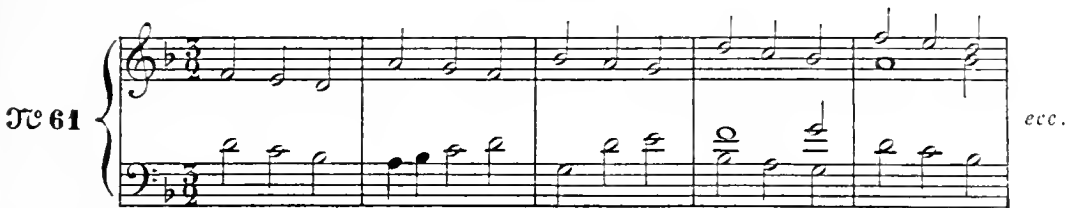
En outre, et on ne doit pas oublier cela, après le développement de ce thème Pellegrini se met à cadencer régulièrement en *sol*, et dans cette nouvelle tonalité il développe une véritable seconde partie de sa *Canzone*, et il change de temps en passant en mesure ternaire (3/2). L'importance de ce fait ne peut pas échapper au savant, d'autant plus qu'à son tour le temps 3/2 en *sol*, est suivi par dix autres mesures en *do*, où le temps binaire (C) reparait et qui finissent régulièrement la composition en *ut majeur*. Il est vrai que cette dernière partie n'est pas formée avec le thème primitif; il est aussi vrai que les changements de temps étaient déjà en usage dans les *Canzoni* vocales. Mais quand on songe qu'il s'agit de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et qu'un signe des temps commence déjà

à se manifester, il faut reconnaître en Pellegrini une importance non seulement historique, mais aussi artistique, et, pour son époque, un progrès et un sens de la vie nouvelle. Cette modernité reparait encore plus évidente dans la *Canzone La Capricciosa*, où l'on trouve encore la division de l'ouvrage en trois sections distinctes, la seconde en mesure ternaire (3/2), et en outre on voit que le sujet de cette seconde partie est formé avec les modifications du premier thème aggravé. Pour ces modèles Pellegrini mériterait vraiment d'être mentionné parmi les précurseurs, car il prélude à ce qu'on a vu chez les violonistes, et il devance Frescobaldi même.

Thème de la *Canzone La Capricciosa* :



Thème de la seconde partie, formé avec des modifications du premier :



Annibale Padovano, ou Padoano, nous ramène à Venise, où il fut organiste à Saint-Marc. Il naquit probablement en 1527, ce qui le démontre un vrai fils du XVI<sup>e</sup> siècle, et l'estime que Galilei lui montra en le mentionnant dans *Fronimo*, et les œuvres qui nous restent le désignent à nos recherches. Les

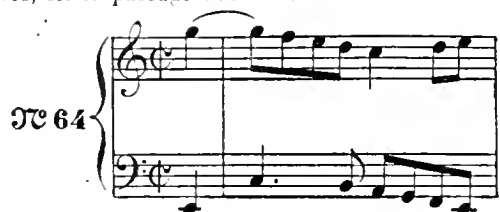
publications pour orgue qu'on possède encore, telles que les *Toccate e Ricercari*, publiées à Venise chez Gardano en 1604, poursuivent la tradition et nous présentent souvent quelques particularités du contrepoint parmi lesquelles la suivante 6/4 donnée directement dans le *Ricercare del sesto tono per organo*.



Ensuite on voit le *do dièse* passer avec un bon effet sur le *ré* tenu de la basse.



Il nous donne aussi des exemples de quintes successives, tel le passage tiré du *Ricercare nel XII<sup>o</sup> tono* :



Aucun de ces faits n'est nouveau pour qui étudie les œuvres de ces temps, mais je pense qu'il n'est pas inutile de les rappeler, car ils démontrent que la sévérité introduite plus tard dans les écoles ne paraît pas toujours dans les ouvrages du temps passé. Lorsque les parties procédaient spontanées, les compositeurs accordaient une liberté presque moderne.

A Annibale Padovano succéda, dans la charge d'organiste de la chapelle ducale de Venise, Andrea Gabrieli, dont nous avons déjà parlé en étudiant les

précurseurs. Pendant vingt ans, de 1566 jusqu'à 1586, date de sa mort, il fut organiste dans ce milieu musical où se développait l'activité artistique de Parabosco, de Giovanni Gabrieli, de Willaert, de Cipriano de Rore et de Zarlino. Sa riche production réverbère précisément les tendances déjà relevées, et la noblesse de quelques thèmes prouve la valeur de l'artiste. Ce qu'on peut contrôler dans ce dessin de la *Toccata del decimo tono per organo* publié dans le *Transilvano* de Diruta :

La ville de Modène est renommée dans cette fin de siècle pour les œuvres de Bertoldo Sperandio, ou Sperindio, ou Spera in Dio, né à Modène vers 1530, mort en 1570. Parmi les *Toccate, Ricercari e Canzoni francese intavolate per sonar d'organo*, publiées à Venise chez Vincenti en 1591, je trouve quelques particularités qui offrent un intérêt au sujet du contrepoint, telle que la quatrième, qui retarde la résolution avec un sens de modernité, et dans le second exemple que je reproduis la cadence de la tonalité *dorique* de la pièce à celle de *la*, avec la dominante de la dominante.

*Libro de Ricercate ed altri varii Capricci, con 100 versi sopra li otto toni ecclesiastici*, 1615. Fra Bernardino Bottazzi, de Ferrare, fait partie des didactiques avec l'ouvrage publié à Venise, chez Giacomo Vincenti, en 1614. Je le trouve dans le Catalogue de la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, avec ce titre : *Choro ed Organo, Primo Libro, In cui con facil modo s'apprende in poco tempo un sicuro methodo di sonar su l'Organo Messe, Antifone ed Himni sopra ogni maniera di canto fermo*, etc. L'ouvrage se compose de plainchant avec des versets pour orgue en réponse au chœur. Le système de notation, selon l'usage de l'ancienne tablature, se compose de cinq

lignes pour la main droite et huit pour la gauche.

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que la tablature italienne pour orgue, souvent citée dans les œuvres de ce temps, n'était qu'une notation commune, en de vrais signes musicaux. Ce qui changeait était le nombre des lignes de chaque portée, qui augmentaient ou diminuaient selon l'extension atteinte par le développement des parties, afin d'éviter des traits additionnels. Ainsi dans Claudio Merulo la portée de la main droite a 5 lignes, et celle de la main gauche 4. — Diruta,

dans cette dernière, se sert de 8 lignes; dans Frescobaldi les deux portées sont de cinq lignes; Aresti varie, selon les cas, de 5 à 8. Il n'existait donc pas de règle fixe. D'autres compositeurs, tels que Antonio Croci, frère mineur de Modène, organiste en 1633 à Saint-François de Bologne, et en 1642 maître de chapelle à l'église de Saint-Félix, de la même ville, peuvent être nommés ici, comme les anneaux de la tradition qui lie les artistes les plus grands. Et nous

Dans cet examen rapide il nous reste bien peu à dire au sujet de Giovanni-Maria Trabasi, Napolitain, qui en 1606 était organiste à Naples, et de Fra Bernardino Bottazzi, de Ferrare. Bon nombre des œuvres du premier ont été publiées à Naples, chez l'éditeur G.-G. Carlino, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre autres *Ricercate, Canzone francese, Capricci, Canti fermi, Gayliardi. Partite diverse, Toccate, Durezza, Ligature, Consonanze stravagante opere tutte del sonare*, etc., 1603, et *Il Secondo*


passons à des noms plus connus avec Claudio Merulo, Girolamo Diruta, Bertoldo Sperindio ou Sperandio, Florenzio Maschera, Luzzasco Luzzaschi, que nous allons examiner.

Les renseignements sur la vie de Claudio Merulo (en origine Merlotti), de Correggio, sont répandus même parmi les amateurs les plus modestes d'études musicales. Il naquit le 8 avril 1533, fut élève du Français Menon et de Willaert; il remplit la charge d'organiste au dôme de Brescia, et le 22 juillet 1557 il fut nommé premier organiste de la Chapelle ducale de Saint-Marc à Venise. Il mourut à Parme, où, l'an 1584, il avait rempli la charge de maître de chapelle. Dans l'histoire de l'art instrumental il doit être mentionné non seulement comme compositeur, mais aussi en qualité de maître d'artistes distingués, parmi lesquels on peut citer Diruta et Maschera. Plus qu'un innovateur, il a été un améliorateur diligent des éléments que la tradition lui apportait. Ses *Toccate*, tout en suivant le type de Andrea Gabrieli, acquièrent de nouveaux mérites d'art. Le contenu artistique n'a rien

à taire avec le futile édifice de virtuosité qui trop souvent nous saisira dans Bell' Haver, dans Quagliati et dans d'autres de ses successeurs. Ce qui est prouvé par la *Toccatà del nono tono* tirée des *Toccatà d'intavolatura d'organo* (livre II, Rome, chez Simone Verovio, 1604), dont je ne peux pas m'empêcher de reproduire un premier dessin. La mélodie large et continue confiée au soprano se développe sans interruption sur de petits jeux sonores des parties en dessous qui rappellent les agréments propres du clavecin. C'est la révélation de la virtuosité qui va apporter la décadence dans l'art noble et vrai. Mais ici cette virtuosité est encore toute employée dans un but noble, et l'onde du thème flotte là-dessus sans cadence, avec une fluidité qui pourrait nous rappeler la mélodie wagnérienne continue. Seulement à la 15<sup>e</sup> mesure, à laquelle j'arrête cet exemple, une vraie pause de cadence apparaît, après quoi les passages d'agilité commencent à prévaloir, tandis que dans la basse la mélodie renferme tout encore en un cadre noble et expressif.

Op. 68

En suivant l'ordre des temps on doit mentionner Florentio Maschera, dont on a déjà parlé à propos des Précurseurs. Organiste à Brescia et ensuite à « Santo Spirito » de Venise, il nous laisse les *Canzoni da sonare* telles que *La Capriola*, reproduite par M. Wasielewski au n° 1 de son recueil, et qui probablement ont été aussi composées pour orgue. On a dit et écrit, M. Tebaldini entre autres dans son ouvrage

*Metodo di studio per l'organo moderno*; qu'il évita toujours le rythme de la *Canzone* française . Cette faute vient de ce que les auteurs, avant de porter leur jugement, négligent de consulter toutes ses œuvres.

*La Capriola* commence précisément ainsi :

♬69

Ensuite on trouve Giovan-Paolo Cima, avec l'œuvre *Partito de Ricercari e Canzoni alla Francese, di Giovan-Paolo Cima, Organista alla Madonna presso S. Celso in Milano appresso l'erede di Simon Tini et Filippo Lamazzo, 1606*. La date de la publication nous dit le caractère de ces œuvres, qui obéissent au formulaire scolastique. Et le *Ricercare* que précisément j'examine en *l'Arte musicale in Italia*, vol. III<sup>e</sup>, p. 141, résulte d'une sorte de double canon où nous trouvons quelques particularités du contrepoint, ainsi que le retard de 4<sup>e</sup> avec la 3<sup>e</sup> au-dessus, que quelques contrapontistes modernes peut-être ne trouveraient pas assez sévère :

♬70

Luzzasco Luzzaschi, de Ferrare, que Merulo appela « premier organiste d'Italie », vécut probablement de 1545 jusqu'à 1607. F.-H. Haberl, en étudiant la vie de Frescobaldi dans « *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1887* », prouve par des documents qu'il fut maître de Frescobaldi même. Dans la seconde partie du *Transilvano* de Girolamo Diruta je note les *Ricercari* du premier ton et du second, tons faits sur un même thème renversé, usage qu'on a déjà vu maintes fois adopté dans la période moins ancienne.

♬71

ecc.

♬72

ecc.



Celui qui s'intéresse aux particularités de la technique pourra, peut-être, relever dans la *Toccata* du 4<sup>e</sup> ton, tirée elle aussi du *Transilvano* et contenue dans le troisième volume de *L'Arte antica e moderna*, le *fa* dièse de la basse. Il n'appartient pas à la tonalité hypophrygienne et représente quelque chose de moderne.



Dans ces auteurs la forme ne progresse pas sensiblement. Ils peuvent être classés dans la période préparatoire de la grande école, qui va fleurir avec Frescobaldi. Quelques-uns se laissent attirer seulement par la technique, et alors les compositions ne sont que de simples passages d'agilité intercalés dans des accords riches et sonores, sans un vrai contenu idéal. Telles sont les œuvres de Ottavio Bariola, de Milan (vers 1585), celles d'un bon nombre d'autres qui n'apportent à l'art aucune contribution. Au contraire, d'autres fois, malgré l'aridité que la pratique sévère du contrepoint engendrait, on voit les auteurs se préoccuper de développer dans le moyen le plus ingénieux qu'il leur était possible le thème ou les thèmes choisis. En ce cas, tandis que les violonistes élaborent la forme binaire, ces organistes s'abandonnent à la plus grande liberté dans l'art de développer un sujet. Et ce second courant renforce le premier; il commence avec le *Ricercare*, dont le nom, à lui tout seul, indique le soin industriel et quelquefois fatigant de l'artiste, et se perfectionne dans la *Toccata*.

Cette seconde phalange de compositeurs dignes de louange se compose de Giuseppe Guami ou Guammì, Fasolo, Annibale Padovano, tous faisant partie de l'école vénitienne à laquelle appartiennent Merulo et les deux Gabrieli; Gabriele Fatorini ou Fatorini, organiste à Rome, Vincenzo Bell' Haver, Vénitien, Costanzo Antegnati. A un degré moins élevé nous trouvons Paolo Quagliati, et Diruta même, chez lesquels l'idée est remplacée par l'aridité scolastique.

Le nom de Diruta, plus que pour sa production artistique, offre un intérêt dans l'histoire de l'orgue pour l'ouvrage, maintes fois mentionné, intitulé *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed istromenti da penna*, publié en 1597 à Venise, chez Vincenti. Les études de Carl Krebs, en corrigeant les dates de M. Fétis, ont démontré qu'il naquit probablement entre 1554 et 1564 à Pérouse<sup>1</sup>. Adriano Banchieri était né à Bologne en 1567 et y mourut en 1634: il fut élève de Guami, et pour ses tendances il fit partie de l'école vénitienne. A leur production s'entrelace, comme j'ai observé, celle de Paolo Quagliati, que nous avons déjà vu parmi les compositeurs pour violon, celle de Nicola Corradini, Crémonais, et de beaucoup d'autres qu'on ne cite pas ici, car dans cet examen rapide nous jugeons bien plus important de relever surtout les noms de ceux qui ont donné une impulsion particulière à la technique et au développement de l'art.

Dans le champ de la technique le nom de Costanzo

Antegnati nous rappelle la famille la plus célèbre des constructeurs d'orgue italiens du XVI<sup>e</sup> siècle. Originaire de Bresse, Costanzo Antegnati, le dernier de cette famille, naquit à Brescia en 1537, et il est l'auteur de l'œuvre publiée à Brescia en 1608, sous ce titre *L'Arte organica di Costanzo Antegnati organista del Duomo di Brescia. Dialogo tra Padre e Figlio a cui per via di avvertimenti insegna il vero modo di sonar, e registrar l'organo: con l'indice de gli organi fabricati in casa loro*. Ce livre, document précieux du point auquel l'art des constructions était arrivé à cette période, contribue à

faire connaître le nom de l'auteur plus que ses compositions musicales.

Environ à cette période remonte la production de Giovanni Gabrieli, que nous avons déjà mentionné parmi les Précurseurs et qui fut élève de son oncle André. Né à Venise en 1537, il succéda en 1584 à Claudio Merulo et mourut le 12 août 1612, laissant une production très riche qui fut illustrée, entre autres, par M. Winterfeld (*Johannus Gabrieli u. sein Zeitalter*, 1834), que j'indique au lecteur pour une étude particulière. G. Gabrieli est un noble artisan de la forme de la *Toccata*, et l'enseignement qu'il donna à Schütz le place parmi ceux qui servirent à répandre en Allemagne la richesse instrumentale italienne.

L'époque de Giovanni Gabrieli nous rappelle le nom de Giovanni Cavaccio (écrit aussi Cavatius, Cavacchio ou Cavaggio), né à Bergame vers 1556 et mort dans cette ville le 11 août 1626. Dans sa riche production, dont on peut trouver la liste dans Eitner, les compositions pour orgue révèlent une tendance au développement thématique, ce qu'il est intéressant de relever dans ce rapide examen à travers les formes que l'école italienne avait vu grandir. Par conséquent on peut considérer Cavaccio comme digne de paraître parmi les forts précurseurs de Frescobaldi. Dans cette période on trouve encore beaucoup d'autres noms, tels que ceux de Cristofano Malvezzi, Floriano Canale, Annibale Zuccaro; ils constituent la chaîne qui nous amène à l'organiste italien le plus grand du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans toutes les périodes on voit la création idéale s'entrelacer avec l'élément matériel, de façon à établir entre les compositeurs et les constructeurs d'instruments un lien étroit et sensible. Dans les temps modernes c'est ce qui arriva pour le piano, dont les premières écoles viennoise, ou mozartienne, et italo-anglaise, ou de Clementi, naissent des modèles de piano dont Mozart et Clementi se servirent. Le même fait se vérifie chez les violonistes, qui atteignent une hauteur plus grande précisément en Italie, où s'établirent les fabriques les plus célèbres des instruments à archet. Et l'on observe encore le même fait dans l'école italienne de l'orgue, qui atteint le degré le plus haut lorsque les fabriques des Antegnati avaient amené à une perfection peu commune la technique de l'instrument, et les innovations du jésuite Hermann descendaient de l'Allemagne pour répandre parmi les Italiens des nouveaux avantages.

Girolamo Frescobaldi, de Ferrare, élève de Luzzasco Luzzaschi, est le représentant le meilleur de cette période. Il était né peu de jours avant le 9 septem-

1. KREBS (C.), *Girolamo Diruta's Transilvano*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1893.

bre 1583 (il fut baptisé ce jour-là), et enseveli à Rome le 2 mars 1644. En étudiant les clavecinistes, nous aurons l'occasion d'indiquer ses œuvres. Nos recherches sur Luzzasco Luzzaschi nous ont amenés à citer l'étude de M. Haberl, qui fournit les renseignements les meilleurs sur sa vie. On sait que, tout jeune encore, en 1607, il fut organiste à Malines, et qu'à cette époque il demeura certainement dans les Pays-Bas, puisque ses premiers madrigaux à cinq voix sont publiés à Anvers, en 1608. Dans la même année on le trouve à Rome, où le Capitolo di S. Pietro l'avait appelé à succéder à l'organiste Ercole Pasquini; et il remplit cette charge jusqu'aux dernières années de sa vie, se portant quelquefois en d'autres villes où il était appelé. Seulement en 1643 il laissait la place de Saint-Pierre pour accepter celle d'organiste dans la petite église de « S.-Laurentius in montibus ». Et son renom, que tous les contemporains connaissent, fut tel, que même Froberger fut poussé à demander un congé à la Cour de Vienne, entre 1637 et 1644, pour aller à Rome, étudier sous le prince des organistes italiens.



On peut suivre avec précision le développement de cet artiste au moyen de la « Collectio Musices organica ex operibus Hieronimi Frescobaldi Ferrarensis » de Haberl, rédigée sur trois des publications les plus intéressantes de 1635, 1637, 1642. Tandis que dans les premiers essais, surtout en ceux publiés en 1608 sous le titre : *Il 1<sup>o</sup> Libro delle Fantasie a 4*, etc. (Milano, chez Tini et Lomazzo), il rappelle l'influence passée que nous avons déjà notée de Luzzasco à Gabrieli; dans les essais plus récents il laisse une trace personnelle qui le distingue des autres et sert à créer un style nouveau et large. Le *Ricercare* et la *Toccata*, sans renoncer à la rapidité des figurations facilitées par la technique raffinée, cherchent des sujets profondément musicaux et les développent avec une sûreté qui nous transporte en pleine analyse thématique moderne. Lui-même, dans la Préface qui précède ses œuvres, il nous apprend que le temps doit être changé de manière à tirer de la composition le plus grand intérêt. Souvent la voix expressive apparaît au milieu de la technicité du contrepoint, et même de ce côté elle le désigne au nombre des précurseurs immédiats de Sébastien Bach. On ne doit cependant pas croire pour cela que toute tendance ancienne soit perdue : dans Frescobaldi, comme chez ses prédécesseurs et successeurs de chaque nation, on voit l'artifice alternant avec la vraie création de l'art. On en trouve des exemples dans quelques devinettes telles que le *Ricercare* reproduit par Haberl, au n<sup>o</sup> 45, écrit à quatre parties avec l'obligation de chanter la 5<sup>e</sup> partie sans la jouer (*con l'obbligo di cantare la 5<sup>a</sup> parte senza toccarla*), et surtout dans les *Capricci*, un desquels impose l'obligation de chanter la 5<sup>e</sup> partie sans la jouer, toujours conformément au thème écrit, s'il vous plaît (*l'obbligo di cantare la 5<sup>a</sup> parte senza toccarla sempre di obbligo del Soggetto scritto, si placet*). Mais, ces bizarreries, très communes

On a déjà vu les traces de ce fait historique dans l'œuvre de Frescobaldi pour ce qui concerne la technique en rapport aux transformations rythmiques d'un thème (V. les Violonistes, plus haut), et nous pouvons rappeler ici utilement que l'art de Sébastien Bach, sous plusieurs aspects, se rattache au développement apporté à la composition par Froberger; et précisément, selon Ambros et Ritter, Frescobaldi représente le degré nécessaire et immédiat pour passer à la hauteur admirable de l'organiste de Eisenach.

L'œuvre de Frescobaldi acquiert une importance particulière à l'égard du développement de l'harmonie moderne. En effet, il n'est pas difficile de trouver en lui des passages qui préudent clairement à notre conception moderne de la tonalité. Le morceau suivant, que MM. Hubert et Parry ont déjà relevé dans une *Canzona* de lui, peut servir d'exemple. En toute évidence, de la dominante on passe à conclure sur l'accord de la tonique. En songeant qu'il a été écrit un demi-siècle environ après la mort de Palestrina, on pourra voir le chemin parcouru.

à cette époque, sont comme le sceau d'autres temps qui, au lieu de diminuer la valeur de la création, lui apporte une plus grande lumière, nous rappelant le milieu social qui avait engendré l'artiste.

Ainsi, vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, l'art de l'orgue, en Italie, tantôt pour la forme, tantôt pour la technique d'exécution, avait atteint la hauteur la plus grande. Des simples entrées polythématiques des voix, que les premières *Canzoni da sonare* pour orgue avaient héritées des compositions polyphoniques pour voix, la *Toccata* et le *Ricercare* s'étaient poussés jusqu'à la vraie analyse thématique d'une idée. Les ornements qui d'abord étaient employés à volonté, maintenant, dans les meilleurs modèles, étaient élevés à la hauteur d'élément thématique, constituant une partie intégrante du sujet : on avait atteint l'équilibre dans le développement. Et de nombreux modèles sont riches de tels mérites dans cette période : les œuvres de Fabrizio Facciola, par exemple, celles de Giuseppe di Cola Janne, d'Orazio Martino, de Vincenzo Gottiero, d'Antonio Zazzerino, de Pomponio Nenna, de Giovanni-Francesco Gliro, de Gio-Pietro Gallo, que M. Torchi mentionne dans l'œuvre citée, et qui suivent le bon chemin, mais sans apporter à l'histoire de l'art des éléments nouveaux d'invention ni de technique.

Vers la même période fleurissent trois compositeurs que les dictionnaires de musique souvent oublient et dont les œuvres semblent toutefois s'approcher d'une nouvelle phase, dans l'histoire du *Ricercare*. J'en trouve la liste dans le Catalogue de la Bibliothèque de Bologne, vol. IV<sup>e</sup>, et en voici le titre : *Il primo Libro de Ricercari a due Voci, del Molto Reverendo Padre F.-Girolamo Barthei Arcino dell'ordine di Sant'-Agostino, Opera Buodecima* (Rome, chez B. Zanetti, 1618); *Ricercari a 4, a 5, a 6 con 1, 2, 3, 4, 5, 6 soggetti sonabili di Luigi Battiferri Urbinate Maestro di*

*Cappella dell' insigne Accademia dello Spirito Santo di Ferrara* (op. 3, Bologne, chez G. Monti, 1669) ; *Ricercari a due e tre voci Vtilissimi a chi desidera imparare presto a cantare e Sonare*, di *Christoforo Pochi Maestro di Cappella del Duomo di Siena* (Bologne, chez G. Monti, 1671). Dans la préface Battiferri, après avoir chanté les louanges de Luzzasco Luzzaschi, Milleville, Ercole Pasquini et Girolamo Frescobaldi, Moustre (Prodige) parmi les organistes, *Mostro degli organisti*, dit que ces auteurs savaient jouer les quatre parties (de la composition), pendant qu'aujourd'hui chez les organistes on entend à peine entrer la seconde partie et jamais la troisième et la quatrième (*professuano di suonare le quattro parti, che oggidi da tali e quali, appena, si sente entrare con realtà la seconda parte, non che la terza e la quarta*). Ce qui révèle la décadence de l'art italien déjà commencée à cette époque et rend dignes de considération ces compositeurs qui tentaient de réagir contre les mauvaises tendances. M. Torchi, qui a pu examiner ces œuvres, relève que la technique du développement se raffermît toujours davantage, les accessoires et les parties improvisées font place à des dérivations plus légitimes, tirées du sujet principal. En d'autres termes, c'est une nouvelle contribution à l'unité de développement qui trouvera la dernière expression chez les symphonistes allemands, qu'on retrouve en Bach et que ces documents revendiquent bien souvent pour l'Italie. Après avoir cité les noms de Dario et Giovanni Castello, dont on parlera en étudiant les clavecinistes, maintenant dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle (1637-1710), avec Fabritio Fontana paraît, parmi les organistes, Bernardo Pasquini, sur lequel nous nous arrêterons en parlant de l'art du clavecin. Nous verrons qu'il appartient au nombre des précurseurs directs de C.-Ph.-E. Bach pour ce qui concerne la formation du premier temps de la Sonate. Parmi les organistes on doit reconnaître sa personnalité évidente, la souplesse de l'allure, le juste et élégant équilibre de la composition. En examinant la *Toccata con lo scherzo del cuèu* nous verrons la tendance au mouvement rapide des parties qui apporte une vivacité particulière à la technique du contrepoint de Pasquini; les deux *Pièces pour orgue* publiées par Farrenc dans le Trésor des pianistes (si on ne veut pas consulter les pièces originales dont on peut voir la note bibliographique dans Eitner) confirment ses qualités parmi les organistes. Et pour l'intensité de l'intérêt qu'il sait obtenir de ses dessins polyphoniques, il est bien loin du style vide des décadents. Ces observations servent pour lui et pour Michelangelo Rossi (1620-1660), dont nous parlerons à propos des clavecinistes. De même que Pasquini représente l'organiste italien le plus fort dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, de même Rossi, élève de Frescobaldi, continue les traditions de l'art noble et pur. Rossi est digne d'étude dans l'histoire de la musique instrumentale italienne, surtout pour les *Toccate e Correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo* (réédition chez Carlo Ricarii, Rome, 1637), qui démontrent que la force de Pasquini trouvait dans son contemporain un digne disciple. Dans l'*Arte musicale in Italia*, vol. III, chez Ricordi, sont reproduites une *Pastorale* et une *Toccata* pour orgue, de Pasquini, *Dieci Correnti per Cembalo ed Organo* de Rossi; et elles confirment le jugement que j'ai tenté de résumer ici. Dans le même recueil offre un certain intérêt une série d'œuvres pour orgue ou clavecin, qui furent tirées de la publication romaine de 1716. Elles appartiennent à Domenico Zupoli, né à Mola en 1685 ou en 1687, et, même dans

l'allure sévère de la *Toccata*, elles confirment la contribution au développement de la forme que les compositeurs italiens souhaitaient encore au début du xviii<sup>e</sup> siècle.

Nous avons cité le nom de Fabritio Fontana, de Turin, sur lequel on ne possède pas de renseignements, mais dont on conserve l'œuvre publiée en 1677 à Rome, où il était organiste à Saint-Pierre, et reproduite en partie dans l'*Arte musicale in Italia* chez Ricordi (trois *Ricercari*) et dans l'*Orgelbuch* de E. Von Werra (Regensburg, Cacilian Verein, 1887). Elles représentent encore la phase la plus noble de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et du commencement du xviii<sup>e</sup>. Depuis cette période, sauf un petit nombre d'exceptions, la parfaite indépendance de l'art de l'orgue diminue toujours pour se rattacher aux autres manifestations de l'art; la première parmi elles, celle du petit clavecin.

Pour comprendre ce fait, il faut recourir à la logique inexorable des dates. Elles nous informent que les différentes écoles instrumentales, d'abord parfaitement séparées, vers la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle se fondent de sorte à s'influencer l'une l'autre. On verra le style des violonistes s'infiltrer souvent dans l'art du clavecin; de même les tendances du clavecin pénètrent dans l'art de l'orgue. En outre, le style chantant, qui en Italie se développe de plus en plus, laisse en seconde ligne la sévérité qui gouvernait les œuvres pour l'orgue. Le style concertant s'impose dans les églises, et quelque chose qui sent l'opéra s'annonce dans les créations italiennes. Les efforts incessants des organistes ont désormais élaboré les éléments qu'on va retrouver dans les pages les meilleures de Bach et de Haendel. Sous ce rapport, on peut affirmer que la chaîne glorieuse de Frescobaldi, Pasquini, Rossi, Zupoli et de leurs disciples constitue le lien par lequel le grand Sébastien Bach se rattache à la pure école italienne. Une fois accomplie la mission qui lui était confiée dans le progrès des formes, cette école décroît. La primauté passe rapidement à l'Allemagne, et le matériel élaboré par les violonistes sera épuisé par la nouvelle école symphonique. Arrivé à une riche vitalité, l'art du pays qui constitue le but de nos recherches perd toujours davantage de sa vigueur. La jeunesse et la force passent à d'autres régions plus heureuses.

On est déjà dans cette période avec Pietro Andrea Ziani, de Venise, mort au début du xviii<sup>e</sup> siècle, et Carlo-Francesco Pollarolo, né à Brescia en 1653. La virtuosité et la tendance à l'improvisation nuisent à l'importance des ouvrages. On peut voir de bonnes exceptions dans Giovanni-Battista Bassani, déjà considéré chez les violonistes, dont une *Sonata* pour orgue a été publiée de nouveau dans les éditions de Eitner et de Roger. On trouve d'autres particularités intéressantes dans Bartolomeo Monari, connu aussi sous le nom de *Monari di Bologna*, organiste de Bologne vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, dont j'ai pu lire une *Sonata* pour orgue, reproduite au n° 23 par Risser (*Zur Geschichte des Orgespiels im XIV-XVIII Jahr.*, 1884). De même Leonida Busi (*Il P. G.-B. Martini*, Bologne, chez Zanichelli) fournit aussi des renseignements relatifs à Giovanni-Paolo Colonna, né à Bologne vers 1637, que nous avons mentionné à propos de sa lutte avec Arcangelo Corelli. Et on ne doit pas oublier Azolino della Ciaja, né à Sienne le 21 mars 1671. Dans ses *Sonate da organo* et dans ses *Sonate per Cembalo con alcuni Saggi ed altri contrapunti di largo e grave*

*stile Ecclesiastico per grandi organi* (op. 4, Rome, 1727), il est digne de figurer parmi les artistes les meilleurs de l'époque.

Un nom résume heureusement les qualités les meilleures de cette dernière phase et marque la fin de l'école classique d'orgue en Italie. C'est le nom du Padre Giambattista Martini, de Bologne, qu'on va mentionner chez les clavecinistes à cause de l'union qui s'établit, comme nous l'avons déjà observé, entre un clavier et l'autre. Les dates de sa vie (1706-1784) et sa profonde culture le rendent digne de recueillir l'entier héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle italien. Et, en vérité, si, du côté de la vraie création artistique, il ne peut pas lutter avec les autres contemporains, dans la science de ses œuvres il renferme noblement cette période d'art. Plus ou moins importantes, ses *Sonates* pour orgue, telles que les douze publiées à Amsterdam chez Le Cene, en 1742, se lient avec la forme des Suites et des *Partite*. En effet, on les voit composées de Prélude, *Allegro*, *Grave*, *Aria*, Gavotte, etc. En d'autres termes, on voit transportées sur l'orgue les formes et les tendances que nous avons déjà examinées chez les violonistes et qui chez les clavecinistes atteindront une plus grande hauteur. Et cela sert à confirmer ce que j'ai eu à observer sur cette dernière phase qui tend à porter la littérature de l'époque au même niveau que les autres genres instrumentaux. Pour ce qui concerne la valeur, bien que ses compositions pour orgue ne soient pas toutes dignes de paraître parmi les vrais produits de l'art, toutefois on peut retenir avec M. Ritter que la noblesse du style et une sorte d'allure composée répandent une agréable lumière sur ce dernier champion des écoles italiennes de l'orgue.

Développées avec indépendance d'allure, dans le but d'élaborer une technique qui, des libertés fantasmatiques de la *Toccata*, devait arriver jusqu'à l'analyse systématique d'un thème dans le *Ricercare*, ces écoles avaient brillé avec Frescobaldi, Pasquini et Zipoli, jusqu'à la plus grande hauteur. Maintenant, les procédés communs à tous les compositeurs pour instruments s'assimilant, elles marchaient rapidement vers la décadence, tandis que le XVIII<sup>e</sup> siècle à son tour précipitait dans la période nouvelle des révolutions.

Dans tous les temps l'artiste recherche dans sa création le sanctuaire où il puisse se retirer, adorer son idéal. La sévérité de l'âme ancienne disparue, même l'autel des artistes abandonnait l'orgue pour la salle de concert ou le théâtre.

## LES CLAVECINISTES

Tandis que les violonistes se répandent partout et que les formes qu'ils ont créées deviennent le modèle des temps nouveaux, les organistes, comme on l'a vu, travaillent à construire leurs compositions sacrées en conservant le plus possible toute la gravité propre de l'instrument. Nous allons voir maintenant par quel chemin le progrès musical et le développement des formes vont se répandre parmi les virtuoses du clavecin, dans les cours et les salons, au milieu

1. VILANIS (L.-A.), *L'Arte del Clavicembalo*. Turin, Bocca, 1901.

2. Il écrit ces mots dans la dédicace au cardinal duc de Mantoue et de Montferrat, datée de Rome 22 décembre 1614 (l'édition, on l'a déjà

du luxe et de la culture des petits Etats et des Républiques dont l'Italie, à cette époque, était composée. Même pour cette partie de l'art, il faut nous adresser avant tout aux grands organistes de l'école de Venise, qui sont les précurseurs du développement atteint par le clavecin. En effet, Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi et les deux Gabrielli, parmi les plus connus, peu à peu allègent la sévérité originale du style de l'orgue, en préparant ainsi le passage des idéals profanes de l'épinette et du clavecin. Et les riches inventions de leurs œuvres, et l'art génial par lequel ils tâchent d'embellir et varier un thème, tout en se rattachant aux écoles du violon, préludent déjà à la floraison du petit clavier dont nous allons parler. Ce clavier était souvent connu par ces compositeurs mêmes qui écrivaient pour le violon ou pour l'orgue : ainsi il arrive qu'on retrouve même parmi les artistes du clavecin les formes développées dans le champ des autres instruments. Cependant, de même que la nature différente de l'instrument exige une technique et suggère des artifices différents, de même ces formes, à l'origine identique, subissent dans le passage des modifications continues.

L'art des clavecinistes doit donc être l'objet d'une étude particulière : pour cette étude je puise librement dans l'œuvre que j'écris sur le même sujet pour toutes les écoles d'Europe<sup>1</sup>.

Avec Claudio Merulo le doigté est déjà développé et permet les agilités employées par Diruta, dans le *Transilvano* : on peut comprendre ainsi qu'en ce temps-là le clavier profane offre aux compositeurs un intérêt particulier. Il ne faut pas oublier que les instruments à bec de plume, auxquels était confiée l'interprétation de la nouvelle pensée instrumentale, ne répondaient que mal aux larges allures que l'art ancien aimait. La polyphonie y a beau jeu, pourvu qu'elle se subdivise en petites valeurs soumises à des mouvements rapides ; et ce fait, qui provient du peu de résonance des cordes, exige à son tour une agilité de main que l'art perfectionné des organistes et l'usage des ornements permettaient déjà dans cette période.

Quand le nouveau piano à marteaux, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, atteindra son triomphe, pendant bien des années encore on va trouver des œuvres écrites *per Clavicembalo o Pianoforte* ; de même, en ces temps reculés, les publications du XVII<sup>e</sup> siècle se composent de *Toccate*, *Capricci*, *Canzoni* et *Ricercari per Cembalo ed Organo*. Les genres déjà connus s'adaptent ainsi progressivement au nouvel instrument dont les artistes et les amis de l'art se servent, mais qui suit encore un chemin de développement croissant. Et pour nous arrêter à un grand artiste déjà examiné parmi les organistes qui donnent origine à la période classique de l'art de l'orgue en Italie, je cite les nombreuses publications de Girolamo Frescobaldi, de l'édition du premier livre de *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* (Rome, chez Borboni, 1613), qu'il appelle son « premier livre de fatigues musicales sur les touches » (*Primo libro di fatiche musicali sopra i tasti*)<sup>2</sup>, jusqu'aux diverses rééditions, au *Libro 1 e 2 di Toccate, Canzoni, Versi d'Inni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre Partite d'intavolatura di Cimbalo ed Organo* (Rome, 1637), dont le lecteur peut trouver la bibliographie dans le *Quellen Lexicon* de M. Eitner. Les titres de ces compositions, que nous

dit, est de 1615). Toutefois il faut observer que cet ouvrage n'était pas le premier en ce genre, car il avait déjà publié une autre édition à Milan dès 1608, en l'appelant aussi *primo sua fatica* (son premier travail).

avons déjà examinées dans l'étude sur les organistes, appartiennent au temps passé; cependant, si dans les genres sacrés on trouve la même sévérité de l'ancienne école, dans la forme profane, par contre, se manifeste déjà un sens de modernité qu'on ne doit pas oublier. Dans l'œuvre de Frescobaldi il n'y a pas encore ce double élément passionnel qui dérive des ornements et de la rapidité des mouvements. En effet, la sévérité de cette époque n'avait pas encore permis le développement du style orné, qui parmi les claveci-

nistes italiens va être toujours moins sensible qu'en France, et les tendances mélodiques le poussaient à une largeur de mouvements encore accrue par l'imperfection des claviers. La vaste et profonde noblesse des idées mélodiques, la science parfaite et l'absolue clarté placent Girolamo Frescobaldi bien haut, entre les précurseurs: pour donner un exemple de l'heureuse sévérité de son art, je note ici le thème d'une Chanson:

Allegro.

L'influence des genres de l'Orgue paraît sensible dans le caractère du dessin, fils de l'art de la fugue, tandis que le développement qui suit et l'art qui rend moins grave l'allure de la composition confirment la science et la modernité dont j'ai déjà parlé. Enfin cet exemple nous dit encore que sous le titre de *Canzone* se réveillaient les souvenirs des temps les plus éloignés qui, au début de la période instrumentale, dictaient les graves *Preludi* et les *Arie* solennelles de la Sonate d'église.

Cette adaptation progressive de la tradition aux idéals nouveaux est la cause de la vitalité que les formes ainsi élaborées renferment: c'est toute la richesse des ancêtres qui, par succession légitime, est héritée par les fils.

L'ordre des dates nous amène à citer Dario et Giovanni Castello, qui ont vécu entre le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle. Le premier, directeur d'orchestre à Saint-Marc, à Venise, parmi les autres œuvres nous laisse un recueil de *Sonate concertate in stil moderno per sonare nell' organo ovvero spineta, con diversi istrumenti. A due e tre voci con basso continuo. Libro 1<sup>o</sup>* (Venise, chez Magni, 1629); *Sonate concertate in stil moderno per sonar nell' organo ovvero clavicembalo con diversi istrumenti. A 1, 2, 3 et 4 voci. Libro II<sup>o</sup>* (Venise,

chez Magni, 1629); *Sonate concertate per l'organo ovvero clavicembalo a 1, 2, 3, e 4 voci. Libro II<sup>o</sup>* (Venise, chez Magni, 1644). Giovanni Castello, claveciniste habile, qui vécut à Vienne, vers 1720 est mentionné pour un recueil de ce titre: *Neue Clavierübung bestehend in einer Sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII Variationi, d'intavolatura di Cembalo*, publié à Vienne en 1722, où le titre allemand-italien nous révèle l'origine de l'auteur et nous dit les genres qu'il a traités. Probablement c'est l'unique œuvre imprimée que l'on possède de Giovanni Castello.

Michelangelo Rossi, organiste, pour le clavecin semble nous présenter une énigme historique assez intéressante. En effet, si l'*Andantino* que M. Pauer a publié sous son nom en *Alte Meister* (vol. I, p. 17) est réellement son ouvrage, il faut conclure qu'il se place assez haut dans le développement de l'art du piano, et du côté de la forme il mérite une place très honorable parmi les précurseurs de la Sonate moderne. Compositeur d'opéra, violoniste, et compositeur de musique pour orgue, il devait sûrement posséder la technique de son temps, que le grand Frescobaldi, son maître, lui avait transmise; mais le dessin de cet *Andantino* nous en dit bien davantage:

76

En premier lieu, la forme de l'accompagnement est déjà celle que les compositeurs du xvii<sup>e</sup> siècle suivront et que nous allons citer sous le nom de *Basse Alberti*. Elle consiste en un arpège distribué en des figurations toujours égales et confiées à la main gauche, et ce procédé apporte une bizarre modernité dans l'œuvre qui, pour l'époque qu'on lui attribue, devrait conserver plus sensibles les traces de la polyphonie dominant l'édifice musical. En outre, la grâce presque haydnienne de la mélodie, la simplicité naïve et la forme semblent précéder de plus d'un demi-siècle les créations instrumentales italiennes et européennes. Il s'agit de ce vrai genre de compositions pour le Clavecin qui, avec Domenico Scarlatti, va atteindre sa perfection et dont les mouvements souples ne révèlent plus rien de l'ancienne rudesse. La petite mélodie, soutenue par l'arpège harmonique, se développe dans la tonalité de *sol majeur*, puis, s'élevant jusqu'à la dominante, elle répète régulièrement le dessin dans la tonalité de *ré majeur*, redescendant à la fin au ton dans lequel la pièce a été proposée.

Si donc cette page est réellement à Michelangelo Rossi, et si l'on ne doit pas l'attribuer à Lorenzo Rossi, de Florence, qui vécut dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, elle marque un progrès très considérable non seulement dans la technique du clavecin, mais encore dans l'histoire des formes. L'œuvre de M. Rossi, publiée à Rome chez Caifabri sous le titre *Toccatte e Corrente per Organo o Cembalo*, ne porte ni date ni dédicace ; pourtant elle a été publiée avant 1637, car dans cette année paraît une réimpression



Nous connaissons déjà l'importance de cet artiste comme organiste et comme élève de Loreto Vittori et d'Antonio Cesti ; nous savons qu'on l'a appelé avec raison l'organiste italien le plus grand qui ait vécu dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Il faut maintenant nous arrêter sur lui pour relever l'impulsion qu'il a donnée à la constitution de la forme dans les genres instrumentaux. Et en effet les trois volumes de musique de chambre possédés par le British Museum révèlent un progrès qui amène à placer Pasquini, dans ces essais pour le Clavecin, parmi les précurseurs immédiats de C.-Ph.-E. Bach. Les 14 sonates pour deux Clavecins, contenues dans le premier recueil, suivent encore le principe de la suite ou de l'ancienne Sonate, c'est-à-dire qu'elles respectent entièrement l'égalité du ton pour chaque pièce dont la Sonate se compose. Toutefois la division en trois temps, que nous avons déjà vue en d'autres essais des violonistes, est désormais établie ; l'auteur suit un vrai et propre système. Le premier temps de la troisième Sonate est formé d'une phrase impétueuse qui nous fait entrevoir l'*Allegro* à venir. L'imitation entre les deux clavecins se rattache au

fait à Rome par Carlo Ricarii. Les pièces se ressentent du style de l'époque.

Pour comprendre la souplesse atteinte à cette époque par les créations confiées au clavier, il faut se rappeler le développement de l'art du violon et le rapport qu'il avait avec le clavecin, dont on se servait presque toujours pour la réalisation de la basse continue. Et Rossi, nous l'avons bien dit, outre sa qualité d'élève de Frescobaldi, a été violoniste, et l'agilité du violoniste se manifeste quelquefois dans l'œuvre de Bernardo Pasquini<sup>1</sup>, qui, tout en subsistant l'influence du style de l'orgue dont il fut maître, comme on le voit dans quelques-unes de ses pièces de Clavecin, dans la *Toccatte con lo scherzo del cucù*, manifeste une vivacité et une légèreté dignes de remarque. Il y a quelque chose de la grâce qui reparaît dans les clavecinistes de France avec Couperin et son école. Ces intentions descriptives nous rappellent les bizarreries pittoresques de certains violonistes qui, avec Farina de Mantoue, Pasino de Venise et, plus tard, avec Boccherini, s'amusaient en imitant la voix de certains animaux. On doit pourtant observer que chez ces derniers la forme et la technique musicale finissent par manifester des traces très sensibles de décadence, tandis que dans la *Toccatte* de Pasquini le *scherzo del cucù* est un simple ornement et un prétexte à la composition, sans nuire à l'élévation des idéals. Je reproduis le dessin de ces mouvements agiles, où l'intervalle de tierce, particulier au chant du coucou, s'embellit par des agréments et de gracieuses arabesques.

style polyphonique, prélude déjà au développement thématique prochain qui soutiendra l'édifice de la Sonate moderne. Le second temps a le caractère grave des *Adagi* qui, de même qu'on l'a vu dans Corelli et dans ses précurseurs, est l'héritage direct des formes acceptées dans l'ancienne Sonate d'église. Cependant le *finale* prélude à ces cadences qu'on retrouvera plus tard dans Bach et dans Haendel. Enfin le troisième temps a une analogie avec le premier, surtout dans le mouvement : ce que l'on a vu arriver dans les essais très importants de Corelli, ce qui était pratiqué dans les *Concerti grossi* et qui se rattache à la constitution de la Sonate moderne. Ainsi Pasquini, dans ce développement des formes, dû à l'art du clavecin, doit être placé parmi les précurseurs italiens les plus importants et avec les œuvres pour Violon de H.-F. Biber (1631) et les *Frische Clavier Früchte* de J. Kuhnau, mérite l'étude que M. Shedlock, entre autres, lui a consacrée. Tous ces modèles et tous ces efforts concordants nous prouvent combien a été longue la préparation qui devait nous amener aux œuvres publiées par C.-Ph.-E. Bach en 1742 : ainsi s'évanouit l'illusion de tous ceux

1. Né à Massa di Valpurga, en Toscane, le 8 décembre 1637, mort à Rome le 22 novembre 1710. Pour le clavecin, V. *Toccatte et Suites pour le Clavecin de Messieurs Pasquini, Paylietti et Gaspard Kerl*, Amsterdam, Roger, 1704. Une *Sonata* en WEITZMANN, *Geschichte des Claviers*. Pour son importance dans le champ des formes, V. SHEDLOCK,

*The Pianoforte Sonata, its origin and development*, London, Methuen, 1895. KLAGWEL (S.), *Geschichte der Sonate*, Köln, Universitätsbibliothek, 1899. GROVE, *Diction. (art. Sonata)*. VILLANIS (L.-A.), *L'Arte del Clavicembalo*, livre II, l'Italia, Turin, Bocca, 1901.

Editions modernes chez Novello, Londres.

qui voudraient établir, avec une sûreté absolue, les mérites de l'un ou de l'autre auteur sur la création d'un type formel, dû plutôt au développement lent et constant des germes fécondés pendant de longues années.

L'ordre des dates nous amène maintenant à parler d'Alessandro Scarlatti, bien plus connu pour être le fondateur de l'opéra napolitain<sup>1</sup>. Il semble résumer la seconde période du xvii<sup>e</sup> siècle en Italie, soit pour sa fécondité prodigieuse, soit et plus particulièrement pour le caractère tout à fait national de son génie. Musicien profond et savant, il savait résoudre avec une adresse bien rare les problèmes les plus obscurs dans le *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte* (1717) : instrumentiste distingué en 1715 il adoptait en *Tigrane*, son 106<sup>e</sup> Opéra, un orchestre composé de quintette d'instruments à archet, deux hautbois, deux cors : ce qui n'avait pas encore eu des précédents historiques, et qu'on retrouve en 1734 dans la symphonie composée à Milan par G.-B. Sammartini, en 1739 dans la première symphonie de Haydn, en 1764 dans la première symphonie de V.-A. Mozart. Génie audacieux et innovateur, dans ses œuvres il atteignait à des hardiesses tout à fait modernes : on en trouve une preuve dans la partition de *La caduta dei Decemviri* (1706), où l'Aria du II<sup>e</sup> acte, accompagnée par une Viole avec Violoncello obligé et basse, se développe sur des harmonies riches de passages et de modulations nouvelles. C'est dans la

même partition que paraît l'artifice moderne de diviser les premiers violons et les seconds en deux sections, ainsi que dans l'*Aria* du I<sup>er</sup> acte : *Ma il ben mio che fa?* citée par M. Fétis et qui est accompagnée par quatre parties de violons d'un excellent effet. Ce sont précisément ces œuvres instrumentales qui le placent parmi ceux qui ont perfectionné l'art italien, et bien qu'il n'ait écrit qu'un petit nombre de compositions pour le clavecin, le peu de choses qui nous est parvenu rend nécessaire une notice particulière même dans cette partie réservée aux clavecinistes. En effet, le clavecin, de même que le luth dans les temps les plus anciens, était l'instrument divulgateur de tout ce qui dans le champ de l'art venait de se produire. Les artistes cherchaient en lui le soutien de l'invention ; ils lui confiaient sous une forme réduite tout ce qu'ils songeaient à écrire pour voix ou pour instruments. Les formes d'opéra passaient sur ses cordes grêles en perfectionnant ou en altérant les formes déjà employées. Ainsi le dialogue entre voix et instruments, que Scarlatti perfectionne dans l'Opéra, va trouver des imitateurs parmi les clavecinistes. Dans ses Opéras, de petits dessins d'orchestre s'entremêlent au dessin mélodique principal confié aux voix. C'est bien autre chose que l'aride basse continue des anciens compositeurs d'Opéra. Je tire un exemple du Prologue de *Rosaura*, reproduit par M. H. Eitner dans *Publication älterer praktischer und theoretischer Musik-Werken*.

Op. 78

(VENERE)

più giu-li-vo e lieto appar

1. Né à Trapani en 1659, mort à Naples le 24 octobre 1725. Pour les différents renseignements V., outre FÉTIS et EITNER, CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, 1810-1811 ; FLORINO (F.), *La scuola musicale di Napoli*, Naples, 1880 ; GROSSI (G.), *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* ; VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Naples, Impr. Roy., 1840. Dans l'art. dédié à Scarlatti on lit : « On sait seulement, par une épigraphe mise à sa louange dans l'église du Monte Santo de Naples, qu'il mourut l'année 1725, à l'âge de 66 ans. » (*Solo da una iscrizione posta in sua lode nella Chiesa di Monte Santo di Napoli si sa che morì nel 1725 di anni 66.*) D'où il résulte qu'il naquit en 1659.

Vers cette époque se développe la vie du fameux Francesco Gasparini de Lucques (1668-1737), élève de Corelli et Pasquini, maître de Benedetto Marcello. Le « Capitolo di San Giovanni in Laterano » l'avait nommé maître de chapelle ; et son habileté triomphait dans l'église et sur le théâtre. On connaît son *Armonico pratico al cembalo* ou des règles, des observations et des renseignements pour bien jouer la basse et accompagner sur la basse, l'épinette ou l'orgue (Venise, 1683 ; 7<sup>e</sup> édit., 1802) ; toutefois cette œuvre, ainsi que le titre l'indique, constitue un traité de règles harmoniques, et non une méthode pour virtuose.

ecc.

ecc.

Ces - sa - te, ces - sa - te, o ful - mi - ni

Enfin, pour ce qui est de la forme je citerai la constitution de l'*Aria*, qu'il fixa en trois parties : à une première suivait une seconde, et l'ensemble s'accomplissait par la reprise de la première période : ce qu'on appelait le *da capo*.

Dans ce modèle de *Lied* bien défini coule la mélodie de Scarlatti, bien plus élégante que quelques auteurs ne croient même aujourd'hui. Cette élégance peut être révélée par la grâce de plusieurs modèles, tel ce dessin expressif :

Mo - ri - rò poi - chè il vo - le - te, lu - ci

♩ 79

bel - le io mo - ri - rò, Mo - ri - rò poi - chè il vo - le - te, lu - ci





L'Aria avec le *da capo* apparaît la première fois dans l'Opéra *Troadora*. Comme si toutes ces innovations ne suffisaient pas, A. Scarlatti apporte une nouvelle contribution aux formes instrumentales par la nouvelle construction donnée à l'ouverture de Lully connue sous le nom d'ouverture française. Compositeur d'Opéra, il a compris l'efficacité du mouvement vif avec lequel, au moyen de la Gigue, l'ancienne Suite finissait et dont les violonistes se servaient dans leurs compositions. C'est ainsi que Scarlatti renverse la symétrie de l'ouverture de Lully, composée d'un *Grave*, d'un *Allegro* et du retour du *Grave*. Le *Grave* devient le second temps, presque l'*Andante* de la forme instrumentale encadré de l'*Allegro* qui prend la première place et se répète comme *Finale*. Ce modèle, connu sous le nom d'ouverture italienne, sert à consolider l'édifice des grandes formes instrumentales pures, qu'elles s'appellent Sonate, Quatuor ou Symphonie, et il ouvre des horizons plus modernes et plus sûrs aux clavecinistes.

Il faut se rappeler ici que la période à laquelle Scarlatti appartient est marquée en Italie par la formation d'un nouveau style tout à fait italien, auquel la phalange des violonistes et celle des compositeurs dramatiques ont apporté la plus grande contribution. Cette période en quelque sorte correspond à l'époque lullienne en France, où, vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, on voit fleurir chez les compositeurs cette grâce et cette élégante clarté qui avec François Couperin touchera à la perfection. De même en Italie les artistes examinés dans la première partie de notre étude coopèrent avec les clavecinistes vers un seul but, ce qui rend de plus en plus distinctes les traces du génie de la race et du milieu social, maintes fois invoquées dans notre ouvrage.

La production pour le Clavecin, je l'ai déjà dit, est fort inférieure en nombre et en importance à celle très abondante pour église, pour voix et pour théâtre, dont on peut voir la bibliographie dans les dictionnaires tels que ceux de Fétis et d'Eitner. En outre, seulement un très petit nombre de ses œuvres pour clavier a été publié. Les bibliothèques musicales de Naples (*Archivio del Real Collegio di Napoli*; *Biblioteca del Conservatorio della Pietà dei Turchini*), de Milan (*Biblioteca del Conservatorio di musica*), de Berlin et de Vienne possèdent bon nombre de pages pour Clavecin manuscrites; parmi elles, le *Conservatorio della Pietà de Naples* à lui tout seul renferme 30 sonates pour Clavecin, et il est dommage qu'elles n'aient pas encore trouvé un éditeur. Trois fugues ont été publiées par Diabelli dans le recueil intitulé *Alte Klaviermusik*. M. Pauer réimprima une fugue en *fa mineur*; on trouve d'autres réimpressions dans l'édition de M. Litoff, *les Maîtres du clavecin*, cahier IX, p. 18.

Parmi les artistes dont en vain on chercherait les traces dans les réimpressions modernes, on doit mentionner Azzolino Bernardino della Ciaja (ou della

Ciaja), né probablement le 21 mars 1671 à Sienne, qui vivait à Pise en octobre 1700. Cette dernière indication nous est donnée par l'œuvre 1<sup>re</sup> intitulée : *Salut Concertata à 3 voci con due Violini obbligati e Violetta a beneplacito*. Les *Sonate per Cembalo* révèlent en lui le connaisseur de la forme, digne représentant de ces genres que les œuvres de S. Bach ont donnés à l'art musical. Le recueil des Sonates est possédé par la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, et sous bien des rapports me paraît digne d'étude et de citation particulière.

Gaetano Greco ou Grieco<sup>1</sup>, élève d'Alessandro Scarlatti, et avec lui Logroscino et Durante ne peuvent pas être oubliés : le premier semble avoir exercé une grande influence sur le développement artistique de Domenico Scarlatti, dont nous approchons et qui est le claveciniste italien le plus grand. En 1717 Greco avait succédé à son maître dans la charge de Maître de contrepoint et de composition au *Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo*, à Naples, et il y resta jusqu'à l'abolition de l'Institut; après quoi il passa au *Conservatorio di Sant' Onofrio*. Ses œuvres, peu nombreuses, sont très rares et en partie inédites. Les Archives du Collège Royal de musique, à Naples, possèdent un volume de tablatures pour le Clavecin; des pièces pour cet instrument se trouvent manuscrites (ms. n<sup>o</sup> 386) dans la Bibliothèque du British Museum de Londres. Je ne pus rien trouver dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne, cependant si riche, lorsque j'entrepris les recherches pour mon œuvre sur l'*Arte del clavicembalo*. Toutefois, en considérant le peu d'essais publiés en éditions modernes, parmi lesquels une sorte de suite a paru par les soins de M. Shedlock, on s'aperçoit clairement que leur technique parfaite ne va pas sans une certaine légèreté qui devait influencer Domenico Scarlatti, claveciniste jeune, mais déjà habile, bien plus que l'art noble, mais trop souvent solennel, de son père Alexandre. Du côté de la forme, cette composition conserve encore l'unité de ton dans toutes ses pièces : celle de la Sonate et de l'ancienne Suite est particulièrement caractéristique. En outre, le thème du premier temps forme le second avec un simple changement de rythme, selon le système déjà examiné dans la *Canzone capricciosa* de Vincenzo Pellegrini (1599; V. étude sur les organistes), dans Vitali et Frescobaldi, et attribué ensuite à Froberger, élève de Frescobaldi, et aux autres artistes allemands.

Une note spéciale doit être encore consacrée à Francesco Geminiani, dont nous avons parlé dans les violonistes, car les *Pièces de Clavecin tirées des différents ouvrages de M. F. Geminiani, adaptées par lui-même à cet instrument* (Londres, 1743, J. Johnson), et les autres compositions identiques publiées aussi à Londres

1. Né à Naples en 1680; la date de sa mort est incertaine. V. Florino (Fn.), *La Scuola musicale di Napoli*, Naples, 1880, vol II, p. 177.

chez Welcker en 1748, apportent une contribution à l'histoire du développement italien du piano pour ce qui concerne les formes. Plus moderne que Martini et que Galuppi, que nous allons examiner sous peu, Geminiani leur est inférieur pour la richesse des idées de Galuppi et l'ampleur de la conception de tous deux. Quelquefois l'harmonisation se réduit à de simples formules d'accompagnement et diminue l'attrait du jeu de la main gauche; cependant l'élément expressif et la rondeur de sa forme sont bien dignes d'être relevés.

Ainsi, tandis que l'Allemagne préparait le triomphe du clavier par Sébastien Bach et Haendel, en Italie naissait Domenico Scarlatti, devancé et préparé par une noble tradition ininterrompue de clavecinistes. Avant Scarlatti, dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, l'école anglaise avec Purcell avait atteint son apogée : à peu de distance de Henri Purcell, prince des virtuoses d'Angleterre, naissait en France François Couperin, destiné à élever jusqu'à l'extrême élégance l'art de l'expression sentimentale et des agréments appliqué au clavier. Dans l'espace de peu d'années avaient paru en Europe les plus grands artistes de cet art : ce qui confirme une vérité bien connue, c'est-à-dire que lorsque le milieu social est saturé de culture, l'homme destiné à s'emparer du patrimoine entassé et préparé par les précurseurs avec une patience infinie arrive fatalement.

L'évolution des formes, dans la composition pour le clavecin, est désormais accomplie : le genre nouveau, détaché du tronc d'origine, vit de sa propre vie, ne conservant rien du caractère particulier qui dans les auteurs jusqu'ici considérés le rattachait aux genres pour voix, pour violon ou pour orgue. Le Clavecin a produit une nouvelle classe de virtuoses : ceux-ci, à leur tour, ont cherché à modifier les formes existantes, de manière à les rendre plus convenables aux besoins du nouveau clavier. La légèreté de ce clavier, le peu de sonorité des cordes, exigent des passages rapides propres à prolonger la vibration; la technique du doigté se perfectionne, la virtuosité de l'exécutant atteint à des hauteurs auparavant inconnues.

C'est sous cet aspect qu'on doit considérer l'art de Domenico Scarlatti, artiste merveilleux du clavier à bec de plume, et, comme tel, un des plus grands exécutants et compositeurs pour clavecin qui aient vécu en Europe dans la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. L'immense supériorité de sa technique de claveciniste sur celle des Italiens contemporains et d'un bon nombre de compositeurs européens résulte non seulement des narrations de l'époque, mais encore de ses compositions, et son importance est bien plus grande quand nous considérons ses mérites pour ce qui concerne la forme. On pourrait dire que D. Scarlatti apparaît dans l'histoire de l'art instrumental plutôt en prophète des temps nouveaux qu'en vrai représentant de la période dans laquelle il vécut. Ainsi, d'un côté, tout en profitant des thèmes de danses, il les idéalise avec une ampleur toute nouvelle et il en forme de vrais temps, renonçant au nom de la danse idéalisée. De l'autre côté, à la forme binaire déjà en usage chez les précurseurs et les contemporains il ajoute l'attrait de thèmes choisis avec la préoccupation constante de les rendre toujours plus définis et caractéristiques à l'égard du rythme. Ainsi il arrive souvent à de vraies périodes de développement, en se plaçant parmi les modernes, en qualité de précurseur de celle qui va

s'appeler la « théorie du développement thématique ». Dans cette clarté et dans cette modernité de moyens thématiques il devance même Corelli et ses contemporains.

L'*Allegro en ré mineur* nous offre un bon échantillon de son style : on le trouvera dans les *Pièces pour le Clavecin* publiées par M. Cramer, au n<sup>o</sup> 7.

Ses essais de compositeur d'Opéra nous intéressent très peu dans cette étude. Il avait été élève de son père, et ensuite de Gasperini et de Pasquini; il possédait donc la technique de la composition la plus complète, et, avec elle, une variété d'idéals que les différentes écoles lui avaient offerts. En 1709, ayant connu Haendel à Venise, il en avait éprouvé un tel enthousiasme, qu'il le suivit à Rome, pour en écouter les improvisations savantes; et à Rome, en 1713, il succéda à Tommaso Bai dans la charge de maître de chapelle à Saint-Pierre. Bientôt il quittait Rome, charmé par l'amour des voyages et des usages nouveaux, et, invité en Angleterre en 1719, il allait à Londres pour y composer un opéra et accepter la place de claveciniste à l'Opéra italien.

L'année suivante il se porte à Lisbonne et y est reçu avec tous les honneurs par le roi de Portugal; bientôt il se lasse. En 1723, à Naples, il remplit d'admiration le célèbre Hasse, le *caro Sassone* des Italiens. Enfin en 1729 il accepte les offres de la cour d'Espagne et il se rend à Madrid en qualité de maître de la princesse des Asturies qui avait été son élève à la cour de Lisbonne, comme princesse de Portugal. Ce voyage et son séjour en Espagne, peut-être ont-ils laissé quelques traces dans ses compositions, et c'est ce que nous allons voir sous peu : cela prouverait une fois de plus l'influence que le milieu social exerce sur les créations de l'artiste.

Selon quelques renseignements publiés par la *Gazzetta musicale* de Naples du 13 septembre 1838 (V. Féris), Scarlatti semble être revenu en 1734 à Naples, où il serait mort en 1757. On a pourtant des raisons pour le croire mort à Madrid : c'était, peut-être, l'opinion des compilateurs du Catalogue de la Bibliothèque de Bologne (*Lycée musical*) qui considèrent le *Salve Regina in la minore per canto solo con violini* comme la dernière composition écrite par Scarlatti à Madrid, avant de mourir.

Pour connaître l'estime qui l'entourait, il suffit de se rappeler que lorsque, en 1709, Haendel fut à Rome, le cardinal Ottoboni n'osa lui opposer que Scarlatti, comme représentant italien du jeu du clavecin et de l'orgue. Et la lutte finit honorablement pour les deux artistes, en laissant peut-être briller davantage l'Italien pour le jeu du clavecin, tandis que dans l'orgue l'Allemand obtint la primauté. Pour donner une idée de la haute valeur de D. Scarlatti comme claveciniste, il faut encore avoir égard à la triste période d'histoire à laquelle il appartient, lorsque l'Italie opprimée en maintes manières recherchait à l'étranger, dans les arts, la vie et la gloire que les vicissitudes politiques ne lui permettaient pas.

En effet, l'esprit humain, dans les époques qui lui défendent de s'appliquer à la vie sociale et aux luttes du gouvernement, se dirige plus facilement vers les arts qui peuvent favoriser l'application des activités libres et individuelles, sans trop éveiller la suspicion des gouvernements jaloux. Parmi les arts, on choisit alors ceux sur lesquels l'intolérance de la censure a le moins de prise, tels que l'art du clavier, qui tend à créer une beauté sans aucun rapport avec les luttes de régime ou de classe.

Imaginons maintenant un musicien très habile, riche de mélodie et adroit dans tous les artifices du clavier. Plaçons-le dans un milieu où les aspirations politiques s'évanouissent, où le faste de l'Espagne en Italie — ou la pompe solennelle du Roi Soleil en France — règne sans contestation, où la religion soit réduite à faire place à la nouvelle sensualité; et au lieu de tendre vers les profondes et mystiques élucubrations des organistes luthériens, nous verrons ce musicien-là, avec François Couperin, exceller dans l'art d'orner et d'embellir un thème et dans les petits cadres expressifs, ou, avec Domenico Scarlatti, plier la veine mélodique très riche aux caprices les plus brillants du clavier. Et comme cet artiste n'aura pas l'occasion de mêler son art aux conflits du monde, et que la détresse des temps l'amènera à s'abriter dans le profond de son âme, ainsi, pour exprimer dans l'œuvre d'art le symbole des émotions éprouvées, il devra en tirer les expressions de la vision directe du monde qui s'agite dans son être, sans rien y mêler des voix qui l'entourent; et il donnera ainsi naissance à des créations d'autant plus personnelles qu'elles seront plus prêtes à représenter le fond de ses sentiments. Le génie de la race et la voix du milieu social s'y manifestent encore, mais la personnalité de l'artiste, qu'un grand rêve collectif n'absorbe pas, laisse transparaître à travers l'œuvre sa silhouette vraie et distincte.

Telle est, à mon avis, la genèse de la trace admirablement personnelle qui en D. Scarlatti nous saisit, et qui, sans l'élever aux grandes manifestations de son père, nous le désigne comme le prince des clavecinistes italiens. Dans la préface de l'édition de Vienne de ses œuvres, Czerny observe que les nombreuses compositions du claveciniste italien sont dignes de l'éloge le plus vif pour l'originalité caractéristique que le temps ne vieillit jamais, pour la vitalité fraîche et naturelle d'un art jeune et génial, et surtout pour le grand avantage que le pianiste moderne peut encore y trouver. Le jugement de Czerny, de même que celui de Hans de Bülow qui dans la pièce en *F dur* (Suite II, n° 6) voyait en Scarlatti le vrai précurseur de Beethoven, n'a rien d'exagéré, si l'on songe à l'influence de telles compositions sur l'école moderne.

La gaieté brillante et la technique formidable de quelques pages (notamment celle que nous venons de citer à propos du jugement de Bülow) annoncent souvent le *Scherzo* classique à venir: et ce *Scherzo* est encore une création tout italienne, de même que l'œuvre des violonistes nous l'a démontré. D'autres fois on trouve en Scarlatti des passages et des figurations qui reparaissent dans les œuvres de Mendelssohn et de Liszt. Ce qui nous rend indulgents envers quelques libertés et incorrections harmoniques qui maintes fois ont été notées chez les violonistes et les organistes, et qu'on pourrait retrouver aussi facilement dans les œuvres de Georges Haendel même. Sûrement, si nous voulons faire une comparaison avec C.-Ph.-E. Bach, nous devons admettre que celui-ci a eu le mérite d'écrire de la musique irréprochable

et pure; pourtant, même avec tout le respect que l'on doit à celui qui a perfectionné la Sonate moderne, Bach est surpassé par l'œuvre de D. Scarlatti en ce qui concerne la sonorité développée, le caractère souvent moderne et la plus petite quantité d'agrèments, dont, par contre, le fils du grand Sébastien fait un usage excessif. Pour nous expliquer ce fait, il est nécessaire de se rappeler le caractère fondamental du clavecin. Le clavier, très agile, obéissait très facilement aux passages rapides, aux trilles et aux agrèments, mais il était impuissant à créer de larges sonorités, à cause de la faible résonance des cordes. Ainsi les virtuoses qui, influencés par les traditions des chanteurs, des violonistes et des organistes, voulaient chanter un *Andante* ou un *Grave* sur le clavecin, étaient obligés d'abuser jusqu'à l'exagération de ces agrèments, de ces pincés et de ces flûtés qui constituèrent la préoccupation de l'école française, et qui reparaissent souvent en Ch.-Ph.-E. Bach.

A cet égard la supériorité de Scarlatti se révèle d'une manière incontestable. En composant pour le clavecin il oublie toute autre préoccupation, et puisque le clavecin ne soutient que peu les sons, et que le sens musical italien et la facilité de main offrent un remède au maître contre l'abus des ornements étrangers à l'idée, il caresse surtout les mouvements animés, en arrivant à ces *Allegri molto* et à ces *Prestissimi* qui sont une des caractéristiques de son style.

Le vrai caractère italien surtout émane de ces pages où brille la saine allégresse que j'ai notée dans le chapitre réservé au milieu social, la lucidité des visions que je remarquai dans le fond de l'esprit italien et que je trouvai dans le *Saggiatore* de Galileo Galilei. On a observé que le comique semble être une prérogative des Italiens, de même que la coquetterie charmante se trouve chez les Français et que la profondeur philosophique signale les races allemandes. Dans le rire de l'opéra-bouffe napolitain un rayon étincelle du joyeux soleil qui enflamme les nuages et les eaux, une haleine se répand de la senteur qui s'élève des jardins en fleur, quelque chosrit de la gaieté qui se manifeste dans les jeux des enfants sur le rivage de la mer.

Lorsque c'est la muse française qui rit, on l'a déjà observé, ses lèvres ont souvent des sous-entendus pleins de grâce malicieuse, et le badinage allemand révèle un calme mélancolique de l'esprit où la gaieté de la comédie goldonienne est attristée par les lueurs d'un soleil blafard. Ainsi en Italie la musique du xviii<sup>e</sup> siècle rit, seréine, et s'apaise; avec Couperin elle rit et danse en mille cajoleries gracieuses; avec E. Bach elle sourit.

Scarlatti, contraint par les nécessités que la virtuosité du clavier lui imposait, tombe quelquefois dans les mêmes incorrections qui frappèrent les éditeurs de Haendel dans les publications les plus récentes. On trouve des passages, tels que ceux remarqués par Hans de Bülow et qui dans les nouvelles éditions le plus souvent ont été corrigés.



Ces licences, comme j'ai noté, sont propres à l'époque et compensées par des mérites, comme celui de la forme entre autres. Dans la formation de la Sonate il suit constamment le système de la forme binaire : un thème s'élève de la tonique à la dominante, se répétant le plus souvent au moyen d'une ritournelle; puis, dans la seconde partie, de la dominante il redescend à la tonique. Si la composition est duotrématique, le second thème est proposé à la quinte du premier lorsque l'œuvre est dans le mode majeur : à la tierce mineure supérieure, si l'œuvre est dans le mode mineur. L'expression caractéristique et toute particulière de ses compositions les fait reconnaître parmi celles de ses contemporains : dans ses thèmes il y a quelque chose d'épigrammatique. Ce qui intéresse le plus dans la consistance des pages

scarlattiennes, c'est le principe avec lequel il semble avoir cherché à atteindre l'unité et l'efficacité. Plutôt que d'un vrai et propre développement selon la conception moderne, cette unité résulte de l'insistance d'une figuration particulière, choisie comme sujet et répétée symétriquement comme par un orateur qui connaît bien l'art des effets. Pour obtenir de ces répétitions l'efficacité la plus grande, — de même que MM. Hubert et Parry le notaient en l'étude consacrée à Scarlatti, dans le Dictionnaire de M. Grove, V. *Sonata*, — il subdivise le dessin choisi, en répétant plusieurs fois de petits fragments ou des imitations rythmiques après l'avoir fait entendre entièrement à plusieurs reprises. C'est en partie ce que l'analyse thématique la plus moderne va faire. Le morceau qui suit, tiré de ses Sonates, nous en offre un bon exemple.

Op. 82

▣ Cette technique, qui doit conserver l'unité absolue même avec des thèmes très brefs, cette division symétrique du temps en deux parties, placent Scarlatti parmi les créateurs directs de la technique et de la Sonate moderne; elles réunissent ainsi le chef des clavecinistes italiens à la phalange des violonistes qui, nous l'avons déjà vu, tendent au même but. Sa modulation est élégante, riche en ressources modernes. L'importance de sa Sonate, bien plus que dans le nombre des temps (qui souvent se bornent à un), nous est révélée par la construction de ce temps, où la force d'un sujet, qui suffit à lui-même et à la formation de la composition entière, remplace les artifices du fugato ou de la fugue.

Les traces de sa virtuosité sur le piano sont, pour son temps, merveilleuses. Ainsi, pour obtenir le maximum de sonorité des cordes du clavecin, au lieu de recourir aux trilles et aux agréments étrangers au dessin musical, il choisit de préférence des mouvements animés et ces croisements de mains que Rameau étudiera dans les *Pièces de Clavecin* (7 janvier 1724), en donnant un exemple dans la pièce intitulée *Les Tourbillons*. Je tire un modèle scarlattien de la *Tocatta* (p. 6 de l'édition Bülow) qui, exécuté dans le temps *Allegro con brio, quasi presto*, avec la verve et l'entrain traditionnels de Scarlatti, me dispense de toute considération sur le développement acquis par le doigté et sur l'habileté du grand Italien.

Op. 83

Une anecdote de sa vie nous montre comme réellement il exécutait ces passages et ne cherchait pas d'ailleurs d'exécutants pour ses compositions. Sur le déclin de sa carrière il était affligé d'un embonpoint excessif qui le gênait fort dans les croisements de mains; aussi les dernières pièces écrites dans cette période paraissent-elles bien plus simples en ce qui concerne le clavier. Et cela nous prouve que



Si de ces œuvres d'un simple intérêt de clavier on passe à considérer celles où la plus grande sévérité de la facture révèle avant tout le musicien, — ainsi que la bien connue *Fuga del gatto* et le *prestissimo* du *finale*, — alors la figure de l'artiste est complète. Domenico Scarlatti est le dernier représentant de la phase la plus glorieuse de l'art du clavecin en Italie. Ses successeurs amplifièrent les formes sans assombrir la lumière de cet artiste. Sa fécondité a été extraordinaire : l'abbé Santini, de Rome, possédait 349 pièces de clavecin, et ce n'était pas encore le recueil complet des trésors laissés par le maître. Parmi les éditions modernes on doit mentionner celle de Czerny, qui se compose de 200 pièces de Clavecin (Vienne, Haslinger, 1839). Bien plus soigné est le splendide recueil de Farrene dans le *Trésor des pianistes*, contenant plus de 300 pièces. On peut encore y ajouter l'édition de Hans de Bülow; d'autres se trouvent chez Breitkopf et Hartel (60 Sonates), Köhler (12 Sonates), André (28), Pauer (*Alte Meister: Alte Klavier-Musik*) et Peters (*Alte Klaviermusik*). Très bonne aussi est l'édition publiée en Italie chez Ricordi par Beniamino Cesi, et celle qui vient de paraître également chez Ricordi, dans laquelle Alessandro Longo a recueilli les œuvres complètes pour Clavecin de Scarlatti.

Le parfum d'art italien qui s'échappe encore de ces pages nous dit quel aurait dû être le chemin de la musique pour piano en Italie, si d'autres influences ne l'avaient absorbée.

La tradition napolitaine se continue avec Francesco Durante, qui avait eu en commun avec Scarlatti la patrie, l'enseignement et presque la date de naissance. En effet, il avait étudié à Naples sous Gaetano Greco au Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ, d'où il était passé à Sant-Onofrio, se perfectionnant avec A. Scarlatti. Selon le Dictionnaire de Choron et Fayolle et celui de Giuseppe Bertini, Sicilien (Palerme, 1815, t. IV), il se rendit à Rome pour étudier la composition chez Pasquini et le chant chez Pitoni; mais ce fait est nié par Villarosa, qui, avec Florimo, est encore une des sources les plus sûres de l'ancien art napolitain (œuvr. et édit. cit., p. 71). Cependant l'examen des œuvres semble révéler l'influence de l'école romaine, ce qu'on pourrait bien attribuer aussi à sa sympathie pour le genre sacré, puisqu'il n'écrivit jamais d'opéras, quoique les compositeurs d'opéras les meilleurs du xviii<sup>e</sup> siècle eussent été ses élèves. En effet, Traetta, Vinci, Jommelli, Terradellas, Guglielmi, Sacchini, Piccini, Pergo-

ses créations étaient toujours en rapport avec l'habileté de l'exécutant.

Enfin, le troisième numéro du recueil déjà cité nous offre des exemples de note rabattue qui d'un côté nous révèlent l'artifice pour conserver et prolonger la vibration dans le clavecin; d'autre part, ces formes pourraient être dues aux soupirs de son long séjour en Espagne et en Portugal, et pourraient bien se proposer d'imiter la mandoline.

lesi, Paisiello, appartiennent à son école. Au milieu de tant de gloire à venir, il menait une vie modeste dans le Conservatoire de Loreto, où il était professeur.

On le cite souvent pour ses œuvres vocales; nous allons le considérer dans les compositions pour clavecin, publiées par H.-M. Schletterer chez Rieter-Biedermann. Son art répond au système presque général de l'école italienne du clavecin, où l'idée mélodique suffit à elle-même sans rechercher un luxe excessif d'agrément. L'harmonie est correcte et tend à laisser dominer l'invention mélodique; si celle-ci ne brille pas de ce feu et de cette géniale fraîcheur qui nous charment en Scarlatti, cependant elle se sert des artifices de la technique avec un sentiment d'art. On approche de la floraison du vrai bijou mélodique, personnifié en Pergolesi, et l'inspiration a des trouvailles même chez les auteurs les moins heureux.

Voilà ce que nous disent les *Partimenti per il Cembalo* et les *Sei Sonate*: ces dernières sont intéressantes pour la technique du clavier, et plus encore pour la facture inspirée du besoin croissant de développements thématiques. Elles appartiennent à l'ancien type de la Suite: même lorsqu'elles se développent en un seul temps, elles nous offrent certaines qualités pour ce qui concerne la forme désormais établie dans le type binaire. La sonorité des cordes est soutenue par des passages imités d'une main à l'autre, qui donnent une vie nouvelle aux dessins mélodiques: l'ornement se borne le plus souvent au trille, ou bien il tend à se fondre avec l'idée. Les ouvrages scolastiques mêmes, tels que le *Studio-fuga in do minore* et les *Divertimenti a canone*, ne sont pas si arides que ses biographes — Villarosa entre autres — veulent bien les considérer. Ce qui nous amène à réfléchir sur la décadence du milieu social italien dans les commencements du xix<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on prononçait de tels jugements.

Ces *Studi* et ces *Divertimenti*, dus à l'élaboration de formes toujours plus complètes, marquent une phase digne d'être notée dans l'histoire de l'art en Italie. Leurs noms reparaitront avec une signification bien différente dans les classiques de l'école allemande, et le Catalogue de Köchel nous parlera de plus de 22 *Divertimenti* de V.-A. Mozart, indiquant par ce terme de petites Suites semblables aux Cassations et aux Sérénades, qui se composent de 4 à 10 pièces. Dans la signification originale italienne, le *Divertimento*, tel qu'il paraît chez Durante, tend à suivre la forme binaire, c'est-à-dire qu'il se place parmi les

modèles desquels naîtra le premier temps de la Sonate. Quelques libertés introduites au commencement de la seconde partie séparent déjà le nouveau produit de l'ancienne formule de la Sonate. Le *Studio*, par contre, appartient aux catégories de la *Toccata* ou à celles du Canon et de la Fugue, et il tend surtout à développer le plus possible le thème choisi.

Les tendances et les formes de Durante reparaisent en Domenico Zipoli, qui, peut-être, a plus de mérite artistique<sup>1</sup>. On ne possède que peu de renseignements biographiques sur ce compositeur pour orgue et clavecin, qui fut organiste à l'église des Jésuites à Rome, après avoir étudié dans le *Conservatorio della pietà dei Turchini* à Naples, selon ce que, entre autres, M<sup>me</sup> Farrenc écrit dans le *Trésor des pianistes*. A l'Exposition nationale de Turin, en 1898, j'ai eu l'occasion d'examiner l'œuvre première de ce compositeur, publiée en 1716 à Rome sous ce titre : *Sonate d'Intavolatura per Organo o Cimbalo; Parte I, Toccata, Versi, Canzoni, Offertorio, Elevazione, Post-communio e Pastorale; Parte II, Preludii, Allemande, Correnti, Sarabande, Gighe, Garotte e Partite*. Et j'ai pu me convaincre que dans cette seconde partie, créée pour le clavecin, Zipoli se révèle musicien élégant et distingué, moins scolastique que Durante et digne d'être placé parmi les bons modèles de l'art italien. Le lecteur pourra en examiner des exemples, ailleurs qu'en Farrenc (n<sup>o</sup> 11), aussi dans le recueil de Louis Köhler, et en lire des jugements dans l'œuvre de Weitzmann réimprimée par Seiffert (*Geschichte der Klaviermusik*). L'idée mélodique de Zipoli subit quelquefois l'influence de l'école du violon, bien répandue à cette époque en Italie, ce qui apparaît surtout dans une de ses *Partite*, qui se compose de 12 variations dont la dernière semble un *Duo* entre violon et clavecin réduit pour ce dernier instrument.

Revenons maintenant à cette lagune de Venise qui offrit tant de matériaux historiques à nos recherches. C'était la période du triomphe de Venise dans l'art et dans la politique. De même que Rome conservait soigneusement les traditions de l'ancien chant liturgique et que la chapelle pontificale avait ses propres

chantres et son système d'école, de même la Reine de l'Adriatique possédait sa chapelle glorieuse à saint Marc, et dans les grandes fêtes politiques et pendant les noces païennes de Venise avec la mer, des loges noircies où de la vieille poupe du *Bucentore* s'élevaient austères les chants de l'école vénitienne, polyphoniques et largement développés dans ce style que Lotti avait amené à la perfection. La riche tradition musicale depuis la fin du xvii<sup>e</sup> siècle n'avait jamais été perdue. Et lorsque les grandioses mélodies de ces compositions s'étaient évanouies dans les échos, une nouvelle vie musicale commençait pour la lagune, et des maisons, des *fondamenta*, des *campielli*, des canaux étroits, sur le silence des eaux, de nouvelles harmonies surgissaient, dernières voix d'une grande république qui, minée par un mal caché, se précipitait dans la ruine extrême<sup>2</sup>.

Dans ce calme inouï, vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle on trouve Benedetto Marcello, au milieu d'une phalange de musiciens, Albinoni, Caldara, Lotti, Porpora, Biffi et Hasse. Si les 50 Psaumes de David paraphrasés par Ascanio Giustiniani ne trouvent place dans nos recherches, Marcello appartient aux clavecinistes italiens pour les *Sonate da Cembalo* qu'on trouve même en édition moderne.

Ce sont des œuvres de jeunesse qui ne sont pas encore à même de nous tracer un caractère; d'autre part, l'art du clavecin en Italie, après avoir atteint des hauteurs admirables avec Scarlatti, bientôt penche vers son déclin et devient l'esclave de la simple recherche méthodique, en renonçant trop souvent à la profondeur du développement et à la nouveauté de la conception. Cependant dans les œuvres de Marcello on trouve encore une sorte de sévérité qui, tout en étant quelquefois aride, l'empêche de paraître affecté. Il se sert rarement des agréments, et il préfère les passages rapides, où la succession vive et la répétition des notes conserve la résonance des cordes. On en trouve un exemple dans la *Sonata in do minore* qui, pour les mouvements animés et surtout pour les notes rebattues, nous révèle l'agilité de main et prouve sa vraie nature pour le clavecin.



A ce petit prélude succède un développement traité avec l'art d'un bon musicien. Cependant, comme j'ai déjà observé, la personnalité artistique de Benedetto Marcello ne peut absolument être connue au moyen de ses œuvres pour clavecin; il y est inférieur à ses contemporains de l'école de Venise.

Cependant nous approchons peu à peu du temps où l'anglais Burney quittait Paris pour descendre en Italie et y chercher les matériaux pour son histoire de la musique; et il trouvait la scène et les virtuoses en pleine floraison. Le gai et joyeux esprit italique,

où chantent et brillent le beau soleil et les riches vignobles, triomphait dans l'art profane, fatigué de célébrer les louanges de Dieu. Et de même que le xv<sup>e</sup> siècle n'eut point de froids préraphaélites, de même la musique du xviii<sup>e</sup> siècle s'abandonnait avec joie à l'expression de la vie joyeuse, et devenait fatalement de moins en moins profonde. On a souvent critiqué le caractère profane de la musique sacrée italienne dans cette période; mais on ne doit pas oublier que ce caractère même dérivait du fond de la conscience italienne, qui ne possédait plus ni la foi ni le mysticisme médiéval, encore vif dans le siècle de Palestrina.

1. Les dates sont incertaines. Il naquit à Mola: selon quelques-uns, en 1675; selon d'autres, en 1687.

2. Sur le milieu vénitien auquel le conte se rapporte souvent, V. MOMENTANI (F.-G.), *La storia di Venezia nella vita privata*, etc.; *La Dogaresa di Venezia* (L. Roux, 1887); en outre, en général, les

études de MASI, *Parrucche e Sanculotti*, Milan, Treves; VERRON LAF., *Il Settecento in Italia*; la préface historique du CATALOGO DE TARDINO WULZ sur les *Teatri musicali veneziani del Settecento*, Venise, F.lli Visentini, 1897.

De la même manière que dans les peintures du xviii<sup>e</sup> siècle, les saints et les vierges abandonnent la mystique expression contemplative pour des attitudes plus humaines, de même les formules d'adoration du temps passé se transforment en révérence galante et courtoise. Sous les voûtes sévères de l'église, dans le style concertant, résonne une partie de cet amour gai et spontané du plaisir, qui appelle le peuple aux représentations théâtrales. Là où un jour la grave polyphonie chorale dominait, maintenant chantait la voix très agile de Pacchierotti : Bertoni, Vivaldi, Veracini, Pugnani et Tartini réveillaient, avec leurs puissants coups d'archet, les mêmes échos qui un jour s'étaient endormis dans la dernière plainte chorale d'un *Miserere*.

Si telles étaient les tendances du milieu sacré, il est bien facile de comprendre la légèreté de l'art profane et des compositeurs de musique pour le clavecin. Plus que de la profondeur de conception, on leur demandait du plaisir immédiat; et comme les artistes ne pouvaient oublier tout à fait la grandeur d'autrefois, leur regard, tourné vers ce temps passé, en subissait quelquefois les souvenirs dominateurs. Ce qui nous explique assez bien les contrastes qui souvent apparaissent dans les ouvrages des clavecinistes, où une page sévère, fruit de traditions nobles et bien connues, succède à d'autres pages poudrées et lilles de fois nouvelles. En d'autres termes, plus l'on s'éloigne de Domenico Scarlatti, qui représente le virtuose parfait du clavecin, et plus l'on voit les successeurs caresser des nouveaux idéals. L'habileté des violonistes les attire dans sa sphère lumineuse, les formes théâtrales s'imposent, jusqu'à ce que, vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, le piano moderne aura, en Muzio Clementi, son glorieux législateur.

Dans cette période de transition, encore dans le milieu vénitien, on trouve Giuseppe-Antonio Paganelli, de Padoue, et Giambattista Pescetti, de Venise<sup>1</sup>. On ne connaît que peu de chose de la vie de Paganelli, qui fut peut-être violoniste de l'école de Tartini, dont il était l'élève, et que Gerbert cite comme accompagnateur au clavecin d'une compagnie italienne d'Opéra, à Augsbourg, en 1733, et ensuite directeur de la musique de chambre à la cour d'Espagne. Dans le catalogue de ses œuvres (V. le *Quellen-Lexicon* de M. Eitner), parmi des Concerts, des Duos et des Sonates pour violon, flûte et d'autres instruments, on trouve six sonates pour le clavecin, encore manuscrites, et « Divertissements du beau sexe ou 6 Sonatines pour le Clavecin », publiés à Amsterdam. Deux Sonates se trouvent aux numéros 3 et 2 de la seconde et troisième partie d'une *Raccolta musicale contenente VI Sonate per il Cembalo solo d'altretanti celebri compositori Italiani messi nell'ordine alfabetico co' loro nomi e titoli. Opera I, II, III* (Nuremberg, sans date), que j'ai pu consulter dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne; enfin, une Sonate en *fa majeur* a été reproduite par M. Pauer dans *Alte Meister* (III, n<sup>o</sup> 30). Pour ce qui est de la forme et du contenu, ces essais se révèlent les vrais produits du temps, avec tous les caractères que nous avons vus chez les contemporains et qui sont marqués par des indices de décadence. La forme suit son chemin, toujours bipartite, ainsi qu'on le peut voir dans la Sonate en *fa majeur* (Pauer, *Alte Meister*); la profondeur de la pensée souvent y fait défaut. La main gauche s'y réduit à un simple accompagnement avec les formules de la basse Alberti. Voici le commencement de l'*Allegro* de cette Sonate, suivi d'un *Andantino* en *si bémol* et d'un *Minuetto* en *fa* :

C'est la tendance à transporter sur le clavecin le style du chant accompagné, c'est-à-dire le style de la scène lyrique italienne, et c'est ce qui constitue la décadence qui va saisir l'école du clavecin en Italie. Le chemin suivi par Pescetti a été semblable. De même que Paganelli, il fut compositeur d'opéras, et, dans ce champ, apprécié. Quelques Sonates, qui ne nous disent point de nouveautés, sont reproduites par le *Trésor des pianistes* de M<sup>me</sup> Farrenc; par *Alte Meister* de M. Pauer et par le recueil de M. Haffner. Le musicien y reparaît avec les mêmes qualités qui l'avaient fait admirer, très jeune encore, par Hasse, et qui, après bon nombre de triomphes dans sa vie de compositeur d'opéras, lui procuraient la charge d'organiste dans la chapelle de Saint-Marc, à Venise.

Mais l'art que Domenico Scarlatti avait illustré s'évanouit; les compositeurs pour le clavier recherchent le succès immédiat et confirment ce que J.-J. Rousseau écrivait : « Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités, il ne faut pas dépendre de son succès. »

Le nom de Pescetti, qui fut élève de Lotti, nous amène à parler d'un autre Vénitien très important dans l'histoire de l'art instrumental italien, qui avait accompli ses études avec Lotti. Il s'agit de Baldasare Galuppi, dit le *Buranello*, chanté dans les vers de Robert Browning et célèbre pour être le père de l'opéra bouffe<sup>2</sup>. D'humble origine, il s'était élevé jus-

1. Né à Venise en 1704, mort en 1766.

2. Né à Burano le 18 ou le 6 octobre 1706, mort à Venise le 3 janvier 1784, selon Riemann, ou en 1785. Une bonne étude bibliogra-

qu'à la charge d'organiste dans les églises de Venise. Sifflé à Vicence en 1722 dans l'Opéra *Gli amici rivuli*, suivant le conseil de Benedetto Marcello il entra dans l'école de Lotti, et il en sortait riche de profonde culture. C'est ainsi que depuis 1729 sa renommée s'était répandue; en 1762 il était nommé organiste à Saint-Marc; Catherine de Russie même l'appela à sa cour.

J'ai parlé de sa vie de compositeur d'opéras et de compositeur dramatique, car elle rend d'autant plus digne de considération la beauté de ses œuvres pour le clavecin. Tandis que ses contemporains, distraits par la production éclectique, déchoient lentement, Galuppi relève le style italien à une hauteur qui le rend digne d'être placé, avant tout autre, près de la noble figure de Scarlatti. La modernité de ses compositions nous dit clairement l'époque de sa vie et répond aux idéals du XVIII<sup>e</sup> siècle. On en trouve les traces dans la forme du temps, toujours ample et conforme au type binaire; dans le nombre de ces temps, qui souvent se réduisent à quatre; dans la sonorité complète qu'il obtient des cordes et qui s'adresse déjà au piano moderne. Mais la sévérité de l'allure, la profondeur de la pensée et le mépris de tous ces agréments dans lesquels trop de ses contemporains font consister tout le charme de l'invention, le représentent comme un des continuateurs les plus nobles de la période glorieuse qui s'était close avec la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans l'œuvre de Galuppi l'art instrumental italien vit d'une vie propre sans subir l'influence des clavecinistes de France

ou d'Allemagne. La forme de la Sonate, désormais dépouillée de toute incertitude, est prête à accueillir l'invention du compositeur. Et cette invention a un parfum de modernité qui souvent nous charme. Les voix s'arrêtent quelquefois en des accords tenus qui devaient résonner moins mal sur les clavecins perfectionnés et qui exigent déjà des pianos modernes. Le mouvement du dessin mélodique donne du brillant et de la vie à la composition; sans le besoin de recourir continuellement aux agréments, il s'en sert seulement lorsqu'ils peuvent jaillir de l'intime de la pensée musicale. Le mouvement des parties est élégant et naturel; il ne renonce point à ces redoublements qui forment des parties indépendantes destinées à renforcer l'harmonie, et dont l'usage fait partie des tendances modernes.

Je vais citer, entre autres, une Sonate composée de *Larghetto*. *Allegro* et d'une sorte de *Presto*; la tonalité de *do mineur* se manifeste au commencement, est conservée dans le développement, et s'arrête sur l'accord de la dominante à la fin du premier temps; c'est là une preuve de la liaison entre le *Larghetto* et l'*Allegro* qui suit. Les deux premières mesures suffisent à nous démontrer le caractère du thème, formé en partie par un arpegge; c'est un système assez commun à cette époque, dans laquelle le développement harmonique de l'art était en train de s'accomplir. On y peut voir encore l'usage de ces parties indépendantes dont nous avons parlé; ce qui prélude aux sonorités orchestrales que les pianistes tireront du clavier moderne.



Dans cette période, nous l'avons déjà dit, le temps de Sonate a atteint sa forme complète : le système du type binaire est suivi par tous les compositeurs. Ce qui change de l'un à l'autre, c'est le nombre de temps employés dans la facture de la Sonate : on en trouve des modèles en quatre temps, on en trouve en trois ou en deux; chez Galuppi, comme chez Scarlatti, la Sonate est même composée par un seul temps. Cependant l'*Allegro* fugué en usage chez Corelli et qui rappelait l'ancienne *Canzone* est remplacé par des formes libres; les imitations entre les deux mains, de même qu'en Scarlatti, ont plutôt le but de développer la composition et de soutenir la sonorité des cordes, que de suivre les modèles sévères de l'ancienne école. L'art nouveau, chez les clavecinistes d'Italie, est en pleine floraison.

M. Pauer réimprima dans *Alte Meister* (III, 48, 49) deux des *Sei Sonate per Cembalo* publiées à Londres. On trouve d'autres œuvres de Galuppi dans les recueils de John Hill, Eitner, Baffers et dans l'*Arte antica e moderna* de Ricordi. Il ne faut pas oublier que Galuppi enrichit la musique instrumentale de bon nombre de symphonies pour plusieurs instruments, et que d'au-

tres œuvres restèrent manuscrites. On en parle dans les dictionnaires; V. le *Quellen Lexicon* de Rob. Eitner.

Retournons maintenant quelque peu en arrière pour parler de Nicolò Porpora<sup>1</sup>, qui étudia à Naples dans le Conservatoire de la *Madonna di Loreto*, et eut pour maîtres Greco, Mancini et Logroscino. Ce fut un compositeur d'opéras célèbre et un maître de chant; M<sup>me</sup> Mengotti, M<sup>me</sup> Gabrielli, M<sup>me</sup> Molteni, Farinelli, Salimbeni, Caffarelli, gloires de l'art du chant, appartenirent à son école. Dans le champ instrumental il est mentionné par les *Sei Sinfonie da camera* pour deux violons, violoncelle et basse continue, et par six fugues pour clavecin. Dans ces dernières on aperçoit un technicien parfait qui connaît le clavier, sur lequel les parties polyphoniques sont distribuées avec un juste équilibre de sonorité. Le trille paraît seulement dans les points les plus importants, les agréments ne sont pas excessifs. On doit encore observer que, pour lui, comme pour Marcello, le clavier était le confident des heures de repos, et non la vraie préoccupation de toute sa vie d'artiste.

A Bologne, du sombre silence du cloître, le Père Giambattista Martini envoie sa parole à toute l'Eu-

plique sur la production dramatique se trouve dans la *Rivista musicale italiana* chez Bocca, 6<sup>e</sup> année. III<sup>e</sup> livraison : Baldassarre Galuppi (1706-1785) par Alfred Wotquenne. V. POMPEO MOLMENTI, *Il Baranello*, *Gazzetta musicale di Milano*, n. 6 et suiv., 1899;

Entre les six *Sonate* à lui, trois furent publiées par Pauer; V. en outre l'*Arte antica e moderna*, édit. Ricordi.

1. Né à Naples le 19 août 1686, mort dans cette ville en février 1766. V. VILLAROSA, œuvre citée.



rope, prête à l'accueillir avec révérence. Sa trace, dans l'histoire de la musique, est profonde; dans le *Saggio sul contrappunto* il éclaire les questions les plus importantes; dans les formes les plus différentes de l'art il atteint des hauteurs admirables. Même pour le clavecin il laisse des exemples excellents qui, s'ils ne possèdent pas la sincère expression de Galuppi, s'ils procèdent plutôt de la technique d'un musicien savant que de la libre création de l'artiste, ont le mérite toutefois de conserver à l'art italien une pureté absolue de forme et une allure aristocratique remarquable dans la décadence qui approche.

Ce caractère de Martini, qui use souvent des agréments sans trop en abuser et qui refuse les formules théâtrales, est dû surtout à la vie d'étude profonde qu'il a vécue. Lorsque son idée est faible, il sait être élégant sans être affecté, naturel sans être vulgaire, ce qui est dû à la connaissance parfaite de la technique musicale, au moyen de laquelle, par des contrastes et de subtils artifices, il réussit à nous intéresser, même si ce qu'il a à nous dire est incapable de nous saisir. Les voix sur le clavier procèdent naturellement, ce qui facilite l'interprétation à la main du pianiste. Lorsqu'il réunit des difficultés, ce qui lui arrive souvent, il en tire un effet qui compense l'effort qu'elles exigent. Il sait nous charmer avec la grâce naïve de la variation; ses agréments s'unissent au thème choisi et développent une nouvelle élégance de ses formes.

A l'égard des agréments Martini subit beaucoup, même trop, l'influence du siècle poudré auquel il appartient. Ce défaut naît d'une invention mélodique beaucoup moins riche que celle que nous avons remarquée chez Galuppi et chez Scarlatti. Les œuvres les plus importantes pour notre étude sont celles composées en 1738 et 1742; on peut y ajouter les *Concerti per archi e cembalo*, écrits en 1746, 1750, 1752 et 1754. On approche donc rapidement de la période dans laquelle les compositions de Ch.-Ph.-E. Bach marqueront une date historique dans la formation de la Sonate moderne. Le caractère des œuvres en question, où l'on voit même des concerts pour clavecin et instruments à archet, confirme l'importance atteinte par Martini dans l'art instrumental d'Italie. Pour évo-

quer la figure de l'artiste savant, il suffit de se rappeler que l'Europe musicale tout entière se tenait en rapport d'esprit avec lui. Tartini, dans une longue correspondance, lui exposait ses doutes sur la théorie qui le rendit fameux; Rameau lui communiquait les recherches et les résultats obtenus dans l'étude sur les accords. Grétry le révérait, Burney lui demandait des renseignements; Vallotti, Agricola, Marpurg, Ralf, Pepusch, le vénéraient; les factions des *Piccinnisti* et *Gluckisti* soumettaient leurs querelles à son jugement; Jommelli même déclarait avoir eu un grand avantage de son amitié, et Mozart, tout jeune, en écoutait les conseils. Enfin, de l'école qu'il avait fondée à Bologne sortirent Sarti, maître de Cherubini, et l'abbé Mattei, qui donnait à Rossini et à Donizetti les traditions du temps passé: le père Martini résumait une longue période d'art italien.

Pier-Domenico Paradisi ou Paradisi, Napolitain, élève de Porpora<sup>1</sup>, était né à peu près quatre ans avant Ch.-Ph.-E. Bach; ses œuvres pour le clavecin suivent la forme binaire surtout dans le premier temps de la Sonate, et se développent assez amples et avec sûreté d'allure. Sa Sonate en général est à deux temps: tels sont les modèles publiés par Pauer dans *Alte Meister*, vol. III, de p. 104 à p. 127. Quelquefois le souvenir de l'ancienne suite revit, ainsi que dans le 12<sup>e</sup> 8 caractéristique du temps de Gigue qui finit la Sonate en *do majeur*. La Sonate en *ré mineur* se compose d'un *Vivace* auquel suit un *Presto* en *ré mineur*, et possède charme et élégance de formes et une excellente distribution des notes sur le clavier. Il faut surtout remarquer l'absence des formules théâtrales qui devaient se présenter en foule à la pensée d'un compositeur d'opéras, et qui trop souvent endommagent les compositions des autres contemporains. Enfin, une sorte de parfum de romantisme moderne semble émaner de l'*Allegro moderato* de la Sonate en *fa majeur*, où le dialogue des parties, dès le commencement, est conservé dans tout le temps avec une constance ingénieuse, et nous présente le procédé qui reparaitra dans les modèles instrumentaux contemporains.

Allegro Moderato.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for piano (Op. 88), featuring a treble clef with a common time signature and a bass clef with a one-flat key signature. The music consists of several measures with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second system continues the piece, showing a more complex melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef, ending with a fermata and the word 'ecc.' (etc.).

1. Né à Naples vers 1710, mort en 1792.

Ensuite il y a des passages semblables aux suivants, qui signent déjà le progrès atteint dans le doigté du piano.

La décadence de l'art du clavecin en Italie devient de plus en plus sensible. L'amour croissant de l'Opéra et l'influence insistante des mélomanes habillés « couleur de *la mineur* », selon l'expression de Hoffmann, éloignent les compositeurs des modèles de Scarlatti et de sa période, et la légèreté facile de l'invention trouve un lit commode dans les formes désormais accomplies. Cependant l'époque décline rapidement et nous amène à l'abandon du clavecin et au nouveau style de piano, dont Muzio Clementi sera le législateur.

En cette phase de décadence on rencontre Domenico Alberti<sup>1</sup>, *dilettante* (comme il signe lui-même dans l'édition des *Otto Sonate per il Cembalo solo*, publiées à Londres, comme œuvre I, chez Walsh), claveciniste et élève de Biffi et de Lotti pour le chant et la

composition. On trouve en lui le reflet de la vie italienne à cette époque, amie de l'art et de ses jouissances, où l'on appréciait la culture et où l'amour de la beauté poussait à suivre les études musicales encore bien éloignées de la diffusion de nos jours. Dans nos recherches il doit être cité surtout pour la généralisation, si ce n'est pour l'invention, de la *Basse Alberti* qui sert à désigner une formule dont on va user et abuser dans les périodes à venir. La manie du simple chant amenait les compositeurs, nous l'avons vu, à soutenir la mélodie de la main droite au moyen d'un simple accompagnement de la main gauche. Alberti range cet accompagnement en des figures constantes d'arpèges, semblables aux suivantes, tirées de la Sonate VI<sup>e</sup> dans l'œuvre citée :

Allegro Moderato.

Du côté artistique ces Sonates n'atteignent pas la hauteur des compositions déjà considérées; la facture interne suit la forme binaire, mais pas toujours avec la précision à laquelle désormais on a bien le droit de prétendre : le contenu idéal est bien souvent pauvre. Dans le nombre des temps il suit en général l'exemple de Paradies, en les réduisant à deux. Pour donner une idée de l'usage qu'il fit de la Basse Alberti, je citerai le 1<sup>er</sup> temps de la Sonate VI<sup>e</sup>, d'où je tire l'exemple. Il se compose de 44 mesures, dont 36 et  $\frac{1}{2}$  demi-mesures sont traitées avec le système de la basse arpégée. Dans la Sonate II, sur 46 mesures du 1<sup>er</sup> temps, 37 suivent la même formule.

Il est devancé par Ferdinando Bertoni<sup>2</sup>, élève du Père Martini, organiste à Saint-Marc, à Venise, en 1752, maître des chœurs en 1757 dans l'*Istituto dei Mendicanti* de Venise, dont George Sand a parlé dans *Con-*

*suelo*. Il faut se rappeler que des quatre instituts de musique de Venise, à cette époque (les *Incurabili*, l'*Ospedaleto*, la *Pietà* et les *Mendicanti*), ce dernier avait la primauté pour les jeunes filles qui se consacraient à l'étude des instruments, ce qui contribua au perfectionnement de Bertoni dans la technique dont nous allons parler.

Bertoni, compositeur d'opéra applaudi, en 1784 succédait à Galuppi dans les fonctions de premier maître dans la chapelle de Saint-Marc. Il est un des soutiens les plus fermes de l'art italien devant l'influence allemande toujours croissante, ce qui paraît dans les *Sei Sonate per Cembalo* (Paris, 1780-1781) et les *Sei Sonate per Cembalo con Violino* (Berlin, 1789). L'infiltration de l'élément sentimental dans la musique instrumentale, que nous avons déjà observée à propos des violonistes, se continue avec Bertoni :

1. Né à Venise vers 1717.

2. Né à Salò le 15 août 1724, mort à Desenzano le 1<sup>er</sup> décembre 1713.

3. L'étude de Torchi, déjà citée, dans la *Rivista musicale italiana*, 7<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> livr. (1900, Torino, Bocca).

même lorsque les formules de l'Opéra se faisaient, le lyrisme auquel elles amenaient élevait sa voix.

Et, en parlant de la scène et des compositeurs d'opéras, on peut encore citer Pietro Guglielmi<sup>1</sup>, compositeur de près de 200 opéras, musicien de valeur, élève de Durante et auteur d'œuvres pour le Clavecin telles que *Six Sonatas for the Pianoforte*, op. III, publiées à Londres chez Brenner; *Sei Quartetti per il Cembalo*, 2 Violini e Violoncello, publiée aussi à Londres en 1768 et réimprimées par Brenner avec le titre anglais : *Six Divertiments for the Harpsichord and Violin*, printed for the Author, même à Londres. D'autres compositions, parmi lesquelles des *Toccate* et des Symphonies, restèrent manuscrites : quelques-unes sont possédées par le Conservatoire de Milan; on y aperçoit le musicien à la production facile sinon profonde, digne d'être mentionné dans cette dernière période.

De la même importance jouit Giuseppe Sarti<sup>2</sup>, élève du Père Martini et maître à son tour de Cherubini. Savant en acoustique, il fut accueilli en 1794 par l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg, pour l'invention d'un appareil destiné à calculer les vibrations des sons. Des *Sonate per Clavicembalo* parurent à Vienne et à Londres, et quelques essais ont été réimprimés en des éditions modernes. On en trouve un exemple dans l'édition de Köhler, cahier IX : remarquable surtout l'*Allegro en sol majeur*, riche d'élan, solide pour ce qui concerne la forme, gracieux dans son style orné. Il est bien évident que la pureté italienne de la période passée a déjà subi l'influence allemande; toutefois l'allure et le chant déployé sont encore fils du type national, et les agréments qui paraissent ont des tendances bien différentes de celles de l'école de clavecin française. Il en est de même dans les *Sonate per il Cembalo* de Giovanni Rutini, de

Florence<sup>3</sup>, publiées à plusieurs reprises et constituant quatre recueils, les trois premiers de six Sonates, le quatrième de sept. Rutini avait étudié dans le Conservatoire de Sant-Onofrio, à Naples, d'où, en 1754, il se rendait en Allemagne, pour revenir en Italie en 1766. Dans Pauer (*Alte Meister*, III, p. 128-135) on peut voir trois Sonates (en *do*, en *la*, en *do*) qui offrent un intérêt pour l'esprit moderne qui les anime et pour l'absence de formules scolastiques. Quelquefois les agréments sont excessifs pour les traditions italiennes : ce que l'on voit dans le 1<sup>er</sup> temps (*Andante*) de la Sonate en *do majeur*, et dans le 2<sup>e</sup> temps (*Andante* de celle en *la*). La forme est binaire et équilibrée; la technique du piano y est agile et sûre. Les temps se succèdent au nombre de trois. Deux de ces Sonates nous donnent de gracieux modèles de Menuet. On pourrait reprocher à Rutini quelques accords incomplets, la libre disposition de quelques parties; mais toute la période en question, et même Domenico Scarlatti, nous ont déjà familiarisés avec de semblables fantaisies.

Antonio Sacchini<sup>4</sup>, élève de Durante dans le Conservatoire de Sant-Onofrio, à Naples, condisciple de Piccini et Guglielmi, dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, laisse douze Sonates pour Clavecin et Violon, publiées en deux recueils : en elles revit la grâce naïve et suave qui émane de sa facilité mélodique prodiguée dans les opéras. Ce sont des mouvements mélodiques aisés et élégants, distribués sur le clavier avec une grande simplicité de moyens et d'artifices : quelquefois un parfum mozartien en augmente le charme; quelquefois encore, ainsi que dans le premier temps de la Sonate en *fa majeur*, on y aperçoit le souvenir des idylles du théâtre, chères à l'école napolitaine.

Andante.

Dans ce petit exemple le dessin mélodique est assez mouvementé, de sorte qu'il n'a pas besoin d'agréments excessifs : il est soutenu par la Basse Alberti, qui est désormais très commune. Ce fait nous dit clairement le style chantant de l'auteur. La forme est binaire; le thème s'élève à la dominante, après quoi il s'abandonne à une vraie phase de développement, se subdivisant et variant par des alternatives de majeur et mineur. Le même principe est suivi

dans l'*Allegro*, écrit aussi dans le ton de *fa*, avec la phase de développement en *do*.

Andrea Colizzi<sup>5</sup> appartient à cette période de transition dans laquelle le clavier à marteaux, que Voltaire appelait « un instrument de chaudronnier », en le comparant au « majestueux clavecin », commence visiblement à s'imposer. Ainsi les œuvres de Colizzi sont publiées les unes pour le Clavecin, les autres pour le Piano : on trouve des *Canzoni cou*

1. Né à Massa-Carrara en mai 1727, mort à Rome en novembre 1804.

2. Né à Faenza le 28 décembre 1729, mort à Berlin le 28 juillet 1802.

3. Né à Florence en 1730, mort dans cette ville en 1797.

4. Né à Pozzuoli le 23 juillet 1734, mort à Paris le 7 octobre 1786.

5. Né vers 1740; les dates sont incertaines.

*accompagnamento di pianoforte* (Brunswick, 1760), un *Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra*, douze *Sonate per claricembalo*, publiées en recueils, trois *Sonate per pianoforte*, d'autres compositions publiées le plus souvent à Londres. Il cultive aussi la transcription, en réduisant pour piano plusieurs ouvertures d'opéras, telles que celle de *L'Amant statue*, publiée à Paris en 1794.

Mattia Vento, Giuseppe Giordani, Giovanni Paisiello et Ferdinando Turini<sup>1</sup> nous amènent directement à la fin de cette dernière phase de l'art du Clavecin en Italie. L'infiltration du style allemand est déjà bien sensible : les modèles italiens, l'art particulier de Scarlatti et de Galuppi, même de Martini, peu à peu disparaissent. Les compositeurs même distingués, ne pouvant apporter une large contribution à la forme, désormais accomplie, offrent moins d'intérêt pour notre étude. Remarquable en eux est la facilité de l'invention mélodique et la technique soignée. Ce jugement sommaire que j'en donne est confirmé par six Sonates et six Trios pour le clavecin de Mattia Vento, sans compter d'autres œuvres où le violon et le violoncelle concertent avec le clavier. On peut y ajouter les œuvres pour clavecin de Paisiello, dédiées à la grande-duchesse Maria Federowna de Russie; de nombreuses compositions pour clavecin et piano de Giordani, dont M. Eitner donne le catalogue exact; d'autres œuvres de Turini, entre lesquelles un *Presto* réimprimé par Köhler dans la IX<sup>e</sup> livraison de son recueil.

Avec ce nom la période du clavecin est close. Tant que le petit clavier à bec de plume régnait en souverain, tous les efforts de la technique étaient tournés vers la recherche des moyens de sonorité propres à rendre sensible le dessin, malgré la faible résonance des cordes. Mais lorsque l'invention du piano eut satisfait les désirs des virtuoses, alors les formes développées par les clavecinistes finirent par accueillir la nouvelle pensée. Ainsi les moyens techniques suggèrent à leur tour des formules artistiques; et puisque les temps nouveaux éprouvent un plus grand besoin d'expression, et que l'expression trouve son jeu dans le piano, cet esprit nouveau commence à demander au clavier les effets de l'orchestre.

C'est ainsi que l'on doit considérer Muzio Clementi<sup>2</sup>, dont la biographie est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la répéter ici. Sa seconde œuvre, que Ch.-Ph.-E. Bach louait profondément, est un vrai modèle de la nouvelle Sonata pour piano; la richesse de sa production permet à tous les pianistes de connaître le caractère de son style. Dans les Sonates de Clementi apparaissent toutes les qualités de la musique de piano moderne, telles que les tendances tout à fait orchestrales qui trouveront un plus grand développement en Beethoven, et qui se manifestent dans la sympathie particulière pour l'accord en position serrée, dans les passages brillants de tierces, sixtes et octaves, qui donnent à la composition un caractère quelque peu massif, et reparaissent même dans l'œu-

vre pour piano de Rubinstein. Du côté de la forme, Clementi suit le plus souvent le type à trois temps, commence par un premier temps en forme binaire auquel suit un *Adagio*, et finit par un *Rondo*. Les formules scolastiques reparaissent souvent en lui par des canons et des imitations de caractère descriptif, ainsi que dans la Sonate *Dilone abbandonata. Scena tragica*. Même dans ce cas la musique à programme respecte la forme classique; l'amour de la symétrie lui interdit toute liberté excessive. Pour ce qui est de la technique du piano, il en trace les modèles les meilleurs. Dans ses pages, riches de feu et d'aspirations modernes, l'allure rigide des œuvres pour le clavecin s'est tout à fait évanouie, déjà secouée en Italie par Vivaldi, Scarlatti, Bertonni et Martini et par les compositeurs d'opéras. Je ne saurais mieux résumer le caractère de cet artiste — pas toujours italien dans l'idée créatrice, mais bien italien par le culte de la beauté — si ce n'est en rappelant le jugement que M. Adolphe Méreaux en portait dans l'étude qu'il lui dédia : « Le style de Clementi est élégant, brillant, léger, spirituel, plein de goût, riche d'initiative rythmique, d'invention musicale et de science harmonique. Son inspiration est élevée, empreinte de noblesse, mais toujours contenue » (et c'est ce qui constitue, à mon avis, une différence évidente entre lui et D. Scarlatti); « la passion n'y domine pas; parfois, néanmoins, cette inspiration est chaleureuse et énergique, comme dans la sonate en *sol mineur*, op. 7, dans la Sonate en *fa dièse mineur*, op. 26, dans l'*Allegro* de la Sonate en *sol mineur*, op. 38, dans celui de la Sonate en *si mineur*, op. 42, et dans la *Scena patetica* du *Gradus*, étude 39. »

« Dans les *Allegro* de ses Sonates, sa matière est large, claire, pleine de caractère et d'unité. Ses *Adagio*, ses *Andante*, sont des modèles de goût; les ornements y sont d'une distinction parfaite. Il excelle dans les *Rondo*. La fécondité de son génie est inépuisable dans l'invention de tous ces motifs qui ne se ressemblent jamais, si ce n'est par la fraîcheur des idées, la finesse, la grâce, la verve et le sentiment vrai de l'effet. La sobriété et la distinction sont des qualités distinctives de son style. »

Il est consolant de finir la série des compositeurs pour clavecin en Italie par ce portrait si caractéristique. Héritière des traditions de l'orgue, fille, pour la forme, de l'école du violon, la famille des clavecinistes italiens a fini par créer un type particulier de Sonata, dans lequel elle concourut largement à développer les perfectionnements qui amenèrent jusqu'à Charles-Philippe-Emmanuel Bach. La période de développement finie, elle établissait les bases de l'école de piano moderne avec Muzio Clementi.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle écoulé, les romantiques du XIX<sup>e</sup> répondaient aux nouveaux besoins de l'âme contemporaine.

1. Né à Salò en 1749, mort à Brescia vers 1812.

2. Né à Rome en 1762, mort à Evesham, en Warwickshire, le 10 mars 1832.

L. A. VILLANIS, † 1906<sup>1</sup>.

1. Villanis (Luigi-Alberto), historien et esthéticien des plus remarquables, né à San Mauro Torinese en 1863, est mort prématurément le 27 septembre 1906 à Pesaro, où il avait été nommé, peu de temps avant, professeur d'histoire et d'esthétique musicales au lycée Rossini.

Écrivain disert et fécond, nous citerons de lui les ouvrages suivants, qui ont plus strictement rapport avec l'art musical : *Saggio di psicologia musicale : il moto nella musica* (Turin, Lattes, 1894); *L'estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea* (Turin, Lattes, 1895); *Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica*

(Turin, Lattes, 1896); *L'arte del clavicembalo* (Turin, Bocca, 1901); *Piccola guida alla bibliografia musicale* (Turin, Bocca, 1906); *L'arte del pianoforte in Italia da Muzio Clementi a Giovanni Sgabati*, œuvre posthume (Turin, Bocca, 1907).

Villanis laissa aussi des compositions de musique de chambre et des livrets d'opéras (*Savitri, La Creola, Osanna*, etc.).

En étudiant l'ancienne musique il publia : *Un compositore ignoto alla Corte dei duchi di Savoia* (Rivista musicale Italiana); *Alcuni Codici manoscritti di musica del secolo XVII<sup>e</sup> posseduti dalla Biblioteca nazionale di Torino* (*Atti del Congresso internazionale de scienze storiche in Roma*, 1903), etc.

Critique sévère, mais juste, Villanis donna des articles très nombreux aux journaux artistiques et politiques les plus importants d'Italie.

A Pesaro il fit revivre *La cronaca musicale*, spécialement destinée à vivifier l'esprit de Gioachino Rossini, le fondateur du Lycée musical dans sa patrie.

En raison du décès de l'auteur, M. Oscar Chilesotti a bien voulu se charger de la revision des épreuves.

## V

XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

1725 à 1792

Par M.-A. SOFFREDINI

CRITIQUE MUSICAL DE LA REVUE « NATURE ET ARTS » DE MILAN

## LE THÉÂTRE

On peut et on doit mesurer la valeur de l'œuvre musicale du xviii<sup>e</sup> siècle d'après l'œuvre du siècle suivant. Il est malaisé de limiter exactement une période en matière musicale, à cause des échanges, et nous dirions même volontiers de l'importation : dans le temps même où l'auteur traite et développe le thème médité, l'écho des œuvres étrangères est venu jusqu'à lui. Le parfum de ces fleurs déjà épanouies se répand au loin et se mêle au parfum plus timide des plus récentes d'entre les dernières œuvres nationales. Pour étudier un siècle au point de vue artistique il est donc préférable d'indiquer deux dates qui font époque. Nous choisirons, pour commencer, la mort de Scarlatti en 1725, et nous conduirons notre chronique jusqu'à la naissance de Rossini, en 1792.

Dès les premiers pas nous rencontrerons des artistes puissants et des œuvres écrites avec vigueur; les styles et les écoles s'affirmeront, nous parcourrons avec eux la dernière pente, nous verrons leur déclin sourire à la naissance de nouveaux artistes, et de nouvelles œuvres d'art, aux styles nouveaux, aux écoles nouvelles. La floraison de ces jeunes pousses ne nous arrêtera qu'un instant, car la naissance du géant de Pesaro nous coupera délibérément la route. Cette immortelle splendeur baigna des rayons de l'aurore et du midi le début du siècle suivant.

Nous mettrons tous nos soins à décrire par le menu ce que ce siècle vit naître, ce qu'il abandonna, ce qu'il conserva. L'œuvre du xix<sup>e</sup> siècle, qui en fut certainement la conséquence immédiate, nous permettra, par son audacieuse inspiration, de rechercher l'origine pure du beau absolu, qui est resté ensuite le dogme pieusement reconnu par tous les disciples de l'art, et du théâtre lyrique en particulier. Le dernier genre naquit au xviii<sup>e</sup> siècle. Peut-on admettre, en effet, qu'il fit ses premiers pas vers la fin du xvii<sup>e</sup> et tout le

xviii<sup>e</sup> siècle, et qu'il fût quelque chose de mieux, de plus défini, de plus durable, qu'une manifestation scénique? Cette manifestation est trop lointaine et par l'âge et par la manière pour avoir inspiré le génie des compositeurs qui illustrèrent le xviii<sup>e</sup> siècle et qui enracinèrent les seuls principes réels du théâtre lyrique.

Pour comprendre cependant la véritable nature du théâtre musical italien au xviii<sup>e</sup> siècle, il faut non seulement donner auparavant un rapide regard à la musique pure, mais examiner aussi le théâtre au siècle précédent, alors que certains hommes réussirent à doter leurs pensées et leurs œuvres d'une valeur remarquable.

Il est nécessaire de considérer l'énorme différence entre leurs idées et les nôtres sur l'application de la musique au drame. C'est une conception entièrement opposée : la musique était assujettie aux premières manifestations dramatiques comme un art décoratif, mais qui en même temps devait être un divertissement, au sens le plus noble, bien entendu, en soi et par soi. Peu à peu, la musique dévoila une puissance psychique inconnue jusqu'alors; on lui donna le rôle sublime de parler à l'âme; elle y réussit parfaitement, pourvu qu'on lui ajoutât la parole claire et expressive. La musique, dégagée des fonctions que l'homme lui avait d'abord assignées, grandit toujours, jusqu'à dépasser la force de la parole elle-même, pourvu que le silence laissât distinguer nettement le rellet de l'image, que les sons auraient pu et dû rendre avec une puissance moins concrète, mais plus sentimentale et plus séduisante.

Il y a un tel écart entre les premières cantilènes, simples et ingénues, qui apportaient dans l'ensemble de ces premiers drames le rellet de timides étincelles, et l'harmonie compliquée et savante d'aujourd'hui, que l'on pourrait à bon droit trouver que l'espace des deux siècles qui les sépare est encore trop court.

Il est vrai que, vers la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, on eut

les tentatives du Vénitien Zarlino pour accorder les instruments à clavier, et ses œuvres théoriques et profondes dans un domaine restreint, éclairèrent le vaste champ de l'harmonie d'une lumière toute nouvelle. Cipriano di Rore cherchait un nouveau système de modulation; Luca Marenzio, les dissonances dans les transitions chromatiques. Toutes ces fatigantes recherches se réduisirent en pratique à tenter l'application musicale sous d'autres formes, à commencer par l'union des instruments aux voix, dans les églises, et pour la première fois à Saint-Marc de Venise.

La composition littéraire de l'art dramatique en vers et en prose se développa en Italie avec la Renaissance, et l'idée d'y marier la musique, sous forme de chœurs et de madrigaux à plusieurs voix, surgit, presque spontanée, sans ombre toutefois de lien entre le sens de l'action représentée et le style de la musique. On se contentait d'essais compliqués du contrepoint, qui étaient d'autant plus appréciés qu'ils étaient laborieux. Sur ces principes on donna au public de Florence la fable du *Combattimento di Apollo e del Serpente*; en Sicile, l'*Aminta* du Tasse, avec intermèdes et chœurs de Sacerdote Marotta; en 1550, à Ferrare, la pastorale *Il Sacrificio*. Cette dernière pièce démontrait jusqu'à l'évidence le système employé : un chant, toujours le même, répété de-ci, de-là, par les divers instruments.

Cette manifestation imparfaite de l'art suscitait alors les discussions les plus vives. Les savants, tels que Bardi, Verino, Carpi, Galilei Vincenzo, Rinuccini, Peri, Caccini, étudièrent à Florence pour atteindre une fusion plus rapide et plus évidente de la musique et de la poésie; après avoir entendu le chant du *Conte Ugolino*, mis en musique par Galilei sous forme de *récitatif* avec accompagnements d'instruments, Emilio del Cavalieri (un nom qui ne méritait pas l'oubli) composa *Il Satiro*, *La disperazione di Fileno*, *Il Giuoco della cicca*, ouvrages dans lesquels le chant n'était qu'un *récitatif*, mais dont l'orchestre avait déjà une charge plus relevée, bien que les instruments qui augmentent l'intensité du son fussent peu nombreux. L'orchestre était composé d'une grosse guitare, d'une guitare espagnole, d'une flûte et d'un clavecin : c'est tout. On ne peut pas même présumer qu'il y eût une harmonie sonore, capable de contre-balancer l'effet vocal du chœur, généralement bien composé et puissant.

Ces quelques instruments ne répétaient pas la partie du chœur, mais tenaient, de bon accord, un rôle différent; ce fut là le germe des futures orchestrations. En attendant, Peri et Caccini, en 1594, avaient adapté la musique aux tragédies de *Dafne* et *Euridice*, puis Claudio Monteverde, de l'école vénitienne, au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, composa *Orfeo*, *Arianna* et le ballet *delle Ingrate*. C'est à ce très grand homme de génie que la musique doit quelques-unes de ses qualités les plus solides. Il inventa l'air appelé *duo*, il s'efforça de mettre en harmonie la musique instrumentale et le caractère du personnage du drame, ce qui veut dire qu'il fit faire le premier pas à la musique dramatique. Il réalisa un changement radical dans le système harmonique; il put obtenir, en variant la tonalité, l'expression des sentiments les plus divers; il dédaigna hardiment la défense erronée d'employer certaines harmonies, et il créa, par l'union en un seul accord, de la tierce, de la quinte et de la septième, une harmonie *sensible*, qui devint et qui resta la base de toute la musique moderne. Quand il eut trouvé ou, pour mieux dire, accepté l'usage de

la *sensible*, il se servit, avec la règle des *proportions*, du procédé chromatique, et il inventait ainsi, sans presque s'en douter, la *modulation*, qui ouvrit à l'art musical, avec la tonalité moderne, tout un nouveau monde de merveilles et de surprises. Monteverde renouvela aussi le rythme et ses lois, et l'effet en fut si puissant que les nouvelles formes de la musique profane envahirent le champ de la musique sacrée, qui était restée intacte depuis les réformes de Palestrina. On voulut et on rechercha même, dans les compositions sacrées, la puissance de la modulation, la variété des rythmes, et ce fut grand dommage.

Les musiciens furent pris alors d'une véritable fièvre pour le développement de l'harmonie : Guidotti, Viadana, Agazzari, poursuivirent les recherches par l'invention de théories et de combinaisons harmoniques qui portaient en elles une erreur de logique et de rationalisme, due sans doute à l'ingénuité de l'art, et les siècles suivants ne voulurent pas, ou ne surent pas, la corriger; ils conservèrent et soutinrent jusqu'à nos jours, des méthodes fondées sur des préjugés et des puérités incroyables!

De progrès en progrès, on atteint Carissimi et son élève ALESSANDRO SCARLATTI, dont la mort, survenue en 1723, marque la fin de ce préambule.

..

La mort d'Alessandro Scarlatti ouvre pour nous le nouvel et vaste épisode musical du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'art de Scarlatti ne s'éteignit pas avec lui, il lui survécut; il n'est donc pas inutile de commencer par étudier la valeur de son œuvre. Lorsque Scarlatti écrivit sa première œuvre en 1680, il avait un peu plus de vingt ans, et c'est, il est vrai, un peu loin du temps que nous voulons décrire; mais les germes que sa personnalité fit naître sont déjà dans son premier ouvrage, et son tempérament, qui lui permit d'avoir l'intuition de l'élément dramatique, fut, selon nous, pour une large part, dans le développement futur de cette branche de l'art musical. Ses vingt-six œuvres théâtrales, ses dix *cantates*, ses deux cents *Messes*, le *STABAT*, ses *Préludes*, ses *motets*, ses *fugues*, toute cette immense production, répandue en Italie et en Europe, comme par enchantement, devait, sans nul doute, donner des résultats importants et positifs.

Scarlatti fut un chef d'école. Aujourd'hui, nul n'ignore que ces chefs d'école (un ou deux pour chacune d'elles) dirigent le mouvement qui caractérise chaque époque; les talents de moindre envergure s'attellent aux roues de leur char et servent à augmenter et maintenir l'activité, jusqu'à l'apparition d'un nouveau chef d'école, qui détruit d'un seul coup l'astre précédent et ses satellites.

Scarlatti bannit hardiment du théâtre les formes sévères de la musique sacrée dont on s'était improprement servi jusqu'alors; il bannit aussi l'abus des fioritures et des ornements qui, nés de l'inspiration flamande, alourdissaient les ailes qui auraient permis à la musique de voler dans le domaine de l'expression.

Ce temps-là est très éloigné de nous, et il y a peu d'écrivains qui aient examiné la possibilité de croire que Christophe Gluck, indubitablement, rénovateur hardi et heureux, ait moulé sa propre réforme sur l'idéal même d'Alessandro Scarlatti. En comparant certains points de leur production musicale, nous constatons que la timide poussée de l'expression

lyrique du maître italien devient une poussée hardie et sûre chez le maître allemand, toutes deux formées, à peu de chose près, avec les mêmes ressources. Le *recitatif* qu'on a cru une invention de Gluck (et logiquement il l'est en effet) tenait déjà une place prépondérante dans les œuvres de Scarlatti, où justement l'accent de la parole, sa signification intime, trouvèrent dans la note un admirable soutien phonétique et rationnel. Mais la conception perd souvent dans l'application musicale de Scarlatti la puissance de l'expression, tandis que le sentiment musical, chez Gluck, rendait, augmentait et commentait d'une façon précise la conception.

Mais ce fut la différence des races qui créa sans nul doute l'opposition des jugements, profonds tous les deux cependant : la race latine est intuitive et irréfléchie, tandis que la race germanique est sévère, positive et tenace. Si l'intuition de Scarlatti lui suffit pour entrevoir la nécessité de la logique dans la *déclamation* musicale, il n'est pas impossible que cette idée soit venue à l'esprit de Gluck, inspiré de l'enfance du génie musical par ce premier rayon de la géniale enfance musicale en Italie.

Il est certain que ces deux races, au point de vue musical, marchèrent, pendant deux autres siècles, toujours parallèles sans jamais se rencontrer, bien que de temps à autre, de ces deux lignes droites, bifurquât une mince et timide artère où courait alternativement un peu du sang vital de l'une et de l'autre.

Ainsi, de Gluck à Wagner, une ascension prédestinée et grandiose, et de Scarlatti à Rossini, une autre ascension, non moins productive et puissante, qui donnent naissance à deux nouvelles tentatives admirables de force et d'idéalisme, que l'échange social des communes aspirations devait conduire à l'union d'amour, dont le sublime bienfait s'étend sur l'humanité, en une musique enfin expressive, qui n'exige plus de passeport ni d'étiquette nationale pour être goûtée et comprise de toutes les parties du monde.

Le xviii<sup>e</sup> siècle, en Italie, suivant nous, commence donc avec l'œuvre de Scarlatti, car elle lui survécut et détermina la physionomie de la première moitié au moins du siècle.

Le renom de son fils, Domenico, qui fut, lui aussi, un grand musicien, contribua pour une large part à consolider la réputation de son père. Il ne dépassa pas et peut-être même n'atteignit pas à la hauteur d'Alessandro, dans la musique dramatique, mais il fut grand dans la composition orchestrale. Il écrivit 400 ouvrages dans lesquels la puissance du génie s'élève à une limite non encore atteinte, et qui, pour le clavecin surtout, marqua l'apparition d'une ère nouvelle, une renaissance, presque une reconstruction. Et lorsque Domenico Scarlatti mourut en 1757, l'Italie et l'Autriche acclamaient encore dans son fils Giuseppe le nom de cette famille éminente, qui peut être considérée comme la source de la musique de ce siècle en Italie.

Au conservatoire de Naples naissait alors un autre musicien : Nicolo Piccini, né à Bari en 1728. N'appuyons pas sur la fécondité exorbitante qui lui permit d'écrire en quinze ans 150 ouvrages ! Toute cette production témoignait sans doute d'une grande facilité, et cela comptait en Italie, même alors ; on en tira donc bon augure pour Piccini : il était destiné à doter son époque d'un nom glorieux.

L'innovateur Gluck avait suscité à Paris une agi-

tation extraordinaire dans le monde des théâtres. Les Français, Latins comme nous, cachèrent mal leur dépit du succès d'un génie allemand dont ils ne savaient pas et ne pouvaient pas nier la logique de la manière et la justesse du plan. Il aurait fallu un génie latin pour attédir et retarder, avec une forte création, la domination que Gluck menaçait fatidiquement d'exercer sur le théâtre musical. Tous les regards se tournèrent vers l'inépuisable Piccini. On l'appela à Paris. Pénétré de son importante mission, il sut et il put mettre son propre génie au service de son dessein. Il mit le plus grand soin à composer l'*Orlando*, et les Parisiens furent heureux d'assister à un triomphe sincère, grandiose, solide et mérité. On le porta aux nues. Cela n'était pas arrivé en Italie, c'est vrai, mais il est hors de doute que nous jouïmes de l'événement et que l'écho en arriva jusqu'à nous.

L'idée substantielle de ce dernier trouvait ses partisans et ses défenseurs acharnés dans la jeunesse studieuse, qui entrevoyait les premiers symptômes d'un éveil vers la logique et la vérité du mélodrame, où la conception humaine trouverait dans la musique un élément puissant pour l'expression du sentiment au delà de la puissance sensuelle auditive ; les partisans de Piccini prétendaient que la *beauté* d'une cantilène, la sereine fusion de plusieurs parties qui mettaient harmonieusement en valeur la mélodie rythmée et facile, devait être, au-dessus de toute autre préoccupation, le but suprême, la mission de la musique, appliquée au drame et à la comédie. Les deux puissants rivaux furent contraints enfin à descendre dans la lice. Tous deux se préparèrent à écrire sur le même sujet : *Iphigénie en Tauride* ; mais, au grand chagrin des Latins, la conception de Gluck fut jugée de beaucoup supérieure à l'autre, et le même public, dans la même salle, dut décerner la palme du triomphe au maître allemand, qui fut alors reconnu universellement le seul restaurateur, sinon l'inventeur du drame lyrique, selon la logique et les préceptes esthétiques. La beauté de son œuvre, en effet, n'était pas inférieure à celle de son rival italien ; sa musique révéla même une beauté virile et forte, qui se goûtait davantage à chaque audition nouvelle, tandis que celle de Piccini, déjà moins vive au premier contact, s'affaiblissait encore aux suivants d'une façon déplorable.

Les disputes parisiennes devaient trouver place dans notre chronique. Mais le nom de l'illustre compositeur ne profita pas autant au développement de l'art national que celui de Scarlatti.

L'Italie ne tarda pas à prendre sa revanche. Dès les premières années du siècle, elle jeta sur l'Europe émerveillée une véritable armée de grands maîtres. *Nicolo Jomelli*, de 1740 à 1775, année de sa mort, écrivit des œuvres théâtrales de valeur et un *Misere* qui demeura célèbre ; puis, comme tant d'autres Italiens, il employa son génie au service des étrangers et pour leur jouissance. A Vienne et à Stuttgart où il demeura seize ans, Jomelli modifia son propre style : il avait admirablement deviné la manière allemande, et il donnait quelque relief à la partie *orchestrale*, si bien que, de retour en Italie, il écrivit de nouvelles œuvres pour son propre pays, dont le style ne fut plus du goût italien. Cependant le progrès était évident, et la verve et la fantaisie qui l'avaient classé parmi les plus grands génies de son temps n'avaient pas diminué.

Son *Misere*, dont nous avons dit un mot, calma les colères passagères, et le monde entier fut unanime

à le mettre au rang des chefs-d'œuvre, capable d'assurer l'immortalité à l'auteur.

Un souflet, un soupir, un rayon divin, telle fut la fugitive apparition de *Pergolèse*, qui, n'ayant vécu que 26 années, en compta bien peu dans sa carrière d'artiste.

Il naquit à Jesi le 4 janvier 1710, et étudia au Conservatoire « dei Poveri di Gesù Cristo » à Naples. Il se perfectionna ensuite avec Durante et Leo. Encore enfant, il se fit remarquer par la musique du drame sacré *Saint Guillaume d'Aquitaine*; il s'adonna ensuite à la composition théâtrale, dans laquelle il dénote une exquise sensibilité, pour aboutir à cette « *Serva padrona* » (La Servante maîtresse) admirable, et à cette « *Olympiade* », œuvre faite d'idéales et audacieuses innovations que les Romains (comme il arrive en tous temps et chez tous les peuples) ne surent pas apprécier, infligeant à cet opéra un fiasco retentissant; ce fut pour Pergolèse un tel coup, que sa santé, déjà mal affermie, en fut pour jamais atteinte.

Il est notoire que son élève Romualdo Duni, ayant envisagé ainsi les beautés osées de l'*Olympiade*, et prévu leur insuccès, prôdit à son maître que le même public, tandis qu'il condamnerait son œuvre élevée et profonde, acclamerait le *Néron* que lui, Duni, représenterait bientôt sur la même scène. C'est en effet ce qui advint.

Pergolèse écrivit ensuite ce divin *Salve Regina* et ce chef-d'œuvre admirable qu'est le *Stabat Mater*, dans lequel se révélait puissamment l'âme angoissée du malheureux compositeur, qui, en outre de la cruelle maladie qui le torturait, devait supporter la douleur aiguë du refus obstiné opposé à son mariage, ardemment convoité, avec la Maria Spinelli, — qui fut son amour, son tourment et sa mort, hélas! terriblement prématurée, — puisque Pergolèse mourut, épuisé, à Pozzanolí, le 16 mars 1836, n'ayant que 26 ans!

Pergolèse fut vraiment un des plus grands génies italiens de son époque.

Et les suaves inspirations de ce Bellini du xviii<sup>e</sup> siècle planèrent sur les serènes, doctes et puissantes compositions de *Nicolo Porpora*, qui, avec 50 œuvres théâtrales : les *Cantates*, les *Messes*, les *Oratorios*, les *Sonates*, régnaît sur la première moitié de son siècle; il ravissait, plutôt que ses compatriotes mêmes, les Viennois cultivés, et le petit Joseph Haydn devait plus tard bénéficier de son merveilleux enseignement.

*Nicolo Porpora* fut un grand compositeur, il unit la mélodie aux combinaisons harmoniques les plus savantes sans pédantisme, n'en déplaise à tous ceux qui, à tort, ont cru et même écrit le contraire. Il est vraiment étrange que ce compositeur, austère dans sa forme et scrupuleux, n'ait jamais pu gagner les sympathies de Charles VI, à Vienne, qui lui donna longtemps l'hospitalité : ce monarque lui reprochait d'abuser des ornements en musique! Et il est encore plus étrange que le maître, obsédé plus que de raison, se soit mesuré dans un divertissement, la *Fuga dei Trilli*, qui, par bonheur, ne lui nuit point, car Charles VI, vaincu par un rire convulsif vers la fin, lorsque la fusion des trilles devint d'un comique achevé, lui pardonna. On voit donc comment il est vrai que le rire rend meilleur.

Porpora visita Dresde et Londres, où il fut l'objet d'honneurs princiers; il n'avait pas le génie de la mélodie, mais il mérita le surnom de Père du récitatif : il donna en effet un grand développement à cette partie du mélodrame, et les multiples œuvres composées de 1724 à 1765 en font foi; elles furent repré-

sentées presque toutes avec un heureux résultat dans les principales villes européennes.

Porpora se distingua particulièrement dans la musique sacrée, dans les Cantates et les Sonates, dont il fut presque considéré comme l'inventeur.

Dès la première moitié du siècle, une pléiade de compositeurs se disputaient le terrain fertile de l'art; à l'écho des succès de Jomelli, de Piccinni, de Porpora et de Pergolèse répondait la renommée d'un autre musicien, puissant et génial, *Francesco Durante*, un célèbre compositeur dont la popularité est d'autant plus remarquable, qu'il n'écrivit rien pour le théâtre et qu'il se consacra complètement à la musique religieuse; nous aurons à y revenir par la suite.

*Vinci Leonardo* fut, lui aussi, parmi les plus grands, car de 1724 à 1732, courte période de sa vie active, il composa un nombre respectable d'œuvres théâtrales qui eurent beaucoup de succès auprès du public, et moins auprès de la critique. Cela se conçoit aisément lorsqu'on sait que Vinci avait perfectionné encore davantage le récitatif débité; il y entremêlait des périodes orchestrales mélodiques; elles exprimaient ou voulaient exprimer le dessin général des sentiments qui précédaient ou guidaient le récitatif.

Il mourut à quarante-deux ans, empoisonné, et son nom est peut-être parmi les moins connus, parce que sa renommée vint trop tôt; il est probable que s'il avait vécu, il aurait doté l'art d'un de ces chefs-d'œuvre qui assurent la popularité et la couronne de l'immortalité.

Son style et ses formes sont un plagiat de ceux de Scarlatti, mais il se peut que la maturité de l'esprit, l'expérience, la réflexion, l'eussent conduit à se débarrasser de toutes les imitations et à se créer une physiologie personnelle, comme il arrive à tous les hommes supérieurs, même s'ils ne sont pas marqués du sceau du génie. Le génie devait illuminer de préférence un modeste jeune homme de Tarente, du nom de *Giovanni Paisiello* (1741-1815), qui peut, à bon droit, être considéré comme le père de l'œuvre théâtrale italienne. Rossini rénova les formes plus que la structure de l'opéra, que Paisiello avait déjà fixée d'une manière décisive, conforme à la vérité scénique, telle que nous l'entendons encore aujourd'hui.

Il est impossible, dans notre résumé, de faire la biographie particularisée de tous les musiciens qui furent célèbres au xviii<sup>e</sup> siècle italien; leur nombre est heureusement si grand, que la liste seule formerait la synthèse d'une histoire dont tous les peuples pourraient s'enorgueillir.

Et cependant il est nécessaire de s'arrêter quelque peu au nom de Paisiello, d'examiner non seulement l'œuvre en elle-même, vaste et multiforme, mais d'en saisir le sens par rapport aux procédés musicaux du temps et à ceux de l'avenir. Paisiello étudia beaucoup, ou mieux, il resta plusieurs années au Conservatoire de Naples; dès le début, il s'adonna à la composition sans que des règlements intérieurs le lui défendissent. C'est ainsi qu'il écrivit des messes, des motets, et même des scènes comiques qui éveillent un intérêt très vif, et dont la renommée ne tarda pas à dépasser les murs de l'école, et les gens de la ville se prirent à murmurer qu'un nouvel astre allait surgir au firmament de l'art d'Enterpe. A peine sorti du Conservatoire, les demandes d'*impresarii* et de directions théâtrales l'assaillirent littéralement; en deux ans, il composa onze œuvres musicales, toutes accueillies triomphalement par le public et la critique. Il eut vite fait de régner sur tout le théâtre d'Italie,



où ses œuvres étaient données et redonnées, tel *Il Socrate immaginario*. Chaque année, sa fantaisie créait deux ou trois œuvres parfaites, si bien qu'il dut quitter Paris, appelé à la cour de Saint-Pétersbourg. Ce fut la période la plus heureuse du grand maître. Il avait un traitement fixe de quatre mille roubles par an, il était rétribué pour chacune de ses œuvres et accablé de présents, à tel point qu'un jour l'Impératrice, ne sachant plus quel don lui faire, lui fit hommage de son manteau royal d'hermine garni de gros boutons en diamants!! C'est alors qu'il dota le théâtre, entre autres œuvres, du fameux *Barbiere di Siviglia*, qui déchaîna un enthousiasme immodéré et qui serait demeuré son chef-d'œuvre, si l'art n'avait pas eu à compter encore *la Nina pazzo per Amore*, que l'on peut appeler justement le plus riche joyau de la parure italienne au xviii<sup>e</sup> siècle.

Au bout de huit ans il quitta la Russie et parcourut toute l'Europe; il écrivait de la musique sacrée sublime, et de la musique académique (il y fut inimitable), et de la musique théâtrale.

Avec *Pirro*, dans le genre sérieux, il fut innovateur, car il risqua la fusion des parties avec celles du chœur, il sut réunir deux ou plusieurs motifs avec une telle maestria, qu'il n'en sacrifia aucun. Dans cette période il écrivit *il Re Teodoro*, où se trouve le célèbre *Settimio* dont Lesueur a dit : « Morceau prodigieux par l'effet qu'il produit, plus encore par son étonnante simplicité, où nul effort harmonique ne se fait soupçonner et dans lequel le sublime est en proportion du peu de moyens qui le produisent. »

Entin, après avoir écrit d'autres œuvres très belles, dont un célèbre *Te Deum*, il retourna à Naples, où son inspiration devait se retremper et renaître plus limpide, plus fraîche, plus belle encore, pour fondre, en une partition éternelle, *la Nina pazzo per amore*, tous les parfums délicieux de son immense génie. Les succès de cette *Somnambule* du xviii<sup>e</sup> siècle furent ininterrompus, et égaux partout en fanatisme et admiration. Pour le prouver, nous transcrivons intégralement la lettre que Carlo Botta, le célèbre historien, lui écrivit au nom des hommes les plus éminents et des savants les plus illustres de Turin :

« Cher et grand Paisiello,

« Cette lettre semblera étrange, peut-être, à ceux qui ont le cœur fait de marbre insensible, très illustre maître, elle nous paraît cependant juste et raisonnable, et nous osons espérer qu'elle puisse vous être chère et agréable.

« Nous avons entendu votre *Nina*, chantée par la troupe Bassi au théâtre de M. le marquis d'Angennes; elle eut le don de susciter en nous une telle abondance de sensations tendres et douces, que nous ne pouvons résister au plaisir de vous en faire part, tout simplement. Vous étiez au ciel lorsque vous composâtes cette divine musique, et nous fûmes transportés là-haut en l'écoutant. La représentation terminée, nous restâmes muets et attristés, privés de ces très beaux accents, de cette harmonie sublime qui parle au cœur.

« On ne pourrait croire, sans en avoir été témoin, à l'effet qu'elle a produit sur nous tous. Qui battait des mains, qui frappait du pied; les uns criaient comme des possédés, les autres pleuraient; ceux enfin qui ne pouvaient ni exhaler ni exprimer leur émotion intime et le tumulte des tendresses de l'âme, demeuraient muets. On ne vit jamais semblable jouissance. Les parents se promettaient l'un à l'autre de ne

jamais plus s'opposer aux desirs sages de leur fille, et les amants se sentaient plus d'amour l'un pour l'autre. Le goût des fêtes champêtres et le désir des plaisirs simples de la nature innocente se réveillaient chez tous. Souvenirs de délices champêtres, tendres scènes, ou tableaux douloureux d'amour, de la jeunesse enfuie, surgissaient dans l'imagination des spectateurs; les uns étaient émus par les images du plaisir, les autres par les images de la souffrance.

« On représenta la *Nina* vingt fois, et toujours avec le même succès. Tous ceux de la ville parlaient de *Nina*, *Nina* faisait le sujet de toutes les conversations. Après la représentation de cette chère *Nina*, tous semblaient être pris de folie, ainsi qu'il arriva aux habitants d'Ancira après une représentation du tragique Sophocle.

« Plusieurs, beaucoup, ou pour mieux dire tous les citoyens de Turin vous applaudissent et vous remercient de la jouissance très délicate que vous nous avez procurée et de l'effet moral que vous avez causé.

« Si toutes les productions musicales d'aujourd'hui étaient semblables à la *Nina*, on pourrait, à juste titre, dire de tous les compositeurs qu'ils détruisent le vice, qu'ils corrigent les mœurs, et la musique mériterait encore les louanges et les honneurs que les législateurs des nations et des peuples antiques et vertueux lui décernèrent.

« Avec l'espoir que vous voulez bien agréer ce témoignage d'admiration, nous faisons des vœux pour votre honneur, illustre Maître, et nous souhaitons vivement que le Ciel vous conserve à l'Italie encore de longues années.

« Vos humbles et dévoués serviteurs.

« Turin, 27 février 1794. »

Cette lettre nous dispense de nous arrêter plus longuement sur cette œuvre si fameuse; elle fit connaître au théâtre l'idéal rêvé du sentiment délicat et pathétique, elle ouvrit la véritable période classique de l'idylle musicale en Italie, elle fut pour le xviii<sup>e</sup> siècle ce que furent *Guillaume Tell* et *Lohengrin* en 1829 et en 1830. Comme ces dernières œuvres, elle marqua une réforme, elle imprima son cachet à l'époque. Elle eut par la suite d'heureuses aventures politiques que nous ne croyons pas utile de rapporter pour l'instant. Soupçonné et réhabilité très vite par le roi Ferdinand, il accepta de se rendre à Paris à la cour de Napoléon, qui était encore premier consul et lui offrait un somptueux appartement aux Tuileries avec un apanage de dix mille francs, outre dix-huit mille francs pour ses dépenses personnelles. Son court séjour à Paris, le succès extraordinaire qu'il eut auprès de Napoléon, en dépit de l'équivoque obstinée de l'empereur qui continuait à soutenir que la plus belle des œuvres de Paisiello était *Le Cantatrici vilane*, qui est, on le sait, l'œuvre de Valentino Fioravante (!?), son retour à Naples, ses charges et ses titres nombreux, les triomphes grandioses de ses compositions sacrées, sa chute imprévue dans les sympathies de la cour, l'abandon non moins imprévu du roi Ferdinand lui-même, sa profonde douleur, sa condition précaire après avoir connu l'aisance, sa mort misérable, l'imposante démonstration populaire à ses funérailles, tout cela pourrait fournir les arguments d'une histoire en un volume du grand compositeur, si le génie italien ne réclamait d'autres détails et non moins étendus pour d'autres musiciens, non moins fameux que grands, qui eurent du mérite et de la gloire.

Nous dirons encore, pour la curiosité du fait, qu'il écrivait toujours au lit (!!!); quant au moral, il était loin d'être un modèle de bonté : il enviait les hommes célèbres qui l'entouraient, et il ourdit des cabales contre Guglielmi et Cimarosa; il ne put le faire contre Rossini, dont il ne vit que les premiers lauriers. Mais cependant Paisiello salua ce jeune talent qui promettait d'atteindre des sommets non encore explorés, par des phrases comme celles-ci : *compositeur licencié, dédaigneux des règles de l'art, prévaricateur du bon goût, etc., etc.*, phrases qu'un grand qui décline prononce contre un grand qui naît, depuis que le monde pense et parle; Adam, peut-être, fut le seul à grandir calme et tranquille, parce que personne n'avait vécu avant lui!

..

*Nina pazza per amore* de Paisiello vit le jour en 1789, *Il Matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa en 1792, *Debora e Sisara* de Guglielmi en 1789, *La Scelta rapita* de Zingarelli en 1793.

Il y eut donc quatre œuvres musicales qui en quatre ans marquèrent ce point culminant, comme si les muses s'entrelaçant eussent formé un chœur sublime par l'explosion du génie, pour accompagner les vagissements du nouveau prophète qui de Pesaro devait faire entendre au monde entier une parole nouvelle; il allait chanter avec des sons du Paradis l'aurore du nouveau siècle qui prendra le nom de Rossini, et, ensuite, avec les mélodies de Bellini, de Donizetti et de Verdi, attirera encore l'admiration de toute l'Europe sur notre terre d'Italie.

Ces quatre ouvrages occupèrent, orgueilleux de leur puissance réelle, la scène jusqu'en 1813. C'est alors que Rossini, à peine âgé de vingt ans, attira avec *l'Italiana in Algeri* l'attention de l'humanité sous le charme, tandis que la critique la plus autorisée (on ne sait pas, on n'a jamais su en quoi consiste cette autorité critique) imprimait sur le *piètre compositeur imberbe* de ces appréciations que la postérité classe parmi les plus lourdes sottises.

..

Domenico Cimarosa était né le 17 décembre 1749 à Aversa et il étudia aux écoles de Naples. Ses premières pièces eurent toutes un succès assez vif, mais ne laissèrent aucune trace, et pour dire le vrai, en dépit de leur grâce et des applaudissements, elles ne faisaient pas prévoir ce *Matrimonio segreto* immortel, qui devait avoir tant d'influence sur les destinées du théâtre italien. Les souvenirs historiques de cette période « Cimarosiana » se concentrent tous autour du fameux épisode du roi Victor-Amédée III, qui, à l'occasion d'un morceau de *Vladimiro*, dont la durée dépassait la limite alors jalousement imposée et menaçait de faire interdire la représentation de cet opéra, s'écria : « Allons, cela vaut bien cinq minutes de supplément ! »

Ce fut vraiment avec *Giannina e Bernardone* en 1785, à Venise, que Cimarosa commença à s'imposer. Pour lui aussi, la carrière des honneurs et des présents royaux que l'on prodiguait alors aux grands talents s'ouvrit : coutume louable et honorable pour les souverains et qui a disparu aujourd'hui, justement peut-être parce qu'elle était noble.

Passons rapidement sur toutes les gloires de cette période, de ses séjours à Saint-Petersbourg, à Var-

sovie, à Vienne; mais cette dernière ville s'impose à l'esprit de quiconque parle ou écrit sur Cimarosa, parce que ce fut dans la capitale autrichienne qu'il composa *Il Matrimonio segreto*.

Cimarosa eut un rival exercé en son contemporain Mozart; les grands succès du maître italien amenèrent certains à dire qu'il dépassait le maître allemand, mais Cimarosa ne voulut jamais les entendre; il jugeait que Mozart était le soleil de la musique, tandis qu'il n'en était que le croissant d'argent!

Cependant le parallèle se poursuivait, maintenu par la prodigieuse popularité des deux génies, et on raconte que Napoléon I<sup>er</sup> demandant à Grétry quelle différence existait entre les deux compositeurs, Grétry répondit : « Sire, Cimarosa met la statue sur la scène et le piédestal à l'orchestre, tandis que Mozart met la statue à l'orchestre et le piédestal sur la scène. » Florimo remarque le peu de justesse de cette définition, car *Don Juan*, *Les Noeës de Figaro*, *La Flûte enchantée*, révèlent en Mozart un équilibre superbe entre la statue et le piédestal, et c'est peut-être le plus grand mérite de l'immortel chef d'école, devant qui, qu'on le veuille ou non, s'inclinent et s'inclineront les musiciens de toutes les races et de toutes les époques. Le fameux *Inno Republicano* causa des incidents politiques qui angoissèrent la vie du pacifique Cimarosa : jeté en prison, maltraité, il fut enfin délivré par les Russes, à la courte honte de l'Italie (*d'après Botta dans son histoire de notre pays*).

Nous voici à la fin du siècle; il se divise en deux périodes, comme nous l'avons déjà dit en commençant. La première partie du siècle jouit d'une production non encore parfaite, mais en pleine maturité, dont l'enfance s'était écoulee de 1700 à 1745. Cette production déjà même en 1725 donne naissance à la merveilleuse éclosion de 1750. Nous en avons donc usé librement avec l'ordre chronologique, inspiré nous aussi, emporté par le torrent impétueux des œuvres géniales de la seconde période; mais nous espérons que notre étude ait acquis ainsi une base solide et intéressante.

*Genaro Mannu*, qui vécut de 1721 à 1728; *Traetta*, qui naquit en 1727 et mourut en 1779, nous offriront matière à développement quand nous aurons à parler des principaux compositeurs de la musique religieuse. — *Antonio Sacchini*, né en 1734, compositeur fécond et puissant, créa avec *Edipo* le modèle du drame. — L'édifice révèle, non seulement un précurseur, mais il se rattache étroitement à toute sa vie d'artiste, car, proposé, représenté, acclamé, discuté dans tous les théâtres d'Europe, ce drame fit le sujet de cent critiques, de cent opuscules, de cent propos et on-dit, de cour et de coulisses. L'opinion commune et générale déclara enfin que cette œuvre, née en 1786, exprimait mieux que toutes les autres ces conceptions lyriques et dramatiques, qui devaient être portées à leur maximum par *Luigi Cherubini*, qui trouvera place dans cet essai, puisqu'il est né en 1742. Dès ses premières années, il révéla une extraordinaire puissance dramatique qui devait le conduire à construire en drame, au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, le premier édifice de la musique dramatique, au moment même où ce bienheureux Gioacchino allait surgir et balayer sans pitié grands et petits de la scène du monde.

Le mérite de *Pietro Guglielmi*, émule et contemporain de Paisiello et de Cimarosa, semble moindre, mais, suivant nous et d'autres, c'est une erreur, parce que Guglielmi, avec *Debora e Sisara*, oratorio, il est

vrai, et la *Clemenza di Tito*, atteignit à une grande hauteur; il en fut de même sur le théâtre, pour lequel il composa à peu près une centaine de pièces! Il ne donna certes pas une impulsion au mélodrame, mais il marqua d'une forte empreinte la musique religieuse.

Guglielmi eut à supporter lui aussi les conséquences de l'inimitié de Paisiello, qui ourdit une forte cabale contre lui et réussit à faire siffler la première partie d'une œuvre nouvelle, très jolie! Par bonheur, à moitié de l'acte maltraité, Ferdinand entra, et les révolutionnaires, si nous pouvons les appeler ainsi, prirent peur; ils plièrent bagage et laisserent au public la liberté d'exprimer son enthousiasme pour l'œuvre, qui alla aux nues.

*Nicolo Zingarelli*, un des compositeurs les plus puissants et les plus féconds du XVIII<sup>e</sup> siècle, donna peu au théâtre, et même on peut dire que, d'après les limites que nous nous sommes imposées, il y faisait ses premiers pas. Nous lui donnerons la première place quand nous éveillerons l'intérêt du lecteur pour la musique liturgique. Il est toutefois malaisé de ne pas dire un mot de *Giulietta e Romeo*, jugée à bon droit un chef-d'œuvre, pour le talent et la puissance dramatique.

Autour des célébrités, de moindres talents recueillirent des applaudissements et des louanges : *Gazzaniga*, auteur d'une quarantaine d'ouvrages; *Giulio-Francesco di Majo Rospoli*, *Furno*, et plus encore *Giuseppe Nicolini*, *Capotorti*, *Casella*, *Giordani*, *Romualdi Duni*, dont le *Xerone*, très applaudi, aurait, a-t-on dit, causé la chute, à Rome, de l'*Olympiade* du pauvre Pergolèse, ce qui n'est pas exact. *Duni* fut un musicien de talent, non pas un créateur absolu, mais il disposait de larges moyens qui se pliaient aux exigences du théâtre. *Pérez*, *Fiorillo*, *Mamma* (ce dernier écrivit peu, mais il eut une certaine renommée), *Fenaroli*, célèbre plus pour la musique sacrée que pour le théâtre et surtout comme théoricien pour des *Partimenti*, ou Basses chiffrées, universellement adoptés; *Anfossi*, élève de Piccini, qui compte à son actif une *Betulia liberata*, qui fut alors considérée comme une très belle chose.

*Antonio Caldara* n'est pas des plus grands, mais il se classe parmi les meilleurs du temps, et parmi les élus pour la fécondité. Il écrivit un nombre immense d'œuvres qu'on jugeait alors favorablement. Il mourut isolé à Venise, sa ville natale, en 1763, et son nom fut très vite oublié, probablement à cause de l'apparition des grands génies qui fascinèrent tout à coup l'Italie et l'Europe.

*Leonardo Leo* laissa au contraire une solide renommée : il écrivit plus de quarante partitions, parmi lesquelles un *Demofonte* et une *Olympiade* qui sont considérés comme des chefs-d'œuvre. Mais nous aurons à nous y arrêter plus longuement à propos de la musique religieuse.

De 1747 à 1780, *Pasquale Caffaro* porta une forte contribution au théâtre, digne lui aussi de figurer par la suite comme compositeur d'excellente musique sacrée.

Le Florentin *Giuseppe Sarti*, aïeul d'une famille de musiciens de la Romagne, écrivit pour le théâtre, et davantage pour l'Église; il fut bon critique et théoricien renommé. Nous aurons à y revenir plus loin.

*Maria Teresa Agnesi*, de Milan, qui se fit remarquer de 1740 à 1760 avec quatre ouvrages; *Astorga*, dont le bon renom s'établit à cause de sa *Dafne* : nous la citons parce que sa réelle valeur ne fut re-

connue en Italie qu'en 1730, bien qu'elle ait été jouée à Vienne pour la première fois en 1705; *Casella Pietro*, auteur de *Maria Stuarda*, et *Lorchi Gioacchino*, dont on connaît une *Semiramide*, victime lui aussi d'un autre Gioacchino, qui ne fit grâce à personne!

*Federigo Vincenzo*, de Pesaro, qui donna vers la fin du siècle plusieurs œuvres théâtrales, parmi lesquelles on cite : *La Locandiera scaltro*. Nous ne ferons que citer *Fioravanti Valentino*, auteur des fameuses *Cantatrici villane*, parce qu'il est au delà de notre période.

Un maître dont le renom eut de l'écho est *Galuppi Baldassare*, Vénitien, auteur d'un grand nombre d'œuvres, pour la plus grande part burlesques, qui furent jugées originales.

*Generali Pietro*, né en 1783, n'aurait presque aucun droit de figurer dans notre chronique; mais comme plusieurs de ses œuvres, en vogue à la fin du siècle, ont semblé indiquer et annoncer certaines formes adoptées et popularisées par Rossini, surtout le *Crescendo*, nous lui donnons bien volontiers une place, pour que les esprits studieux ne déplorent pas l'exclusion d'un musicien qui appartient, qu'on le veuille ou non, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à considérer seulement l'ordre chronologique.

En sens inverse, *Antonio Lotti*, qui, né en 1667, dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, donnait au théâtre des œuvres éminentes, qui renouvèrent l'école vénitienne.

C'est aussi un devoir de citer *Morlacchi* et de s'arrêter à *Ferdinando Paër*, de Parme, vraiment célèbre. Nous le croyons utile, puisque, quoique né en 1774, il donna, dès ses plus jeunes années, un nombre considérable de partitions qui faisaient prévoir déjà des chefs-d'œuvre comme *Agnesi* et *Il Maestro di cappella*.

Une courte allusion aussi à *Pucitta*, né à Civitavecchia, en 1778. La limite que nous nous sommes imposée ne doit pas nous faire oublier que les dernières années que nous résumons virent éclore l'enfance d'un autre grand compositeur, *Pietro Raimondi*, qui respira le parfum de la production riche et fertile de son siècle pour se répandre ensuite dans ses soixante œuvres, parmi lesquelles on cite *Il Ventaglio*, qui est une œuvre d'un très grand prix.

*Luigi-Maria-Zanobi Cherubini*, le plus grand des compositeurs italiens, naquit à Florence en 1760. Il fut très précoce, et avant 1792 il avait déjà doté le théâtre d'ouvrages d'une haute envergure, tels que *Il Quinto Fabio*, *l'Arnide*, *Il Messenzio*, *Adriano in Siria*, *Lo sposo di tre, marito di nessuna*, *Idalide*, *Alessandro nell'Indie*, *La finta principessa* pour Londres en 1785; et *Giulio Sabino* et *l'Ifigenia in Aulide*.

À Paris en 1785 on donnait son *Demofone*, qui devait marquer une époque dans l'histoire du mélodrame, suivi en 1791 de la *Lodoiska*, qui, aujourd'hui encore, après plus d'un siècle, est considéré comme un des ouvrages les plus travaillés qui existent dans le drame lyrique. Weber, chargé, quelque temps plus tard, d'ajouter un morceau pour une chanteuse, lorsque la *Lodoiska* se donnait à Berlin, écrivit à ce propos : *Si je réussis à ne pas faire tache à ce chef-d'œuvre, je m'estimerai suffisamment récompensé.*

La seconde partie de la gloire de Cherubini appartient au siècle suivant, car en 1800 sa *Médée* fut classée à Vienne au niveau de *Don Juan* et de *Fidelio*.

La France, pour ainsi dire représentée par Paris, fut toujours le centre intellectuel de la production artistique et scientifique de tous les pays; elle ne ressentit jamais ombre de jalousie pour le génie

étranger qui venait lui demander la consécration. Pour notre Cherubini, elle fut une seconde mère, plus tendre que la première. Il s'établit à Paris à juste raison. Il y termina ses jours, appelé à la direction du Conservatoire.

L'œuvre dramatique de Cherubini, admirée de toutes les grandes nations européennes, n'a pas encore obtenu un jugement équitable de l'Italie. Curieuse constatation ! A Vienne, à Paris, à Saint-Petersbourg, à Berlin, sa *Médée* est au répertoire. Qui donc la connaît en Italie ? Honte, honte sans excuses ! Et si encore nous connaissions quelque autre chose du Maître immortel ? A grand-peine, nous nous souvenons d'un *Requiem* (en *ré*) qui n'est pas même le célèbre *Requiem en do mineur*, parce qu'on le chante de temps à autre à la chapelle Sixtine de Rome. Ses ouvertures et ses quatuors sont peut-être appréciés des connaisseurs. Hélas ! ils connaissent le nom de Cherubini à cause du *Traité du contrepoint et de la fugue*, qui n'est pas de lui, mais de son élève Halévy, tandis que les éditeurs persistent à le publier sous son nom ! Ce qui prouve le peu de cas que l'on fait chez nous d'un tel nom ! Le célèbre maître gagnerait au contraire à n'être pas cru l'auteur de cette méthode, belle sans doute, mais qui n'est qu'un étalage de *dogmes* que le bon sens condamne ouvertement désormais.

Si on considère l'œuvre de Cherubini dans sa première période, qui va de 1773 à 1792, il est impossible de ne pas convenir avec nous que le style et l'ordonnance de la structure dépassent de cent coudées ce qui avait été fait avant lui. Cherubini modifie tout ce qui dépend de l'essence même du drame, il ne conserve que la cadence précise et certaines formes d'accompagnements. Il ne suit plus seulement le rythme, mais il essaye de traduire aussi l'image et le sentiment qu'elle exprime. Il arrive même parfois qu'il y ait de l'incohérence apparente entre ces deux rythmes : le rythme poétique et le rythme musical : c'est là toute la nouvelle inspiration de la musique dramatique. Cherubini modifie le sens, la tonalité, le dessein, l'accent, à chaque mouvement de la pensée, fût-elle en un seul vers.

T' amo, ma tu respingere, quest' amor mio dimostri.

Je t'aime, mais toi, le désir de repousser mon amour tu montres.

n'est pas mis en musique par Cherubini avec une cantilène qui appuierait exclusivement en cadence aux repos habituels, ici sur la seconde, la quatrième et la sixième syllabe, règles habituelles du vers anacréontique ; mais au contraire, il exprime d'abord la tendresse : « t' amo », puis la réticence : « ma » et la résignation douloureuse : « tu respingere quest' amor mio dimostri ». Le contraste entre la passion forte et l'affirmation absolue et pénible est parfaitement rendu dans le dessein dramatique. Le heurt inconnu des rythmes, et même les phrases mélodiques, devenaient nécessaires. Au détriment peut-être de la jouissance auditive, mais au grand avantage de la logique dans l'application de la musique à l'action récitée, et par une incohérence déplorable, désormais acceptée pour le chant ! De plus, Cherubini cherche à caractériser chaque personnage d'un relief particulier, il aspire à donner de la couleur au moins à l'ensemble. C'est l'embryon du leitmotiv wagnérien, il est ingénument mais assez nettement pressenti. Si on y ajoute la richesse d'une instrumentation qui commente presque toujours avec intelligence les phrases de l'acteur ; les passages lumineux, profonds ou tendres qui décrivent la marche et le développement de l'ac-

tion, il est facile de comprendre quelle valeur de clairvoyance intuitive s'attache à la musique de Cherubini. Il employa le même système pour la musique sacrée, et ce doit être cette conception nouvelle qui a causé la réserve de l'Italie envers Cherubini dans la seconde période de sa production. En effet, le grand Maître apparaît *une seule fois* au théâtre de la Scala de Milan avec *Ifigenia* en 1788, tandis que Cimarosa, Guglielmi et Paisiello, pour ne parler que des plus grands, étaient représentés des douzaines et douzaines de fois ! Et la *Medea*, âgée de plus d'un siècle, et toujours considérée comme une œuvre forte, attend encore l'honneur de la scène en Italie !

Il ne faut donc pas s'étonner si le nom du célèbre Maître est un mythe en Italie, et si personne à peu près ne croit à son talent, presque égal, selon nous, à celui de *Rossini*.

*Simone Mayr*, né en 1763, Italien d'adoption et qui fut le véritable maître de Donizetti, illustra la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle dans les premières années de sa carrière. *Antonio Salieri* se trouve à cet égard dans les mêmes conditions, et son nom marque une période éminente, parce qu'il fut le maître de Hummel, Moscheles, Schubert, Beethoven et Meyerbeer.

..

Nous avons passé rapidement en revue l'œuvre théâtrale du xviii<sup>e</sup> siècle, et avant de nous aventurer dans un autre champ, peut-être plus fertile, il est nécessaire que nous tirions de cette étude une critique impartiale, qui nous explique et nous enseigne quelle fut la signification réelle de ce théâtre musical, par rapport au théâtre plus avancé du xix<sup>e</sup> siècle. Qu'il nous soit permis aussi de comparer le théâtre musical italien de ce temps au théâtre allemand, personnifié en un seul génie novateur et infini : *Wolfgang Mozart*.

Nous avons vu que les premiers vagissements du théâtre musical se firent entendre en Italie. Ce pays, plus qu'aucun autre, à cause de sa nature poétique, devait se sentir incliné vers toutes les émotions sensuelles et irréelles que peut seule susciter la musique. Mais la musique toute nue, comme l'entendit Sammartini, dont Giuseppe Haydn fut l'héritier et le renouvateur, ne pouvait satisfaire entièrement les désirs de la foule qui, depuis les temps anciens de la Grèce, a toujours considéré que le théâtre devait être le plus grand divertissement et la jouissance la plus forte. Les danses, les chœurs, les ballets, mêlés aux mouvements scéniques, firent naître une idée nouvelle : la propagation de la musique par la scène, la mise en valeur de ses propres qualités émotives, et par suite l'intérêt de ces comédies et de ces pantomimes redoublé.

Le principe de cette nouvelle expression musicale se fonda uniquement sur la sensation ; la musique ne devait pas affaiblir l'effet de la poésie, de même que celle-ci ne devait pas entraver l'effet musical ; comme si l'une des deux oreilles eût dû percevoir les sons musicaux, l'autre suivre le texte poétique.

Nous l'avions déjà dit d'une manière générale au début.

La fin du xviii<sup>e</sup> siècle recueillit donc ce genre de spectacle, auquel s'adonnaient avec beaucoup d'enthousiasme les grands musiciens qui faisaient progresser la musique sacrée, Sgarlatti en tête. Mais il ne

1. Au théâtre de la Scala, récemment a été représentée *Medea* avec d'excellents succès.

viut jamais à l'esprit d'aucun d'eux, que cet art eût en soi la qualité que nous lui reconnaissons avant toute autre : la puissance d'expression *au delà* de la parole, son commentaire et complément. Il ne viut jamais à l'esprit d'aucun d'eux que la musique fût un langage surhumain et universel, capable de rendre le choc des passions humaines et ses multiples sensations. Aucun, même parmi les plus célèbres, ne sut que la substance pure de l'art des sons au service immédiat du sens esthétique auditif, plus ou moins poussé sur le sentiment, pût arriver à symboliser, même superficiellement, la galanterie d'une époque qui, par ses révérences, ses oillades, ses soupirs et ses sourires, mérite d'être appelée le siècle du sigisbéisme.

Si, comme nous l'avons remarqué, des exceptions merveilleses et extraordinaires surgirent, l'art théâtral conserva ce caractère artificiel, le rellet des mi-nauderies, des grains de beauté, du face-à-main, de l'éventail, de la poudre et du fard. Pour changer le caractère de cette musique, étant donné que le théâtre était et qu'il est encore la reproduction de la vie contemporaine, il était nécessaire que l'on changeât les formes extérieures de la vie privée et publique. Les aventures politiques ont une grande influence sur la décadence ou la grandeur de l'art, et surtout de l'art musical. Les troubles de 89 modifièrent presque complètement le caractère des races latines. Dès les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les gouvernements renversés, l'aspiration à l'unité nationale, la littérature qui, en se développant, tendait au positivisme, soutenue par les découvertes scientifiques, les nouveaux échanges, les inventions graphiques généralisées; les baronies, les principautés, les petites royautes détruites, le souci tout nouveau de sa propre position sociale et surtout la douce habitude de la liberté, tout encourageait la miraculeuse volte-face qui enveloppa d'une pénombre mystérieuse la beauté éelatante et pure du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On réfléchit, on écrivit, on parla, on lutta pour la pensée, la pensée et l'action dominèrent la parole. Les madrigaux furent déposés pour toujours; l'art, comme la vie, ouvrit ses valves, pour se régénérer au souffle de la liberté, se retremper, se reformer! Le souvenir du passé ne fut plus qu'un songe doré d'illusions placides, et l'avenir du présent et de l'avenir étouffa même le souvenir, dans l'élan viril de toutes les espérances, de tous les désirs, de toutes les forces actives. Le souffle vivifiant pénétra inconsciemment la grande âme de Paisiello et de Cimarosa; Luigi Cherubini, précurseur, courait à sa rencontre, ardent et victorieux. Gioacchino Rossini devait comprendre, absorber ce réveil de l'art, en arborer les couleurs. Mais à quelque distance de nous, Wolfgang Mozart, d'une autre race que la nôtre, avait encore plus fortement et antérieurement senti ce besoin de réforme; avec *Don Juan* en 1787, la première parole était prononcée. Et cette parole valait, non pas seulement un chapitre, non pas seulement un volume, mais une bibliothèque de l'histoire musicale.

La justice et l'honnêteté du critique nous imposaient son nom, d'autant que Mozart déploya les ailes du génie en Italie en 1770, avec *Mitridate*; en 1771, avec la *Betulia liberata*, et à Milan il donnait de suite *Ascanio in Alba*, *Apollo e Giucinto*, *Il sogno di Scipione*, *Lucio Silla*, le tout en l'espace de deux ans... et âgé d'un peu plus de quinze ans!!! L'histoire n'eut jamais d'exemple aussi miraculeux

d'une précocité geniale, et puisque cette précocité se révéla et fut admirée en Italie, il est juste qu'une brève chronique de ce XVIII<sup>e</sup> siècle accueille avec honneur le maître allemand dont le génie semblait frappé au coin des traditions classiques de nos œuvres les meilleures.

Il est hors de doute néanmoins que la musique de *Adolphe Hasse* eut une influence décisive sur le talent de Mozart. C'était un Allemand italianisé, qui vécut, étudia et composa ses principales œuvres en Italie. Parmi elles *Ruggero*, un chef-d'œuvre, se donnait à Milan, au moment même où Mozart, âgé de douze ans (?) faisait jouer *Mitridate*. On raconte même que le premier essai de ce génie immortel encore dans ses langes atténua presque l'enthousiasme suscité par l'œuvre de Hasse; on raconte aussi que dans cette même circonstance Hasse se serait écrié: « Cet enfant nous éclipsera tous. »

Nous nous complaisons à tirer de cet épisode plus d'une conclusion. *Il Ruggero* de Hasse fut donc l'œuvre la plus acclamée qui frappa l'intelligence du petit Mozart au moment précis où elle commençait à voler de ses propres ailes. Et l'on ne devrait pas croire à une influence bienfaisante de cette forte impression de jeunesse, augmentée par la suggestion des acclamations publiques qui doit beaucoup influer sur la sensibilité d'un enfant! Nous croyons fermement que Mozart doit à Hasse, non pas son génie, mais l'expression et l'organisation de son talent. Créer, c'est imiter le beau existant. Tous les grands génies ont donné comme première image l'impression qui avait le plus vivement frappé leur fantaisie. Avec une matière première toute personnelle, Mozart, suivant nous, modéla la nature de sa propre création à l'imitation de celle de l'œuvre qui l'avait davantage ému.

Et comme il arrive à tous les enfants, même les plus ordinaires, ce sont les qualités internes des premières impressions qui durent et se développent. N'a-t-on point écrit que Hasse dans *Ruggero* traçait une voie nouvelle; qu'il présentait peut-être cette *vérité* que l'art ne savait pas encore découvrir? Eh bien, Mozart plus que tout autre entendit la prophétie, et il atteignit le *réalisme* de la *scène du Commandeur* dans *Don Juan*, qui restera le modèle éternel de toutes les musiques psychologiques, passées, présentes et futures!

Nous ne croyons pas offenser, ni par la parole ni par la pensée, la famille italienne de cette époque en terminant ce chapitre par deux noms allemands. D'ailleurs, si ces deux musiciens ne furent pas des étrangers pour l'Italie, ils le furent encore moins pour l'art, qui ne connaît pas de barrière. Mozart voulut être bercé par l'Italie, la tendresse nuit toujours les frères de lait, et la nourrice aime souvent d'un même amour l'enfant qui lui est confié et le sien.

## LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Le même sentiment qui nous a dicté la conclusion du chapitre précédent nous inspire celui-ci, qui ne sera que le rellet de l'influence considérable exercée sur l'Europe par la musique italienne. La rhétorique nous rend la tâche aisée en nous permettant de dire que le XVIII<sup>e</sup> siècle fut comme un soleil éblouissant qui illumina toutes les nations de ses

chauds rayons et les fit jouir de sa chaleur bien-faisante, de sa clarté revivifiante.

Résumons brièvement : *Scarlatti* enseigna la méthode italienne à Londres, à Lisbonne et à Madrid; *Jomelli*, à Vienne et à Stuttgart; *Piccinni*, à Paris, fit tout le bruit que l'on sait; *Fischietti* enseigna notre art à Dresde; *Paisiello*, à Saint-Petersbourg, à Vienne et à Paris; *Porpora*, à Vienne, à Dresde et Londres; *Duni*, à Vienne, Paris et Londres; *Truetta*, à Vienne et à Saint-Petersbourg; *Guglielmi*, de même; *Sacchini*, à Stuttgart, Londres et Paris; *Anfossi*, à Berlin; *Cimarosa*, à Saint-Petersbourg; *Zingarelli*, à Paris; *Coccia*, à Lisbonne; *Fioravanti* également. Qui donc ignore que les théâtres du monde entier résonnèrent des notes de notre musique, et que notre langage des sous était entendu et désiré de tous les peuples?

Mais une bien plus profonde catégorie de notre art régna seule en ce siècle et n'eut pas de rivale en ce monde, où elle planta des racines telles que la fuite des ans n'eut pas la force de les détruire : la *musique sacrée*.

Il est difficile de trouver un art dont les érudits et les profanes aient davantage discuté. Nous croyons devoir le diviser en trois catégories distinctes : *musique liturgique*, *musique sacrée*, *musique religieuse*.

De même que pour l'histoire du théâtre, les grands compositeurs nous aideront à expliquer les origines de ce style qui eut son plus grand essor au xviii<sup>e</sup> siècle, non sans reconnaître que si son évolution fut moins discutée alors, elle n'en est pas moins évidente.

Nous prenons pour point de départ l'arrivée de Palestrina. Il monta à la tribune qui devait être le piédestal de sa gloire immortelle, précisément à temps pour en chasser les influences flamandes. Palestrina eut du génie, il semble même que le *souffle divin* l'ait touché, tant son œuvre est miraculeuse. Elle est sa création pure et exclusive, sans modèle, sans données de comparaison, sans conseil, sans les souvenirs d'autres temps. Il avait au contraire devant lui tout un édifice faussement construit avec un matériel dont il ne prit même pas un fêtu pour édifier le sien.

Palestrina connaissait le plain-chant, certes, et c'était le seul genre de musique liturgique qui *pourrait* convenir à la majesté sévère du temple. Les incursions flamandes qui avaient formé, elles aussi, une école européenne et comptaient des célébrités comme auteurs et maîtres de chapelle, ne laissaient pas même soupçonner qu'elles eussent tiré leur origine du plain-chant. Cette école flamande n'était qu'une piètre transformation, une étude architecturée et amphigourique du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle, des chansons et des ballades qui, propagées par les trouvères et les ménestrels, ne donnaient qu'une bien petite impression harmonique et une bien maigre jouissance au spectateur, car c'était plutôt une habitude qu'autre chose de faire entrer ce genre de musique dans les solennités publiques et dans les fêtes champêtres. Les compositeurs pour l'Église éprouèrent la fantaisie pour inventer toutes sortes d'extravagances vocales à joindre aux autres, et celles-ci à d'autres encore, et ainsi de suite jusqu'à six, huit et même dix ou quinze parties, où on s'efforçait seulement d'éviter les heurts désagréables. Aucune conception artistique, aucun plan logique sacré ou profane, ne guidèrent jamais ce genre de travaux; les fioritures, les roulades, les difficultés mécaniques les plus insensées, s'accumulaient d'une

façon indescrivable! Les *messes* arboraient, pour être connues, des titres de ce genre : Messe : *Viens, embrasse-moi*; Messe : *Vénus belle!* etc., etc.

Comment et pourquoi Palestrina conçut-il sa réforme? Non certes par l'étude; il faut donc que ce soit par une impulsion surlumaine, dont l'homme pressent l'heureux effet, sans réussir à en saisir la cause. C'est ainsi que Brunelleschi devina la force concentrique pour élever une coupole immortelle. C'est ainsi que Colomb pressentit quelque chose *au delà* du monde connu. Palestrina trouva d'un coup les raisons harmoniques de la *tonalité* et de la *transition* dans la seule construction des quatre parties qui se suivaient, en donnant à chacune d'elles une valeur personnelle et une valeur d'ensemble; la mélodie en était sereine, tranquille et majestueuse comme si l'esprit qui l'animait, emprisonné d'abord dans un nuage d'encens, se fût répandu ensuite en ondes d'une harmonie céleste, pleines d'un chant de prière. Tout ceci tient du miracle. Il créa donc une musique, non pas une mélodie plus ou moins belle, une harmonie plus ou moins profonde; il créa donc une musique, une forme substantielle, une matière, un je ne sais quoi de sublime, de divin; il immortalisa le *chant* adressé au Ciel, parce que ce chant était la voix exacte et opportune.

De ces commencements de l'art musical naquit l'immense patrimoine artistique qui devait étendre son heureuse influence sur tout le monde civilisé. La musique de Palestrina marque le début d'un système qui correspondait parfaitement aux aspirations de l'époque. Les formes agréables au point d'en paraître étranges, à cause de l'incertitude du repos tonique, furent adoptées par toute la musique du temps, aussi bien par la musique profane que par la musique sacrée.

On tirerait de là une dissertation qui dépasserait les limites de notre étude, si nous voulions nous y engager. Il est cependant nécessaire, selon nous, de faire une allusion au moins au malentendu, inévitable et logique, qui cause aujourd'hui les dispositions erronées du programme d'enseignement au Conservatoire, et le met en contradiction notoire avec l'instruction privée, qui tend, avec plus de jugement, à un tout autre but. Palestrina ne dicta pas une méthode des bonnes règles, mais elles résultaient de ses œuvres sublimes, et elles firent fortune parce que les tendances du siècle y trouvèrent leur compte.

En dépit de d'Ortigue et de Fétis, qui dans d'innombrables écrits scientifiques cherchent à prouver que l'accord de septième dominante, pressenti par Palestrina, devait nécessairement détruire le véritable esprit de la musique sacrée chez lui (!!) (assertion attaquée par Biaggi, avec des arguments, de l'esprit et beaucoup d'études), il est hors de doute que dans l'existence de cet accord, ou de ses facteurs principaux, consistant en deux notes sensibles de la gamme, résident justement l'affranchissement du plain-chant et la reconstruction d'une musique qui fut tout à fait mystique, même si elle ne s'inspira plus des *du-retés* harmoniques des psaumes ambrosiens et grégoriens. Ces derniers ne pouvaient avoir cette noble douceur, fruit de la sensibilité, mais cet aiguillon qui ne détruisit aucunement l'esprit divin dans la musique de Palestrina fut celui-là même qui secunda le sentiment des gens au dehors de l'Église, qui leur donna la possibilité sublime de faire de la musique, capable de susciter l'émotion et la satisfaction morale, mais contraire, croyons-nous, à la pureté de la

conscience humaine, selon la doctrine chrétienne! Car les compositions mêmes de Palestrina, telle, cinq siècles auparavant, la phrase *Dell'Anno di S. Giovanni* par *Giulio d'Arezzo*, deviennent les règles, les traités, la discipline du développement de l'art musical.

Comme nous l'avons déjà dit, au dedans et au dehors de l'Église on faisait de la musique du même genre, sinon de la même espèce. Ses *dogmes* servirent cependant pour l'une et pour l'autre.

L'art musical au dehors de l'Église, et toujours par son application au théâtre, par l'œuvre des compositeurs du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, changea presque entièrement de physionomie et de caractère, et même de but et de plan.

Il est impossible d'examiner en détail chacun des pas nombreux faits sur le chemin salutaire et prédestiné de l'art. Eh bien, si extraordinaire que cela puisse paraître, la technique de l'École n'en a pas fait un seul. Elle resta immobile, tenace, obstinée dans l'affirmation et la propagation de règles qui avaient et qui ont le beau résultat de ne pouvoir être mises en pratique!

Et en ne nous éloignant pas pour l'instant de notre sujet, la musique sacrée, nous remarquerons que l'on a tenté avec les règles, que l'on tente encore de la laisser, elle aussi, au point où la laissèrent les maîtres du xviii<sup>e</sup> siècle qui, dans une proportion moindre, furent soumis aux mêmes conditions que Palestrina, parce qu'ils maintiennent la musique sacrée et profane en accord admirable avec leur temps. Les hommes n'entendaient point, au temple, un langage différent de celui du théâtre et de l'Académie. On trouvait naturellement des expressions diverses, mais on sentait souffler le même esprit : la musique profane est la plus directe expression du cœur humain, il est très logique que le langage surhumain lui ressemble, afin que l'homme puisse prier Dieu ou assister aux communions publiques et aux prières du temple. Nous verrons par la suite que la musique sacrée de Durante, de Leo, de Marcello, de Jomelli, de Porpora, du P. Martini, de Lotti, de Corelli, jusqu'à Scarlatti lui-même, n'est plus du style de Palestrina; non, mille fois non (l'obstination de quelques-uns est notoire), non, ce n'est plus le même style, parce que ce n'est pas dans le même esprit, parce qu'il ne pouvait pas rester le même, après deux siècles de progrès, d'évolution, de réformes sociales et politiques!

Eh bien, la musique sacrée du xviii<sup>e</sup> siècle fut acceptée comme musique sacrée, bien qu'elle ne fût plus « palestriniana ». Que l'on accepte donc au xix<sup>e</sup> siècle la musique sacrée, comme elle jaillit, inspirée des conceptions qui forment l'art en général de notre temps, sans les législations obstinées et artificielles que la congrégation des Rites conseilla malheureusement, exigeant des hommes d'aujourd'hui les sentiments des hommes d'hier.

Nous voici au terme presque sans nous en être aperçus; nous allons parcourir la route avec les principaux personnages, s'entend, en commençant par ce même Alexandre Scarlatti qui nous a donné déjà l'impulsion au chapitre précédent.

*Scarlatti* fut donc un écrivain fécond de choses ecclésiastiques; il a laissé deux cents compositions, messes, vêpres et motets, musique de style académique peut-être, et plus progressiste que celle de Durante, bien qu'antérieure. Durante fut un auteur exclusif de musique d'église et se ressentit plus que personne de la réforme de Palestrina.

Élève de Scarlatti, il put au grand maître l'art magique du contrepoint mélodique, mais il s'avoua impropre au théâtre, justement parce qu'il reconnaissait nécessaire, pour la logique dramatique, la musique déclamée de Scarlatti; il lui semblait toutefois qu'elle conduisait l'art à sa ruine, ne voulant pas et ne pouvant pas comprendre qu'elle sacrifiât ses premières prérogatives pour servir le sens matériel de la parole ou du dialogue.

À ce point de vue, Durante illustra son puritanisme par la plus sainte des convictions. Sa conception aurait dû réussir à détruire l'idée de la musique appliquée au drame; car, autrement, ce que firent Scarlatti, puis Gluck, et les auteurs modernes, était, est encore la seule façon rationnelle d'employer la musique à cet effet.

Par contre, Durante se dédia avec la ferveur d'une âme convaincue, à la musique sacrée, et il réussit à dépasser son maître; dans la sienne domine l'ascétisme intuitif, la foi pure et sereine; il n'effleure jamais le mélodrame, que d'autres musiciens ne surent pas éviter dans la musique religieuse. Il devina seulement la *prière*, la prière mystique, idéale et divine; il y fut correct et maître en l'art du contrepoint, mais non pas pédant au point de fermer le chemin à la beauté.

Sa méthode resta la base de la célèbre école de Naples; il développa les théories tonales ébauchées par Monteverde, il basa sa doctrine sur l'idée d'une expression générale ou synthétique, par laquelle la musique pourrait rendre la conception concrète du sujet.

À ce propos, nous savons qu'il corrigeait toujours l'élève suivant son propre jugement, en vertu de l'émotion et de la beauté, et nous savons qu'il s'écria un jour : *Je ne sais pas pourquoi je corrige ce que vous faites et je vous conseille de le changer et de le refaire; mon sentiment seul me guide et me certifie que je ne me trompe pas; mais tenez pour assuré que les autres qui viendront après moi feront de mes conseils autant d'axiomes, qui deviendront des règles infailibles.*

Durante était simple dans ses manières et ses vêtements; bon, modeste, actif. Il eut pour élèves Pergolesi, Traetta, Jomelli, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, Paisiello, Fenaroli.

Il se maria trois fois. Sa première femme fut insupportable; il aima les deux autres, toutes deux simples servantes, passionnément.

Le plus grand éloge qu'on lui ait jamais adressé tient en cette phrase de Rousseau :

« Durante fut le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde. » Ces paroles expriment un éloge qui doit rendre l'Italie orgueilleuse.

Il fut suivi et chanté par Vinci, Basse, Traetta (avec son fameux *Stabat Mater*), Jomelli (avec un célèbre *Miserère*); Pergolesi, dont les compositions sacrées sont immortelles et connues de tous; Piccinni, qui en écrivit plutôt pour imiter ses contemporains que par vocation; Paisiello. Cimarosa; Zingarelli traça un sillon ineffaçable dans cet art : on a de lui un *Miserère* qui va de pair avec les *Messes* et les *Requiem* de Luigi Cherubini.

Dans les écoles napolitaines, le développement de la musique sacrée fut soutenu surtout par *Nicolo Porpora*, et davantage encore par *Guglielmi*, beaucoup aussi par *Sacchini*, *Anfossi*, *Coma*, *Manna*, tandis que *Leonardo Leo* s'élevait à des hauteurs imprévues, imité ensuite dans la forme par *Farinelli*, *Ser-*

rao, Caffaro, Tritto et plusieurs autres, qui furent jugés dignes d'être remarqués, mais que nous jugeons seulement des producteurs, et seulement tels, sans valeur parce que le besoin ou l'opportunité de la production fit alors accepter ce qui rappelait si facilement la grandeur des quelques élus, créateurs et génies.

Parmi ces derniers, puissant et par conséquent discuté, obligé de lutter, de gagner pas à pas l'estime, puis l'admiration, *Antonio Lotti* fut un maître vraiment grand. Il perpétua son propre talent en celui de son élève, non moins célèbre, *Baldassare Galuppi*, dont le premier « fiasco » au théâtre est célèbre, et fut suivi de cinquante années de triomphes interrompus seulement lorsqu'il se consacra à la musique sacrée, qu'il éleva à une hauteur assez considérable pour être placé parmi les meilleurs.

On doit citer *Bertoni*, qui laissa entre autres choses une *Messe de Requiem* célèbre; *Furlanetto*, qui fut une véritable gloire de la musique religieuse, et fit ensuite de célèbres élèves. Mais l'histoire liturgique enregistre encore le nom immortel de *Benedetto Marcello*, qui naquit à Venise en 1686, et dont la gloire brilla tout entière au xviii<sup>e</sup> siècle. Ce fut une gloire assez forte pour qu'aujourd'hui il soit toujours universellement connu, et reconnu, après Palestrina, pour un des plus grands musiciens, dont le nom se propagea par tout le monde.

De famille patricienne (il est probable que ses parents ne songèrent jamais que leur nom recevrait de l'art un accroissement de célébrité), il étudia pour son plaisir, mais il s'appliqua tout de suite à la discipline sévère du contrepoint, après avoir abandonné le violon, dont la mécanique l'ennuyait. Il est impossible d'enregistrer les ouvrages musicaux de Marcello; il fut particulièrement remarquable dans la musique sacrée, il ne la délaissa que pour plier sa muse personnelle à la musique académique : les *Oratorios*, les *Cantates* et quelques *Sonates*.

Toute son immense production consiste dans des *Psaumes*, des *Messes*, des *Vêpres* et *Motets* qui sont tellement nombreux et dispersés qu'il est presque impossible d'en dresser une liste complète.

La Grande Messe dite *Messone* est l'œuvre liturgique la plus importante que l'on connaisse; elle réunit toutes les qualités meilleures de son génie. Aujourd'hui ce nom immortel est attaché à l'œuvre la plus volumineuse et la plus sublime : les *Psaumes*, monument qui défiera les siècles aussi bien que la coupole de Brunelleschi, la *Divine Comédie* de Dante, la *Transfiguration* de Raphaël, la Messe de Palestrina.

Nous n'entendons pas ici édicter un système d'enseignement ou des procédés d'études; mais qu'il nous soit permis d'émettre une opinion qui est presque un souhait : nous voudrions que les éditions des *Psaumes* de Marcello devinssent accessibles, afin qu'on en popularisât du même coup la connaissance, car nous sommes persuadés que c'est l'œuvre du génie qui nous enseigne l'art dans son expression intime et vraie, plus que toutes les méthodes passées, présentes et futures. L'étudiant, l'étudiant d'avenir, bien entendu, affrontera l'étude des *Psaumes*, il apprendra la grandeur d'un *récitatif*, la conviction sévère d'une production qui devait être l'épanchement naturel des doctrines de l'époque et de celles du grand Maître.

L'étudiant n'entend pas encore à l'école la bonne parole, il ne sait pas que *Benedetto Marcello* fut un génie et que l'on n'entrave pas le génie par des obs-

tacles; l'étudiant, enchanté de ces beautés classiques, fines, mais éloignées de tout pédantisme, de toute scolastique, serait mis en contact avec notre idéal, par l'exemple d'un des pères de l'art, s'il ne réussissait pas à le comprendre par la production contemporaine qui, cependant, semble ignorer, elle aussi, lorsqu'elle est guidée par le génie, toute la pédanterie de l'école.

Les années que Marcello consacra à l'art furent brèves et suffirent à le rendre immortel. Il avait seulement 42 ans lorsqu'il trébucha dans une tombe de l'église des Apôtres, où il disparut. L'impression fut telle qu'il perdit tout à coup le souvenir des notes, de l'art et de ses séductions; il abandonna la musique et se consacra à la vie religieuse.

Et cependant dans son court apprentissage artistique, il travailla beaucoup, et plus que certains autres que s'y consacrèrent pendant de longues années. Il fut un musicien fécond et il ne valut pas moins dans les lettres.

Homme d'Etat, poète, lettré, musicien, penseur, à 53 ans il rendit sereinement son âme à Dieu, mais il en avait laissé la plus belle partie à l'humanité, enclâssée dans les notes sublimes d'une musique divine.

Bergame compte parmi ses gloires et tient en haute estime le père *Alessandro Barca*, théoricien plus que compositeur, et la musique, surtout la musique religieuse, tira un grand avantage de ses saines théories.

*Andrea Serassi*, né à Bergame en 1725, composa de la musique religieuse d'un réel mérite. Il appartenait à la famille des célèbres fabricants de Turin, dont nous parlerons par la suite.

Un compositeur puissant, *Simone Mayer*, pourrait être exclu de notre étude parce qu'il est né dans un petit village de la Bavière, mais il vint en Italie dès l'âge de 12 ans, il y fit ses études et composa toute la musique qui le rendit célèbre. Il écrivit 500 compositions sacrées et religieuses, outre la forte production théâtrale qui lui donna tant de célébrité.

Simone Mayer fut un maître affectueux pour *Gaetano Donizetti*, et ceux qui lisent la correspondance de l'auteur de *Lucia de Lammermoor* ne peuvent pas ignorer longtemps l'affection, l'admiration et la reconnaissance qu'il éprouvait pour son vieux maître.

En 1706, à Bologne, *Giovanni Battista Martini* naissait, connu de tous les musiciens sous le nom de Père Martini. C'est une des plus grandes et des plus sympathiques figures de la famille musicale italienne. On pourrait le comparer à une statue dont les ornements seraient formés par la pléiade de musiciens qui eurent quelque mérite de 1750 à 1780.

A 19 ans, il était déjà maître de chapelle. Il étudia autant que peut le faire une intelligence humaine, et il s'enrichit d'une culture qui dépassa celle de tous ses contemporains; il ne composa pas beaucoup de musique, mais celle qu'il composa appartient, bien entendu, au genre sacré, dans lequel il s'éleva très haut par la profondeur vraiment inusitée du style. Ce fut surtout comme critique historique et musical et comme professeur que le Père Martini immortalisa son nom. Il consacra quarante ans de sa vie à compiler cette *Histoire universelle de la musique* dont il ne réussit, hélas! qu'à publier les trois premiers gros volumes. Pour écrire cette histoire, il acheta, feuilleta et lut 17,000 volumes!!!

Le Père Martini fut très versé en la sévère théorie du contrepoint, mais il ne sacrifia jamais le beau aux scrupules du pédantisme; ses psaumes à deux



voix, compositions admirables et gentiles ou le sentiment et la passion dominant, en font foi.

Il est presque impossible de décrire à quel point arriva la célébrité de l'humble frère franciscain. Sa correspondance, recueillie par les soins de Busi de Bologne, atteste que tous les hommes les plus célèbres, artistes, hommes de science, musiciens ou hommes politiques, souverains, princes, laïcs ou clercs, entretenirent avec lui une correspondance ou une liaison personnelle; il fut ainsi choisi comme arbitre dans les différends les plus ardues, privés ou publics. On a dit fort justement que son savoir était illimité. Il dota l'art d'un patrimoine qui vivra avec les siècles, le *Lyrée musical*, éternel souvenir, qu'il fonda à Bologne et qui a formé tant de célébrités!

On peut dire aussi que les formes du Père Martini trouvèrent un merveilleux écho dans son propre élève, le père *Stanislas Mattei*, musicien et théoricien insigne, célèbre à juste titre pour ses traités du contrepoint et ses fameux *Partimenti ou basses chiffrées*, qui aujourd'hui encore tiennent la première place parmi les règles rigoureuses de l'école musicale.

Citons brièvement *Gibelli*, autre élève du Père Martini, connu sous le nom de *Gibellone dalla belle fuge*, car pour ce genre de compositions, il prénaît le thème des airs populaires les plus en vogue, si bien que ses fugues étaient en même temps savantes et agréables à l'oreille.

*Stefano Aug. Sarti* ne doit pas être omis lorsqu'il s'agit des bons auteurs de musique sacrée, mais sa gloire brilla plutôt au siècle suivant, car il est né en 1784.

Si, au xviii<sup>e</sup> siècle, Brescia avait vu surgir dans ce genre de musique un grand nombre de compositeurs de mérite, le xviii<sup>e</sup> siècle ne recueillit que les derniers frémissements de *Alghisi Paris* et de *Pietro Guocchi*, et ce fut tout.

Un grand nom vient encore sous notre plume, celui de *Luigi Cherubini*, le célèbre Florentin qui, sans être un spécialiste, tient une place aussi élevée dans la musique sacrée que dans la musique dramatique.

La *Messe du Couronnement*, ses deux *Requiem*, le divin *Ave Maria* et plusieurs autres morceaux lui valent un poste éminent dans ce genre.

La justice veut que nous signalions aussi aux érudits les noms de *Pollarolo di Lodi*, de *Lemene*, *Rigoni*, *Cappelletti*, *Groppello*, *Livraga*, *Astori*, *Guadagni*, ce dernier très connu, non moins que *Minoja*, qui laissa d'admirables choses parmi celles qu'il écrivit pour l'église. On doit aussi rappeler *Gasparini*, qui fut le maître de *Marcello*, et *Lorenzo Gregori*, qui fonda la société de Sainte-Cécile à Lucques.

Nous nommerons également tous les *Puccini* de Lucques, qui, de père en fils, illustrèrent leur nom comme écrivains de musique sacrée, maîtres de chapelle et organistes.

*Luigi Boecherini* (1743-1805) est un musicien tel, qu'il mérite non seulement qu'on soit son biographe, mais encore son critique. Nous citons ici le maître malheureux et l'immortel auteur de 374 œuvres musicales en tous genres, parce qu'il écrivit des *Messes*, des *Oratorios* très appréciés, et un *Stabat Mater* qui fut jugé un chef-d'œuvre. Nous nous occuperons de Boecherini d'une façon plus étendue, pour mettre en lumière autant qu'il nous sera possible cette grande figure artistique, lorsque nous traiterons de la *musique de chambre* instrumentale, dans laquelle il s'affirme comme un génie.

*Giuseppe Sarti*, dont nous avons déjà parlé et qui fut maître de chapelle à la cathédrale de Milan, en fut un lui aussi; il faut citer encore *G.-B. Sammartini*, à qui nous consacrerons plus loin une appréciation moins écourtée, enfin *Bonifazio Asioli*, dont les Quatre Messes sont très goûtées.

À la fin du xviii<sup>e</sup> siècle naquirent *Generali* et *Coccia*, qui dotèrent l'art sacré de pages admirables. *Caligari*, Vénitien, est, au contraire, du commencement du siècle; il est l'auteur, entre autres choses, d'un *Paupe lingua* qu'on exécute encore. Et à propos du modeste prêtre qu'était Caligari, le devoir et la justice veulent que nous répétions qu'il fut le premier à découvrir la théorie des *Résolutions de la basse fondamentale*, faussement attribuée à Rameau.

*Paer*, de Parme, écrivit de l'excellente musique sacrée. *Clara Maria*, de Pistoie, en écrivit de fort belle qui eut le grand honneur d'être estimée et recherchée en Allemagne, en Angleterre et surtout à Paris.

D'autres sont dignes d'un souvenir: *Gratini*, *Maffredini*, *Gherardeschi*, et cent et cent autres moins célèbres, dont les seuls noms formeraient des listes qui n'ajouteraient rien aux idées générales de notre critique.

Il faut nous arrêter davantage sur l'origine, la décadence et la restauration de la musique sacrée à Rome, surtout à cause de la fameuse Chapelle de la Basilique, qui aurait dû stimuler son développement et sa culture.

Dans la basilique du Vatican, après le réformateur Palestrina (1500), plusieurs maîtres se suivirent; ils continuèrent humblement le *style* du grand musicien, sans le génie de la création, sauf *Bernabei*, qui sut exprimer des idées personnelles, et *Nicolo Jonelli*, qui s'affirma un compositeur de premier ordre, *Domenico Scarlatti* et *Guglielmi*. Il ne faut pas oublier *Chiti*, *Anfossi* et *Casali* de Saint-Jean de Latran, qui eurent de la doctrine et un sens artistique délicat, mais qui n'avancèrent pas d'un pouce sur le chemin tracé par Palestrina, dont le disciple le plus parfait et le plus pur nous semble être *Allegri*: un *Miserere* de ce dernier est dans toutes les mémoires.

Il est curieux et bizarre qu'à Rome, où la musique sacrée aurait dû être aimée et cultivée avec le plus de perfection et de suite, les baroques compositeurs flamands, énergiquement balayés par Palestrina, régnaient sans conteste, et les sublimes traditions du *roi de la musique* disparaissaient une à une, vaincues par la mauvaise habitude d'évoquer des formes libres qui ne correspondaient plus à l'esprit de la divinité.

Cette critique peut sembler arbitraire; nous sommes guidés, depuis le début de cette étude, par l'amour du progrès avant toute chose, et par progrès nous entendons la beauté et la noblesse du but à atteindre. Si on est conduit à la pauvreté d'imagination, d'inspiration, à la faiblesse en somme de la force organique, en s'éloignant des formes de Palestrina, nous faisons la part des tendances naturelles qui sont fatalement destinées à évoluer avec leurs époques, mais nous voudrions au moins une *sincérité d'action* qui nous dévoilât la physiologie du siècle, qui ne pouvait plus être en 1800 ce qu'elle était en 1500.

Les historiens de la musique ne firent pas cette distinction, et ils eurent la faiblesse de recommander aux modernes toute la production sacrée du xviii<sup>e</sup> siècle. Nous ne saurions faire ainsi. *Benedetto Marcello*, *Scarlatti*, *Leo*, *Durante*, voici les grandes figures qui éclairaient la musique religieuse dans ce siècle d'or. Si le reste attira l'attention et même la renommée, ce

ne fut qu'un pâle reflet, ils n'avaient pas la vertu puissante des étoiles éclatantes qui projettent leurs rayons sur les siècles futurs.

La décadence fut désastreuse. Au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Église est revenue aux errements du XVIII<sup>e</sup> siècle, peut-être un peu différents, mais qui n'en sont pas moins d'anciens errements. Par contre, un second Palestrina ne vint pas, et le fameux *malentendu*, dont nous avons déjà parlé, surgit, pour ne pas vouloir mettre à profit l'antique adage : « De deux maux choisissons le moindre; » et le moindre était d'accepter, même dans l'Église, l'expression des sentiments de l'époque. Au lieu d'écartier Rossini parce qu'il avait écrit la *Petite Messe solennelle* avec sincérité, et qu'elle rellétait le type musical du temps, on devait encourager cette hardiesse, fonder des écoles, afin d'enseigner le *juste milieu* pour la musique d'Église, c'est-à-dire employer toutes les ressources que l'art pouvait alors offrir. On préféra que les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle s'affublèrent maladroitement d'oripeaux des auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, et... nous savons tous quels furent les résultats. Manqua-t-il la force mystique? la culture des *moyens*? Avait-on oublié le caractère de la tonalité? Le fait est que cette musique lit désertier les fidèles et fatigua même les ministres du culte. Les compositeurs de peu profitèrent du contretemps; les cavatines et les cabalettes, sur le moule des morceaux célèbres, sans en être, ornèrent délicieusement les chœurs. Peu à peu l'Église se remplit non seulement de simples dévots, mais de gens de toutes les religions et même sans religion, qui accouraient pour entendre l'air du ténor, le *solo* du violoncelle et la *Marche triomphale* de l'offertoire... improvisée par le maître de chapelle sur l'orgue, avec un carillon, une grosse caisse, sur le motif du finale de l'œuvre à la mode.

La musique n'eut jamais, à notre avis, à supporter un malentendu plus cruel. La Congrégation sacrée des Rites, un beau jour, défendit ces nouveaux usages... et ce fut alors que le malentendu s'accrut tout à fait; la sainte congrégation imposa le retour aux sacrées traditions de la musique de Palestrina, et malheur à qui ne s'y conformerait pas!!

Qu'arriva-t-il? Une nouvelle mascarade, un mensonge impudent adressé à Dieu, avec un sentiment artistique emprunté à la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui était déjà un déguisement de celle de Palestrina, car nos pauvres compositeurs modernes n'ont jamais connu, n'ont jamais étudié ce grand homme, tandis que Rossini avait probablement une teinte de l'ancienne musique.

D'ailleurs, tous les écrivains mélodramatiques du XVIII<sup>e</sup> siècle écrivirent pour l'Église; le célèbre Salieri fit une *Messe de Requiem*, où ne ressortaient que les qualités médiocres de ce compositeur fécond et génial, soit parce qu'il manqua d'inspiration pour cette *Messe*, soit, peut-être, parce que son esprit musical ne s'accommodait pas d'une telle musique.

Nous serions par trop long si nous voulions citer tous les auteurs plus ou moins bons qui cultivèrent la musique sacrée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les chapelles furent aussi nombreuses que les duchés, les principautés, les seigneuries, nous allions dire les fiefs et les bourgades. Et toutes eurent quelque bon compositeur.

La grande épopée de la musique sacrée qui débute par l'école de Rome avec Palestrina se ramifie en celle de Naples, qui s'illustra avec les Scarlatti, les Leo, les Durante, les Porpora, les Zingarelli, et en celle

non moins célèbre de Venise, sur laquelle plane au-dessus de tous le nom de Benedetto Marcello. Il est, selon nous, le véritable phare de l'art religieux vers lequel tous les yeux doivent se diriger, pour l'étudier, l'approfondir, l'adorer, non certes l'imiter aujourd'hui, mais apprendre dans ses psaumes immortels cette sainte théorie du beau, du sublime, du vrai, qu'aucune école de contrepoint ne pourra jamais enseigner.

## LA MUSIQUE SYMPHONIQUE ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE

C'est une bien triste période que le XVIII<sup>e</sup> siècle pour la musique de chambre en Italie.

Lorsque ce fut vraiment de la *musique de chambre*, elle s'amoindrit à tel point qu'elle ne méritait même plus le nom de musique.

Que le lecteur ne prenne pas en mauvaise part notre jugement sévère. Nous ne voulons pas dire que notre *musique de chambre* du XVIII<sup>e</sup> siècle n'ait eu aucune valeur; nous déplorons seulement la mesquinerie de la production, la personnalité restreinte, l'exclusivisme presque total pour un seul genre.

Il faut tout d'abord expliquer qu'on entend par *musique de chambre* toute la musique qui n'est écrite ni pour le théâtre ni pour l'église, et qui, par conséquent, régnait dans les Académies et les Concerts.

Quel thème fertile en discussions critiques!

On peut dire d'abord que la *musique de chambre* est la seule *musique pure*: qu'elle ne doit pas faire partie du théâtre, où l'on sous-entend un drame, un dialogue, un langage, une parole; qu'elle n'appartient pas à l'Église, qui exige la pensée définie d'une prière, d'une invocation à la divinité, par l'esprit humain, traduite en paroles. C'est l'art musical en soi et par soi qui existe, enveloppe et convoie par la seule vertu de sa propre essence et grâce à la beauté esthétique de cette essence.

Cette définition nous entraîne à convenir que la musique, simplement telle, parce qu'elle a jailli du cerveau humain sans l'aiguillon et la raison d'être de la pensée humaine, surpasse en valeur tous les autres arts. — Elle constitue alors la *création des créations*, querelle de mots, si l'on veut, mais qui exprime à merveille l'idée du fait psychologique.

D'ailleurs on dit d'un thème musical que c'est une pensée; mais cette pensée n'est pas calquée sur l'image d'un objet; il ne peut, à lui seul, exprimer cette image. — Pour émettre les rares sons qui doivent constituer ce motif, il faut un créateur; ce motif devient à son tour la création de l'artiste, l'être physiologiquement plastique d'une idéalité, concrète et positive cependant.

La musique est en son essence une simple émotion subtile et naturelle, qui exprime l'état d'âme du musicien conforme à celui de l'auditeur. Si la pensée humaine traduite en paroles réclame le langage des sons, la musique semblera facilement appropriée au sens de cette pensée. L'image vivante et reproduite par la parole se présente d'abord à la fantaisie du musicien, aussi bien qu'à celle de l'auditeur; il ne faut pas plus d'un instant pour saisir la phrase musicale, mais cet instant suffit pour que l'impression précédente domine, tandis que la seconde reste un peu incertaine. Les lois éternelles du *rythme*, du *caractère*,

pourront toujours, mieux que tout, persuader nos esprits et associer le second empire à la clarté du premier. — Si l'image poétique, concrète et plastique, est absente, la musique s'empare d'abord de notre esprit, de même qu'elle est l'impulsion spontanée de l'auteur. — La beauté de la musique vocale est d'une autre beauté *provocative*, ou, pour le moins, *motivée*; la beauté de la musique pure, c'est son contenu métaphysique, son *au delà* des préoccupations spéculatives de l'idéal humain; c'est une beauté qu'on ne peut comparer à des choses concrètes, telles que la splendeur du ciel ou le parfum d'une fleur, telles que la joie du sacrifice, l'amour, la foi.

Et pour cette expression surhumaine, la musique est un art divin qui est à mille lieues de distance des autres arts, qui n'a pas même avec eux le moindre point de contact, ni de comparaison.

Ces saines théories devraient pouvoir se généraliser, et l'on verrait la foule commettre moins d'erreurs, la foule qui est inconsciemment et fatalement le souverain juge de la production musicale. Et ces erreurs disparaîtraient, non seulement de la foule des profanes, mais encore des professeurs médiocres et timides qui semblent illustrer simplement l'opinion du vulgaire; ils ne craignent pas d'apporter dans l'exercice de leur propre mission les mêmes erreurs consolidées par des affirmations meilleures et plus fortes, qui passent pour des vérités solides et consistantes!

Nous n'écrivons pas un *traité d'esthétique*; il n'est donc pas nécessaire de nous attarder plus longtemps sur ce sujet. Cependant, comme des étrangers s'affirmèrent d'une façon éclatante à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au commencement du XIX<sup>e</sup> dans le champ de la musique pure, pour arriver, avec Chopin et Beethoven, à presque changer la nature musicale, nous avons cru utile de faire une allusion à l'importance de cette forme de l'art, d'autant que notre XVIII<sup>e</sup> siècle nous en offrira peut-être de très nombreuses et très grandes.

La *musique de chambre*, ou académique, eut toujours un moindre succès en Italie. En traçant ces lignes, nous ne suivons pas les anciennes coutumes de nos collègues et prédécesseurs qui trouvèrent et trouvent toujours à louer le passé, et tout à négliger, presque à dédaigner, dans le présent. — Nous parlerons amplement de nos grands compositeurs de musique académique, Boccherini, Cherubini, etc.; nous commencerons même par un rapide regard à G.-B. *Sammartini*, qui, peut-être, ne connut pas l'importance de la première œuvre *symphonique*; mais nous serons ensuite obligés de nous arrêter et de considérer d'autres objets, car si nous voulions exalter la gloire de XVIII<sup>e</sup> siècle comme musique académique en Italie, nous dirions des choses fausses, bien que ces choses fausses aient toujours rempli les chroniques de tous genres.

D'ailleurs, si tous les compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle encombrèrent les salons de leurs *gavottes* et de leurs *menuets*, il n'en est pas moins vrai que ces productions sont toutes coulées dans le même moule, bien loin comme valeur esthétique de ce qu'avaient fait Bach, Corelli, Frescobaldi et autres grands compositeurs du siècle précédent.

N'est-ce pas une erreur, par exemple, de considérer le *menuet* et la *gavotte* d'invention française, alors qu'il faut nommer pour cela Lulli, un Italien? Car Lulli naquit à Florence en 1633, et à Paris, où il passa sa vie, il apporta le tempérament, le caracté-

rière de la musique italienne. — On voulut même (et pendant de longues années) qu'il fût l'auteur de l'hymne national anglais *God save the Queen*, tandis qu'on trouva un beau jour le manuscrit *original* de cette musique parmi les papiers de l'Anglais Carey!

La production symphonique de Sammartini a, au contraire, une réelle et grande valeur. — Il naquit à Milan, au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, et il est mort en 1773. — Sammartini fut tellement fécond que le nombre de ses ouvrages approche le chiffre de 3.000. Le nom de Sammartini est sans doute populaire en Italie? — Bah! — Pourquoi? — Parce que..., disons le vrai, cela ébranlerait fort l'édifice de la *musique pure* en Italie, car, ainsi que disait le pauvre Villanis, si elle fut le berceau de Sammartini, elle n'eut jamais de culte pour lui! Sammartini est donc une exception, un hasard? Nous penchons sincèrement pour l'affirmative. Si nous avions suffisamment d'espace, nous exposerions mieux notre opinion; il faut nous contenter d'y faire allusion.

Étant donné que la musique est l'expression personnelle de chaque race, nous devons remonter aux caractéristiques spéciales des deux races les plus musicales du monde: la race latine et la race teutonne. — Si nous admettons que la musique soit le reflet des caractéristiques d'une race, il est facile de traiter, même brièvement, l'argument.

Les Latins sont expansifs, sociables, entreprenants; ils aiment le bruit, la lutte; ils vécurent et ils vivent d'espérances et d'illusions, de sourires, des cieux et de la mer, du parfum des fleurs, de jouissances faciles et immédiates; ils parlent beaucoup, ils raisonnent peu, étudient moins encore et ne pensent presque... jamais! C'est un triste tableau de notre race, mais à quoi bon le déguiser par de menteuses paroles? D'ailleurs toutes ces caractéristiques ont leurs contre-parties: une sincérité d'action incomparable, une affabilité qu'on nous envie, une initiative turbulente souvent, mais qui justifie le classique adage: « Audaces fortuna juvat! »

Les Teutons, les Allemands, les races du Nord, présentent un caractère diamétralement opposé. — Ils sont calmes; ils méditent encore plus qu'ils ne raisonnent; leur attachement au foyer est proverbial; ils ont l'amour inné de l'étude; ils se livrent aux spéculations intellectuelles avec sang-froid, presque avec un secret calcul; ils abandonnent de parti pris tout élan et toute passion; ils s'acharnent, avec le zèle sympathique des mystiques, à découvrir ce qui est lointain et obscur; ils ont une soif ingénue du mystère dans la vie, la religion, la légende; ils négligent toute frivolité, tout ornement extérieur. — Voici de nombreuses divergences psychologiques et physiologiques de races. — On conclut, en observant les deux littératures: l'une est charmante, romanesque, légère; l'autre est lourde, scientifique, mystique et héroïco-romantique. — Si l'on descend jusqu'aux plus humbles caractéristiques, les Latins s'habillent en partie pour se faire admirer, les Germains seulement pour se bien couvrir; les Latins font de la cuisine un art, les Germains y voient simplement un besoin organique de l'existence; les Latins prient avec l'esprit ailleurs, les Germains ont presque toujours l'esprit tourné vers la prière; enfin les Latins croient par habitude, les Germains par conviction. Les Latins se divertissent d'une femme, les Germains la révèrent après Dieu; les Latins sont tout à tous, les Germains chacun pour soi. — Avons-nous démontré suffisamment les principales

divergences des deux races? Oui, sans doute, sauf les exceptions, qui, comme on sait, confirment la règle.

La musique est une des plus vives, des plus palpitantes expressions d'un peuple; ces deux peuples si divers exprimeront en une musique différente leur caractère opposé. — Et la différence consistera plutôt dans l'usage quotidien de cette musique que dans sa pensée intime, c'est-à-dire dans le but et l'usage de cette expression humaine et spontanée.

La musique, simple jouissance des sens, devait naître et croître chez les peuples latins; la musique, jouissance de l'âme, logiquement devait être produite par la nation allemande. Celle qui émeut sensuellement, divertit, retient la foule et la conquiert avec le charme de l'élan phonétique, fut pour les Latins un triomphe, une épopée, une explosion de communion sociale ininterrompue; celle qui s'élève timide et pure, presque silencieuse, de l'intimité d'une âme recueillie dans une solitude mystique, fut un besoin réflexe et merveilleux chez les Germains, un portrait muet, mais véridique, de toute leur nature, qui existe en soi, par soi et pour soi, chacun jouissant du produit de soi-même, relisant et se trouvant dans ce produit de soi-même plus entier, plus vrai, plus immuable!

Le xviii<sup>e</sup> siècle théâtral italien se répandit, il est vrai, même dans les pays du Nord; on lui fit un accueil enthousiaste, car il n'est pas de peuple qui soit sourd à la beauté immédiate, surtout si elle est facile et sensuelle. — Le lieu même, le théâtre, qui est pour tous les peuples un lieu de plaisir, devait en procurer beaucoup, et du meilleur, avec notre production.

Mais doit-on nier pour cela le tempérament musical allemand, lorsque tous savaient alors par cœur la musique de Bach, et qu'on exécutait dans tous les coins un quatuor de Haydn? Non, en conscience. Et cependant, tout notre glorieux théâtre du xviii<sup>e</sup> siècle ne trouva pas un compétiteur allemand; nous ne voulons pas compter Mozart, qui fut une exception et commença en Italie, parce qu'il savait que le genre était plutôt fait pour nous. — Nous entendons parler de la pluralité et de la foule des compositeurs? Non. — Les Allemands mêmes ne le déplorèrent pas, n'éprouvèrent aucune jalousie contre nous, qui représentions à nous seuls le théâtre musical de l'époque; bien au contraire, ils applaudissaient nos œuvres, mais ils se retiraient ensuite chez eux, et toutes les familles se réunissaient autour du classique pupitre et recommençaient à jouer le quatuor. — Leur vie musicale s'absorbait dans le quatuor; ces voix soumises des quatre instruments, c'était leur propre voix, c'était l'expression soumise de leurs pensées, c'était le langage de leur âme même. — Ce quatuor est encore tout cela et le sera toujours.

Ce fut donc par lui que la *musique de chambre* débata, pour ainsi dire; ce fut par lui qu'elle progressa et s'étendit par le monde; et c'est lui qui, en suscitant d'immortels génies, reste le grand producteur de cet art si fin! La conclusion s'impose: la musique pure, art divin en lui-même, est plutôt l'expression des races germaniques, tandis que la musique appliquée aux passions humaines exprimées par la parole, est le privilège de la race latine.

G.-B. *Sammartini* composa toute la musique symphonique qui le rendit, au siècle suivant, si populaire à la science biographique; mais Joseph Haydn mit

à profit la musique créée par lui et porta la symphonie à un tel point de perfection qu'il devait ensuite, avec Mozart et Beethoven, prendre possession de l'art musical et s'emparer du sceptre de la nouvelle conception de la musique, pure expression de sa propre beauté, et transformer presque complètement la signification de son existence.

Reprenons maintenant l'œuvre du fondateur, suivant toute probabilité, de la *musique de chambre* instrumentale en Italie. — *Sammartini* écrivit donc les premières symphonies, qui furent exécutées par un orchestre *sui generis* sur la plate-forme du château de Milan, pour le plus grand plaisir des citoyens (con grande diletto dei cittadini). C'est ainsi que s'exprime la Gazette Milanaise par la plume de son critique, auquel nous sommes redevables de plusieurs naïvetés qui ont fait les frais de l'histoire musicale italienne.

Tous les critiques même, par la suite, assurèrent que les compositions de *Sammartini*, *symphonies*, *quatuors*, *trios* et *sonates*, etc., étaient de très belles choses, riches d'inspiration et de savoir, dont quelques-unes furent publiées à Paris, à Londres et à Amsterdam.

Le docte Carpani fait, il est vrai, allusion à des *symphonies-ouvertures* de Lulli; mais il les appelle des compositions de style *monarchique-symphonique* (!), parce qu'elles sont écrites de manière à ne laisser dominer qu'un seul instrument pour le chant, tandis que les autres ne s'occupaient que de l'accompagnement. Cela ne pouvait donc égaler la *musique symphonique* proprement dite, parce que, moins la parole, il est évident qu'il s'agissait d'airs dont la mélodie était jouée au lieu d'être chantée. — Toujours suivant les dires de Carpani, *Sammartini* fut vraiment le premier à composer trois ou quatre parties *réelles* pour l'orchestre.

Mais, après ce premier vagissement, la musique symphonique passa directement à son vrai père, Joseph Haydn, qui fut sans conteste, à ce point de vue, le plus intéressant de tous les musiciens des siècles passés. — Et cependant (la rumeur en vint jusqu'à lui), il se mettait en colère chaque fois qu'il supposait qu'on pût croire que *Sammartini* lui eût inspiré le principe de son style ou, pour le moins, de son genre.

Pourtant Carpani, dont on ne peut douter (car Haydn fut son idole exclusive), affirme honnêtement et loyalement que Haydn emprunta beaucoup au style du maître milanais, qu'il qualifie de *très original* et riche d'idées et d'inventions. Et Carpani fait même des comparaisons entre certaines compositions de Haydn et celles de *Sammartini*, où l'on trouve des points de contact très voisins. De plus, il nous dit que *Sammartini* introduisit l'usage du « mordente », des notes syncopées, des contre-coups d'archets, des notes piquées et continuées. Toutes ces nouveautés caractérisent, toutefois avec plus de charme, la musique de Haydn. — Le célèbre critique remarque encore que *Sammartini* donna aux violons les parties concertantes, en les déliant de l'accompagnement; il fit agir les *seconds violons* de façon toute différente des *premiers*; et bien d'autres choses encore qui équivalaient alors, dans le genre symphonique, à une véritable création. Il ajoute que le fait le plus frappant est que le célèbre Gluck, qui fut son élève dix ans de suite, avait coutume de dire que tout ce qu'il savait, il le devait à son maître. — Or, qui connaît la grandiloquence de la *polyphonie* orchestrale

de Gluck, doit en tirer la même conclusion que Carpani, c'est-à-dire que Sammartini fut vraiment le maître du genre, l'initiateur vaincu seulement par Haydn, parce qu'il... avait du génie!

D'ailleurs Rousseau fit hommage à Sammartini d'un éloge sans limite, de même Burney et Quanz.

C'est probablement pour cela que, dans sa patrie, le musicien pré-auteur est presque inconnu, qu'on ne fait jamais allusion ni à lui ni à son œuvre, quand on veut retourner à l'ancien; ou que Milan, par un pur hasard de chronologie illustrée, donne son nom à une ruelle perdue dans les champs!!

Le comte d'Harraeh, qui fut gouverneur de la Lombardie Autrichienne, transporta la musique de Sammartini à Vienne, où elle plut extrêmement. On l'exécuta dans tous les concerts journaliers. — Haydn en entendit certainement une grande quantité chez le prince Esterhazy. — Il était garçonnet, à l'âge des impressions vives, et l'impression fut si forte qu'elle ne s'effaça plus et qu'il ne sut pas avoir un autre style. — Mais si le style fut, en embryon, celui de Sammartini, Haydn, génie infini et multiforme, le revêtit de beautés mélodiques et polyphoniques, au point de mériter un jour le sceptre du domaine symphonique.

La musique symphonique au XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie se concentre à notre avis sur trois têtes : Sammartini, Boccherini, Cherubini. Pour entourer ces trois sommets, nous devrions répéter les noms de tous les musiciens qui nous ont offert une matière si ample dans le champ théâtral et dans celui de la musique sacrée. Tous ces musiciens composèrent, qui plus, qui moins, des Quatuors, des Sonates et des Cantates : Anfossi, Asioli, Guglielmi, Paisiello, Cimarosa et d'autres se signalèrent dans ce genre, mais... *ce n'était pas leur affaire*. L'art n'en tira qu'un avantage presque nul, et les étudiants d'aujourd'hui n'en tireraient aucun enseignement utile. Mais l'art et les étudiants devront toujours méditer l'œuvre féconde et l'étonnant génie de *Boccherini*, que Haydn vénéra, et dont certains disent qu'il s'inspira.

Il naquit à Lucques en 1743, et il fut un violoncelliste excellent et passionné. Compositeur de génie, il eut une extraordinaire facilité de production.

Parmi les 366 compositions dont les Sonates pour violon et piano, duos, trios, quatuors, 133 célèbres « Quintetti », « Settetti », « Ottetti », symphonies, concertos, un fameux *Stabat Mater*, les Oratorios, les Cantates, les Messes, etc., etc., il n'y en a pas une dont on puisse dire que c'est une œuvre médiocre d'inspiration, faible ou de modeste construction.

Suivant nous, la vraie *musique de chambre* de cette époque se concentre presque dans le merveilleux musicien, dont la grandeur est plus célèbre que populaire cependant, peut-être par suite de notre tendance des plus faibles pour la musique pure, défaut dont nous avons même trop parlé plus haut.

L'art instrumental note dans l'œuvre de *Cherubini* des Quatuors admirables, un célèbre Quintetto et toutes les ouvertures de ses œuvres sublimes qui peuvent aller de pair avec celles de Beethoven, Gluck, Mendelssohn et Mozart.

Le style grandiose et polyphonique, la largeur hardie, la génialité des motifs, la richesse des modulations et surtout l'instrumentation savante, font de ces ouvertures de véritables et splendides poèmes symphoniques.

Si nous voulions encore énumérer toutes les *Can-*

*tates* de circonstance, tous les *madrigaux*, tous les *lyanes*, les *sonatines*, nous ne saurions finir.

Nous consacrerons un passage de notre chronique à la *musique de chambre* particulière au piano, en citant les grands maîtres didactiques, parmi lesquels le XVIII<sup>e</sup> siècle compte deux champions éminents, *Scarlatti* et *Muzio Clementi*.

L'Italie tira une grande gloire de ces deux grands maîtres de clavecin. Ils tinrent leur chaire artistique pendant presque tout un siècle, et ils fondèrent les principes esthétiques et didactiques qui devaient donner naissance à toutes ces grandeurs immortelles qui atteignirent leur plus grand développement avec les *Schumann*, *Chopin* et *Beethoven*.

Cette branche importante de l'art musical nous offre matière à réflexion sur la fausse direction prise par l'Italie, malgré les affirmations de ces deux célébrités, dans un siècle si rapproché du nôtre, que nous en fimes même des contemporains. Et dans ce champ, aussi bien que dans le domaine symphonique, il est douloureux de constater que notre pays se laissa abuser par l'exagération de sa propre nature; elle interpréta d'une manière triviale le caractère noblement idéal de ces premières sources, tandis que l'Allemagne, même l'Angleterre et la France, jusqu'à la Russie, surent les recueillir avec profit.

Il y aurait matière à écrire un livre très amusant sur l'étude du piano au beau milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en Italie. On aurait la triste illusion d'être revenu aux temps du *rococo* et de la décadence la plus humble, si nous ne pensions pas que la crise musicale italienne fut, à cette époque, le reflet d'une crise générale. Le théâtre, l'Église, la musique académique, tout fut emporté au souffle des passions politiques déchaînées, qu'on n'aurait pas pu conquérir, même si cette époque n'eût marqué précisément l'aurore de notre « Risorgimento » et de cette époque patriotique qui dura plus de 25 ans, étouffant tout idéalisme artistique qui ne fût pas en relation avec l'élan national ou les conspirations. — Un rayon de gloire brilla seulement pour les premières œuvres du Nord, qui brandit très à propos l'étendard de la révolution avec la flamme inattendue et turbulente d'une musique caractéristique et populaire.

Tout le reste de l'art, hélas! se confondit en un leurre très humble des sens, comme si l'esprit italien eût craint, en donnant à l'art un atome d'idéal, d'enlever celui qui, unanime et sacré, devait s'alimenter seulement de patrie et de rédemption.

La musique de détail, la musique intime, voulut être un écho immédiat de celle qui faisait du théâtre un comice patriotique permanent. Tous, artistes ou non, voulurent jouir de petites parcelles de cette facile jouissance qui aimait la foule au plus haut degré, la répétition du motif d'un chœur, d'un air qui empruntait sa force aux circonstances, éloigna toutes les créations du clavecin, ces créations immortelles qui revivaient seules d'une existence idéalisée, indéfinie. Les malentendus se mêlèrent; le rythme suffit à remplacer le manque de l'idée; ce fut un triomphe des natures médiocres, si promptement sympathiques aux masses populaires. — Le mal lit gangrène; un principe moral devint un vice, une idée sublime une habitude vulgaire, l'évocation d'une chose sainte et sacrée un ramassis de choses nulles et hybrides; le goût, et même le bon goût, perdit la juste mesure; un passe-temps matériel détruisit l'idéal d'un grand prin-

cipe; le laid, le méchant, le mauvais, l'horrible, trouvèrent peu à peu goûts et intelligences assez dépravés pour les mettre au rang du beau, du bon, de l'excellent, du sublime. Le commerce mit à prolit le hasard opportun et s'enrichit en vulgarisant l'épidémie.

Nos ballets eux-mêmes se complurent à ce que la conscience des descendants devait condamner au bûcher; mais il n'est point de maladie qui ne laisse pas de trace, si petite soit-elle, et aujourd'hui encore, après tant d'efforts de réhabilitation, une famille bourgeoise juge qu'une Romance de Mendelssohn, un Nocturne de Chopin ou un « Adagio » de Beethoven sont de la musique impossible! Hélas! et nous avons doté le monde d'un Scarlatti et d'un Clementi! Et l'Italie est la patrie de Palestrina et de Marcello!

∴

Nous devons donc à *Domenico Scarlatti* le principe de l'art du clavecin dans le vrai sens du mot. Il est cependant difficile d'admettre que l'influence de J.-Sébastien Bach fut tout à fait étrangère à la conception que Scarlatti s'était faite de l'art du piano. Son style est, il est vrai, plus clair, plus simple, plus franc, mais la nature des fugues, de ses Gígues, de ses Gavottes, Sarabandes, Courantes, etc., révèle quelque peu d'imitation du grand Allemand.

*Girolamo Frescobaldi*, à la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, avait écrit les premiers morceaux du même genre, oui certes, et pour être scrupuleusement sincère, on devrait plutôt donner à Frescobaldi cette gloire, d'autant que Haendel et Bach s'inspirèrent certainement de lui pour leur production si belle qui (éternelle histoire du genre humain) devait ensuite retourner à la source dont elle était partie. Bach précéda de quelques années seulement notre Scarlatti (c'est encore vrai), ou pour mieux dire la période du clavecin; mais ceci doit et peut avoir suffi à éveiller l'imagination du grand musicien italien, auquel on ne pourrait adresser aucun blâme pour avoir souri aux rayons du grand soleil allemand, le plus grand compositeur, à n'en pas douter, de l'Europe au xviii<sup>e</sup> siècle.

Bach mourut à Leipzig en 1750, Scarlatti à Naples en 1757. Scarlatti parcourut les principales villes d'Europe alors que Bach triomphait avec ses compositions. Bach suivit, selon nous, pour le piano, la voie tracée par Frescobaldi, et Scarlatti italianisa, illustra en partie, popularisa la forme et l'idéal de Bach dans cette branche.

Il est cependant indiscutable que la création de Scarlatti est ce que l'on peut obtenir de plus beau, de plus original et de plus imprévu.

Son style est plus brillant que pathétique, tandis que les *airs* de Bach sont des chefs-d'œuvre de mélancolie; les sonates (courtes et loin encore de la forme que lui donneront les Mozart, les Haydn, Beethoven et notre Clementi, qui en fut, dit-on, l'inventeur) sont des compositions solides et dégagées, d'une modulation riche et où domine ce fameux entre-croisement des deux mains inventé par lui cette fois, peut-être pas très esthétique, mais qui fut imité par tous les maîtres du piano.

Scarlatti étant devenu, sur la fin de sa vie, obèse, ne pouvait plus croiser les bras; ce petit jeu disparut aussitôt de ses dernières compositions.

Le monde italien (musicale) parlant et nous le disons, nous, Italiens sincères) se rappela et se rappelle encore surtout Scarlatti, pour la *fugue du chat*. Tous les recueils d'anecdotes racontent en effet celle

du chat de Scarlatti, qui, en passant sur le clavier, toucha les notes qui donnèrent au Maître le thème de la fugue! Mais le souvenir du chat ne suffit pas pour apprécier l'art du grand Scarlatti, et nous sommes convaincus que parmi ceux qui connaissent de nom la *fugue du chat*, bien peu l'ont entendue. Non vraiment, ce futile épisode ne suffit pas; nous voudrions que toutes les écoles de piano eussent quelque lumière au delà de la commune culture (hélas! elles ne l'ont pas! et fissent de Scarlatti la doctrine, le catéchisme pour les fermes étudiants. Il est erroné de croire que cette musique soit difficile; nous ne serons pas suspects, n'est-ce pas? Nous voulons le progrès, mais que nous offre le progrès pour le piano? Dieu nous garde d'y penser; dans l'attente du restaurateur moderne, que l'on prenne donc l'ancien Scarlatti, qui est dans sa production multiforme, originale et indépendante... plus moderne que nous. Peut-être savons-nous à peine et faiblement l'interpréter!

Nous entendons parler, bien entendu, de l'Italie. Dans le domaine du piano moderne, la musique d'un Mendelssohn, de Mozart, Schumann, Beethoven et Chopin suffirait à remplir deux mondes et deux siècles à venir. Et le moderne dans les autres pays nous a offert des Rubinstein, des Tchaïkowsky, des Grieg, des Oll. Olsen, des Fauré, des Godard, des Brahms, des Raff, des Taüsig. Nous?... nous avons le golfe de Naples et un piano dans chaque port de mer pour répéter les *Tarentelles* et les *Canzonettes*!! Ne nous accusez pas d'être un critique partial comme Fétis ou Berlioz, de dissimuler la vérité au désavantage de notre pays, car Dieu sait que si nous devions parler de notre xviii<sup>e</sup> siècle musical, comme nous eûmes déjà à le faire, le nom seul de Bellini nous arrêterait pendant une centaine de pages; nous voudrions que le lecteur étranger nous criât: « Assez, nous avons compris qu'avec votre Bellini vous avez eu le plus grand génie mélodique de l'humanité! » Mais ce qui est vrai est vrai. Quant à l'art du piano, si noble expression de la musique pure, nous dormons depuis un long moment.

D'ailleurs, disons-nous bonnement, nous avons toujours Clementi pour sauver la situation et maintenir notre nom à la tête de cet art! Eh oui, nous nous sommes tous crus poètes parce que, il y a des siècles, nous en avons possédé quatre, très grands; nous nous sommes tous crus peintres parce que Raphaël, le Titien, Léonard, naquirent sur notre sol; tous musiciens... parce que depuis la gloire des célèbres compositeurs dont nous avons tant parlé, nos nourrices nous ont appris à balancer notre petite tête en cadence au rythme flatteur d'une barcarolle napolitaine accompagnée de la guitare. Mais quant à être pour cela un peuple d'artistes, il est permis d'en douter.

L'art... est-il nécessaire de nous répéter? Nous avons déjà exposé notre conception de la musique pure et comment nous n'avons pas été précisément ses interprètes ni ses disciples les plus spontanés!

*Mazio Clementi* tient certes très haut notre drapeau dans l'art du piano, et c'est pourquoi nous laissons dormir ses pauvres cendres dans la célèbre abbaye de Westminster à Londres, près de la tombe des Stuarts, à côté de Gladstone! Tous les étrangers demandent à voir la tombe de Clementi, mais quand le guide montre à un Italien la tombe de Clementi: « Qui donc est-ce? pense l'Italien; cet homme a dû se tromper, il voulait dire le pape Clément, de la famille des Stuarts! » Nous exagérons peut-être et

de parti pris notre pessimisme, qui, atténué, est très près de la vérité!

Muzio Clementi était né à Rome en 1752; puis, élevé chez l'Anglais Beekford, il étudia Bach, Haendel et Scarlatti; il étudia en même temps les langues modernes, il eut une culture générale très étendue, et il devint très vite, à 22 ans, un artiste complet et parfait.

Clementi se voua au piano; après avoir appris tout ce qui faisait la grandeur de ses trois prédécesseurs, il forma à son tour son génie personnel, qui est une fusion ingénieuse du romantisme et du classicisme: il dramatisa le piano, c'est-à-dire qu'il lui fit exprimer toutes les nuances du sentiment. Cet art, avec Clementi comme chef d'école, devait se transmettre à ses élèves Cramer, Field, Bertini, Kalkbrenner, Moscheles, pour ne citer que les principaux.

L'art de Clementi? Qui donc peut affirmer qu'il l'interprète exactement? Les fameuses études de *Gradus ad Parnassum*? Oh! cela, oui, tout bon professeur de piano, instinctivement, conseille ces études à tous les dilettantes, ses élèves, qui ne font par la suite que « taper » des motifs d'opéra ou des airs à danser! « Eh oui, dit le maître, chacun sait que les études sont ennuyeuses, prenez patience! » Voici le seul adjectif: « ennuyeux », dont le maître daigne qualifier les cent compositions qui forment l'œuvre la plus considérable qu'on ait jamais écrite pour piano, et qui, si elle ne lui est pas supérieure, est au moins l'égal du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach. Quant à nous, nous souhaiterions une tout autre culture, un tout autre début, un tout autre but dans les études, avant d'affronter cette méthode sublime, qui donne, en cent études, cent Sonates, toutes de style, de caractère et de physionomie diverses.

Pour ne rappeler du grand compositeur qu'une seule de ses œuvres les plus utiles à l'étude du piano, nous citerons les célèbres *Sonatinas*. Qui n'a pas admiré le Mozart italianisé des *Rondeaux* et des délicieux *Primi tempi*?

Comment un enfant doué pourrait-il ne pas être conquis par cet art si judicieusement gradué pour arriver jusqu'à lui, tout en conservant dans leur pureté les tendances classiques et l'éclectisme des formes? Cette musique ne vieillira pas, elle correspond à toutes les aspirations modernes; elle conduit par la main, anxieusement, le ferme étudiant vers la compréhension future des œuvres plus difficiles; après celles de Clementi, il pourra affronter sans crainte même celles de Haydn, les *Bayatelles* de Beethoven, les *Gigues* de Scarlatti, les *Romanes* de Mendelssohn. A ce point de vue, le xviii<sup>e</sup> siècle italien servit l'art; la production fut petite, mais très grande sa valeur.

Nous ne pouvons en dire autant du violon, s'il faut être sincère. Ce n'est pas une affirmation lancée à la légère. Nous savons tous que Corelli (né en 1653) porta à une très grande hauteur l'art du violon. Les *Concerti grossi* étaient et sont encore ce que l'on peut imaginer de plus noble, de plus châtié et de plus fin. Ce génie de la mélodie concédait rarement à la virtuosité mécanique des agilités inconsidérées et aériennes. Tout était musique d'expression, même les *Allegri*. Nous n'entendons pas cependant méconnaître la valeur de son célèbre successeur immédiat: Giuseppe Tartini. Il fut, sans conteste, le plus grand exemple de l'art du violon au xviii<sup>e</sup> siècle en Italie. Mais, tout en l'admirant, nous déplorons aussi le commencement de cette virtuosité dont la célèbre

*Sonate du Diable* de Tartini nous semble le prélude, un peu artificiel, qui devait rejoindre le point culminant, lorsque Paganini (que le xviii<sup>e</sup> siècle vit naître) monte à de vertigineuses hauteurs dans l'exécution des difficultés les plus infernales. Même si les *Adagio* se maintiennent exempts de toute fioriture, nous voudrions faire entendre notre opinion: les qualités d'un chant exécuté sur le violon ne sont pas toujours examinées de très près; ces cantilènes passent souvent pour ce qu'elles ne sont pas, à cause de l'effet induqué plus haut, le son glissé sur les cordes avec des traisons et des douceurs mégardeuses. Les chants pour piano, au contraire, ceux de Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann et Chopin, par exemple, continuent dans leur essence la beauté esthétique intime, parce que l'instrument ne peut offrir aucune des ressources que nous appellerons *décoratives*, inhérentes au son de la corde et surtout au son du violon.

Tartini fut un grand violoniste; il écrivit beaucoup de musique symphonique de valeur, et il mérite une des premières places parmi les célébrités musicales du xviii<sup>e</sup> siècle italien.

Nous ne faisons pas ici la biographie de ces hommes remarquables, qui eurent dans leur vie des épisodes romanesques, intéressants, mais point nécessaires pour notre étude. C'est pourquoi nous passons, sans plus, à Nardini, Toscan, disciple fidèle de Tartini, son maître, auteur lui aussi de musique pour violon dans ce style alors en vogue. Rolla de Pavie n'est pas moins célèbre; plus grand que lui encore, Allinovi, Vénitien, qui écrivit 43 Sonates et 36 Concertos. Il faut citer Giordani, Giordani, Locatelli et Campagnoli.

Et lorsque le xviii<sup>e</sup> siècle allait se fermer à la gloire sur la renommée qui le rendit à juste titre orgueilleux, un autre éminent musicien entra dans la vie pour l'art: Nicolo Paganini, le souverain des violonistes, dont s'occupera celui qui nous succédera pour traiter dans cette Encyclopédie la musique en Italie au xix<sup>e</sup> siècle.

La musique vocale de chambre ne fut pas très cultivée au xviii<sup>e</sup> siècle. Rappelons seulement Clari, de Pistoie, qui mourut en 1738, auteur de certains Duos et Trios à basse continue très célèbres, c'est-à-dire avec l'aspect de « partimenti » en basses chiffres. Nous étions donc bien loin de l'application aux petites compositions poétiques d'une ou deux strophes, d'airs de théâtre, ainsi qu'il arriva d'une façon exagérée, au siècle suivant.

Mais les chanteurs et les maîtres à chanter compensèrent par leur talent la sécheresse de cette musique: Farinelli, Gabrielli, Goziello, Caffarelli, la divine Catalani, l'Aguari dite « la Bastardella », Garcia père, né à Madrid, mais Italien des plus purs dans l'application et l'expression de son art, sans oublier ceux qui se consacrèrent à l'enseignement comme Gizzi, Mancini, Andreozzi, Bordoyni, qui laissa des méthodes excellentes, aujourd'hui encore appréciées; Ronconi, ténor, qui fut le maître des meilleurs chanteurs de la fin du siècle; Aprile, dont le solfège et les vocalises sont classiques et impérissables.

Il n'y eut pas alors de célèbres organistes: pourquoi enregistrer ici des noms qui n'ajouteront rien à la valeur d'une histoire? Toutes les églises en eurent à la douzaine, mais l'instrument, hélas! ne correspondait pas encore à la sévérité et à la majesté de la musique sacrée. Caligari laissa un nom dans ce

genre. Les auteurs de bonne musique pour la voix ne manquaient pas, et l'orgue subit dans cette période le même sort que le piano.

Ce que nous disons peut sembler étrange à ceux qui croient ingénument aux merveilles du passé. L'orgue au xviii<sup>e</sup> siècle négligea cependant l'art grandiose de Frescobaldi, Haendel, Bach, et on commença en Italie à chevaucher derrière l'imitation des virtuosités vocales du théâtre, ce qui servit de prétexte à la triste histoire de l'orgue au xix<sup>e</sup> siècle, qui se continua lâchement jusqu'à nos jours, pour la plus grande offense du temple, le déshonneur de l'art et le scandale des fidèles qui désireraient prier!

Et ce qui est curieux à constater, c'est que, au milieu d'une telle décadence d'auteurs et d'exécutants de quelque talent, l'industrie de l'orgue fut prospère et glorieuse en Italie.

Après l'invention de la balance pneumatique due à Förnes, l'organiste de Welfin, l'usage de l'orgue et la fabrication, qui en est la conséquence naturelle, s'étendirent chaque jour davantage. Mais les orgues du type ancien des Antegnati de Brescia demeuraient célèbres; les fabriques de Azzolino, des Ciaja, des Tronci et des Agati de Pistoie; des Biroldi, Lombardo, Ramai de Sienne, des Serassi et des Bassi de Bergame, des Lingiardî de Pavie, progressèrent. Callido, Vénitien, avait déjà fabriqué en 1795 trois cent dix-huit orgues. Il y eut des fabriques à Turin, à Parme, à Bologne, à Mantoue et à Milan.

Il sembla que l'étranger nous dépassât à un certain moment, mais le xix<sup>e</sup> siècle reprit avec plus de science la fabrication du xviii<sup>e</sup>, et aujourd'hui nous n'avons pas de rivaux dans cette industrie, si ce n'est qu'il nous manque, sauf exception, des exécutants.

∴

Il y a peu de grands noms à signaler parmi ceux qui eurent avec l'art musical d'étroites relations; parmi ceux mêmes dont on parle beaucoup, on rencontre celui de *Rainieri Calzabigi*, qui écrivit des livrets pour Gluck; il était né à Livourne en 1715. C'était une intelligence forte et profonde, et quelques-uns sont bien près de penser qu'il fut l'inspirateur du célèbre musicien allemand, dans sa grande réforme.

*Carlo Goldoni*, l'immortel Goldoni, dans les premiers temps de sa vie d'aventures, écrivit de modestes livrets d'opéra, pour des compositeurs alors très célèbres, Galuppi par exemple, mais ces ouvrages ne témoignent d'aucune personnalité; elle fut absorbée plus tard par l'œuvre du grand comique, extraordinaire et géniale, originale entre toutes.

*Carpani*, critique illustre et lettré, aussi bien qu'excellent musicien, acquit une grande célébrité pour ses fameuses lettres *Haydine e Rossiniane*. Il défendit sans trêve l'auteur du *Barbiere di Siviglia*, alors que les gros bonnets de la critique italienne disaient joyeusement de lui d'inimaginables choses.

On pourrait enrichir ses connaissances musicales en étudiant les volumes de *Carpani*, car, outre l'habileté et la justesse de la critique, il parcourt, à vol d'oiseau il est vrai, presque toute l'histoire de l'art de son siècle, avec des citations, des observations de tous les temps et de toutes les époques. *Carpani*, né à Côme en 1752, fut, sans aucun doute, un des hommes les plus intéressants de l'Italie de ce temps-là.

*Dall' Olio*, élève du *P. Martini*, laissa une histoire de la musique qui a du prix; *Felice Romani* était au xviii<sup>e</sup> siècle encore adolescent, et sa précocité, qui annonçait une destinée si glorieuse, disparut tout à coup.

Nous n'avons pas étudié exclusivement l'œuvre de *Petro Metastasio*, le plus grand, le plus fécond poète de l'Italie dans le genre théâtre-lyrique, car nous jugeons, comme nous l'avons déjà dit, que les œuvres de Metastasio sont des créations spontanées de son génie infini, qu'elles inspirèrent les plus célèbres compositeurs et ne furent pas inspirées par eux.

En effet, l'*Olympiade*, pour n'en citer qu'une, fut mise en musique par Pergolesi, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paisiello, Caffaro, Anfossi, Galuppi, Cimarosa, et peut-être encore vingt autres! On voit d'après cela que ce n'était pas un poème fait sur commande. La plus forte raison de la diversité des résultats artistiques est là tout entière, mais la discussion serait inutile maintenant, elle appartient à ceux qui s'occupent du théâtre musical et de ses différentes phases.

Metastasio fut le classique romantique par excellence. L'histoire grecque et romaine, la mythologie, défilent dans ses nombreux écrits, nimbées de poésie. Il apparaît au xviii<sup>e</sup> siècle la figure la plus italienne qui soit, et il est si étroitement uni à l'histoire de la musique, que nous sommes heureux d'achever avec lui cette chronique de notre art, d'autant que l'auréole poétique de Metastasio rappela sur nous les regards du monde entier dans un réveil de la confiance aussi juste que nécessaire.

Tandis que notre beau ciel redevenait clair et serein, après le coucher des astres qui l'avaient empourpré, au beau milieu de notre pays, dans le plus modeste coin, dans la plus modeste maison, un enfant prenait par la main le vieux xviii<sup>e</sup> siècle et lui promettait un successeur digne de lui; l'enfant souriait au vieillard qui s'endormait tranquille, car il avait bien confié son riche héritage.

Le faible écho qui se perdait dans le lointain se confondit avec l'écho qui murmurait plus près; la dernière note du siècle d'or était une étincelle toute petite, mais éclatante, qui devait illuminer le nouveau siècle.

Le nom de *Gioachino Rossini* grava dans un granite impérissable la date de 1792 et donna à l'Italie une gloire que les siècles passés n'eurent jamais et que les siècles futurs ne verront peut-être jamais plus.

M.-A. SOFFREDINI, 1913.



## VI

XVIII<sup>e</sup> ET XIX<sup>e</sup> SIÈCLES

1792 A 1837

Par G. RADICIOTTI

PROFESSEUR AU LYCÉE ROYAL DE TIVOLI (ROME)

et A. CAMETTI

## ROSSINI ET SON ÉCOLE

GIOACHINO ROSSINI<sup>1</sup>

SA VIE ET SES ŒUVRES

## I. — Premières années (1792-1810).

Les dix premières années du XIX<sup>e</sup> siècle venaient de s'écouler, lorsque se montra à l'horizon musical de l'Italie un nouvel et lumineux astre, qui devait faire sentir son influence non seulement dans son propre pays, mais aussi hors des confins de sa patrie, et particulièrement en France et en Allemagne. J'entends parler de Gioachino ROSSINI, « le soleil d'Italie », comme le salua Henri Heine. La première représentation de sa *Cambiale di matrimonio* (1810) marqua une ère nouvelle pour l'histoire de l'opéra.

Gioachino Rossini naquit le 29 février 1792 à Pesaro, jolie ville des Marches<sup>2</sup> où le culte de la musique est traditionnel<sup>3</sup>. Son père, Joseph Rossini, de Lugo (Romagne), surnommé *Vicazza* pour sa belle humeur, s'était établi en 1789 dans cette ville, où il exerçait la profession de trompette public au service de la commune. L'année suivante il y épousait une femme du peuple, Anne Guidarini, née à Pesaro.

En 1796, lorsque Pesaro fut occupé par les Français, *Vicazza* se rangea sous le parti des républicains et fut au nombre des plus enthousiastes et des plus

actifs. Mais, le gouvernement du pape ayant été bientôt rétabli par les armes autrichiennes, et un procès contre les Jacobins (c'est ainsi qu'on appelait alors les libéraux francophiles) ayant été instruit, *Vicazza* perdit sa place.

Privés de ce traitement annuel qui, quelque modeste qu'il fût, leur suffisait, avec quelque autre petit gain, pour vivre modestement, Rossini et sa femme furent obligés de chercher leur propre entretien dans la vie errante du théâtre. Joseph jouait du cor dans les orchestres, pendant qu'Anne, qui, quoique complètement ignorante en musique, était douée d'une voix discrète et d'un heureux instinct musical, jouait les rôles de *prima donna*<sup>4</sup>. A l'entretien de la famille concourait aussi, de son côté, le jeune Gioachino, avec sa belle petite voix de soprano<sup>5</sup>, pour laquelle, dès la septième ou huitième année de son âge, il était recherché par les maîtres de chapelle de Lugo et de Bologne.

*Vicazza*, après avoir perdu son emploi, avant de s'établir dans cette dernière ville, fit retour dans sa ville natale, Lugo, et y resta quelques années; son fils y prit des leçons de chant et de piano du prêtre de Lugo, D. Joseph Malerbi<sup>6</sup>, dont il fut l'élève jusqu'en 1806, lorsque son père, s'étant aperçu des pro-

1. Jusqu'à présent on n'a pas une Vie complète et appuyée de documents de ce très célèbre maître. La plupart de ses biographies sont pleines d'inexactitudes et de fautes, de détails romanesques et de bons mots qu'il ne prononça jamais. Quant au matériel des notices, la biographie de Zanolini (Bologne, Zanichelli, 1875) est la moins inexacte; celle de Silvestri (Milan, 1874) est une des plus riches, mais elle est trop confuse. A l'égard de la critique, celle de Sittard (Leipzig, 1882) est trop sévère et même injuste; celles d'Azavedo (Paris, 1865) et de Pougin (Paris, 1871) trop indulgentes. L'étude de Dauriac (*Rossini*, Laurens, sans date) est brève, mais juste et impartiale.

Les notices présentes sont le résumé d'une longue étude biographique-critique sur Rossini que je prépare depuis longtemps à l'aide de documents, de sa correspondance et des journaux de l'époque, en tenant compte des plus récentes publications, apportant une nouvelle lumière sur la vie et l'œuvre du grand Pesarese.

2. Clément (*les Musiciens célèbres*, Paris, 1887). Naumann (*Italienneische Tondichter von Palestrina bis jetzt*, Breslau, 1883), Dauriac (*Rossini*, etc.) et d'autres font de Pesaro une ville de Romagne.

3. Pesaro fut de tout temps fécond en esprits adonnés à la musique. La théorie et la pratique, le chant et le jeu des instruments, l'art de les fabriquer, en un mot toutes les branches de la musique trouvent toujours dans cette ville des personnes qui les ont cultivées et excellent dans leur art. Il suffira de rappeler ici, parmi les compositeurs, Fellegriani (XVI<sup>e</sup> siècle), Zacconi (id.), Sabbatini (XVII<sup>e</sup> siècle), Albertini (XVIII<sup>e</sup> siècle), Federici (XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles); parmi les chanteurs, Bruscolini (XVIII<sup>e</sup> siècle); Bassi, créateur du rôle de *D. Juan* (id.),

et Bianchi (XIX<sup>e</sup> siècle); parmi les violonistes, Bini, élève de Tartini, et Tommasini (XVIII<sup>e</sup> siècle). Voyez Radiciotti, *la Musique à Pesaro* dans la *Cronaca musicale* de Pesaro, n<sup>o</sup> année (1906, n<sup>o</sup> 2 et 3).

4. Elle ne fut donc ni première entre les premières chanteuses de son temps, comme l'écrivit son biographe Zanolini, ni *seconda donna* ou choriste, comme d'autres ont soutenu. Sa carrière fut très brève (elle chanta dans les théâtres de Bologne, de Ferrare, Ostra, etc.). S'étant adonnée par nécessité à la vie théâtrale, elle l'abandonna dès que son fils fut à même d'aider sa famille; ce qui ne se fit pas beaucoup attendre.

5. Le grand Pesarese conserva jusqu'au delà de la quarantaine sa voix belle et délicate qui, la puberté finie, passa au registre de baryton, et il s'en servit bien des fois dans des cercles particuliers. Lorsque, par exemple, en novembre-décembre de 1823, il fit sa visite triomphale à Paris et à Londres, il chanta, s'accompagnant au piano, quelques-uns de ses airs dans les salons du duc de Berry et dans ceux de la cour anglaise. Souvent il fit de même dans les soirées qu'il avait coutume de donner de 1830 à 1848 chez lui à Bologne.

6. On conserve encore à Lugo (Romagne), dans la famille Malerbi, « le clavecin » sur lequel, au témoignage de Rossini lui-même, s'exerça le grand maître pendant son séjour dans cette ville. Aucun des biographes de Rossini ne mentionne Malerbi, tandis que la plupart citent au nombre de ses premiers maîtres un tel Prinetti, et un tel Palmerini. Il auraient instruit le grand Pesarese à Bologne avant qu'il entrât au lycée.

grès merveilleux du jeune garçon et voyant qu'on en pourrait faire quelque chose de plus qu'un bon chanteur, se décida à le faire entrer au lycée musical de Bologne. Gioachino touchait alors à la quatorzième année de son âge.

A Bologne il eut pour maître le révérend Ange Tesi pour le chant et pour le jeu du piano, et le père Stanislas Mattei pour la composition; mais son propre génie fut son guide principal, et son travail le plus profitable fut la lecture des pages immortelles de Cimarosa, de Mozart et de Haydn. Le cours de ses études méthodiques ne fut pas de longue durée. L'aiglon, connaissant la puissance de ses ailes, était impatient d'abandonner son nid et de prendre son essor. En 1810, trois ans à peine après son entrée au conservatoire, il entra triomphant dans la carrière théâtrale. Il n'avait que dix-huit ans!

**[f. — Opéras écrits en Italie (De la « Cambiale di matrimonio » à la « Semiramide ») (1810-1823)].**

Pendant qu'il était élève au lycée, il avait composé une Messe pour une église de Ravenne, un *Graduel* concerté à trois voix, une *Cantate*, *Il pianto d'Armonia*, exécutée le 11 août 1808 dans les salles du lycée par ses condisciples, une symphonie en *mi b* (1809) qui fut ensuite transportée dans la farce *La cambiale di matrimonio* et quelques morceaux d'un opéra sérieux, *Demetrio e Polibio*, fini et représenté plus tard. *La cambiale di matrimonio*, son premier ouvrage, présentée au jugement du public, parut sur la scène pendant l'automne de 1810 au S. Moisé<sup>1</sup> de Venise. Exécuté par d'excellents artistes, parmi lesquels brillait la célèbre prima donna Rose Morandi, il fut accueilli avec bienveillance, mais non pas avec enthousiasme, comme la plupart des biographes l'ont écrit. Le public y trouva bien des mélodies agréables, jolies et surtout gaies et vives, mais pas assez originales. Des réminiscences de Cimarosa, le plus souvent encore de Generali, paraissaient çà et là. En un mot, cette farce ne révéla pas un compositeur de génie, mais seulement un jeune garçon de talent et doué d'une ardente imagination.

A propos de ce premier essai public du génie de Rossini, il me plaît de corriger ici une faute où sont tombés les biographes du grand Pesarese.

Dès l'époque où Henri Beyle, ce très spirituel écrivain plus connu sous le pseudonyme de Stendhal, admirateur enthousiaste de l'Italie, écrivit dans sa romanesque *Vie de Rossini* que Constance Perticari protégea dès sa première jeunesse le Cygne de Pesaro et s'employa afin qu'on ouvrit les portes du S. Moisé de Venise à son premier opéra *La Cambiale di matrimonio*, la plupart des biographes de l'excellent maître répétèrent que celui-ci fut redevable à une belle et aimable dame d'avoir reçu sitôt à Venise le baptême de compositeur dramatique.

En 1824, M. Fiori, directeur de la revue *Teatri, Arte e Letteratura* de Bologne et ami intime de Rossini, rectifia cette erreur entre toutes les autres de Beyle, et affirma que le Pesarese « se rendit à Venise grâce à l'assistance qu'il eut d'un de ses amis ». Le biographe Zanolini cite le nom du marquis Cavalli de Sinigaglia, mais je puis assurer que cet ami fut vraiment *Jean Morandi*, savant compositeur et très habile

maître de chant, qui vécut longtemps à Sinigaglia et qui snivait en ce temps-là sa propre femme Rose (une des plus brillantes étoiles de la scène lyrique) dans ses pérégrinations artistiques à travers l'Italie.

Je tiens ce fait, que je vous cite, d'un élève de Morandi, Archange Boccoli, qui l'entendit plusieurs fois répéter avec une légitime complaisance par son propre maître.

Plusieurs années avant la représentation de *La cambiale di matrimonio*, Joseph Rossini et sa femme, M. Morandi et M<sup>me</sup> Morandi, faisant partie d'une même troupe, s'étaient liés d'amitié et parlaient souvent du petit Gioachino et de l'espoir qu'ils fondaient sur son avenir. Lorsque, au mois d'août de 1810, Morandi et sa femme passèrent par Bologne, allant à Venise, la mère de Rossini leur rendit visite et dit au maître les grands progrès que le jeune garçon avait faits et l'ardent désir qu'il avait d'écrire et de faire représenter un opéra; et elle le lui recommanda enfin instamment, comme à une personne à qui l'occasion de le présenter bientôt au public ne pouvait manquer. Morandi promit, et l'occasion ne tarda pas à venir. Au S. Moisé on devait jouer cinq nouvelles farces de cinq différents maîtres. Après le succès éclatant de *Adelina* de Generali, l'auteur de la cinquième farce, un Allemand (dont Boccoli ne se rappelait pas le nom), s'éclipsa, laissant l'*impresario* dans l'embarras. Alors Morandi se souvint de Rossini et lui écrivit pour lui demander s'il serait disposé à venir. Pour toute réponse Rossini partit sur-le-champ, et, dès qu'il eut le libretto du poète de l'entreprise, qui était alors Gaëtan Rossi, il en composa la musique en peu de jours. Mais, à la première répétition, les principaux acteurs refusèrent de chanter, si l'on ne modifiait et n'allégeait pas l'accompagnement de l'orchestre, qu'ils disaient être si retentissant, qu'il dominait quelquefois leur voix. Rossini, revenu à la maison des Morandi, dont il était le pensionnaire, s'enferma dans sa chambre et se mit à pleurer. Le maître courut le consoler et s'offrit de faire dans la partition les changements qu'exigeraient les vieilles habitudes théâtrales et les prétentions des chanteurs. Le jeune garçon se fia à l'expérience et au savoir de Morandi, et la farce (c'était précisément *La cambiale di matrimonio*) put être exécutée avec le succès que j'ai dit<sup>2</sup>.

Encouragé par ce succès flatteur, le maître, après avoir composé une cantate pour la célèbre Esther Mombelli, *Didone abbandonata* (Bologne, 1811), tenta de nouveau le sort de la scène, et avec une facilité surprenante, dans le cours d'une seule année, le temps qui aurait été à peine suffisant à un autre pour copier les partitions, il fit jouer trois opéras, trois farces et un oratorio; *L'equivoco stravagante* (opéra-comique en deux actes, Bologne, théâtre du Corso, automne 1811), *L'inganno felice* (farce, Venise, S. Moisé, carnaval 1812), *Ciro in Babilonia* (oratorio en deux actes, Ferrare, théâtre communal, carême 1812), *La Scala di seta* (farce, Venise, S. Moisé, automne 1812), *Demetrio e Polibio* (opéra sérieux, Rome, Th. Valle, aut. 1812). Tous ces ouvrages, en dehors de *L'inganno*, n'accrurent pas beaucoup la réputation de l'auteur de la *Cambiale di matrimonio*; ils se ressentirent de la hâte avec laquelle le maître, pressé par la nécessité, les avait écrits; mais la *Pietra del Para-*

1. Nous adoptons ici, contrairement à l'usage général, pour le théâtre *San Moisé*. Orthographe *S. Moisé*, sous laquelle il a été connu depuis sa création jusqu'à sa démolition (1818), Moisé se disant Moisé en dialecte vénitien.

G. R.

2. Rossini se souvint toujours avec reconnaissance du bienfait qu'il eut de Morandi. Voyez à ce propos mes *Lettere inedite di celebri musicisti annotate*, etc., Milan, Ricordi et C. (1892); 110<sup>e</sup> page, 1<sup>re</sup> Lettre de Rossini.

gone, opéra-comique en deux actes, qu'interprétaient des chanteurs célèbres tels que la Marcolini, Bonoldi, Galli et Parlamagni, à la Scala de Milan (automne 1812), eut un tel succès que Rossini fut exempté du service militaire. Dans la *Pietra del Paragone* le grand progrès qu'avait fait le jeune auteur était évident; on y trouvait aussi plus d'originalité.

La saison théâtrale à la Scala n'était pas encore finie, que Rossini se trouvait déjà à Venise, appelé par l'entreprise du S. Moisè et du Fenice. Dans le premier théâtre on lui avait proposé le livret de deux farces, *L'occasione fa il ladro* ou *Lo scambio della valigia* et *Il figlio per azzardo* ou *Il Signor Bruschino*; ces farces jouées, l'une dans l'automne de la même année, l'autre dans la saison suivante, saison carnavalesque (1812-13), furent accueillies froidement. Pour le second théâtre il écrivit un opéra sérieux, le deuxième de ce genre, *Tancredi in Siracusa*.

Cet opéra, qui parut sur la scène le 6 février 1813, obtint un succès enthousiaste et mit immédiatement l'auteur, qui venait d'avoir à peine vingt ans, au nombre des plus réputés compositeurs de son temps. En vérité, dans cet opéra Rossini révéla pour la première fois sa personnalité; il s'acheminait dans une voie tout à fait nouvelle. Après avoir rompu les entraves du vieux conventionnalisme, il s'abandonna à la fougue de sa propre inspiration; plus de récitatifs *a secco* interminables, mais des récitatifs brefs, où les monologues et les dialogues sont soutenus par la mélodie de l'orchestre; sous sa plume le chant s'enrichit de nouvelles formes, et le morceau d'ensemble reçoit le développement large et architectural qui caractérise le style de Rossini. La réforme apportée à l'opéra sérieux par Rossini se manifeste ici proche de son accomplissement.

Cet opéra, exécuté à Paris lorsque Rossini s'y fut établi, atteignit en 1827 sa deux centième représentation.

Entre tous les morceaux du *Tancredi*, l'air *Di tanti palpiti* resta très populaire pour sa grâce et sa simplicité. On le surnomma *l'aria dei risi*, parce qu'on raconte que Rossini l'aurait improvisé à table dans un restaurant, et précisément pendant qu'il attendait que le cuisinier lui apprêtât le riz à la milanaise.

Le succès éclatant du *Tancredi* fit rechercher plus que jamais les opéras de Rossini et engagea les *impresarii* à augmenter notablement le prix de ses partitions, qu'il préparait avec sa facilité ordinaire et avec une merveilleuse rapidité. Trois mois seulement après la première apparition du *Tancredi*, il faisait représenter au S. Benedetto de la même ville *l'Italiana in Algeri* (22 mai 1813), qui obtint aussi un grand succès. Ensuite il revint à Milan, où il écrivit la cantate *Egto ed Irene* (1814) pour la princesse Amelia Belgioioso, pendant qu'il préparait pour la

Scala deux opéras, l'un comique et l'autre sérieux : *Aureliano in Palmira* et *Il Turco in Italia* (carnaval et automne 1815). Tous deux furent froidement accueillis, bien qu'ils fussent interprétés par des chanteurs de premier ordre et qu'ils confinsent des morceaux d'une valeur indiscutable. La symphonie et quelques morceaux de *Aureliano*, qui eut pour interprète le célèbre sopranoiste Jean-Baptiste Velluti, furent utilisés ensuite pour le *Barbier*. Le *Sigismondo*, opéra sérieux, représenté au Fenice pendant le carnaval de l'année suivante, eut encore moins de succès. Il tomba le premier soir et ne se releva jamais. Malgré cela, Rossini était toujours le compositeur du jour; sa renommée s'était répandue dans toute l'Italie, excitant l'envie des compositeurs plus âgés, qui se voyaient moins recherchés que le très jeune maître. « Il y a un homme en Italie — écrivait Stendhal après la représentation de *l'Italiana* — dont on parle désormais plus que de Napoléon; c'est un compositeur de musique qui n'a pas encore vingt ans. »

Revenu à Bologne, il composa un *Inno nazionale* pour glorifier le débarquement de Napoléon à Cannes<sup>1</sup>. Ensuite il fut appelé à Naples par l'impresario Barbaja, qui lui commanda un opéra sérieux pour le S. Carlo. Ce fut *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opéra qui, merveilleusement interprété par la Colbrand, obtint d'immenses applaudissements (8 octobre 1815).

*l'Elisabetta* occupe une place importante dans la série des opéras de Rossini, parce que pour la première fois le maître écrivit *in extenso* dans sa partition les ornements du chant et ce qu'on appelle *passi di agilità*, qui jusqu'alors avaient été laissés au choix et au goût du chanteur. Depuis ce temps, il employa toujours cette méthode, qui fut plus tard suivie par les autres compositeurs. Ce qui soutiennent quelques-uns est donc faux, lorsqu'ils disent que Rossini fut le premier à introduire dans les opéras le *canto rifiorito*, tandis qu'il en réprima seulement l'abus, en obligeant le chanteur à obéir fidèlement à la volonté du compositeur.

Après le succès d'*Elisabetta*, Rossini fut appelé à Rome (carnaval 1816) et chargé d'écrire un opéra mi-bouffe pour le théâtre Valle, et un opéra bouffe pour l'Argentina, tous deux sur des poèmes de César Sterbini. Le premier fut *Torvaldo et Dorliska*, accueilli froidement; le second, *Il Barbier di Siviglia*<sup>2</sup>, sifflé le premier soir, 5 février 1816, principalement par une cabale que menaient les amis du maître Paisiello<sup>3</sup>, mais applaudi aux représentations suivantes avec un enthousiasme toujours plus grand. Le *Barbier di Siviglia* est la plus merveilleuse improvisation qui soit sortie du cerveau d'un artiste. Composé en quatorze jours, cet opéra est néanmoins parfait dans toutes ses parties; et par la perfection de la forme et la fraîcheur de l'inspiration et par la vive

1. Les interprètes étaient M. Malanotte et la Manfredini, le ténor Tondran et la basse Lucien Bianchi.

2. Tous les biographes, y compris Zanlini, racontent l'anecdote suivante. Les Autrichiens étant rentrés peu de temps après à Bologne, Rossini, dont le nom figurait dans les listes de proscription, pour désarmer les rigueurs du général allemand Stephanini et aussi pour lui arracher un sauf-conduit qui lui était nécessaire pour se rendre à Naples, où il avait été engagé, imagina un tour de sa façon. Il présenta au général *Il ritorno d'Astrea* de Monti à la louange de l'empereur François d'Autriche, revêtu de notes en forme d'hymne. Stephanini n'hésita pas alors à accorder au maître le sauf-conduit qu'il désirait, et y écrivit dessus : « Laissez passer monsieur Rossini, patriote d'une certaine importance. » On se figure aisément la tête que dut faire le général lorsque, pendant l'exécution de l'hymne par les musiques militaires autrichiennes, il s'aperçut que ce n'était autre chose que *l'Inno nazionale*!

3. Ce que cette date est cependant démentie par Rossini lui-même dans une lettre du 12 juin 1864 à l'avocat Philippe Santocanale.

4. Le vrai titre de l'opéra était, comme on lit dans le livretto, *Alma Viva (sic) o sul Lindeite precorazione Commedia del Signor Beaumarchais; Di nuovo intonamento versificato, e ridotta a uluso dell'adverno teatro musicale italiano di Cesare Sterbini Romano da rappresentarsi nel Nobile Teatro di Torre Argentina, nel carnevale dell'anno 1816, con musica del Maestro Gioacchino Rossini.* Roma, presso Giunchi et Mortacchioli.

5. Il eut pour interprètes la Giorgi-Righetti, le tenor Manuel Garcia, les basses Zamboni, Vitarelli et Botticelli.

6. Il ne servit de rien au jeune maître de faire précéder son opéra d'un « Avertissement » au public « afin de convaincre pleinement celui-ci des sentiments de respect et d'admiration qu'avait l'auteur du présent drame pour le très célèbre Paisiello qui a déjà traité ce sujet sous son titre primitif ».

peinture des caractères, par l'orchestration nourrie, colorée et élégante, il a, depuis un siècle bientôt, tous les attraits d'un opéra écrit de nos jours.

Pendant que les applaudissements du public romain retentissaient encore à ses oreilles, Rossini fit retour à Naples, où il devait se mesurer de nouveau dans le champ de l'opéra sérieux. Le sujet que lui avait proposé l'impresario Barbaja était des plus tragiques : *Otello* ou *Il Moro di Venezia*, adapté assez mal par le marquis Berio. Cet opéra, écrit lui aussi dans un temps très bref, en vingt jours, constitue sinon un chef-d'œuvre intégral, du moins un opéra d'une grande valeur, qui, malgré les fioriture excessives qui le gâtent, fait pressentir l'auteur du *Guglielmo Tell*.

Plus soigné qu'à l'ordinaire est le récitatif, et dans le drame une grande part est donnée à l'orchestre, soit pour la description du milieu, soit pour l'expression des sentiments. Tout le troisième acte est un chef-d'œuvre d'originalité, d'inspiration d'idées et de puissance dramatique. C'est ici que Rossini montra évidemment qu'il savait être aussi grand dans la tragédie que dans la comédie. Et pourtant ce troisième acte, une des meilleures choses sorties de la plume de Rossini, dut être gâté pour plaire à un public qui voulait se divertir et non pas frémir d'horreur. Il n'est pas vrai, comme l'écrivit Blaze de Bury, et comme tant d'autres biographes l'ont répété, que cet opéra fit fureur dès le premier soir (4 décembre 1816<sup>1</sup>). L'argument parut trop tragique, et la catastrophe souleva de vives protestations.

Le maître fut obligé d'y faire des changements. On imagina, en dépit de toute vraisemblance, qu'*Otello* croyait aux serments de Desdémone et qu'il lui pardonnait. Ainsi à cette merveilleuse scène finale on substitua dans les théâtres italiens un duo d'amour, « Cara, per te quest'anima », tiré de l'*Armida* du même Rossini! Voilà une autre preuve de l'influence pernicieuse que le milieu exerça sur Rossini.

Avant l'*Otello*, Rossini avait fait exécuter dans la même année et dans la même ville une cantate, *Teti e Peleo*, pour la noce de la duchesse de Berry, et un opéra-comique, *La gazzetta* (F. Fiorentini, été 1816), tombé plutôt par faute du libretto que de la musique. Quoique le maître fut obligé d'écrire précipitamment et sur de misérables libretti que lui imposait son impresario, il y a toujours dans chacun de ses opéras des pages où brille quelque rayon du génie de l'auteur.

Après l'*Otello*, Rossini reprit le genre comique, en écrivant l'un après l'autre les deux opéras *La Cenerentola* et *La Gazzaladra*, deux bijoux du théâtre comique.

*La Cenerentola*, composée en vingt-quatre jours et représentée au Teatro Valle de Rome un mois et demi après l'*Otello*, eut le même sort que le *Barbiere*. Elle ne fut pas comprise le premier soir (25 janvier 1817), mais elle excita le fanatisme dans les représentations suivantes, et devint en peu de temps un des opéras les plus joués sur les scènes comiques d'Italie et de l'étranger. Au contraire, *La Gazzaladra*, opéra mi-bouffe, reçut dès sa première apparition à la Scala (30 mai 1817) le plus joyeux accueil.

À la *Gazza* succédèrent deux opéras sérieux, où il parut que le génie de Rossini se reposait afin de reprendre de la force pour d'autres ouvrages d'une plus grande importance.

Ce furent : *Armida* (Naples, S. Carlo, automne 1817),

1. Il fut représenté au Théâtre du Fondo; les interprètes furent la Colbrand, les tenors Nozzari et David, les basses Benedetti et Cicimarra, un assemblage d'artistes de premier ordre.

et *Adelaide di Borgogna* ou *Ottone re d'Italia* (Rome, Argentina, carnaval 1818); après lesquels parut le *Mosè* (Naples, S. Carlo, carême 1818), « action tragi-sacrée » où le génie du maître se révéla sous un autre aspect. Il paraissait que la plume qui avait écrit les notes légères, gaies, insouciantes, de la *Cenerentola* et de la *Gazza*, fût peu propre à traiter un semblable argument. Et pourtant, si la musique du *Mosè* n'est pas toujours la fidèle interprète de la situation dramatique et du sentiment qui agite le personnage (la faute d'ailleurs en doit être attribuée à la notation trop menue et aux fioriture surabondantes), en bien des lieux elle a le caractère majestueux et pathétique qui lui est convenable, et en quelques points, comme dans la célèbre prière, elle atteint le sublime. Cette prière manquait dans l'opéra le soir de la première représentation; elle fut ajoutée, à la troisième, à la scène du passage de la mer Rouge, qui n'avait pas plu au public napolitain. Rossini l'écrivit en moins d'une heure!

Du reste, il était habitué ou, pour mieux dire, obligé à improviser; les impresarii l'assiégeaient de toutes parts et lui laissaient à peine le temps nécessaire pour fixer sur le papier ses idées. Ainsi, quelques semaines après avoir remis le *Mosè*, il envoyait à Lisbonne l'opéra mi-bouffe *Adina* ou *Il Califfo di Bagdad*; ensuite il se rendait à Naples pour y faire exécuter, pendant le cours d'une saison, quatre nouveaux ouvrages de sa composition; deux opéras sérieux : *Ricciardo e Zoraide* et *Ermione*, et deux cantates : *Igea* et *Partenope* (S. Carlo); puis il courait à Venise pour la représentation d'un autre opéra sérieux, *Edoardo e Cristina* (S. Benedetto), printemps 1819, puis il retournait à Naples, engagé par le théâtre S. Carlo. Il était naturel que, pressé par le temps, il eût recours plusieurs fois à l'adaptation d'ancienne musique, et qu'il ne pût que par intervalles créer du nouveau. Mais ces intervalles n'étaient pas très rares : un an à peine après le *Mosè*, il compose pour le même S. Carlo *La donna del Lago* (24 octobre 1819), de caractère romantique et pathétique, dont le premier acte est un vrai bijou. Cet opéra, qui excita ensuite tant d'enthousiasme et à l'audition duquel Léopoldi avoue avoir été ému jusqu'aux larmes, ne fut pas tout d'abord bien accueilli à Naples. On raconte que Rossini, le soir de la première représentation, s'évanouit de douleur; c'était la première fois qu'un insuccès le frappait si vivement. Ce fut, dans la vie artistique de Rossini, la période la plus riche en échecs, d'ailleurs momentanés; ces échecs firent plus de tort aux spectateurs qu'au maître. L'art de Rossini subissait alors une notable transformation, et le public, qui ne reconnaissait plus dans les nouvelles compositions le Rossini auquel il était habitué, ne comprenant pas de prime abord, désapprouvait les premiers soirs pour se raviser ensuite.

Ainsi, si les Milanais avec raison accueillirent froidement *Bianca e Faliero* (Scala, carn. 1820) et si les Romains sifflèrent à bon droit *Matilde di Shabran* (Apollo, 24 février 1821), un galimatias, à la composition duquel concourut la collaboration du maître Pacini, les Napolitains et les Vénitiens ne témoignèrent pas d'une grande intuition en désapprouvant, les uns *Maometto II* (S. Carlo, 3 décembre 1820), les autres *Semiramide* (Fenice, 3 février 1823), le dernier des opéras que Rossini écrivit en Italie.

*La Semiramide* est la plus brillante des partitions rossiniennes, mais aussi la plus surchargée d'ornements. Le style fleuri dégénère ici en baroque.

### III. — Rossini à Vienne, à Paris et à Londres (1822-1824).

Avant *Semiramide*, Rossini avait composé une cantate, *La riconoscenza*, qu'il fit exécuter pour la soirée à son bénéfice le 17 décembre 1821 au S. Carlo, et un opéra sérieux, *Zelmira*, que lui avait commandé la direction du théâtre impérial de Vienne, mais qui fut représenté pour la première fois, en guise de répétition, au S. Carlo, le soir du 26 décembre 1821, avec un grand succès. Cet opéra eut le même succès à Vienne, lorsque, au mois d'avril de l'année suivante, il fut exécuté sous la direction de l'auteur. « Quels chanteurs! Quelles voix! » écrivait de Vienne à sa femme le grand philosophe Hegel. — « Grâce, volubilité, vigueur, sentiment, tout y est. Rubini, Donzelli, Tamburini, Lablache, M<sup>me</sup> Fedor! Je n'aurais jamais cru qu'on chantât ainsi sur la terre!... Je comprends bien maintenant pourquoi à Berlin nous nous montrons si hostiles envers la musique de Rossini : c'est parce qu'elle est faite pour des gosiers italiens... Cette musique doit être chantée comme chantent les Italiens, et alors aucune autre ne peut la surpasser. »

Dans *Zelmira* Rossini s'engagea dans une manière différente de celle de ces premiers ouvrages, manière qui s'accrut davantage dans la *Semiramide* et dont *Guillaume Tell* sera le résultat. Il y omit plusieurs traits caractéristiques de son premier style, tels que, par exemple, le *crescendo* et plusieurs moyens de modulation dont il avait fait usage jusqu'à satiété; tandis que de nouvelles combinaisons d'harmonie ou d'instrumentation, et surtout de nouveaux principes d'expression dramatique, germaient dans sa tête, principes qui prendront plus tard leur complet développement.

L'accueil fait par le peuple et par la cour viennois au grand compositeur fut on ne peut plus enthousiaste. Il était accompagné de la célèbre Colbrand, qu'il avait épousée quelques semaines auparavant. Son voyage de noces parut celui d'un prince du sang au milieu de ses sujets les plus affectionnés et les plus fidèles : des visites de très hauts personnages; des audiences demandées par des artistes, des gens de lettres, des célébrités politiques; de somptueux festins offerts par l'élite de l'aristocratie viennoise, des invitations aux dîners de gala chez le prince de Metternich; des ovations de tout un peuple au théâtre et dans les rues. En vain une partie de la presse locale, dirigée par Ch.-M. Weber, jalouse du triomphe d'un Italien, reprochait au public d'oublier un Haydn et un Mozart et de tomber aux pieds de ce corrupteur de l'art. Tous les soirs où l'affiche annonçait la représentation d'un opéra de Rossini, le théâtre se remplissait de spectateurs et retentissait d'applaudissements enthousiastes. « Hier au soir — c'est le même Hegel qui parle — j'entendis le *Barbier* pour la troisième fois en peu de jours. Il faut bien que mon goût soit terriblement dépravé, puisque je trouve ce Figaro de Rossini cent fois préférable à celui de Mozart. »

Pendant son séjour à Vienne, Rossini alla visiter Beethoven. Le récit que fit le Pesarese lui-même de cette visite est intéressant<sup>1</sup>. Il avait déjà entendu à

Milan quelques quatuors du grand symphoniste et en avait reçu une profonde impression. Lorsqu'il eut assisté à Vienne à l'exécution de l'*Héroïque*, il ne put résister au désir très vif de voir ce génie extraordinaire et de lui parler. Carpani, l'auteur connu des *Haydine* et des *Rossiniane*, se chargea de faire la présentation. La visite ne fut pas longue, pour cette raison que Beethoven était alors complètement sourd. Carpani traduisait et écrivait à mesure qu'ils parlaient. Le compositeur allemand félicita Rossini de son *Barbier* et lui conseilla de ne plus écrire que des opéras bouffes, parce qu'il était d'avis que les Italiens ne pouvaient se montrer excellents qu'en ce genre. Quand le Pesarese voulut lui exprimer sa propre admiration pour ses ouvrages immortels et sa propre reconnaissance de lui avoir permis de la lui exprimer de vive voix, le pauvre vieillard répondit : « Oh! un infelice! » Il lui adressa ensuite quelques questions sur la préparation de la *Zelmira*, et enfin, après lui avoir souhaité une bonne interprétation et l'heureux succès de cet opéra, il le salua en lui recommandant surtout de faire beaucoup « du *Barbier* ». Rossini, affligé de l'abandon qu'était laissé le très grand artiste, employa tous ses moyens pour pousser la haute société viennoise à soulager cette existence difficile, mais il n'y réussit pas.

Vers la fin de juillet de 1822, Rossini était déjà revenu à Bologne. Pendant qu'il jouissait d'un repos bien mérité dans la villa de Castenaso (sur le territoire de Bologne), propriété de sa femme, il reçut du prince de Metternich l'invitation de se rendre à Vérone, où alors étaient assemblés en congrès les gédlers des peuples européens, qui, entre leurs délibérations liberticides, aimaient à être réjouis par les joyeuses mélodies de Rossini. Le maître accepta l'invitation, et composa pour cette occasion quatre cantates : *Il vero omaggio*, donné dans le théâtre Philharmonique de cette ville, le 3 décembre 1822, *L'augurio felice*, *La Sacra Alleanza* et *Il Bardo*, toutes trois exécutées en particulier; en outre, il dirigea le concert offert par Metternich aux plénipotentiaires.

Le succès obtenu par Rossini à Vienne donna envie à d'autres impresari étrangers d'engager le célèbre compositeur. Celui-ci accepta les propositions que lui fit le directeur du théâtre italien de Londres d'un double engagement, pour lui comme compositeur, et pour sa femme comme *prima donna*; et au mois d'octobre 1823 il quittait pour la seconde fois l'Italie.

Pour aller à Londres il fallait passer par Paris. Lorsque Rossini arriva dans cette ville, le soir du 9 novembre, tout le Paris dilettante, peuple et noble, se mit en mouvement pour lui faire fête<sup>2</sup>. On donna en son honneur à l'Opéra-Comique une représentation spéciale du *Barbier*, à laquelle assista le maître, accueilli avec enthousiasme; un concert dans le palais de la duchesse de Berry, où il se fit applaudir non seulement comme compositeur, mais aussi comme chanteur exquis; un dîner chez M. Paër, directeur de musique à l'Opéra italien qu'on voulait faire passer pour un adversaire du Pesarese; un somptueux banquet, auquel prirent part cent cinquante personnes, parmi lesquelles toutes les célébrités artistiques et littéraires alors présentes dans la capitale de la France.

1. Le récit est rapporté fidèlement par Michotte (*la Visite de R. Wagner à Rossini*, Paris, Fischbacher, 1906, pages 25-33), Schindler, l'un des biographes de Beethoven, affirme erronément que celui-ci refusa de recevoir le jeune compositeur. D'autres (V. par ex. Dauriac, *Rossini*, Paris, Laurens [1906], p. 55) soutiennent que les deux célè-

bres maîtres se virent, mais qu'ils ne se parlèrent pas. Cela aussi est faux.

2. Ceux qui désirent connaître d'autres notices détaillées sur ce premier séjour de Rossini à Paris peuvent lire l'intéressant volume de M. Jullien, *Paris dilettante* (Paris, Firmin-Didot et C<sup>o</sup>, 1884), p. 67-86.

L'accueil que Rossini recut à Londres ne fut pas moins enthousiaste, autant de la part de la cour que de la population. Selon l'engagement stipulé avec la direction de ce théâtre italien, il devait diriger en personne la représentation de quelques-uns de ses vieux opéras et en écrire un nouveau, *La figlia dell'aria*, de genre fantastique. Cependant de novembre 1823 à juin 1824 il fit paraître sur la scène *Il Turco in Italia*, *l'Otello*, la *Semiramide* et *La donna del Lago*, composa une cantate, *Il pianto delle Muse per la morte di lord Byron*, qui fut exécutée dans un concert le 26 juin 1824<sup>1</sup>; mais à cause de la faillite de l'impresario du théâtre, déclarée dans les premiers jours de juillet, il laissa à moitié la composition de l'opéra *La figlia dell'aria*, qu'il avait d'ailleurs écrite lentement et à contre-cœur, car le sujet lui était antipathique. Il retourna à Paris pour prendre le chemin de l'Italie<sup>2</sup>.

#### IV. — Opéras écrits à Paris [du « Voyage à Reims » à « Guillaume Tell » (1825-1829)]. Le prétendu silence rossinien.

Mais à Paris, le ministre de la maison royale lui offrit la direction de la musique du théâtre Italien, qu'il accepta avec les appointements annuels de 25.000 francs. Avant de s'établir dans la capitale de la France, voulant arranger ses intérêts en Italie, il partit le 22 septembre 1824 pour Bologne. Il séjourna un mois dans cette ville, et le 2 novembre il était de nouveau à Paris pour prendre possession de ses fonctions.

Le premier ouvrage qu'il écrivit à Paris fut une opérette bouffe en un acte, *Il viaggio a Reims o L'albergo del giglio d'oro*, qu'on lui commanda à l'occasion du sacre de Charles X. Exécutée sur la scène du théâtre Italien en présence du roi et de la cour, en juin 1825<sup>3</sup>, cet acte, qui dura trois heures et que le manque d'action fit paraître encore plus long, fut jugé un peu sévèrement par la critique parisienne. Il contenait pourtant des morceaux d'un travail exquis, que l'auteur inséra ensuite dans *Le Comte Ory*. On loua surtout un morceau d'ensemble à quatorze parties réelles. « On ne peut rien imaginer — écrivait l'*Etoile* — de plus majestueux que cette masse d'harmonie qui procède sans bruit et avec une clarté admirable. »

Après quelques représentations, Rossini retira la partition.

La réussite de ce premier ouvrage fut cependant salulaire pour lui; il comprit qu'il avait affaire à un public très différent du public italien et s'appêta à transformer son style. Cela ne put naturellement s'effectuer que par degrés, et après une certaine préparation, à laquelle ne fut pas étrangère l'audition des symphonies de Beethoven et des opéras de Spontini et de Weber, qu'il n'avait pas entendus jusqu'alors. Ainsi, avant de commencer un nouvel opéra,

il prit haleine et s'exerça dans la réfection de ses vieux opéras, s'occupant à débarrasser çà et là le chant de ses ornements superflus, à enrichir l'instrumentation, à imprimer aux airs et aux morceaux d'ensemble un caractère plus simple et plus dramatiquement efficace.

Le premier opéra qu'il soumit à ce travail de transformation fut le *Maometto II*, libretto traduit et réduit en trois actes par Balocchi et par Soumet, partition corrigée et augmentée par l'auteur et représentée sous le titre de *Le siège de Corinthe*, au théâtre de l'Opéra, le lundi 9 octobre 1826, avec un immense succès<sup>4</sup>.

Cet opéra contient, en effet, des morceaux d'une grande valeur, tels que l'air et chœur de Mahomet et le chœur final du deuxième acte, et spécialement la scène de la bénédiction des drapeaux dans le dernier final. « La musique des deux premiers actes, écrivait le *Pilote*, est certainement de ce célèbre maître, mais celle du troisième ne lui appartient pas; elle est du Dieu de l'harmonie! » Le roi Charles X voulut lui donner une marque de son admiration en lui conférant la croix de la Légion d'honneur<sup>5</sup>.

L'opéra resta au répertoire jusqu'au mois de juin 1844, mais l'enthousiasme qu'il suscita les premiers soirs diminua peu à peu, spécialement parce que le drame, ébauché sur le libretto italien par des personnes inexpertes, était froid et languissant<sup>6</sup>.

Encouragé par ce succès, Rossini se mit aussitôt à préparer avec les mêmes vues un remaniement du *Moïse in Egitto*; mais cette fois le travail de restauration et de renouvellement fut plus considérable. De deux actes on en fit quatre, et de la première édition il ne resta seulement que sept morceaux; tout le reste fut composé pour les nouvelles situations introduites par Balocchi et Jouy, qui avaient remanié et traduit le libretto. *Moïse*, exécuté admirablement par M<sup>mes</sup> Dahadie, Cinti et Mori, par Nourrit et Levasseur, le soir du 26 mars 1827, au même théâtre de l'Opéra, fut accueilli avec enthousiasme. Le public demanda instantanément Rossini à l'avant-scène, et il dut y paraître.

« Jouis de ton triomphe, Rossini, — s'écriait Fétis dans sa *Revue musicale*. — il est bien mérité! Tes admirateurs sincères n'ont plus rien à désirer pour ta gloire; tes détracteurs et tes envieux doivent renoncer à une lutte inégale, dans laquelle il ne reste pas même l'espoir d'une résistance raisonnable. Les partisans si chauds de la *gloire nationale* te doivent même de la reconnaissance, car tu viens de prouver qu'on sait chanter en France, ce que leur *patriotisme* s'obstinait à nier<sup>7</sup>! »

Cet opéra marque un très grand progrès dans l'art rossinien, spécialement à l'égard de l'expression et de la peinture des caractères. Le personnage de Moïse (dont le rôle, soit dans les récitatifs, soit dans les cantabiles, est irréprochable) et celui d'Anaïde ont chacun leur vie propre.

1. Cantate pour ténor et chœur avec accompagnement d'orchestre.

2. Il ne séjourna donc pas cinq mois à Londres, comme l'écrivent tous les biographes, mais davantage.

3. L'exécution fut parfaite. Y chantaient la Pasta, la Mombelli, la Schiassetti, la Cinti et l'Amigo; Donzelli, Bordogui, Zucchelli, Levasseur, Pellegrini, Graziani.

4. Lajarte, *Bibliothèque music. du Théâtre de l'Opéra*.

5. Au milieu de la joie de ce grand succès, le maître fut attristé par la nouvelle de la mort de son père, qu'il aimait tendrement, survenue à Bologne le 20 mars.

6. Dans la même année 1827 Rossini publia des *Vocalises et solfèges pour rendre la voix agile et apprendre à chanter selon le goût moderne*, par Rossini; Paris, Pacini éditeur; le *Deuxième Quartetto da*

*camera*, composé par Rossini et dédié par lui à M. Aguado; Paris, Pacini éditeur, boulevard des Italiens, n° 11; *Troisième Quartetto da camera* composé par Rossini et dédié par lui à M<sup>me</sup> Caruen Aguado; en plus il composa une cantate pour le baptême d'un fils du banquier espagnol Aguado, intime ami de l'auteur.

6. Lajarte, ouvrage cité.

7. A l'insigne historien, biographe et critique belge, parmi ses autres mérites est dû aussi celui d'avoir ajouté foi au génie de Rossini, lorsque d'autres l'appelaient un charlatan et un ballon enflé, et d'avoir en même temps indiqué franchement au maître les défauts de sa musique, tandis que les fanatiques, avec leurs louanges exagérées, l'encourageaient à persévérer dans ses erreurs. Rossini montra qu'il avait su profiter des critiques et des conseils qu'il avait reçus de Fétis.

Les morceaux qui plurent davantage furent les introductions du premier et du deuxième acte, les finales du premier et du troisième, et l'air d'Anaïde au dernier acte.

« La variété du style qui brille dans cet ouvrage, — c'est encore Fétis qui parle, — la sévérité de quelques-unes de ses parties, la substitution des convenances dramatiques françaises aux libertés du théâtre italien, la beauté du récitatif, le charme de la mélodie et les effets de l'instrumentation ont trouvé grâce devant les spectateurs les plus classiques. Il aurait fallu plus que de la mauvaise humeur pour ne pas reconnaître un talent supérieur dans l'introduction, dans le finale du premier acte, dans l'ancienne introduction placée au commencement du second acte, dans le finale du troisième et dans l'air d'Anaïde du dernier. Plusieurs morceaux de l'ancienne partition, qui ont été conservés, changent à la vérité quelque chose à notre système dramatique, et y introduisent les fioritures de l'Italie; mais si la raison réprovoque ces traits qui paraissent opposés aux sentiments dont les personnages doivent être affectés, on ne peut disconvenir qu'il en résulte du plaisir pour les oreilles. C'est une concession, un consentement donné par le public pour la suspension de l'intérêt du drame, à la condition qu'en cessant de l'intéresser on l'amusera<sup>1</sup>. C'est ainsi que l'Italie a toujours compris la musique; Mozart même, le sévère Mozart, a semé dans ses ouvrages des traits destinés à faire briller les chanteurs. »

On ne doit cependant pas croire que tout Paris retentit d'hymnes de louanges pour la musique du compositeur. En public et en particulier, dans les colonnes des journaux et dans les conversations, s'élevaient quelques voix grondeuses, notamment contre les opéras sérieux. On reprochait au maître (et non injustement) les concessions superflues faites aux chanteurs au détriment de la vérité d'expression, « des motifs badins qui déparent souvent les moments les plus tragiques et affaiblissent l'élan de ses plus belles inspirations, des négligences de style », etc. Mais les critiques les plus âpres, qui étaient aussi les plus injustes, lui étaient faites par les professeurs du conservatoire. Le maître Berton déclarait que Rossini était un *barvard*, et sa musique de la *mécanique*; le maître Lesueur ne trouvait dans ses mélodies que des *turlututus*.

Il fallait donc composer un grand opéra qui répondit à tout et à tous. Rossini y avait déjà pensé et s'était mis au travail avec la plus grande ardeur<sup>2</sup>.

Le libretto dont il composait la musique, écrit en collaboration par de Jouy et Bis, était, au point de vue littéraire, assez maigre, sans action, et en quelques points, comme dans le dernier acte, sans intérêt dramatique; mais le sujet en était grandiose avec l'émeute des cantons de la Suisse et les gestes héroïques de Guillaume Tell; les plus nobles passions y palpitaient, surtout l'amour de la patrie et l'amour paternel; il y planait un profond sentiment de la nature; et cela avait suffi pour séduire le maître. Mais pour composer cet opéra, dans lequel il entendait prodiguer tous les trésors de son génie et de sa science, il fallait du temps et du travail. En attendant, puisque son engagement avec le théâtre Italien

l'obligeait à présenter au plus tôt une nouvelle composition, Rossini commença un troisième romanement.

Ayant reçu le libretto d'un vieux vaudeville de Scribe, Rossini eut d'abord l'idée d'y transporter toute la musique du *Voyage à Reims*, exécuté trois seules fois à Paris et jamais ailleurs; mais bientôt, entraîné par les joyeuses situations et par la beauté du style, il pria le poète de l'amplifier jusqu'à en faire un mélodrame en deux actes, auquel on donna le titre de *le Comte Ory*. Le maître conserva seulement quatre des meilleurs morceaux de l'ancienne musique; il revêtit de notes le reste du libretto (qui est assez long) dans le cours d'un seul mois. Ce nouvel opéra se manifesta comme un chef-d'œuvre de mélodie, de grâce et de gaieté de bon goût.

Exécuté au théâtre de l'Opéra le soir du 20 août 1828, il valut à son auteur une immense ovation. Cette fois les applaudissements ne partageaient pas seulement du côté des seuls dilettanti, mais aussi du côté des maîtres et des critiques les plus exigeants. Ce fut un cantique de louange au génie intarissable du grand Pesarese.

Je choisis, parmi tant de jugements, celui qu'en donna Hector Berlioz, comme celui d'un des plus savants critiques et en même temps non suspect d'indulgence envers la musique italienne en général et celle de Rossini spécialement.

« *Le Comte Ory* est bien certainement l'une des meilleures partitions de Rossini; jamais peut-être, dans aucune autre, le *Barbier* seul excepté, il n'a donné carrière aussi librement à sa verve brillante et à son esprit railleur. Le nombre des passages faibles (ou tout au moins critiquables sous certains rapports) que contient cet opéra est réellement très petit, surtout en comparaison de la multitude de morceaux charmants qu'on y peut compter. » Et après avoir relevé quelques défauts, et entre tous « la fameuse cadence italienne, la sottise, l'insipide formule qui se trouve trente ou quarante fois reproduite dans les deux actes », il ajoute : « Mais que de compensations à ces taches légères! Que de richesse musicale!... Partout un luxe de mélodies heurteuses, de dessins nouveaux d'accompagnement, d'harmonies recherchées, de piquants effets d'orchestre et d'intentions dramatiques aussi pleines de raison que d'esprit... Le duo entre le page *Isolier* et l'ermite, l'air du gouverneur, le morceau d'ensemble sans accompagnement, magnifique *andante* d'une symphonie vocale, la stretta du finale « Venez, amis », et au second acte le chœur des femmes, *Dans le séjour*, la prière *Noble châtelaine*, si habilement mêlée au bruit de l'orage, l'orgie, le duo *J'entends d'ici le bruit des armes*, dont le motif principal a tant d'ampleur et d'élan, et, enfin, ce trio merveilleux, *A la faveur de cette nuit obscure*, le chef-d'œuvre de Rossini, à mon sens, forme une réunion de beautés diverses qui, adroitement réparties, suffiraient à deux ou trois opéras<sup>3</sup>. »

Nous voici donc près de la complète transformation du génie de Rossini, près de ce but de perfection auquel, depuis cinq ans, depuis le jour où il foulaît pour la première fois le sol français, il visait constamment et de toutes ses forces.

Les répétitions du *Comte Ory* terminées, le maître

1. Ici Fétis se montre trop indulgent envers les fioritures, qui en quelques endroits, comme dans le premier finale, frisent le baroque et nuisent à l'effet d'un des plus beaux bijoux de cet opéra, le chant passionné d'Anaïde dans le dernier acte : « Un sol prego, e fia questo l'estremo. »

2. Aussitôt après la première du *Siège* il avait promis de l'écrire : « M. Rossini — ainsi parle le *Blot* du 12 octobre 1826 — a pris l'engagement de composer un grand opéra français. »

3. V. feuilleton du *Journal des Débats*, n° du 25 mai 1829.

se retira dans la délicieuse villa de son ami, le banquier Aguado, à Pétzbourg, pour y terminer la partition de *Guillaume Tell*. Il n'est pas vrai que le maître l'écrivit en deux mois, comme l'affirma Castil-Blaze, ni en six, comme d'autres l'écrivirent. *Guillaume Tell* fut l'opéra qui demanda au compositeur le plus de temps et de travail. Du reste, de tels ouvrages, parfaits de fond en comble, ne peuvent pas s'improviser. Dans une de ses lettres au docteur Conti de Bologne, l'auteur dit combien de soins il prodigua à cet opéra et quel était le succès qu'il en espérait lui-même. « La mia grand'opera, non ancora terminata, sarà rappresentata il venturo ottobre; ed è alla nuova campagna di Aguado che porrò fine a questo *difficile e lungo lavoro*; » et, en badinant, il ajoute : « Se il successo risponde alle cure che prodigo per (sic) questa musica sarò per lo meno impalato<sup>1</sup>. »

L'opéra était attendu avec une impatience d'autant plus grande qu'on savait que c'était l'unique opéra écrit spécialement par Rossini pour la scène française, sans insertion de morceaux appartenant à d'autres de ses opéras. On en faisait déjà d'avance les plus grandes louanges, confirmées par l'audition des répétitions. On savait en outre que la direction de l'Académie royale de musique avait monté *Guillaume Tell* avec le plus grand soin et n'avait rien épargné pour que même les accessoires fussent dignes de cet ouvrage sublime. En raison de l'immense expectative, il arriva que bien avant la première la salle était toute louée; le bruit courait que des loges avaient été retenues pour ce soir-là au prix énorme de 500 francs.

La première de *Guillaume Tell*, différée plusieurs fois à cause de l'indisposition de M<sup>me</sup> Cinti Damoreau, fut donnée enfin le lundi 3 août 1829. Le spectacle dura quatre heures. Les interprètes étaient M<sup>me</sup> Cinti Damoreau (Mathilde, soprano), M<sup>me</sup> Dabadie (Jenny, mezzo-soprano), Nourrit (Arnold, ténor), Dabadie (Guillaume Tell, baryton), Lévassour (Walter, basse), M<sup>lle</sup> Mori (Hedwige, soprano). Voici la relation que Fétis donna de cette mémorable soirée dans sa *Revue musicale* : « Des ouvertures médiocres servent souvent d'introduction à de beaux opéras, parce que ces morceaux sont les derniers que les compositeurs écrivent. Fatigué, épuisé par un long travail, le musicien ne fait son ouverture qu'avec dégoût; sa verve est évaporée : il ne sent qu'un besoin, c'est celui du repos. Certes, jamais le repos ne fut plus nécessaire qu'après avoir produit un ouvrage tel que *Guillaume Tell*. Cependant l'inépuisable génie de Rossini a su trouver encore assez de force pour écrire une des plus belles ouvertures qui existent. Le début est un *cantabile* pour cinq violoncelles, où la beauté du chant et le piquant de l'harmonie se disputent la palme. A ce *cantabile* succèdent des détails délicieux de cor anglais et de flûte sur un thème empreint d'un caractère montagnard. Puis vient l'*allegro*, morceau d'une chaleur extraordinaire, dont l'effet a produit un enthousiasme général dans l'assemblée. Des chœurs charmants composent la plus grande partie de l'introduction, dans laquelle se trouve une romance improprement appelée *cavatine*, dont le second couplet est arrangé en quatuor, chanté par Dabadie (Guillaume Tell), Alexis Dupont (pêcheur), M<sup>me</sup> Dabadie (Jenny, fils de Guillaume) et M<sup>lle</sup> Mori (Hedwige).

1. « Mon grand opéra, qui n'est pas encore terminé, sera représenté le prochain octobre; c'est dans la nouvelle maison de campagne d'Aguado que je finirai ce *difficile et long ouvrage*. » Et, en badinant, il ajoute : « Si le succès correspond aux soins que j'ai prodigués à cette musique, je serai pour le moins impalé. »

Ce morceau est remarquable sous plus d'un rapport; mais le public n'en a pas compris le mérite.

« Le plus grand effet du premier acte était réservé pour le duo d'Arnold et de Guillaume Tell chanté par Ad. Nourrit et Dabadie. Intérêt dramatique, beauté des chants, nouveauté des modulations, harmonie piquante, instrumentation parfaite : tout se trouve réuni dans ce duo admirable, dont l'effet a été prodigieux. Toute la grande scène qui suit est remplie de superbes détails, qui malheureusement sont perdus pour une première représentation, où l'on n'aperçoit que les masses.

« Une tyrolienne chantée par quatre femmes, avec accompagnement de voix d'hommes, sans orchestre, a cependant excité de vifs applaudissements. Ce morceau, dont la couleur rappelle les chants matrimoniaux de la Suisse et du Tyrol, n'a pas coûté beaucoup d'efforts à l'imagination de Rossini; mais il est plus à la portée des oreilles françaises que les grandes conceptions harmoniques. Il a été originairement écrit pour le troisième acte; mais, par suite de changements qui ont eu lieu aux répétitions, il a été transporté au premier. On dit qu'il doit reprendre sa place primitive aux représentations suivantes.

« Le finale du premier acte est rempli de beautés du premier ordre, qui ne seront senties qu'avec le temps. Ce qui a nuï à leur effet est le développement trop considérable des scènes accessoires qui précèdent. Ce premier acte a duré près d'une heure trois quarts : c'est trop, surtout pour des oreilles vulgaires, et celles-ci étaient en grand nombre à la première représentation de *Guillaume Tell*. Je reviendrai sur le finale pour en analyser les principales parties.

« Le chœur des chasseurs qui ouvre le second acte est plein de franchise. La ritournelle, écrite pour quatre cors, qui s'est déjà fait entendre au premier acte, est fort belle; aucun détail n'y a été négligé, et tout y est digne d'un grand spectacle.

« La romance de Mathilde, chantée par M<sup>me</sup> Damoreau, ne m'a pas paru remarquable; mais le duo qui suit :

Oui, vous l'arrachez à mon âme,

est un morceau parfait. Jamais l'amour ne s'est exprimé d'une manière plus passionnée ni plus séduisante. Ou je me trompe fort, ou ce duo obtiendra un succès de vogue parmi les chanteurs<sup>2</sup>. Dans cet acte, l'effet s'accroît continuellement; mais il ne peut aller au delà du trio de Guillaume Tell, d'Arnold et de Walter. La situation était forte; il fallait exprimer la surprise et la douleur d'Arnold lorsqu'il apprend la mort de son père; puis le désir de la vengeance, et les sentiments patriotiques qui animent les trois libérateurs de la Suisse. Rossini a été au delà de ce que la scène exigeait; son génie a créé une expression qui n'est autre que la vie de la nature, mais sans tomber dans la déclamation et sans faire disparaître l'art, qui, quoi qu'on en dise, doit être toujours en première ligne. Jamais Rossini n'avait poussé aussi loin l'effet dramatique, et cependant jamais sa cantilène n'avait été plus suave. Le trio de *Guillaume Tell* sera placé par la postérité au premier rang des plus belles créations de ce grand artiste<sup>3</sup>.

« Il n'est pas dans la nature humaine de pouvoir passer sans interruption d'une sensation profonde à une autre : la fatigue suit un plaisir très vif. Il ne

2. M. Fétis se trompait fort.

3. Le temps a donné pleinement raison à l'insigne historien.



fait pas chercher d'autre cause à l'espèce d'indifférence que le public a montrée pour la belle scène du serment des trois cantons, car cette scène n'est point inférieure dans son genre à celle qui précède. L'opposition des couleurs qui se manifeste à l'entrée des conjurés de chaque canton est une heureuse conception : le chœur d'Itri est surtout très original. Dans le serment, Rossini a fait un bel emploi de l'unisson : il est le premier qui ait tiré parti à la scène de cet effet exécuté par de grandes masses. Le public attendait à la fin de cette scène une explosion semblable à celle du finale du troisième acte de *Moise* : Rossini a cru qu'il était mieux de la terminer par ce cri : *Aux armes!* et je crois qu'il a eu raison; mais la surprise qu'a excitée cette brièveté de la part d'un compositeur habitué aux longs développements, a fait finir sans effet un des plus beaux actes d'opéra qui existent.

« Nous voici au troisième acte. Ici l'effet diminue; mais j'en ai expliqué la cause : il ne faut point en accuser le compositeur. A l'exception de la scène de la chapelle entre Mathilde et Arnold, qui n'a rien de bien remarquable, on ne trouve rien dans la musique qui ne soit digne de ce qui précède; mais les poètes avaient détruit d'avance l'effet des inspirations du musicien. Cependant, pour qui sait entendre et juger la musique, le quatuor qui suit l'arrivée de Tell, et surtout le *cantabile* de celui-ci, sur ces paroles :

Sois immobile, et sur la terre  
Incline un genou suppliant;  
Invoque Dieu; c'est lui seul, mon enfant,  
Qui, dans le fils, peut épargner le père,

sont des beautés d'un ordre supérieur. Le dernier mouvement renferme aussi des traits, des harmonies et des modulations admirables. Mais quoi! il était près de onze heures; depuis bientôt quatre heures on entendait de la musique forte et riche en pensées et en effets, et cependant il restait encore un acte à écouter. On était fatigué, car les facultés auditives du public ne sont pas inépuisables comme les idées de Rossini; on attendait, on désirait le dénouement; il n'y avait plus d'attention possible dans l'auditoire.

« Le quatrième acte est très court, parce qu'on y a fait beaucoup de coupures. Il commence par un air superbe chanté par Ad. Nourrit, suivi d'un chœur en action de la plus grande beauté. Il est facile de voir dans la cadence finale de cet *aria con cori*, que le compositeur y a fait un sacrifice à l'heure avancée de la représentation, car la phrase principale n'y est dite qu'une fois. Le public a retrouvé de la chaleur pour applaudir avec enthousiasme ce beau morceau.

« Le trio entre Mathilde, Hedwige et Jemmy est un canon à l'unisson, dans la forme de ceux que Rossini a placés dans ses opéras italiens. Il est d'un chant agréable, mais trop long pour la situation. Il y avait une prière d'Hedwige pendant la tempête, accompagnée par l'orchestre qui peignait un orage; ce morceau très remarquable a disparu dans les coupures des répétitions; peut-être aurait-il été plus convenable de le conserver et de supprimer le trio.

« Tel est l'aperçu de cet ouvrage immense...

« À l'égard de l'exécution, elle a été à peu près irréprochable de la part des acteurs, et au-dessus de tout éloge en ce qui concerne l'orchestre. Cet orchestre admirable, composé de la réunion d'une foule de talents supérieurs, s'est montré digne de la musique qui était confiée à ses soins. Il en sera toujours ainsi

quand les artistes qui s'y trouvent, et qui sont bons juges, auront à exécuter de la musique digne d'eux. Dans l'ouverture, on ne savait ce qu'on devait le plus admirer ou de la composition ou de l'ensemble le plus fini, le plus énergique et le plus parfait que jamais orchestre ait fait entendre. On en peut dire autant de presque tous les morceaux qui composent l'opéra.

« L'exécution des chœurs a été généralement très satisfaisante.

« Les décorations, la mise en scène et les costumes contribuent à faire de *Guillaume Tell* un grand et beau spectacle. Les premiers sont dus au talent de M. Cicéri, talent qui va toujours grandissant par l'étude et l'observation. »

Le soir qui suivit cette victoire<sup>1</sup> remportée par le grand Pesarese, les chanteurs et l'orchestre de l'Académie royale de Musique, réunis sur la terrasse de la maison habitée par le maître sur le boulevard Montmartre, au n<sup>o</sup> 10, exécutèrent en son honneur quelques morceaux de *Guillaume Tell*.

L'apparition de cet opéra émerveilla tout le monde artistique. Le « porte-étendard du cynisme mélodique » — c'est ainsi que les adversaires de Rossini avaient coutume de l'appeler — s'était converti en un disciple de l'école de Gluck! Celui qui, à sa première apparition sur les scènes françaises, avait été désigné comme l'antithèse de Spontini, après avoir fait oublier par ses « bavardises » et ses « turlututus » la musique de ce grand compositeur dramatique, avait fini par en suivre les traces! Encore une fois, Paris voyait réunies harmonieusement dans un grandiose ouvrage d'art les qualités caractéristiques propres à la musique des trois nations : la beauté mélodique de l'italienne, la profondeur harmonique de l'allemande, l'instinct dramatique de la française. Cette fois pourtant l'effet produit par l'heureux amalgame était encore plus grand, à cause de la richesse exubérante de fantaisie et du brillant coloris de l'orchestre qu'y apportait le cygne de Pesaro.

« A quoi pensais-je donc, — écrivait Fétis dans sa *Revue* (vol. VI, p. 34 et suivantes), en écrivant la relation de la première de cet opéra, — à quoi pensais-je donc quand j'écrivis, en parlant de la musique du *Comte Ory* : « *La nature n'accorde aux individus les mieux organisés qu'un certain nombre d'idées particulières plus ou moins considérables?* » Qu'on les dépense en peu d'années ou dans le cours d'une longue vie, peu importe : quand le cercle est parcouru, il faut recommencer. Heureux ceux qui, comme Rossini, ont été traités en enfants gâtés à qui l'on ne refuse rien de ce qui peut être donné! Que pourrait-il ajouter à sa gloire? Que pourrait-il faire qui rendit sa réputation plus universelle? » Ce qu'il pouvait ajouter à sa gloire? *Guillaume Tell*, gloire nouvelle et plus grande, qui révèle un second génie dans le même homme. Ce qu'il pouvait faire? *Guillaume Tell*, où, sacrifiant sans peine ses anciennes habitudes et ses penchants, il a multiplié les créations les plus dramatiques, respecté les convenances de la scène française sans nuire à sa fantaisie, et trouvé mille moyens d'effets nouveaux et piquants que ses autres compositions n'annonçaient point. Voilà ce qu'il a fait : mais qui pouvait le prévoir? Admirateur sincère du génie de Rossini, de ce génie qui a versé à pleines mains dans un grand nombre d'opéras les trésors de l'imagination la plus féconde et la plus brillante, j'ai

1. D'après Castil-Blaze, tandis qu'Azévedo cite « le samedi 8 août ».

regretté, dans les premiers numéros de la *Revue musicale*, qu'il eût souvent abusé des dons de la nature, qu'il eût gâté de beaux ouvrages par l'emploi de moyens factices, qui annonçaient peu de conscience musicale, et qu'il eût traité son art avec le même mépris qu'il avait pour ses auditeurs.

« L'anathème fut lancé contre moi par ses amis; mais lui, dont l'esprit est aussi fin que le génie est élevé, me fit une meilleure réponse en faisant paraître *Moïse*, composition admirable, où les défauts avaient fait place à de grandes beautés dramatiques. Je rendis hommage à cette victoire d'un grand artiste sur lui-même, et je crus qu'il avait fait tout ce qui était en son pouvoir. Chacun le pensait comme moi; mais *Guillaume Tell* manifesta un homme nouveau dans le même homme, et démontre que c'est en vain qu'on prétend mesurer la portée du génie. Cette production ouvre une carrière nouvelle à Rossini. Celui qui a pu se modifier ainsi peut multiplier ses prodiges et fournir longtemps un aliment à l'admiration des vrais amis de l'art musical. »

Qu'on ne croie pas cependant que, dans le commencement, le jugement des critiques et des connaisseurs fût partagé par la majorité du public. « Si l'on me demande, observait Fétis à la fin dudit compte rendu de la soirée, « quelle est la nature du succès obtenu par ce colosse musical, je répondrai qu'il n'a point été digne d'un pareil ouvrage. » Le monde dilettant, cette partie de l'auditoire qui allait au théâtre pour s'amuser, ne trouvait pas de son goût cet opéra et regrettait le Rossini d'autrefois.

C'est pourquoi les représentations de *Guillaume* ne furent pas très courues; les directeurs du théâtre, pour contenter le mauvais goût des dilettanti, commencèrent à le faire représenter avec des mutilations sacrilèges que quelques-uns cherchent en vain à expliquer par la stupidité du libretto<sup>1</sup>.

D'abord on supprima tantôt ce morceau-ci, tantôt celui-là, puis deux ou trois, ensuite tout le troisième acte, ensuite le premier et le troisième; enfin, réduit au seul deuxième acte, qui est vraiment le meilleur, l'opéra fut exécuté pendant longtemps comme lever de rideau dans les spectacles de bal ou de pantomime.

L'auteur fut immensément dégoûté de l'indigne traitement dont fut victime son chef-d'œuvre, mais on ne peut pas croire, comme quelque biographe affirme, que ce fait ait été la cause du retour soudain du maître à Bologne, et encore moins qu'il l'ait décidé à ne plus écrire pour le théâtre.

Dans le même mois d'août 1829, après les premières représentations de *Guillaume*, le maître quittait Paris et se rendait à Bologne<sup>2</sup>.

L'an d'après cependant, les nouveaux événements politiques le rappelaient subitement dans la capitale de la France.

Le roi des barrières, élevé au trône de France par la révolution de Juillet 1830, ne voulut pas reconnaître et accepter le contrat stipulé entre le monarque détroné et Rossini. Les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendaient traiter le maître de la même manière qu'ils traitaient les autres qui étaient

au service et aux appointements de Charles X, auxquels avaient été ôtés l'emploi et les émoluments et les droits relatifs. Partant de ce principe, ils se refusaient à fournir aux frais nécessaires pour la mise en scène des opéras que Rossini devait donner après *Guillaume Tell*, à consentir la compensation promise de soixante mille francs, et même la pension annuelle de six mille francs que le contrat lui assignait au cas où l'administration de la maison royale n'aurait pu tenir ses engagements. Mais le maître avait eu la précaution de faire signer l'acte par le roi lui-même, et de rendre ainsi personnelles les obligations de Charles X envers lui. Il dut à cette prévoyance le gain du procès, qui se termina en 1835 avec la reconnaissance de son droit à la pension. En 1836 Rossini, qui pendant tout ce temps s'était bien peu occupé d'art<sup>3</sup>, entreprit un voyage en Belgique et sur le Rhin en compagnie du banquier Rothschild, et il retourna ensuite en Italie. Il demeura quelque temps à Milan et s'établit définitivement à Bologne<sup>4</sup>.

On ne connaît pas au juste les conditions du contrat stipulé entre Rossini et la direction du théâtre de l'Opéra. Castil-Blaze affirme qu'il « devait écrire en six ans trois opéras de grand calibre. D'après son engagement avec le ministère, il recevait, en dehors de ses droits d'auteur, une prime de 10.000 fr. par an jusqu'à l'expiration de sa sixième année et la livraison du troisième opéra. *Guillaume Tell*, n° 1 de cette fourniture, échantillon très rassurant; *Gustave*, n° 2; le *Duc d'Albe*, n° 3. — Comment se fait-il que le grand maître ait rendu à M. Scribe l'excellent drame de *Gustave* et le *Duc d'Albe*, qui doit être au moins le cousin, s'il n'est le digne frère de ce *Gustave*? »

D'après Zanolini, Rossini se serait déchargé de ses obligations envers la direction du théâtre de l'Opéra après la chute de Charles X, lorsque le maître avait déjà envoyé au poète Jouy une ébauche qu'il avait faite des actes et des scènes d'un libretto tiré du *Faust* de Goethe. Le fameux impresario Strakosch, au contraire, dans ses *Souvenirs*, affirme avoir ouï raconter par la seconde femme du feu maître, Olympie Pelissier, que Rossini rompit le traité le soir même de la première représentation de *Guglielmo Tell*. « Le directeur de l'Opéra de Paris, M. Lubert, était convaincu que *Guillaume Tell* ne tiendrait pas longtemps l'affiche. A l'issue de la première représentation de *Guillaume Tell*, racontait M<sup>me</sup> Rossini à Maurice Strakosch, M. Lubert demanda Rossini dans son cabinet et lui tint ce discours surprenant :

« — Monsieur Rossini, comment avez-vous pu, avez-vous osé écrire pour le Grand Opéra de Paris une œuvre aussi insipide, aussi déconseillée que *Guillaume Tell*? Cette œuvre est si médiocre qu'il ne vous reste plus qu'une chose à faire : annuler le traité que j'ai eu la sottise de passer avec vous, et renoncer à composer *Jeanne d'Arc* et *Mahomet* (?).

« — Qu'à cela ne tienne, répondit Rossini. Je résilie à l'instant même et j'ajoute de plus que de ma vie je ne composerai d'opéras. »

« Le malheur est que Rossini a tenu parole, et que, par l'outrecuidante vanité d'un homme, l'univers a été privé de chefs-d'œuvre<sup>5</sup>. »

1. Qui veut en savoir davantage sur ces mutilations, n'a qu'à consulter Laporte, ouvrage cité.

2. Avant de partir il écrivit une *cantata*, « Addio di Rossini » à ses amis de Paris, publiée par l'éditeur Pacini vers la fin de septembre 1829. Peu de temps après son arrivée à Bologne, il composa *Il serpo bianco*, cantate exécutée au théâtre de cette ville pour souhaiter la bienvenue au nouveau légat, cardinal Thomas Bernetti. A la cantate succédaient un air et un petit quatuor de Rossini aussi.

3. En juin 1835 il publia à Paris un recueil de *otto ariette e quattro duetti*, sur poésie de Metastase et du comte Pepoli.

4. Le maître parle lui-même dans ses lettres de l'accueil enthousiaste que lui firent les Milanais et les Bolognais et de la vie joyeuse et insouciance qu'il mena dans la capitale de la Lombardie.

5. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, Paris, 1853, II, 239.

6. Strakosch, *Souvenirs d'un impresario*, Paris, 1887, p. 68.

Quelles raisons ont pu résoudre le fécond compositeur à abandonner le théâtre dans la pleine force de son âge (il n'avait que 37 ans et demi) et dans le plus grand développement de ses extraordinaires facultés intellectuelles? On a forgé des hypothèses de toute espèce.

Celui qui a attribué la cause de cette « résolution philosophique » (comme le maître l'appelle lui-même dans une lettre) à la crainte de nuire par un insuccès à la renommée qu'il avait acquise, n'a pas pensé que le fanatisme suscité par le *Stabat* l'avait complètement rassuré sur ce point. Quelqu'un est arrivé à croire que la veine créatrice du maître s'était épuisée; comme si le *Tell* n'avait pas été suivi du *Stabat*, des *Soirées*, de la *Petite Messe* et de centaines de morceaux édités et inédits, petits, mais d'une valeur inestimable par la fraîcheur de l'inspiration et par l'excellence de la forme!

Consultons sa correspondance. Elle dit qu'une foule de circonstances concoururent à faire naître en lui le dégoût du monde théâtral : les basses intrigues, les offenses faites à son amour-propre de compositeur, les dommages apportés à ses intérêts, le goût changeant du public, la nouvelle manière de traiter l'opéra adoptée par Meyerbeer. A tout cela on doit ajouter le travail, extraordinaire pour lui<sup>1</sup>, que lui avait coûté la composition de *Giuglielmo Tell*. Que l'on ne croie pas que cette dernière cause ait eu une importance moindre que les autres. On sait, par une lettre du père de Rossini, adressée à son beau-frère, que le grand compositeur, bien avant que son dernier chef-d'œuvre parût sur la scène, était résolu à ne plus écrire pour le théâtre : « Mi ha dato parola che nel mille ottocento trenta si vuole ritirare a casa del tutto, volendosela godere e fare il signore, e lasciare scrivere chi vuole, mentre egli ha faticato abbastanza (2). »

Devant ces difficultés un artiste d'humeur batailleuse et aimant le travail aurait continué sa route, résolu à imposer, par son génie, son goût et son propre art; mais lui, avide de tranquillité et de repos plutôt que de lutte, il préféra garder un silence dédaigneux. A l'éditeur milanais Tite Ricordi, qui le conjurait de reprendre « la lira polverosa » (la lyre poussiéreuse), le maître répondait : « Converrete che, se si dovesse esporla agli attuali soffii di Borea, si correrebbe pericolo che colla polvere fosse portata all' altro polo anche la lira medesima. *Lasciamo dunque che altri corra liberamente la sua lancia, essendoci spazio per tutti* ». »

Ces derniers mots et ceux de son père, que nous venons de citer, nous donnent la vraie explication de son silence. Il avait atteint les plus hauts sommets de la gloire, il s'était assuré une existence des plus aisées; pourquoi continuer à fatiguer son esprit, à attrister sa vie? C'est ainsi que le grand Heine aussi essaya d'expliquer le silence rossinien, lorsqu'il écrivit que Rossini, en gardant le silence après avoir achevé le *Tell*, fit voir par là qu'il était un génie. Un artiste qui n'a que du talent, conserve jusqu'à la fin le désir d'employer cette qualité; l'ambition le mène, il sent qu'il se perfectionne toujours davantage, il est poussé à atteindre l'apogée. Le génie, au contraire,

qui a déjà produit sa plus grande création, en est satisfait; il méprise le monde avec ses petites ambitions et va à Stralford-sur-l'Avone, comme William Shakespeare, ou se promène souriant et caustique sur le boulevard des Italiens, comme Gioachino Rossini.

V. — **Rossini à Bologne (1836-1848).** — Le « *Stabat* ». — « *Foi, Espérance et Charité* ». — Les hymnes patriotiques. — Fuite de Bologne.

Peu de temps après s'être définitivement établi à Bologne, Rossini fut chargé de remettre en ordre le Lycée musical, très renommé auparavant, mais alors en décadence. Il accepta avec plaisir cette charge, qu'il remplit avec le plus grand soin, en y appelant pour enseigner des maîtres très habiles, en organisant et dirigeant personnellement un orchestre splendide, en ramenant l'école de chant à la pratique des anciennes méthodes, en instituant des exercices hebdomadaires, en apportant partout la lumière de ses conseils et l'autorité de sa parole.

Pendant, tandis qu'il s'occupait avec tant d'assiduité de l'enseignement, il semblait qu'il avait presque complètement oublié la composition; ce dont tous se plaignaient vivement. Ces plaintes étaient d'autant plus justifiées, que les rares compositions qui sortaient, à de longs intervalles, de sa plume attestaient non seulement que sa veine n'était point épuisée, mais que son inspiration s'élevait progressivement, et que son style s'ennobliissait toujours. Parmi ces compositions, son *Stabat* mérite d'être particulièrement mentionné. L'histoire de cet ouvrage est curieuse, peu connue ou mal connue du plus grand nombre. En février 1831, le maître faisait un voyage en Espagne en compagnie du célèbre banquier Aguado, son ami. Un éminent prélat madrilène, Don François Fernandez de Varela, commissaire général de la *Cruzada*, désirant posséder une composition sacrée de Rossini, écrite exprès pour lui et à lui dédiée par l'auteur, pria Aguado d'intercéder en sa faveur auprès du grand maître. Aguado décida Rossini à lui promettre un *Stabat*. Le maître, revenu à Paris, se mit à composer les six premiers morceaux, puis, étant tombé malade, comme quelques-uns écrivent, ou ayant été gagné par la paresse, ce qui est plus probable, il laissa son ouvrage inachevé. En attendant, Varela réclamait instamment l'accomplissement de la promesse. Alors Rossini chargea Tadolini, maître de chant en ce temps-là au théâtre italien de Paris, de composer le reste; il envoya aussitôt sa composition à Madrid, à condition qu'elle resterait inédite. Le noble espagnol envoya au maître une bague splendide en remerciement.

Ce *Stabat*, moitié de Rossini et moitié de Tadolini, fut exécuté par les soins de Varela, le vendredi saint 1833, dans l'église de S. Filippo el Real de Madrid. Varela mort, ses héritiers, confondant la dédicace et la possession du manuscrit avec les droits d'auteur, s'estimèrent les propriétaires du *Stabat*, et le cédèrent en 1841 à M. Oller-Chetard. Celui-ci, à son tour, le vendit pour 2.000 francs à M. Anagnier, éditeur à Paris, qui en annonça aussitôt une magnifique édi-

1. On sait que la plupart des opéras qu'il composa en Italie furent écrits en moins de deux semaines, et qu'aucun ne le tint occupé plus d'une cinquantaine de jours.

2. « Il m'a promis qu'en 1830 il se rendra définitivement chez lui (à Bologne), puisqu'il veut se donner du bon temps et vivre en seigneur, et laisser écrire qui voudra, vu qu'il a déjà assez travaillé. »

Cette lettre de Giuseppe Rossini porte la date de Paris, le 24 juillet 1827.

3. « Vous conviendrez que, si on devait l'exposer aux actuelles bouffées de Boree, on courrait le risque que la lyre fût portée aussi à l'autre pôle avec la poussière. *Laissons donc que d'autres jouent librement à leur tour, puisqu'il y a de l'espace pour tous.* »

tion et une exécution solennelle publique. Mais Rossini intervint en choisissant pour mandataire l'éditeur Troupenas, avec mission d'empêcher l'édition et l'exécution. Quand les tribunaux eurent reconnu les droits du maître, celui-ci refit la musique des quatre morceaux déjà composés par Tadolini et céda les droits de propriété du *Stabat* à Troupenas pour la somme de 6.000 francs.

Le 31 octobre 1841, cinq morceaux de cet ouvrage furent donnés en guise d'essai, dans la salle Hertz, à Paris. Le *Stabat* complet fut exécuté dans la salle du théâtre Italien le 7 janvier de l'année suivante, par Tamburini, Julia Grisi et M<sup>me</sup> Albertazzi, Mario et Lablaache. Le succès fut immense. Le lendemain de la première exécution, le directeur du théâtre Italien, Dormay, acquit des frères Escudier — à qui le droit de représentation à Paris avait été cédé pour le prix de 8.000 francs — le droit d'interprétation du *Stabat* pendant trois mois. Ce droit lui coûta 20.000 francs; mais à la quatorzième représentation il en avait déjà encaissé 150.000!

En Italie il fut exécuté pour la première fois à Bologne, les soirs des 18, 19 et 20 mars, dans la grande-salle de l'Archigymnase. L'auteur voulut que le profit fût assigné au bénéfice d'un hospice à fonder dans cette ville pour les musiciens bolonais vieux et pauvres.

Il s'occupa lui-même de la formation de l'orchestre (77 instruments) et des chœurs (95 voix). Les rôles principaux furent chantés par Clara Novello, par la noble dame Clémentine degli Antoni, Nicolas Ivanoff et le comte Pompée Belgioioso. La direction fut confiée au maître Donizetti, qui vint exprès de Milan. Devenu très sensible, Rossini, pour s'épargner une forte émotion, n'assista ni à la première ni à la deuxième représentation; mais, à la troisième, il dut céder aux très vives insistances de tout le monde. Appelé par le public avec des cris enthousiastes, il se présenta pour remercier et embrasser plusieurs fois le maître Donizetti, au milieu de l'émotion générale. Alors commença la longue série des exécutions triomphales du *Stabat* en Europe, ininterrompue jusqu'à 1843. On peut dire qu'il n'y eut pas en Italie de ville, grande ou petite, qui n'ait voulu applaudir la nouvelle production du génie rossinien.

Cette musique, considérée en elle-même, sans aucun rapport avec le texte latin, est, du commencement à la fin, un chef-d'œuvre de grâce, d'élégance, de spontanéité d'inspiration. Convenablement exécutée, on l'entend encore avec plaisir aujourd'hui, si grande est la fraîcheur et l'originalité des idées, si grande est l'excellence de la forme. Toutefois, si on la considère comme musique religieuse, ceux mêmes qui, comme moi, ne limitent et n'immobilisent pas ce genre musical dans les bornes étroites des formes, des règles, des harmonies et des artifices du contrepoint de l'école palestrinienne, ne peuvent pas trouver le *Stabat* de Rossini exempt de graves défauts.

À côté d'inspirations nobles et élevées, comme, par exemple, le *Pro peccatis*, le *Fac ut portem*, l'*Inflamatus*, le *Quis est homo*, on rencontre des mouvements, des chants et des effets convenant plutôt à la scène qu'à l'église. Du reste, comme l'observe justement l'illustre Fétis, l'auteur ne se proposa pas d'en faire une

séquence des vêpres de la sainte Vierge, mais d'en prendre le texte pour un *Oratorio*, ou plutôt pour une *Cantate* religieuse destinée à des concerts spirituels.

On espéra que cet immense succès déciderait Rossini à écrire de nouveau pour le théâtre; mais en vain. Il est vrai qu'il se trouvait alors dans un grand abattement physique et moral. Il était devenu maigre, pâle, d'une sensibilité morbide. On découvrait les prodromes de la grave maladie nerveuse qui le frappa plus tard. Nous avons déjà vu que, pour éviter une forte émotion, il fit diriger par Donizetti l'exécution du *Stabat* à Bologne. On doit ajouter que depuis quelques années il était tourmenté par une maladie de l'urètre; c'est pourquoi, dans le mois de mai 1843, il dut se rendre à Paris pour se faire opérer par M. Civiale, le célèbre chirurgien, son ami. « Il arriva à Paris — écrit Escudier — à la fin du mois de mai 1843. Sa maison offrit l'aspect d'une entrée de théâtre. Il y avait une queue persévérante. Tous les visiteurs ne pouvaient pas pénétrer dans l'appartement de l'illustre compositeur. » Dans le mois d'août de la même année le maître était déjà complètement guéri, et en septembre il revenait à Bologne. Des ouvrages de peu d'importance sortirent de sa plume pendant la période qui va de 1845 à l'abandon subit de cette ville dans le mois d'avril 1848. Invité par le comité d'honneur pour le monument du Tasse à Turin, le 11 mars 1844, le maître adapta, en l'amplifiant, le *Coro de' Bardi* dans le premier finale de la *Donna del Lago*, à une poésie composée pour la circonstance par l'insigne poète de Sinigaglia, comte Jean Marchetti.

Peu de temps après il revit et corrigea deux anciens chœurs pour voix féminines avec accompagnement de piano, qu'il avait composés une trentaine d'années auparavant. Ces chœurs, qu'il avait oubliés, avaient été retrouvés par un certain maître Gabussi; il leur en ajouta un troisième, composé alors, et permit qu'ils fussent publiés par l'imprimeur parisien Troupenas au bénéfice dudit Gabussi<sup>1</sup>. Ces trois chœurs, ayant pour titre les trois vertus théologales : *Foi*, *Espérance* et *Charité*, furent exécutés pour la première fois en particulier chez l'éditeur en novembre 1844, en présence des plus éminents critiques de la presse parisienne et d'un grand nombre de notabilités musicales, telles qu'Halévy, Auber et Adam. Henri Hertz accompagnait au piano, et le maître Panzeron dirigeait le chœur, composé de 12 élèves du Conservatoire. La poésie de ces brèves compositions, écrite par l'avocat Philippe Martinelli, est ce qu'on peut imaginer de plus plat. La musique, qui provoqua une mordante épigramme de Berlioz<sup>2</sup>, n'a pas réellement une grande valeur; cependant dans le troisième chœur, qui est le meilleur, la phrase dominante est vraiment inspirée et a tout le charme que ne manque pas de produire l'élégante simplicité de la mélodie rossinienne. Dans la reprise de cette phrase on remarque une série de dissonances en seconde amenées par un entrelacement de parties qui produit beaucoup d'effet.

Nous voici à présent en 1846<sup>3</sup>, à l'époque des en-

rative du *Giuglielmo Tell*, et avait plusieurs fois appelé le *Barbier* et des chefs-l'œuvre du siècle.

3. Le 7 octobre 1845 Rossini perdit sa première femme, Isabelle Colbrand, qu'il n'avait jamais aimée et dont il s'était légalement séparé des 1837. L'année suivante, dans le mois d'août 1846, il épousa en secondes noces Olympe Pelissier, qui depuis environ dix ans cohabitait avec lui et l'avait soigné affectueusement pendant sa première maladie.

Le 30 décembre 1840 fut exécuté à l'Opéra de Paris *Robert Bruce*,

1. Zanolini, ouvr. cité, 97.

2. L'épigramme est la suivante : « Son *Espérance* a déçu la nôtre. Si *Foi* ne transporterait pas les montagnes, et quant à la *Charité* qu'il nous a faite, elle ne le ruinera pas. »

L'épigramme excita, comme il était naturel, la colère des rossiniens de Paris. Et pourtant Berlioz, quoique contraire à certaines formes et tendances du rossinisme, avait déjà publié une longue analyse admi-

thousiasmes patriotiques en faveur de Pie IX. Invité, lui aussi, à encenser la nouvelle idole populaire, Rossini augmente le flot des hymnes patriotiques qui inonda alors le sol italien.

Écrits ordinairement par de médiocres compositeurs, ils n'avaient d'autres qualités artistiques que celles d'être simples et faciles; et néanmoins ils réussissaient à enflammer les esprits dans cette atmosphère si fortement électrisée.

Rossini prépara pour la circonstance une de ses ordinaires adaptations de sa vieille musique à une nouvelle composition. Il adapta, comme de coutume, le chœur de la *Donna del Lago* à un hymne, *Grido di esultazione riconoscente al sommo pontefice Pio IX*<sup>1</sup> qui fut chanté sur la grande place de Bologne le soir du 20 juillet 1846, et dès qu'on eut la nouvelle certaine de la proclamation de l'amnistie, il écrivit exprès la musique d'un autre hymne : « Su fratelli, letizia si canti! » dont la poésie avait été composée par le comte Marchetti déjà mentionné. Cet hymne fut exécuté pour la première fois le 16 août de la même année 1846 dans la salle de l'Académie philharmonique de Bologne, au milieu des applaudissements de la foule transportée de joie<sup>2</sup>.

Mais l'accord parfait entre les libéraux échauffés et l'homme d'ordre, le conservateur acharné, qui avait de la répugnance pour toute exagération, pour tout excès, tant dans l'art que dans la vie, ne pouvait être de longue durée. Le maître fut terrifié par les scènes sanglantes survenues à Bologne en 1848 sans que la justice punit les sicaires : « Mi chiedevano cose eh' io non poteva fare<sup>3</sup>, » racontait-il au professeur Mordani, quand il était à Florence. « Volète danari? Ve ne darò. Ma volevano che io fossi capo delle musiche di tutta Italia, e che portassi la divisa militare come un giovinotto di diciott' anni<sup>4</sup>. » Et comme il ne pouvait satisfaire le désir des démagogues, ceux-ci commencèrent à médire de lui, à le traiter de rétrograde, ce qui déplaisait beaucoup au maître. Le fait suivant acheva du reste de combler la mesure. Rossini offrit cinq cents écus et l'attelage de deux chevaux de son carrosse au comité bolonais chargé de recueillir les dons des citoyens pour la guerre de l'indépendance. L'offre parut mesquine, même dérisoire, les malveillants ayant répandu le bruit que les cinq cents écus avaient été payés par des lettres de change inexigibles, et que les chevaux n'étaient pas en état de rendre service; aussi arriva-t-il que, le soir du 27 avril 1848, pendant que la musique romaine jouait en l'honneur du maître sous les fenêtres de sa maison, la populace lui fit une démonstration hostile avec des sifflets et les cris de : *Abbaso il ricco retrogrado* (à bas le riche rétrograde)!

Ce fait, qui à d'autres époques aurait provoqué la risée ou quelque réponse piquante du spirituel maître, fit sur son âme, devenue alors très sensible, une impression profonde. A son esprit qui s'exaltait alors si facilement, ces cris parurent de féroces menaces, messagères d'une de ces persécutions sectaires qu'il craignait et stigmatisait tant. Le matin du 28 il par-

tit pour Florence avec sa femme, tous les deux éperdus d'effroi et de douleur.

## VI. — Rossini à Florence (1848-1855).

### L'« Hymne à la Paix ». La neurasthénie.

Immédiatement on organisa à Bologne une contre-manifestation en faveur du maître. Le père Hugues Bassi, le célèbre frère patriote, le chapelain de Garibaldi, lui écrivit une très noble lettre pour le prier, au nom du peuple bolonais, de vouloir bien revenir dans la ville qui l'avait toujours vénéré et qui se sentait unie à lui par les liens de la plus vive reconnaissance; il lui proposait en même temps de mettre en musique un hymne national, dont Bassi lui-même aurait écrit la poésie. Mais le maître ne bougea point de Florence<sup>5</sup>. Il accepta pourtant de mettre en musique l'hymne, qui ne fut plus écrit par le père Bassi, appelé sur les champs de bataille, mais par l'avocat Martinelli, l'auteur des trois chœurs cités : *Fede, Speranza e Carità*. Par ordre de Rossini, le chœur, qui est un temps de marche, ou, comme on disait alors, un *passo doppio*, fut instrumenté pour *banda* par le maître Liverani, et exécuté sous sa direction le soir du 21 juin 1848 (anniversaire du couronnement de Pie IX) par plus de quatre cents personnes sur la place Majeure de Bologne. L'auteur voulut en faire un présent à la garde civique de cette ville. L'hymne fut répété à Florence dans la salle de l'Académie philharmonique le 29 du même mois, sous la direction du prince Poniatowski. La recette fut attribuée aux familles des morts tombés sur les champs de bataille de Curtatone et Montanara. Rossini, présent à l'exécution, fut très fêté par le public; les dames lui offrirent des couronnes de fleurs.

Deux ans après, en janvier 1851, Rossini écrivit une autre composition de ce genre, *Inno alla pace* de Bacchilide, qu'il dédia à l'insigne peintre florentin Vincenzo Rasori, qui lui avait fait présent d'un beau *David* peint par lui. Cette fois Rossini avait été heureux dans le choix de la poésie, puisque la traduction de l'hymne est d'Arcangeli. Je n'en connais pas la musique; les journaux de l'époque la louent beaucoup; Rossini, dans une lettre au maître Pacini, à qui il confia la mission de l'instrumenter, l'appelle modestement « meschina ».

Pendant la santé du maître s'altérait toujours davantage. Dans ses lettres il se plaint plusieurs fois d'une continuelle irritation nerveuse, d'une faiblesse générale. Quelquefois il soupirait et se désespérait. « Il vaut mieux mourir que vivre ainsi, » criait-il; et, saisissant un couteau, il conjurait les siens de le délivrer de ses tourments. Parfois il croyait être près de mourir et faisait son testament<sup>6</sup>. Enfin, comme l'air balsamique de sa « bella villa » de Florence, ni les cures qu'on lui prescrivait, ne lui étaient utiles, il se décida à se rendre à Paris pour y essayer le traitement hydrothérapique.

4. « Voulez-vous de l'argent? Je vous en donnerai. Mais on voulait que je fusse le chef des musiques de toute l'Italie, et que je portasse l'uniforme militaire comme un jeune homme de dix-huit ans. »

5. Certes, l'émotion que lui et sa femme éprouvèrent le soir du 27 avril fut bien forte; le maître continua pendant quelque temps à en parler dans les lettres à ses amis. Il n'est cependant pas vrai, comme quelqu'un l'a affirmé, que des lors il prit Bologne en baine. Dans ces lettres il ne fait que rappeler l'hospitalité affectueuse qu'il reçut des Bolonais et regretter les jours heureux passés dans cette ville qu'il aimait toujours.

6. Mordani, *Della vita privata di G. Rossini*, Memorie, Imola, 1871.

un opéra composé de plusieurs pièces d'opéras rossiniens, et particulièrement de la *Donna del Lago*, adaptées à un libretto de Royer et Vaéz. Ce « noble pasticcio », « nobile pasticcio », comme l'appela Rossini lui-même, fut manipulé par le maître Niedermayer avec le consentement de l'auteur de la musique, qui lui ceda même les profits des représentations.

1. *Cri d'exultation reconnaissante au grand Pontife Pie IX*.

2. Le 1<sup>er</sup> janvier 1847, des dilettanti romains repêchèrent cette caudale dans la grand-salle du palais sénatorial, à Rome.

3. « On me demandait des choses que je ne pouvais faire. »

VII. — Second séjour de Rossini à Paris (1855-1868). — Le « Chant des Titans » et d'autres compositions mineures. — La « Petite Messe Solennelle ».

Rossini partit de Florence le 26 avril 1855, en compagnie de son jeune médecin, s'arrêta quelques jours à Nice, puis de là se rendit directement vers la capitale de la France. Ici, au milieu de toutes sortes de soins affectueux et de continuelles démonstrations d'estime et d'honneur de ce peuple qui excelle dans sa courtoisie et sa politesse, le maître sentit aussitôt que son esprit se renforçait. Le traitement hydrothérapique commencé, il en tira quelque bienfait pour ses maux physiques. C'est pourquoi il résolut de s'établir sur un des riants coteaux des environs de Paris, et précisément à Passy, où il se fit bâtir une villa, sur l'emplacement que la ville de Paris lui avait généreusement cédé à un prix de faveur<sup>1</sup>.

Peu à peu il recouvra la santé et, avec la santé, la gaieté et la belle humeur d'autrefois. Pour ne pas négliger les soins qu'exigeait son état, il ne courait ni les salons ni les théâtres; il tenait cependant de brillantes réunions dans sa maison, qui était devenue le rendez-vous de toutes les notabilités artistiques, littéraires et politiques de Paris. De temps à autre, il prenait la plume pour noter ce que lui dictait sa fantaisie toujours féconde; c'étaient ordinairement de petites compositions, qui n'exigeaient aucun effort de son esprit, improvisées pour son propre amusement ou pour satisfaire le désir de quelque ami<sup>2</sup>. Ainsi prit naissance la *Musique unodine*, dédiée « à ma chère femme Olympie, comme simple témoignage de reconnaissance pour les soins affectueux, intelligents, qu'elle me prodige dans une trop longue et terrible maladie (opprobre de la faculté). Paroles de Metastasio, Paris, le 15 avril 1857 ». Le *Chant des Titans* (1859)<sup>3</sup>, *Laus Deo* (1861), le *Coro di caccia* (1862), la *Petite Messe solennelle* (1863), la *Notte di Natale* et un *Bobro* pour les sœurs Marchisio (1863), le passage dantesque de la *Francesca da Rimini* (1865), l'*Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*, l'*Album italien* (douze morceaux), l'*Album français* (douze autres morceaux, les *Morceaux réservés*, l'*Album de la Chaumière*, l'*Album pour les enfants adolescents*, l'*Album pour les enfants dégoûtés*, l'*Album de Château*, la *Miscellannée pour piano*, les *Quelques riens pour Album* et tant d'autres petites compositions restées presque toutes inédites, dont les autographes, accompagnés de spirituelles annotations marginales en français de la main de l'auteur, se conservent au lycée musical de Pesaro. Le dernier ouvrage de Rossini fut la fanfare *La corona d'Italia* (1868), dédiée à Victor-Emmanuel II, et exécutée pour la première fois sur la place du Quirinal en novembre 1878, à

l'occasion du retour de Humbert I<sup>er</sup> de Naples, après l'attentat de Passanante.

Dans chacune de ces compositions, quelque mince qu'elle soit, éclate un rayon de cette éternelle beauté, à laquelle Rossini, nouveau Prométhée, sut ravir non pas des étincelles, mais des torrents de lumière.

La *Petite Messe* a une importance spéciale pour sa très haute valeur artistique. Cette messe, que l'auteur appela modestement *Petite*, et les impresarii *Solennelle*, fut terminée en 1863, comme on le relève dans une spirituelle annotation en français écrite par Rossini lui-même sur la dernière page de la partition autographe, peut-être pour prévenir les attaques malignes de ses futurs critiques :

« Bon Dieu,

« La voilà terminée cette pauvre petite *Messe*. Est-ce bien de la Musique sacrée que je viens de faire, ou bien de la sacrée musique ? J'étais né pour l'opéra buffa, tu le sais bien ! *Peu de science, un peu de cœur, tout est là*. Sois donc béni et accorde-moi le Paradis.

« G. ROSSINI.

« Passy, 1863. »

A cette messe, écrite pour quatre voix avec chœur, le maître avait donné d'abord un accompagnement d'harmonium et de deux pianos. La première exécution de la *Petite Messe Solennelle* a eu lieu à Paris le 14 mars 1864, pour l'inauguration de l'hôtel du comte Pillet-Will.

Les exécutants étaient les sœurs Carlotta et Barbara Marchisio, le ténor Gardoni et la basse Agnesi; les chœurs, fournis par des élèves du Conservatoire, étaient dirigés par M. Cohen; l'orgue était tenu par M. Albert Lavignac; les pianos, par MM. Mathias et Peruzzi.

Il y eut ainsi deux exécutions; après quoi, ayant été orchestrée en 1865, elle fut donnée au théâtre Italien de Paris le 28 février 1869.

A cette solennité artistique assistaient, entre autres, Meyerbeer, Auber, le ténor Duprez, l'historien Azevedo et les critiques Fiorentino et Scudo.

L'auteur aurait désiré la faire exécuter en public avec accompagnement instrumental dans quelque grande église; à cet effet il fit présenter une supplique à Pie IX afin qu'il permit aux femmes de chanter avec les hommes dans les chapelles des églises; mais le pape ne voulut pas acquiescer à ce désir. Toutefois, cédant aux prières de ses amis, le grand compositeur se décida à l'instrumenter, en disant : « La strumenterò io all' antica, affinchè altri non la strumententi alla moderna<sup>4</sup>. » La partition terminée, il y

ainsi le placard : UN CURIOSO ACCIDENTE, *arrangé sur des morceaux de Rossini* par M. Berettoni. Les affiches furent enlevées, et l'opéra ne fut plus représenté.

3. Parmi les ouvrages que Rossini composa après le *Stabat*, celui-ci est un des plus importants. Écrit d'abord pour une seule voix, il fut ensuite remanié et réduit à 4 voix de basse-contre à l'unisson pour être exécuté dans un concert donné à l'occasion de l'inauguration du monument au maître Cherubini à Paris (1861); l'an d'après, il fut, comme l'auteur lui-même le dit dans une lettre, *refondu*, instrumenté et de nouveau exécuté à Vienne lorsqu'on découvrit le monument à Mozart. « Dans mon *Chant des Titans*, écrivait Rossini à Alphonse Royer à Paris le 15 octobre 1861, rassurez-vous, il n'y a pas la plus petite roulade, ni gamme chromatique, ni trille, ni arpegge; c'est un chant simple, d'un rythme titanique, et tant soit peu enragé. »

4. « C'est moi qui l'instrumenterai à l'antique, afin que d'autres ne l'instrumentent pas à la moderne. »

Toutefois l'instrumentation ne constitue pas un ouvrage digne de lui. « Mon long silence, écrivait-il au maître Pacini, m'a fait perdre la connaissance des instruments. »

1. L'emplacement ne lui fut donc point donné par la municipalité de Paris, comme quelques historiens l'ont affirmé.

L'élégante villa s'éleva près de la promenade publique nommée le *bois de Boulogne*. Pour orner les appartements, Rossini appela deux artistes bolonais d'une grande valeur, Bisteghi et Samoggia. Il alla y habiter en 1858.

2. On relève dans une lettre de Rossini au directeur du théâtre Italien de Paris, que dans les premiers jours de novembre de 1859, celui-ci avait fait afficher aux coins de la ville des placards annonçant un nouvel opéra du Pesarese intitulé : *Un curioso accidente*, alors qu'il s'agissait d'un des ordinaires galimatias composés de musique rossinienne tirée de plusieurs de ses opéras et recousus tant bien que mal par un certain Berettoni. Rossini, ne voulant pas permettre qu'on trompât le public en l'invitant à entendre un sien ouvrage falsifié et lui bissant accroire qu'il avait collaboré à cette composition, enjoignit au directeur, s'il avait à cœur d'éviter un procès, de changer

écrivit en tête : *Petite Messe, orchestrée par le Singe de Pesaro*<sup>1</sup>.

Cependant, tant qu'il vécut, il ne permit pas qu'on exécutât en public son dernier chef-d'œuvre. Peu de mois seulement après sa mort, et précisément dans le carême de 1869, on en commença les exécutions en Italie, sous la direction du maître Muzio. Le célèbre impresario Maurice Strakosch en acquit de la veuve la propriété pour l'étranger moyennant 100.000 francs. La compagnie qu'il s'était choisie se composait de Marie Alboni, la plus belle voix de contralto qu'on ait jamais entendue (qui reçut pour toute la tournée 100.000 francs), Marie Battu, le baryton Agnesi, et le ténor Thomas Böhler (qui devint ensuite le mari de la duchesse de Newcastle). Avec cette compagnie, dirigée par le maître Pollini, la *Petite Messe* de Rossini fut exécutée dans un cycle de représentations, quatorze fois au théâtre Italien de Paris pendant le premier mois, et, dans les deux suivants, soixante fois en France, en Belgique et en Hollande. L'impresario, quoiqu'il eût dû pourvoir à des dépenses très considérables, réussit à en tirer un bénéfice de 30.000 francs<sup>2</sup>.

Quand la *Petite Messe* fut pour la première fois exécutée dans la patrie de l'auteur, et précisément à Bologne (1869), l'insigne critique musical Philippe Filippi, un des premiers défenseurs de la musique wagnérienne en Italie, en publia une analyse détaillée, que j'aime à résumer ici.

C'est le plus étonnant miracle de cette composition merveilleuse que d'avoir subjugué par l'inspiration, la science, d'avoir fait servir les formes les plus arides du contrepoint et de la fugue aux élans les plus puissants de la fantaisie. Dans la première pièce de la Messe, le *Kyrie*, on sent aussitôt l'approche d'une œuvre puissante, et l'on entrevoit que Rossini, appréciateur de tout progrès, même idéal, de l'art, a voulu se montrer capable des plus hardies transformations de style : le dessin insistant des basses sur lequel s'élèvent les hymnes de louange au Seigneur, est un prodige d'harmonie et d'instrumentation, spécialement pour ce mouvement chromatique très hardi qui traverse tant de tons pour tomber en *ut* et puis revenir définitivement au ton dominant de *la mineur*. A cette espèce de ritournelle est associée une mélodie sereine et suave, écrite avec une si savante disposition des voix, qu'on dirait un vrai chœur d'anges : cette pièce est entrecoupée par un *eanon* à *quattro parti* dans le style observé, à la Palestrina, sur les paroles *Christe eleison*, écrites avec un art très fin et avec toute la sévérité et l'onction qu'exige le style religieux. Dans cette première pièce, outre la beauté et la nouveauté de la forme dégagée, il y a une fusion sympathique du style le plus sévère et ancien avec les hardiesses et les idéalités modernes, sans qu'une couleur nuise à l'autre.

Majestueux est le *Gloria* : rien de plus splendide que la première attaque de l'orchestre et puis des voix seules qui crient *Gloria in excelsis Deo*. Le *Laudamus* est très religieux, avec ses accords persistants dans un dessin uniforme sur les modes majeur et mineur, espèce d'ondulation tonale sur laquelle planent les tristes teintes du chant et les entrées des voix à l'unisson et à l'octave : pour la forme et pour la manière avec lesquelles est traitée l'harmonie, cette

pièce, tout à fait nouvelle, produit un effet intime de recueillement poétique.

Dans le trio *Gratias agimus* qui suit, Rossini revient tant soit peu au style du *Stabat* ; c'est pourtant un gracieux entrelacement de voix, embelli par un accompagnement où les harmonies précèdent mélodiquement, et, comme toutes les pièces de cette messe, finit merveilleusement. Le *Domine Deus* est un air pour ténor d'un effet tout à fait théâtral, et, sinon dans la pensée, dans le rythme et dans le style, très semblable à celle du ténor dans le *Stabat* : *Cuius animam genuentem*. Le duo entre le contralto et le soprano a aussi un peu d'analogie avec celui pour les deux mêmes voix du *Stabat* ; il procède en tierce, et se sert du même très bel effet de la voix de contralto, qui dans les notes basses répond par des dessins égaux aux phrases du soprano ; il est ingénieux, plein d'une chaste tendresse, quoique d'un effet un peu trop moulin. Il est accompagné par deux harpes et les instruments à archet, légèrement, à des intervalles mesurés. Je dois pourtant dire que, quoique ces trois morceaux, le trio, l'air du ténor et le duo, ressemblent au style du *Stabat*, ils sont très différents dans le sens des formes consacrées de la musique d'église. Le *Quoniam* est un morceau pour voix de basse, dans le vieux style. Ce morceau assez froid, qui calme les émotions et l'enthousiasme des auditeurs, prépare un vrai coup de foudre, le finale du *Gloria*, la fugue *Cum Sancto Spiritu, Gloria Dei Patris, amen!* Sur ces sept mots Rossini a composé, créé un morceau de musique de proportions très étendues, si beau, si grandiose, d'un effet si puissant, que non seulement il égale, mais surpasse les finales de *Mosè* et du *Guiglielmo Tell*, et, ce qui est plus admirable, sans rappeler en aucune façon l'effet théâtral. Les mêmes premières mesures de l'orchestre, et des voix seules criant, au commencement du *Gloria*, préludent à l'entrée de la fugue. Le thème de cette fugue, éminemment ecclésiastique, est néanmoins une mélodie ardente, efficace, qui transporte. Le développement de cette fugue est un tourbillon continu d'entrelacements vocaux de sujets, de contre-sujets qui entrent, s'entrelacent, et toujours avec une clarté, une spontanéité qui sont l'indice de la vraie force ; à un certain moment la sonorité décroît, il y a une suspension ; l'orchestre répète l'énergique ritournelle ; les chœurs sans accompagnement orient de nouveau : *Gloria in excelsis*, jusqu'à la reprise de la *stretta*, qui, pour la majesté et la fougue de l'harmonie et de la sonorité, est d'un effet merveilleux. Je crois qu'aucune musique ne parvint, comme ce finale du *Gloria*, à obtenir le suffrage de toutes les classes d'auditeurs, parce qu'aucun compositeur ne pourrait obtenir un semblable équilibre entre un chef-d'œuvre de science et un chef-d'œuvre d'inspiration.

Dans le *Credo*, Rossini, suivant l'exemple de Cherubini dans la messe du Couronnement, fait répéter au chœur les paroles *Credo, Credo*, après chaque article de foi : c'est d'un bel effet, spécialement comme l'a employé le grand maître. Dans le premier morceau du *Credo*, le style est solennel et les divers dessins vocaux et instrumentaux sont disposés avec un artifice insigne et nouveau ; le double canon est conduit magistralement. Dans ce morceau la forme, la science, l'entrelacement des modulations, dépassent l'inspiration, qui ne tarde pourtant pas à se répandre de la manière la plus éloquente et la plus passionnée, lorsque la voix du soprano chante la mort de Jésus, *Crucifixus etiam pro nobis*.

1. Parce que beaucoup avaient l'habitude de l'appeler le *Cigno* (le Cygne) de Pesaro, il signait quelquefois, pour plaisanter, le *Singe de Pesaro*.

2. Strakosch, ouvr. cité, p. 71 et suiv.

Dans ce passage admirable, la touchante mélodie est soutenue par une basse ondulante, qui module des harmonies surprenantes; la cantilène est on ne peut plus passionnée et déchirante aux paroles *sub Pontio Pilato*, et aux dernières, fort tristes, *passus et sepultus est*. Mais les voix des soprani entonnent tout à coup le grand cri de la résurrection : la première partie du *Credo* revient, et immédiatement après, une autre très puissante fugue, à l'effet de laquelle ne nuit que la beauté souveraine de la première; mais ici la cadence est aussi débordante, magnifique, solennelle, en ce ton de *mi majeur*, qui convient si bien à l'énergie de la sonorité.

L'*Offertorio*, morceau pour orgue seul, montre comme Rossini connaissait parfaitement les secrets de tous les styles. Ce prélude, qui inspire la plus profonde religiosité, est dans le style lié, imitatif, tel que l'employait le grand Sébastien Bach, non sans quelque dérivation de l'école italienne de Scariatti et de l'abbé Clari. Le *Sanctus* (à voix seules), est le vrai triomphe de la musique vocale : il est impossible d'obtenir un effet plus complet de sonorité moelleuse, de variétés de timbres et d'effets, avec tout ce qu'il y a de plus poétique, de plus idéal, de plus mystique dans l'inspiration mélodique. Beau, mélodique, plein d'harmonies étranges, mais très agréables, est l'*O salutaris* pour voix de contralto, accompagné seulement par des instruments à cordes. Le dernier morceau de la messe, *Agnus Dei*, en est le digne couronnement à seule voix, accompagnée d'un plaintif murmure des instruments à cordes auquel répond un chœur de voix de femmes lointaines, *Dona nobis pacem*, avec une phrase qui me rappelle l'allure mélancolique de Schumann. Ici aussi, comme dans l'*Inflammatus* du *Stabat*, il y a de la passion, de l'énergie, et plus que dans l'*Inflammatus* une douce mélancolie, un parfum de mélodie paradisiaque.

La messe de Rossini est le plus grand exemple de son génie et de sa gloire. Au point de vue de la musique vocale, personne, même lui, n'a obtenu les effets du finale du *Gloria* et de l'*Hosanna in excelsis*! Du côté instrumental, dans bien des morceaux, l'énergie des instruments sert à compléter l'effet surprenant des voix, comme dans la strette de la fugue, où les cuivres contribuent à l'obtention de cette prodigieuse et gigantesque sonorité. L'instrumentation à seul quartetto de l'*O salutaris hostia*<sup>1</sup> est aussi très élégant. En général, pourtant, dans l'instrumentation de cette messe il n'y a pas toujours la même énergie, et l'ouvrage se ressent de l'ancienne pratique d'instrumenter à groupes distincts, d'instruments à cordes, de bois et de cuivre, sans les fusions et les variétés de combinaisons qui constituent le prestige des orchestres, dans les opéras de Meyerbeer, de Gounod, de Wagner et dans les derniers de Verdi. C'est pour cela que si quelques morceaux gagnèrent beaucoup à l'adjonction de l'instrumentation, d'autres au contraire obtenaient le même effet, et quelquefois un peu plus grand, avec l'accompagnement primitif de piano et d'harmonium.

#### VIII. — Maladie et mort. — Funérailles et testament.

A Paris, Rossini vivait entouré de l'affection et de la vénération de tout le monde. Sa maison était fré-

1. Cet *O Salutaris* ne faisait pas partie originellement de la messe et y a été ajouté après coup.

2. Raconte par Zanolini, témoin oculaire.

quentée par l'élite des Parisiens et des étrangers; Cha-teaubriand et Thiers recherchaient sa conversation. Quand il allait se promener avec quelqu'un de ses amis, tous les yeux des passants étaient tournés vers lui; celui-ci le fixait et, en chuchotant, le montrait du doigt aux autres comme une merveille; un autre ôtait respectueusement son chapeau en s'inclinant devant lui, qui, tout attentif à son colloque, n'y faisait même pas attention<sup>2</sup>.

Cependant dans ses dernières années il sortait rarement, et toujours en carrosse : de nouvelles incommodités, de nouvelles infirmités, s'étaient ajoutées aux anciennes qui avaient reparu. Vers la fin de 1867, pendant qu'il se trouvait à Paris, il fut pris d'une langueur qui pendant plusieurs mois lui ôta les forces et le sommeil. Revenu à Passy, il se sentit un peu mieux, mais il continua à souffrir d'une grande faiblesse générale<sup>3</sup>.

En revanche, son âme était consolée par les démonstrations continuelles d'affection et d'admiration qui lui arrivaient de toute part. La nuit du 12 février 1868, après la 500<sup>e</sup> représentation du *Guylielmo Tell* à l'Opéra, tous les artistes de ce théâtre se rendirent sous les fenêtres de la maison où habitait le grand maître, numéro 2 de la Chaussée d'Antin, pour lui chanter une sérénade. D'abord les chanteurs Faure, Villaret et M<sup>me</sup> Battu montèrent dans les appartements de Rossini et lui offrirent, au nom de tout le personnel de l'Opéra, une couronne magnifique. Ensuite l'orchestre joua l'ouverture du *Guillaume Tell*, et M. Faure chanta avec les chœurs un morceau du premier acte du même opéra. Une foule immense, qui empêchait presque la circulation sur la Chaussée d'Antin, fit écho aux acclamations des artistes, salua l'insigne compositeur, qui se sera certainement souvenu avec émotion que, trente-neuf ans auparavant, les artistes de l'Opéra lui avaient rendu un pareil hommage après la première représentation du *Tell*.

Le 29 du même mois, étant l'anniversaire de sa naissance, eut lieu en son honneur, à Pesaro, une académie publique de poésie et de musique. A Paris les conditions de santé permirent au maître de réunir à sa propre table quelques-uns de ses amis, parmi lesquels les célèbres chanteurs Marie Alboni et Jean-Baptiste Faure, le dessinateur Gustave Doré, le compositeur Vaucorbeil et l'avocat Berryer. Celui-ci porta la santé du musicien « venu au monde pour l'honneur de l'homme et pour attester sa puissance ». La maison du maître était pleine de bouquets envoyés de tous côtés.

Ce fut le dernier hommage que le grand Pesarese reçut de son vivant. A l'automne de la même année il tomba malade de nouveau à Passy, et, cette fois, gravement, de pneumonie. Les médecins attribuèrent l'origine de la maladie au séjour trop prolongé à la campagne pendant les premiers rigueurs de la saison; et, comme le maître approchait de sa 76<sup>e</sup> année et qu'il n'était pas d'une constitution très robuste, ils n'osèrent pas le faire transporter à la Chaussée d'Antin à Paris. Il était traité par les docteurs Vio Bonato et Barthe, ce dernier une célébrité parisienne pour les maladies de poitrine. A peine la douloureuse

3. Il ne semble pourtant pas qu'il eût perdu complètement sa jovialité habituelle, comme l'affirme Zanolini, si l'on considère que la fameuse lettre au docteur Filippi, qu'il écrivit le 26 août 1868, c'est-à-dire deux mois et demi avant de mourir, après avoir traité d'art avec le plus grand sérieux, se termine sur une de ses fines plaisanteries accoutumées et avec la notation d'une *scala cinese* (échelle chinoise) de son invention.



nouvelle se répandit-elle en France et en Italie, que partout l'anxiété fut bien grande. Le gouvernement italien et la municipalité de Pesaro faisaient télégraphier tous les jours par la légation le bulletin que les docteurs traitants rédigeaient chaque matin. Liverani et le ténor Ivanof partirent sur-le-champ de Bologne pour assister leur ami bien-aimé, auprès de qui ils alternaient avec Vancorbeil, Michotte, Tamburini et d'autres. A Paris, le public se rendait en foule chaque matin à la Chaussée d'Antin, où l'on tenait aussi exposé le bulletin médical.

A l'abbé Gallay, curé de Saint-Roch, à Passy, qui avant de le confesser et de lui administrer l'extrême-Onction, lui demanda s'il croyait, le maître répondit simplement : « Pensez-vous que l'homme qui écrit le *Stabat* ne soit pas un croyant ? » Le dernier mot qu'il prononça fut celui d'Olympie, sa femme.

Gioachino Rossini expira à 11 heures du matin, le 13 novembre 1868.

Après l'Italie, qui lui avait donné la vie, l'éducation et la gloire, la France, qui pendant tant d'années lui avait donné l'hospitalité et l'avait vénéré, fut la nation qui sentit le plus profondément la douleur de la mort du grand maître, la nation qui en honora davantage la mémoire. L'Italie doit être très reconnaissante à ce peuple, qui adoucit autant qu'il le put les dernières années de son illustre fils.

De vives démonstrations de deuil furent faites dans toutes les principales villes d'Italie et de l'étranger<sup>1</sup>. A Paris, quinze jours après la mort du grand compositeur, l'Opéra donna *Guillaume Tell*. A la suite du second acte, tous les artistes couronnèrent le buste du maître après huit mesures de l'introduction du troisième acte de *Moïse*; puis on exécuta le morceau final du *Guillaume Tell*, sur les paroles suivantes :

GUILLAUME.  
Ta voix est muette à jamais,  
Tu n'es plus !  
EDWIGE.  
Éternels regrets !  
MATHILDE ET GEMMY.  
Mais ta gloire survit immense !  
ARNOLD.  
Ton œuvre, défiant les ans,  
Déroule sa magnificence.  
GUILLAUME.  
Où, tu renaîs, et de tout temps  
L'univers redira tes chants,  
Et l'immortalité commence.  
CHOEUR.  
L'univers redira tes chants,  
Et l'immortalité commence<sup>2</sup>.

Rossini avait exprimé le désir que ses funérailles fussent modestes; c'est pour cela que, dans son testament, il avait fixé pour elles « deux mille francs au plus ». Sa volonté fut observée, mais l'intervention de toutes les plus saillantes notabilités artistiques, politiques et littéraires de Paris et d'une foule immense de peuple désireuse de rendre le dernier hommage au grand artiste, donna à ces honneurs funèbres une solennité que n'aurait pu apporter la

pompe extérieure de riches draperies et de nombreux flambeaux.

L'office mortuaire eut lieu le 24 novembre 1868 dans l'église de la Trinité de Paris; on évalue à quatre mille le nombre des personnes qui y assistèrent.

La cérémonie terminée à 2 heures de l'après-midi, la dépouille mortelle fut accompagnée au cimetière du Père-Lachaise. Le cortège était précédé de deux bataillons de ligne et de la musique des deux légions de la garde nationale, qui exécutèrent la *Marsch funèbre* de la *Gazza ladra*, la prière du *Mosè* et des fragments du *Stabat*.

Les cordons du corbillard étaient tenus tour à tour par le ministre d'Italie, par Camille Doucet, le baron Taylor, le prince Poniatowski, Auber, Ambroise Thomas, Perrin, Saint-Georges, par le député D'Ancona, Perruti, consul d'Italie, Tamburini, Duprez, etc., etc.

Au cimetière bien des discours furent prononcés : par Doucet pour l'Académie, par Thomas pour l'Institut, par D'Ancona pour l'Italie, par Perrin pour le théâtre, par Saint-Georges pour les compositeurs, par le baron Taylor pour les artistes, par Pougin pour les professeurs, par Elwart pour le Conservatoire.

Le soir même du 24, au théâtre Italien fut solennellement exécuté le *Stabat* pour honorer la mémoire de l'auteur.

La dépouille de Rossini fut embaumée avec un procédé inventé par un Italien. En mars 1887 elle fut solennellement transportée en Italie pour la faire reposer à côté de celle de Michel-Ange dans l'église de Santa Croce, à Florence, le Panthéon de l'Italie. Ce ne fut pas là un triste voyage, mais plutôt un voyage triomphal.

Dans son testament Rossini se montra très bien-faisant envers l'art musical. Il laissa héritière propriétaire la commune de Pesaro<sup>3</sup>, avec l'obligation de fonder dans cette ville, qui lui avait donné le jour et tant de preuves d'affection et de vénération, un lycée musical après la mort de sa femme<sup>4</sup>. Il disposa que, également après la mort de son Olympie, on fondât à Paris et *exclusivement pour les Français* deux prix de 3.000 francs chacun pour être décernés annuellement, l'un à l'auteur d'une composition de musique religieuse ou lyrique « qui devra se distinguer principalement pour la mélodie *si négligée aujourd'hui*; l'autre à l'auteur des paroles (prose ou vers<sup>5</sup>), « sur lesquelles on doit appliquer la musique et l'y parfaitement appliquer ». « J'ai délibéré, ajoute le testateur, de laisser à la France, dont j'eus un si favorable accueil, ce témoignage de ma reconnaissance et du désir de voir perfectionné un art auquel j'ai consacré ma vie. » En laissant sa femme usufruitière du capital, il avait exprimé le désir qu'elle fondât à Paris un hospice pour chanteurs vieux ou malades, autant Italiens que Français, ayant vécu en France. Le désir du maître fut rempli par M<sup>me</sup> Pelissier. En 1889, à Auteuil, rue Mirabeau, fut inaugurée la *Casa Rossini*, destinée à donner l'hospitalité à une centaine d'artistes.

1. Son grand compatriote Giuseppe Verdi proposa, dans une très noble lettre, que tous les maîtres italiens les plus connus, sous la direction de Mercadante, s'unissent pour composer une messe de *Requiem* pour être exécutée, aux frais des compositeurs et des exécutants, le jour anniversaire de la mort du grand Pesarese, dans l'église de Saint-Pétronie, à Bologne. Mais cette belle proposition s'en alla en fumée.

2. Lajarte, ouvrage cité.

3. Le patrimoine de Rossini, dont il laissa usufruitière, sa vie durant, sa femme, montait à deux millions et demi de francs environ.

4. Olympie Pelissier mourut le 22 mars 1878. Le lycée fut ouvert en l'an 1882, et grâce aux soins de son premier directeur, le maître Charles Pedrotti, et surtout grâce à l'œuvre savante et géniale de l'illustre compositeur Pierre Mascagni, successeur de Pedrotti, il put s'élever jusqu'à la hauteur des premiers d'Italie. A présent il est dirigé par le maître Amilcar Zanella, qui en continue les belles traditions.

5. Donc Rossini, lui aussi, admettait qu'on pût mettre en musique un libretto en prose.

## XI. — L'homme.

Gioachino Rossini fut un enfant gâté de la fortune. Après la première gêne que l'adolescence joyeuse et hardie rend si facile à supporter, il jouit d'une des plus heureuses existences qui aient parcouru le pèlerinage de la vie, ordinairement si pénible pour les hommes de génie : applaudissements, amour, honneurs, richesses, rien ne lui manqua<sup>1</sup>. C'est peut-être pour cela qu'il eut tant de détracteurs. En faussant le caractère de son esprit inépuisable, en lui attribuant des paroles qu'il n'avait jamais prononcées, en exagérant ses faiblesses et ses défauts, en subtilisant sur tous ses actes, les journalistes et les biographes ont altéré complètement la physionomie morale de cet artiste insigne.

Le Rossini façonné par eux est un bateleur, sceptique, malin et égoïste. C'est sous cet aspect antipathique et rebutant que le plus grand nombre connaissent le grand Pesarese, spécialement hors d'Italie. C'est pourquoi le biographe consciencieux a le devoir d'enlever tout prestige à cette déplorable légende, et, en remontant aux sources pures, de présenter la figure morale du Pesarese sous son vrai jour.

Passons en revue les principaux chefs d'accusation.

On reproche à Rossini de s'être trop complu dans les amours et dans les gourmandises. Certes il ne fut pas un héros, un homme de Plutarque, comme on dit communément; il ne fut pas exempt non plus de certaines faiblesses et de certains défauts. D'une belle taille et fort, vivant au milieu du grand monde, admiré et presque idolâtré de tous, il ne put pas naturellement se montrer en sa jeunesse un modèle de chasteté et de frugalité. Il n'aima, peut-être, jamais aucune femme d'un amour profond, passionné. Mais ces défauts, qui furent dans la suite exagérés par la renommée, ne dégénérèrent pas en vices, ne dégradèrent jamais la dignité de l'artiste.

Il fut appelé « un bateleur, qui mystifiait tout le monde... conteur de sonnettes, dont les plaisanteries étaient marquées souvent du sceau de l'impertinence »...

Calomnie des plus effrontées, qui trouve un démenti formel dans la lecture de la correspondance du maître, miroir fidèle de son âme, et dans les jugements exprimés par quelques-uns des grands personnages qui l'entourèrent. Dans ses lettres Rossini se révèle l'homme qui, dans la confiance de l'amitié, prodigue les trésors d'une argutie très spirituelle et parfois caustique, mais jamais impertinente ou maligne; son rire est bonasse, sa saillie sans acrimonie. Et il doit aussi s'être montré tel dans la conversation, si Mendelssohn, lorsqu'il le rencontra pour la première fois, put écrire à propos de son esprit des paroles pleines d'un vif enthousiasme à sa propre famille, si Prosper Mérimée le jugea « un des hommes les plus spirituels », et si Richard Wagner en reçut l'impression du premier *homme vraiment grand et digne de mention* qu'il eût jusqu'alors rencontré dans le monde de l'art.

1. Comme la félicité est relative pour chaque homme, Rossini n'ignorait point complètement la douleur. Il suffira de rappeler qu'il souffrit de graves chagrins à Paris et à Bologne, une douloureuse opération et une longue et pénible neurasthénie.

2. Zanolini, *ouvr. cité*, p. 141 et 157.

3. Voir aussi, pour la modestie avec laquelle Rossini parlait de soi-même, l'intéressante brochure de M. Michotte, *La visite de R. Wagner à Rossini*, détails inédits et commentaires (Paris, 1906).

Il est faux aussi que Rossini fût envieux, de cœur aride et cynique, au point de se moquer de tous et de tout.

Le ton de scepticisme qu'il voulait donner à ses paroles venait plus des lèvres que du cœur. « Il ne sut pas se tenir toujours assez sur ses gardes pour ne pas se laisser aller à des plaisanteries désagréables à quelqu'un, agréables au plus grand nombre; on ne doit point douter que la flèche qu'il décochait ne frappât le but; cependant peu de personnes furent aussi indulgentes que lui envers les défauts d'autrui et ne tolérèrent plus que lui l'ennui que causent les ennuyeux et les importuns. Il se moquait des sots quelquefois, et ne se montrait pas impatient avec eux... Quand il était sain de corps et d'esprit, personne ne le quittait mécontent, si ce n'est peut-être parfois de quelque mot piquant lâché justement, pour opposer un refus à des demandes inutiles ou indiscrettes... Il fut un *rare exemple d'amour filial*, et d'une affection persévérante et cordiale envers ses amis intimes, prêt à oublier les offenses que l'ingratitude rendait plus graves, toujours reconnaissant des bienfaits et des faveurs<sup>2</sup>... »

C'est ce qu'écrivit l'avocat Zanolini, qui fut un ami intime du maître; et ce qu'il affirme est confirmé par la correspondance, qui nous le montre obligeant, dévoué et constant dans l'amitié, prodigue d'encouragements, de conseils et d'appuis aux jeunes artistes, compositeurs ou chanteurs. Nullement ne se manifesta si peu que ce soit dans ses paroles. Il suffit de lire ses lettres aux chanteurs Donzelli et Iwanof et aux maîtres Pacini, Mercadante et Poniatowski, et de remarquer son empressement affectueux pour que « son bien-aimé Donizetti » soit appelé à la direction du lycée musical de Bologne. Des louanges prodiguées et de l'appui qu'il donna à Bellini, on en a la preuve dans une lettre de l'auteur de *Norma*. Son testament même est un monument de tendresse et de générosité envers la compagne de sa vie, ses confrères en art, sa ville natale et sa patrie d'élection. Comme un autre grand compositeur des Marches, Gaspard Spontini, Rossini se souvint des pauvres, parce qu'il était né pauvre, et disposa, après sa mort, des richesses qu'il avait acquises par son génie et son travail, pour le développement de l'art qu'il avait honoré et au bénéfice de ses concitoyens. On l'a accusé d'être « très infatué de sa personne », tandis qu'il résulte de ses lettres qu'il se comporta toujours avec modestie et réserve; il parlait rarement de lui, et avec une grande franchise et sans la moindre ostentation<sup>3</sup>.

On lui a reproché d'être avare et de n'avoir pensé qu'à amasser des richesses. Certes Rossini ne fut pas prodigue; né pauvre, forcé de travailler dès l'âge où les autres ne font ordinairement que s'amuser, il apprit à être économe de très bonne heure. Mais il ne fut pas avare, à moins qu'on veuille appeler avare celui qui donne de l'argent à ses amis, qui dispose du produit de l'exécution de ses propres ouvrages au profit d'instituts de bienfaisance<sup>4</sup>, et cède

Qu'on remarque qu'ici les paroles du maître italien n'expriment pas une modestie poussée jusqu'à l'exagération presque goguenarde, comme il paraît dans la manière de Wagner de raconter cette visite. (V. *Gesammelte Schriften*, IV.) Michotte confirme la phrase : « J'avais de la facilité, » mais il omet l'autre citée par Wagner : « Et, peut-être, j'aurais pu arriver à quelque chose. »

4. Qu'on se souvienne que la première exécution du *Stabat* à Bologne fut donnée par Rossini au profit d'un édifice à fonder dans cette ville pour y donner un asile à des musiciens bolonais vieux et pauvres. Voyez page 846 de cette Encyclopédie.

la propriété de ses opéras à des confrères<sup>1</sup>. Il ne fut pas non plus avide d'argent, si l'on considère que, ayant empoché à Londres 150,000 francs en six mois, il ne voulut plus y retourner; qu'il ne consentit jamais à délier un de ses opéras au roi d'Angleterre; qu'il refusa 100,000 francs pour la cession de la *Petite Messe* et qu'il laissa des centaines de compositions inédites, de la vente desquelles il aurait pu retirer un bénéfice immense. Rossini ne serait jamais parvenu à amasser la fortune considérable qu'il laissa en mourant, sans les soins de trois de ses amis, banquiers très experts : le baron James de Rothschild, M. Aguado et le comte Pillet-Wild. Ceux-ci s'occupèrent à l'envi d'augmenter par leurs opérations les bénéfices et les épargnes que le maître déposait de temps à autre dans leurs mains<sup>2</sup>.

Rossini, en outre, mérita-t-il le titre de *codino* (rétrograde) dont on le gratifia? Il ne fut pas vraiment un libéral, dans le sens qu'on attribue communément de nos jours à ce mot. Ses lettres nous le montrent comme un homme de la vieille roche, désireux de tranquillité et conservateur, ennemi de tout excès et se méfiant de toute innovation. Il avait horreur des guerres et des révolutions, et avait une vive aversion pour certaines inventions modernes, plus, je crois, par crainte de malheurs possibles faciles à arriver dans le commencement de leur application pratique, que par esprit rétrograde. Il est certain qu'il ne monta jamais dans un train à vapeur et qu'il n'introduisit jamais chez lui l'éclairage au gaz.

Mais les détracteurs de Rossini donnèrent au mot *codino* l'acception d'*ennemi de la liberté et de l'indépendance d'Italie*; c'est pourquoi le maître, qui d'habitude se montrait indifférent à d'autres calomnies, ne put s'empêcher de manifester pour celle-ci son vif ressentiment. « Quelques misérables de mes concitoyens, — écrivait-il à l'avocat Santocanale de Palerme, le 12 juin 1864, — m'ont créé une réputation de *codino*; les malheureux ignorent que dans mon adolescence artistique je musiquai avec ferveur et succès les paroles suivantes :

Vedi per tutta Italia  
Rinascere gli esempi  
D'ardire e di valor!  
Quanto valgon gl' Italiani  
Al cimento si vedrà<sup>3</sup>!

« Et puis, en 1815, le roi Murat venu à Bologne avec de saintes promesses, je composai l'Hymne de l'indépendance, qui fut exécuté sous ma direction au théâtre Contavalli. Dans cet hymne se trouve le mot *indipendenza*, qui, quoique peu poétique, mais entonné par moi avec ma voix sonore à cette époque-là, et répété par le peuple, le chœur, etc., excita un vif enthousiasme. On inventa, à l'égard de cet hymne, une historiette qui me fâcha un peu : un bel esprit biographe assura que j'avais offert (avec une autre poésie) cet hymne au général Stefanini pour fêter son retour<sup>4</sup>. On a voulu donner à ce trait une couleur de plaisanterie, mais s'en aurait été une lâcheté dont Rossini est incapable.

« Mon caractère est doux, mais mon âme est fière : lorsque le général autrichien retourna à Bologne, j'étais à Naples, occupé à composer un opéra pour

le théâtre S. Carlo : voyez donc comment on écrit l'histoire!

« Je dirai encore pour finir que, pour détruire l'épithète de *codino*, j'ai musiqué les mots de liberté de manière à faire connaître mon amour ardent pour ma patrie et pour les nobles sentiments dont elle est animée. »

On ne peut pas accuser cette lettre d'être une défense tardive, ou l'ostentation d'un patriotisme qui ait pris naissance après les faits accomplis; car justement dans les jours mémorables du mois de mai 1848, lorsque l'Italie, enflammée d'un saint enthousiasme, s'insurgea, Rossini répondit avec de très nobles paroles à l'invitation que lui avait faite le Père Hugues Basso de mettre en musique un Hymne national que celui-ci avait composé. « Moi, — ainsi se terminait sa lettre, — moi, *vrai et ardent Italien*, je m'efforcerais d'en adapter la musique au chant et à l'enthousiasme de toute l'Italie. »

Rossini aima-t-il son art? Beaucoup l'ont nié, alléguant pour raison principale la résolution qu'il prit et qu'il maintint de ne plus écrire pour le théâtre. Mais s'il abandonna le théâtre, il n'abandonna pas l'art, la musique. On a vu combien il déploya de zèle et d'activité pour la reconstitution du lycée musical de Bologne; on a vu qu'*Guillaume Tell* succédèrent le *Stabat*, *Soirées musicales*, les cantates *Fede, Speranza e Carità*, le *Chant des Titans*, la *Petite Messe* et un nombre infini de morceaux de chambre. Jusqu'aux derniers jours de son existence il continua, bien que par intervalles, à écrire de la musique et à vivre au milieu de l'art et des artistes, à qui il fut toujours prodigue de conseils, de protection et de secours.

On ne peut donc nier qu'il aimât l'art; il me semble seulement qu'il ne l'aimât pas avec la passion qui rend douloureux l'éloignement, et surtout avec le transport qui fait paraître doux le travail.

A mon avis, l'imputation dont Rossini ne peut point être défendu, c'est celle de la paresse. Beaucoup de ses biographes présentent la liste des opéras qu'il a composés; mais cela ne sert à rien pour l'en disculper. « Voici, — disent-ils, — en dix-neuf ans, de 1810 à 1829, Rossini n'écrivit rien moins que trente-neuf opéras et farces, quinze cantates et plusieurs morceaux de chambre, d'église et de concert. » Mais ils ne disent pas qu'il se servit souvent des meilleures dépouilles de quelques-unes de ses compositions précédentes pour en revêtir de nouvelles; que *Demetrio e Polibio* prêta les siennes au *Ciro di Babilonia*; *L'occasione fa il ladro* à la *Cenerentola*; *Torcuolo e Dorliska* à l'*Otello*; *Riccardo et Zoraide* à *Edoardo e Cristina*; *L'Aureliano* et *l'Elisabetta* au *Barbieri di Siviglia*. Ils ne disent pas combien de fois les impresarii durent solliciter le maître, rétif à écrire, et que seulement dans les derniers jours fixés par le contrat il se décidait à prendre la plume et écrivait l'opéra avec une merveilleuse rapidité. Car il possédait une facilité de composer vraiment extraordinaire : la plupart des opéras qu'il écrivit en Italie ont été composés en moins de deux semaines; aucun ne le tint occupé plus d'une cinquantaine de jours. Lorsque Rossini, quoique doué d'une puissance créatrice exubérante, avait recours, à Paris, aux remaniements du *Marmetto*, du *Mosé*, du *Viaggio a Reims*, lorsque,

2. Strakosch, ouvr. cité, 65-66.

3. « Vois se renouveler dans toute l'Italie les exemples de hardiesses et de valeur! On verra à l'épreuve ce que valent les Italiens! »

4. Voir page 537, n. 2, de cette Encyclopédie.

1. Rossini céda la propriété des trois chœurs : *Fede, Speranza e Carità*, au maître Gabussi, qui s'en était fait l'éditeur; à Castil-Blaze, la propriété du *Barbieri*, que celui-ci avait traduit en français; et celle d'un arrangement de la *Semiramide* au maître Carafa, et celle du *Roberto Bruce* au maître Niefermayer, auteur de ce que Rossini appela *nobile pasticcio*. Voyez page 516, n. 3, de cette Encyclopédie.

invité à composer de nouveaux ouvrages pendant son long repos, il chargeait le maître Tadolini de terminer le *Stabat* et adaptait le « *coro dei bardi* » de la *Donna del Lago* successivement à deux ou trois textes, et refusait de mettre en musique des poésies, qu'il trouvait lui-même « *toccantissime* » (très touchantes), pouvait-il donner des preuves plus évidentes de sa répugnance innée au travail ?

Le travail, qui est un soulagement, un besoin pour quelques artistes, était un poids, une fatigue pour lui. Tant que dura l'aiguillon de la nécessité et de la gloire; tant que, pour obtenir des applaudissements et de l'argent, peu de jours et de nuits lui suffirent, il s'y adonna; mais, quand il eut amassé une fortune considérable et qu'il eut atteint le faite de la renommée avec le *Guiglielmo Tell*; quand il s'aperçut que pour maintenir, vis-à-vis de ses émules, sa propre renommée à la hauteur où elle était parvenue, il aurait dû se soumettre à la longue étude et au pénible travail que lui avait coûté son dernier grand opéra, il cessa d'écrire pour le théâtre.

En sa qualité de génial épicurien, sans abandonner la musique, il la cultiva pour l'agrément de son esprit et se proposa de jouir du reste de sa vie au milieu de l'art et des artistes, mais loin du bruit, des basses intrigues, des petites guerres déloyales, de tout ce qui répugnait à son âme douce et bonne, désireuse de paix et de tranquillité.

Ce fut sans doute un dommage immense pour l'art; mais la société n'a pas le droit de condamner l'artiste au chef-d'œuvre forcé à vie. En évaluant le mérite d'un compositeur, on doit tenir compte de ce qu'il a fait, et non de ce qu'il aurait pu faire, s'il avait voulu. Or, Rossini travailla assez pour sa gloire, beaucoup pour mériter la reconnaissance de l'Europe, qu'il charma pendant tant d'années par la sérénité enjouée et bienfaisante de ses chants.

Quant à l'Italie, elle a déjà depuis longtemps élevé dans son cœur un autel au grand maître, qui, dans une époque où elle était esclavée et vilipendée comme « terre de morts » et traitée comme une « expression géographique », en affirmait solennellement, par son propre génie, la vigoureuse vitalité.

## X. — L'Artiste.

SOMMAIRE : — Condition de l'opéra en Italie au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle. — Rossini réforme l'opéra italien. — Caractères de l'opéra rossinien et principes esthétiques sur lesquels il se fonde. — Rossini est la plus sincère et complète manifestation du génie musical italien. — Rossini restaure le *bel canto* italien. — Influence de la musique rossinienne en Italie et à l'étranger. — Causes de sa foudroyante popularité. — Guerre faite à la musique rossinienne. — Les représentants de l'école rossinienne en Italie. — Causes de sa décadence.

Pour comprendre la valeur et l'importance de la réforme rossinienne, il faut connaître en quelles conditions se trouvait le théâtre lyrique italien au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle; de même que, pour juger justement du mérite de la musique de ce maître, il faut l'examiner suivant les principes esthétiques de son temps.

Après la mort de Cimarosa, 1801, et le silence de Paisiello (qui déposa sa plume en 1803), le théâtre languissait en Italie. Il semblait que le génie musical italien, qui pendant plusieurs siècles avait éclairé de sa vive lumière toute l'Europe, allait s'éteindre. Non pas que les compositeurs fissent défaut; c'était tout le contraire. Ils sortaient très nombreux du Conservatoire de Naples (déjà près de sa décadence) et des

autres écoles de la péninsule; mais la plupart ne réussissaient pas à surpasser la médiocrité. Qui se souvient aujourd'hui des noms de Ferdinand Rutini, Joseph Farinelli, Pierre-Paul Guglielmi, Vincent Puccitta, Ferdinand Paimi, etc., auteurs de tant d'opéras accueillis de leur temps avec faveur? Ceux-là mêmes qui étaient alors le plus en vogue, tels que Generali, Pavesi, Mayr, Paër, Zingarelli, n'ont laissé aucun opéra qui leur ait survécu. Leurs compositions, écrites avec une certaine facilité et correction, contiennent des mélodies pathétiques et gracieuses, à l'expression dramatique souvent heureuse, à l'instrumentation et à l'harmonisation très soignées, mais elles manquent de cette qualité qui peut rendre les produits de l'esprit résistants aux injures du temps, aux caprices de la mode, aux querelles d'école : le génie. Deux seuls maîtres alors maintenaient à sa hauteur le nom de l'art musical italien : Cherubini et Spontini; mais ils demeuraient depuis longtemps à Paris, où leur style s'était profondément modifié, comme plus tard devait le faire le style de Rossini, et leurs opéras étaient presque inconnus de leurs compatriotes.

La décadence de l'art du chant allait de pair avec la décadence de l'art de la composition. Les Italiens ont toujours eu et ont encore le privilège de posséder les plus belles voix du monde. En ce temps-là ils avaient l'honneur de fournir aux scènes européennes les chanteurs les plus remarquables que l'on connût. Alors les chanteurs n'étaient pas improvisés, comme la plupart de ceux d'aujourd'hui. Leur début était précédé d'une longue et laborieuse préparation, dans laquelle non seulement ils travaillaient leur voix pour acquérir l'agilité, l'homogénéité et les autres qualités nécessaires, mais ils s'exerçaient dans la lecture musicale, dans l'expression des passions et dans l'art dramatique. C'est pourquoi ils se présentaient au public autant comme acteurs intelligents que comme habiles exécutants. Quelques-uns d'entre eux, tels que Rauzzini et Crescentini, étaient même des compositeurs de quelque mérite. Le chant, cultivé avec amour par les Italiens pendant près de deux siècles, était parvenu au faite de la perfection, spécialement par la méthode des sopranistes Pacchiarotti et Crescentini, deux artistes d'une très haute intelligence et d'un sentiment exquis, de l'école desquels sortit une pléiade d'artistes qui, pendant bien des années, firent les délices des scènes italiennes et étrangères. Il en résulta qu'on recherchait les chanteurs plus que les maîtres, une belle voix plus qu'une bonne composition. Bientôt le virtuosisme l'emporta sur l'art, surtout lorsque, après la disparition de Cimarosa et de Paisiello, les scènes italiennes tombèrent entre des mains médiocres. Les chanteurs, pour obtenir l'applaudissement du public, durent suppléer par les artifices de la voix à la pauvreté de la composition. Alors les beaux opéras des maîtres italiens du XIX<sup>e</sup> siècle furent déparés par les enjolivements les plus recherchés et les plus grotesques, et l'art du chant devint enfin une véritable acrobatie vocale avec Velluti et M<sup>e</sup> Catalani.

L'art musical italien avait donc besoin d'un homme de génie, qui pût ressusciter l'opéra et mettre un frein aux intempérances du virtuosisme. Cet homme, ce fut Gioachino Rossini, réformateur de l'opéra et restaurateur du *bel canto* italien.

En ce temps-là, l'opéra italien, suivant les traditions de l'école napolitaine, se composait de longs récitatifs, dits *a secco*, de beaucoup d'airs, de peu de duos, d'un très petit nombre de trios et de quelque rare morceau d'ensemble. Il en résultait une grande

monotonie, qui détruisait en partie l'effet des beautés répandues dans ces ouvrages.

Rossini donna à l'opéra de nouvelles formes et une nouvelle matière. Peu à peu, il diminua les récitatifs et substitua des récitatifs accompagnés par l'orchestre (*obbligati*) aux récitatifs *a secco*, soutenus seulement par le clavecin et la basse. Il augmenta les morceaux d'ensemble avec ou sans chœurs et leur donna ce développement magistral qui les fait paraître quelquefois de vraies symphonies vocales d'un effet merveilleux. Il renforça l'orchestre, rendit plus brillante et intéressante l'instrumentation, trouva des combinaisons harmoniques nouvelles. Pour l'invention mélodique son mérite est encore plus grand. Dans ses partitions on trouve, prodigués avec une très féconde spontanéité, des chants très originaux et d'une beauté extraordinaire.

Le caractère principal de ces chants, spécialement dans les premiers opéras, révèle les qualités d'un maître italien à la fleur de son âge : c'est une musique exubérante de vie comme l'âge du compositeur, vive comme son âme, joyeuse comme le ciel qui la lui inspirait. Dans les opéras qui suivirent, le style de Rossini devient toujours plus soutenu, l'expression dramatique plus soignée, l'instrumentation plus nourrie, jusqu'à atteindre le plus haut degré de perfection dans le *Guillaume Tell* et dans la *Petite Messe solennelle*, où la science et l'inspiration, la mélodie et l'harmonie se fondent en une de ces prodigieuses unités que le génie seul peut obtenir. D'ailleurs, au cours de sa transformation progressive, aussi bien dans le genre sérieux que dans le comique, la musique rossinienne conserve toujours les qualités caractéristiques, traditionnelles de l'art national : simplicité, clarté, symétrie, prédominance de la voix, sentiment de la mesure. Elle est toujours grave et sereine : pas de mélodies à l'allure nerveuse, au rythme étrange et insaisissable, pas de modulations tourmentées, pas d'emphasis, de rhétorique. Expression sincère du sentiment de l'auteur, elle jaillit de son cœur, libre de toute exagération et de tout artifice; facile sans tomber jamais dans la vulgarité, simple sans devenir frivole ou négligée, majestueuse mais jamais ampoulée, passionnée mais jamais violente. Dans cette olympienne sérénité d'inspiration, dans cette classique gravité de la forme, réside le secret de sa beauté éternelle.

Quels sont les principes esthétiques sur lesquels se base l'opéra rossinien? Rossini lui-même répond à cette question dans deux lettres écrites peu de mois avant sa mort, lettres qui contiennent, on peut le dire, son testament artistique. « N'oublions pas, Italiens, écrivait-il, que la *délectation* (*il diletto*) doit être le fondement et le but de l'art musical; » et il continuait en recommandant aux jeunes compositeurs *mélodie simple, clarté et variété de rythme*, et en les dissuadant de suivre « les nouveaux principes esthétiques philosophiques qui voudraient faire de l'art musical un art littéraire, une mélodie philosophique équivalant au récitatif tantôt libre, tantôt mesuré, avec des accompagnements variés de trémolo. But suprême de l'art, la délectation; moyens, la simplicité et la variété. Ne sont-ce pas là, peut-être, les mêmes principes esthétiques qu'ont suivis dans leurs ouvrages les grands artistes et les grands poètes de la Renaissance italienne, de Masaccio à Raphaël, de Poliziano à l'Arioste, les vrais représentants de la civilisation nationale, de l'Italie moderne? En effet, Rossini a les mêmes caractères artistiques. Sa musique, comme les ouvrages de ce splendide printemps

italien, est un hymne éternel à la joie de la vie. Dans la mélodie rossinienne, coulante, saine et joyeuse, on entend la voix de l'âme latine, gaie et forte sous son ciel limpide, au milieu de ses collines et de ses prairies souriantes. Le grand Pesarese, qui fut aussi un homme éminemment représentatif, en résumant en lui les qualités caractéristiques de sa race, est le modèle le plus sincère et le plus complet du génie musical italien. Il est pour l'Italie ce qu'est pour l'Allemagne Wagner, l'Allemand par excellence : tous deux représentent au plus haut degré de fidélité l'art de leur propre nation, avec les qualités relatives et les défauts de chacune. C'est pourquoi Rossini, s'il est grand dans l'opéra sérieux, est insurpassable, unique, dans l'opéra bouffe. Les étrangers, et particulièrement les Allemands, peuvent opposer à nos plus célèbres opéras sérieux des chefs-d'œuvre nationaux qui les égalent et même les surpassent; mais aucun peuple du monde ne produisit un opéra qui puisse aller de pair avec le *Barbier de Séviglia*. Un pareil opéra ne pouvait sortir que d'une plume italienne.

Étant donnée l'essence purement italienne du tempérament artistique de Rossini, il est naturel qu'il détestât la musique dont la forme et le contenu ne s'accordaient pas à la manière de sentir et de concevoir de sa race. Ainsi on comprend pourquoi il avait une si grande répugnance pour « la stravanze et le diabolisme » du *Freischütz* et de *Robert le Diable*, pour le style tantôt boursoufflé et lourd des *Huguenots* et du *Prophète*; pourquoi il condamnait « les nouveaux principes esthétiques qui voudraient faire de l'art musical une mélodie philosophique »; pourquoi, enfin, la partition du *Tannhäuser* lui paraissait en grande partie inintelligible.

Rossini fut aussi le réformateur du « bel canto » italien, ce chant qui, comme il s'exprime dans une de ses lettres déjà citées, en associant Fidèle à l'expression, doit s'épanouir « noble, simple, fleuri, passionné ». Tandis qu'auparavant on permettait au chanteur d'ajouter à la mélodie tous les ornements que lui suggérait son propre caprice, il l'obligea à exécuter seulement ceux qui étaient le fruit de la fantaisie et du bon goût du compositeur, en les écrivant *in extenso* dans la partition. Dès lors, les artistes sentirent le besoin de se procurer une éducation plus forte et plus complète pour s'élever à la hauteur de cette musique si colorée et si dramatique. Il se forma et se développa dès lors une nouvelle école de chant, plus passionnée, plus expansive et, à l'égard des ornements, plus intelligente que celle qui l'avait précédée. De cette école sortit une nombreuse phalange d'artistes qui, pendant un demi-siècle, charmèrent le monde. Tels furent, pour citer les seuls Italiens, les *prime donne* Françoise Festa, Rosemonde Pisaroni, Louise Boccadabati, Isabelle Colbrand, Gertrude Righetti-Giorgi, Louisa Vallesi, Thérèse Bellox, Rose Morandi, Caroline Bassi, Violante Camporesi, Judith Pasta, Brigitte Lorenzani, Santina Ferlotti, Clélie Pastori, Julia Grisi, Mathilde Palazzesi, Dionilla Santolini, Joséphine Strepponi, Fanny Persiani, Marie Alboni, etc.; les ténors Dominique Donzelli, Savino et Raphaël Monelli, Andréa Nozzari, Claude Bonoldi, Nicolas Tacchinardi, Jean-Baptiste Rubini, Laurent Bonfigli, Napoléon Moriani, Jean-Baptiste Verger, Laurent Salvi, Marco Bordogni, Eliodore Bianchi, Jean Storti, Jean David, etc.; les basses Emmanuel Garcia, Philippe Galli, Charles Porto, Lucien Bian-

1. Les extravagances et les diableries.

ehi, Georges Ronconi, Dominique Cosselli, Natal Costantini, Ignace Marini, Horace Cartagena, Célestin Salvatori, Antoine Tamburini, Etienne Vallesi, Louis Lablache, etc.<sup>1</sup>.

Quelqu'un a reproché à Rossini de ne pas avoir tout à fait abolies les fioritures du chant dans l'opéra sérieux, ou du moins de ne pas en avoir fait un usage plus modéré. Il faut cependant considérer que Rossini fut un réformateur et non un révolutionnaire, et surtout qu'il écrivait pour le public italien, dont le goût, gâté depuis un demi-siècle par le virtuosisme des chanteurs, ne supportait plus le chant simple et *spinto* : pour un public qui, de l'*Otello*, préférerait, par exemple, les roulades de la cavatine du ténor dans le premier acte au délicieux petit duo du premier : « Vorrei che il tuo pensiero. » Il faut en outre convenir que les fioriture rossiniennes sont ce qu'on a jamais écrit de plus gracieux, de plus fin et de plus élégant en ce genre, et que son chant *rifiorito*, s'il devient parfois une absurdité dans le drame, s'adapte bien souvent aussi à des situations pathétiques, aux accents de la colère et du désespoir, comme on peut voir dans quelques pages de l'*Otello*, du *Mosè* et de la *Semiramide*. Dans la phrase de l'*Otello* : « Se il padre m'abbandona, » la Morandi et la Malibran parvenaient à arracher les larmes, et Galli, comme Tamburini, savait exciter la plus vive émotion en exécutant le passage de la *Gazza ladra* : « Ah! neppur l'estremo amplesso! — Questa è troppa crudeltà! » On doit remarquer enfin que Rossini, dans les opéras qu'il écrivit après la *Semiramide*, modéra et réduisit de beaucoup l'usage du chant *rifiorito* : il ne l'exclut pas d'une manière absolue, parce qu'il aurait privé l'art d'une puissante source d'effets esthétiques, qui a formé de tout temps le caractère distinctif de l'opéra italien. Dans la manière de traiter la voix humaine, seule ou en masse, les Italiens ont toujours eu la priorité. Les morceaux d'ensemble de la *Vestale*, de l'*Olympie*, du *Cortez*, de l'*Agnès de Hohenstaufen*, ceux du *Mosè*, de *Guillaume Tell* et de la *Petite Messe* sont de merveilleuses symphonies vocales. Imités, mais non égalés, ils resteront des monuments impérissables de l'art italien.

Aucun compositeur n'eut, comme Rossini, la chance d'acquiescer la popularité avec autant de rapidité et avec autant de facilité. Exemple peut-être unique dans l'histoire de la musique, les opéras de Rossini, en peu d'années, triomphèrent sur les principales scènes de l'Italie et de l'étranger, accueillis partout avec le même enthousiasme ou, pour mieux dire, avec le même fanatisme. Car ce fut un vrai fanatisme que souleva alors la musique rossinienne. En Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, partout où elle parut, elle éclipsa tous les opéras des compositeurs contemporains, et fit même oublier momentanément les immortels chefs-d'œuvre du siècle précédent.

En Italie disparurent comme par enchantement des affiches théâtrales les noms de Generali, de Paër, de Mayr, d'Orlandi; Basili, Nicolini, Guglielmi, Rutini, ne se sentant pas à même de lutter avec le jeune maître, cessèrent d'écrire pour la scène; d'autres, comme Pacini, Coccia, Conti, etc., s'ils voulurent plaire au public, durent suivre le chemin qu'il leur montrait : en France on oublia Cherubini et Spontini; on siffla le *Freischütz* de Weber. En Alle-

magne, ou le peuple, à cause de sa disposition naturelle et de son éducation artistique, a toujours eu plus de goût pour la musique instrumentale que pour la musique vocale, les impresarii durent mettre de côté, pendant quelque temps, les compositions de Mozart et de Beethoven. A Vienne, le public accueillit avec froideur la première représentation du *Freischütz*. Partout on ne voulait d'autre musique que la rossinienne : Rossini au théâtre, Rossini dans les concerts publics, dans les cercles privés et même dans les églises.

On doit attribuer la cause de la foudroyante popularité de cette musique non seulement à sa beauté intrinsèque, à sa fraîcheur, à l'abondance de ses formes, mais aussi au fait qu'elle répondait à un besoin réel de la société d'alors.

Après les énormes désastres de la Révolution française (c'est une juste observation d'un génial philosophe, Gaétan Negri) et de l'épopée napoléonienne, qui avait rempli le monde de larmes et de sang, l'Europe subissait une de ces réactions de l'esprit qui sont salutaires et sans lesquelles l'existence deviendrait impossible. L'Europe voulait se reposer, renaitre aux joies de la vie, à la gaieté insouciance, à la jouissance de l'art exquis et riante. Et voilà que la mélodie de Rossini venait l'enivrer.

Qui aurait pu résister à ce sourire si limpide et franc, à cette gaieté inépuisable, à cette fougue juvénile, à ce rayon intense de lumière, à cet éclat coloré? Voilà le baume désiré, le nectar qui fait oublier le passé, la coupe de vin mousseux qui met en fuite tout spectre et toute tristesse. C'est une musique tout à fait imprégnée de lumière et d'azur. En l'entendant, l'âme sourit comme elle sourit devant un ciel de printemps que l'aloüette, perdue dans l'espace, remplit joyeusement de ses trilles argentins. Une contagion d'allégresse se répandit partout, et l'Europe, qui avait déchiré l'Italie, dont elle avait reçu la civilisation, en recevait encore l'aumône de l'art qui dissipe les nuages et ramène le sourire sur les lèvres.

Il ne manqua pas d'ailleurs des voix pour protester contre cette innovation rossinienne, des cloches d'alarme contre « cette musique légère et bruyante, méprisant toute règle et corruptrice du bon goût ». A Naples, le maître Zingarelli, directeur du célèbre Conservatoire, défendit à ses élèves de lire les compositions de Rossini. Les professeurs du Conservatoire de Paris agissaient de même « par honneur national ».

En Allemagne, la guerre que l'on faisait à la musique rossinienne était plus acharnée. Elle était dirigée par Charles Weber, l'insigne champion de la nouvelle école romantique allemande, et par Kellstab, critique très médiocre, mais violent et audacieux, coupable d'avoir attristé la vie d'un autre grand compositeur italien qui se trouvait alors à Berlin, Gaspard Spontini. A Vienne, lorsque, en 1823, on y représenta pour la première fois un opéra de Rossini, Schindler, le fidèle compagnon de Beethoven, composa une adresse pleine de chaleur au grand symphoniste, l'invitant à combattre pour l'honneur de la musique nationale et à chasser les profanateurs du temple de l'art.

Il est vrai que quelques tendances de la musique rossinienne étaient dangereuses pour les imitateurs; mais il est vrai de dire aussi que, malgré ses défauts, elle apporta un large flux d'un sang nouveau et sain à toutes les écoles.

En Allemagne, nous voyons Meyerbeer, Marschner

1. Tant Lablache que Verger susdit sont des Italiens, malgré la désinence étrangère de leurs noms

et d'autres entrer dans la voie tracée par le jeune maître; nous voyons la musique de chambre et de concert s'inspirer des rythmes et des motifs rossiniens. Charles-Marie Weber lui-même, qui le combattait si fièrement dans ses écrits, ne réussit pas à se soustraire à l'influence du maître italien. « En Allemagne, écrivait R. Wagner dans la *Gazette musicale* de Paris, 1812, commença une révolution dans l'opéra, lorsque parut Rossini, dont le style enjoué associé à tout le génie nécessaire pour une réforme aussi importante, fit paraître mesquins les restes de l'ancienne école italienne... Les chants rossiniens, pleins de vie, d'entrain et de souplesse, se propagèrent partout. »

En France, où l'exemple de Spontini n'avait pas trouvé d'imitateurs, l'opéra languissait. « Tout en louant, écrivait Fétis dans sa *Revue*, les qualités qui se font apercevoir dans les productions de nos jeunes compositeurs, qu'il me soit permis de dire à ceux-ci que les amis de l'art et de la gloire nationale attendent d'eux plus qu'ils n'ont fait jusqu'ici. Certains préjugés, qui n'ont eu que trop de cours parmi nous, ont empêché les musiciens français de donner à leurs ouvrages assez de développements pour que la musique fût en première ligne. Il est temps qu'ils s'affranchissent des entraves dont ils se sont laissés garrotter... »

Cela arriva peu de temps après avec l'œuvre des maîtres Boïeldieu et Hérold, « des qu'ils eurent entendu les opéras de Rossini ». A ce compositeur doivent une grande partie de leur gloire les auteurs de la *Dame Blanche*, de la *Muette de Portici* et de *Zampa*, comme la lui doivent, à lui et à Spontini, les auteurs de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et de la *Juive*.

En Italie naquit une vraie et propre école, qui fleurit pendant près d'un quart de siècle et qui déchut, jusqu'à ce que vint la relever à une nouvelle hauteur le génie de Giuseppe Verdi, le dernier des grands rossiniens, le maître avec qui commença une nouvelle période pour l'histoire de l'opéra italien.

Les autres rossiniens qui acquirent le plus de renommée furent : *Giàtan Donizetti*, *Vincent Bellini*, *Xavier Mercadante*, *Jean Pacini*, *Michel Carafa*, *Louis et Frédéric Ricci*, *Charles Coccia*, *Vincent Fioravanti*, *Pierre-Antoine Coppola*, *Nicolas Vaccai*, *Joseph Persiani*, *Alexandre Nini*, *Charles Conti*, *Joseph Mosca*, *Lauro Rossi*.

L'école rossinienne eut le sort de toutes choses humaines : après une longue période de lumineuse ascension, elle déclina. La cause principale de sa décadence doit être recherchée dans l'exagération et dans la perversion des qualités mêmes qui en avaient fondé la grandeur : facilité, simplicité, prédominance du chant. Entre les mains de compositeurs sans génie la facilité dégénéra en platitude, la simplicité en vacuité, la prédominance du chant porta à l'idolâtrie de la voix, à la négligence de l'élément instrumental et de l'expression dramatique. Toutes les concessions que Rossini avait faites, au commencement de sa carrière, au mauvais goût du public, furent prises pour argent comptant par les imitateurs médiocres, et répétées jusqu'à satiété. On prit pour modèle non pas ses meilleurs opéras, mais les plus défectueux. Le *Guillaume Tell* ne fit pas école en Italie. De sorte que, lorsque le grand Pesarese avait montré par cet opéra qu'il savait se délivrer de tout le conventionalisme et du virtuosisme qui encombraient et déparaient l'opéra, ses imitateurs — sans exclure ceux doués de haute intelligence, d'inspiration et d'inven-

tion, tels que Bellini, Donizetti et Verdi de la première manière — continuèrent à user et à abuser des *crisele*, des *ritournelles*, des *caballete*, des ennuyeuses répétitions dans les finales. De là la banqueroute de l'école et la nécessité d'une réaction. C'était fatal. Du reste, ce fut un bonheur que le théâtre musical se délivrât des entraves de cette école. C'est une sottise et vaine prétention que de vouloir circonscire l'art dans les bornes d'une forme donnée; l'humanité ne s'immobilise point, la civilisation avance sans cesse, et l'art avec elle, à la recherche de nouveaux horizons, d'un nouvel idéal. Mais la découverte d'horizons nouveaux, mais la conquête d'un nouvel idéal, ne doivent point nous faire renier un passé glorieux. Il est désormais hors de discussion qu'après Rossini le théâtre musical ait fait de grands progrès, dont on est redevable à Richard Wagner, qui transforma l'opéra en drame. Malgré cela, l'épopée, qui dans le cours d'un quart de siècle a produit des chefs-d'œuvre tels que le *Guillaume Tell*, le *Moisé*, le *Comte Ory* et le *Barbier*; la *Lucia*, la *Favorite*, l'*Elisir d'amore*, *Linda di Chamounix* et *Don Pasquale*; *Norma*, les *Puritani* et la *Sonambula*, opéras qui ont charmé et continuent encore à charmer le monde, a le droit d'être comptée au nombre des plus glorieuses de l'histoire musicale.

#### XI. — Répertoire chronologique de l'œuvre de Rossini<sup>1</sup>.

##### OPÉRAS ET ORATORIOS

**Demetrio e Polibio**, livret de M<sup>me</sup> Viganò-Mombelli mère. Premier opéra de Rossini, commencé en 1808, quand il était encore écolier du Conservatoire, mais achevé plus tard et représenté au th. Valle de Rome, 18 mai<sup>2</sup> 1812.

Exécut. : Anne et Marie-Ester Mombelli, Mombelli père et Olivieri.

**La cambiale di matrimonio, farsa**, livret de G. Rossi. Venise, th. S. Moisé, automne 1810.

Exécut. : la Morandi, Ricci, De Grecis, Raffanelli.

**L'equivoco stravagante**, opéra bouffe en deux actes, livret d'un dilettante de Bologne. — Bologne, th. del Corso, automne 1811.

Exécut. : la Marcolini, Vaccani, Rosich.

**L'inganno felice, farsa**, livret de G. Foppa. — Venise, th. S. Moisé, carnaval 1812.

Exécut. : la Giorgi-Belloc<sup>3</sup>, Monelli, Galli, Raffanelli.

**Ciro in Babilonia**, oratorio en deux actes, livret de Aventi. — Ferrare, théâtre municipal, carême 1812.

Exécut. : la Marcolini, la Manfredini, Bianchi et Vaccani.

**La scala di seta, farsa**, livret de G. Rossi<sup>4</sup>. — Venise, S. Moisé, automne 1812.

Exécut. : la Cantarelli, Monelli, Tacci, De Grecis.

**La pietra del paragone**, opéra bouffe en deux actes, livret de L. Romanelli. — Milan, Scala, automne 1812.

Exécut. : la Marcolini, Bonoldi, Galli, Parlamagni, Vasoli.

**L'Occasione fa il ladro ossia Il cambio della vali-**

1. Dans ce répertoire aussi le lecteur trouvera rectifiées plusieurs fautes, et remplies des lacunes des biographies précédents.

2. Et non pas dans l'automne, comme tous les biographes l'ont écrit.

3. Et non pas la Morandi, comme Silvestri, Dauriac et d'autres biographes l'ont écrit.

4. Et non pas de Foppa, comme Dauriac et d'autres l'ont écrit.

gia<sup>1</sup>, livret de Luigi Prividali<sup>2</sup>, *farsa*. — Venise, S. Moisè, automne 1812.

Exécut. : la Graciata, la Canonici, L. Paeini et Bertini<sup>3</sup>.

Il figlio per azzardo o Il Signor Bruschino, *farsa*, livret de Foppa. — Venise, S. Moisè, carnaval 1812-13.

Exécut. : la Pontiggia, Ruffanelli, De Grecis, Bertini<sup>3</sup>.

Tancredi, opéra en deux actes, livret de G. Rossi. — Venise, Fenice, carnaval 1812-13.

Exécut. : la Malanotte, la Manfredini, Bianchi et Todran.

L'Italiana in Algeri, opéra bouffe en deux actes, livret de Ange Anelli. — Venise, S. Benedetto, été 1813.

Exécut. : la Marcolini, Gentili, F. Galli, Rosich.

Aureliano in Palmira, opéra en deux actes, livret de Félix Romani. — Milan, Scala, carnaval 1813-14.

Exécut. : la Correa, Jean-Bapt. Velluti, soprániste, Mari et Botticelli.

Il Turco in Italia, opéra bouffe en deux actes, livret de F. Romani. — Milan, Scala, automne 1814.

Exécut. : la Festa-Maffei, David, Galli, la Pacini et Vasoli.

Sigismondo, opéra en deux actes, livret de Foppa. — Venise, Fenice, carnaval 1814-15.

Exécut. : la Marcolini, la Manfredini, la Rossi, Bianchi e Bonoldi.

Elisabetta, regina d'Inghilterra, opéra en deux actes, livret de l'abbé Tottola<sup>4</sup>. — Naples, S. Carlo, 4 octobre 1815.

Exécut. : la Colbrand, la Dardanelli, Nozzari, Garcia.

Torvaldo e Dorliska, opéra mi-bouffe en deux actes, livret de C. Sterbini. Rome, Valle, carnaval 1815-16.

Exécut. : la Sala, Donzelli, Galli, Remorini.

Almaviva ossia L'inutile precauzione, opéra bouffe, connu sous le titre du Barbiere di Siviglia, livret de C. Sterbini. — Rome, Argentina, 5 février 1816.

Exécut. : la Giorgi-Righetti, Garcia, Zamboni, Vitarelli, Botticelli.

La gazetta, opéra bouffe en deux actes, livret de Tottola. — Naples, th. de' Fiorentini, été 1816.

Exécut. : la Chabran, Pellegrini, Casaccia.

Otello o Il Moro di Venezia, opéra en trois actes, livret du marquis de Berio. — Naples, th. del Fondo, 4 décembre 1816.

Exécut. : la Colbrand, Nozzari, David, Benedetti, Cicimarra.

La Cenerentola ossia La bontà in trionfo, *dramma giocoso* en deux actes, livret de Ferretti. — Rome, Valle, 25 janvier 1817.

Exécut. : la Giorgi-Righetti, la Rossi, Verni, de Begnis, Guglielmi, Vitarelli.

La gazza ladra, opéra mi-bouffe en deux actes, livret de D. G. Gherardini. — Milan, Scala, 30 mai 1817.

Exécut. : la Belloc, la Gallianis et la Castiglioni, Morelli, Botticelli, Galli et Ambrosi.

Armida, opéra en trois actes, livret de Schmidt. — Naples, S. Carlo, automne 1817.

Exécut. : la Colbrand, Nozzari, Benedetti, Cicimarra, Bonoldi.

Adelaide di Borgogna ossia Ottone<sup>6</sup>, opéra en deux actes, livret d'anonyme<sup>7</sup>. — Rome, Argentina, carnaval 1818.

Exécut. : la Manfredini, la Pinotti, Monelli, Seiarpeltti.

Mosè in Egitto, *azione tragico-sacra* en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, carême 1818.

Exécut. : la Colbrand, la Manzi, Nozzari, Benedetti, Cicimarra.

Adina o il Califo di Bagdad, opéra mi-bouffe en deux actes<sup>8</sup>. — Lisbonne, th. S. Carlo, 1818.

Ricciardo e Zoraide, opéra en deux actes, livret du marquis Berio. — Naples, S. Carlo, automne 1818.

Exécut. : la Colbrand, la Pisaroni, la Manzi, Nozzari, David, Bededetti, Cicimarra.

Ermione, opéra en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, carême 1819.

Exécut. : la Colbrand, la Pisaroni, Nozzari, David, Benedetti.

Edoardo e Cristina, *centone* en deux actes, livret de Rossi. — Venise, S. Benedetto, printemps 1819.

Exécut. : la Morandi, la Cortesi, Héliodore et Lucien Bianchi.

La donna del lago, opéra en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, automne 1819.

Exécut. : la Colbrand, la Pisaroni, la Manzi, Nozzari, David, Benedetti, Orlandi.

Bianca e Falliero ossia Il consiglio dei tre, opéra en deux actes, livret de F. Romani. — Milan, Scala, carnaval 1820.

Exécut. : la Bassi, la Camporesi, Bonoldi, Fioravanti, De Angelis.

Maometto II, opéra en deux actes, livret du duc de Ventignano. — Naples, S. Carlo, automne<sup>9</sup> 1820.

Exécut. : la Colbrand, la Comelli, Nozzari, Galli, Benedetti.

Matilde di Shabran ossia Bellezza e cuor di ferro, opéra mi-bouffe, livret de Ferretti. — Rome, Apollo, 24 février 1821.

Exécut. : la Lipparini, la Parlamagni, Fuscani, Fioravanti, Parlamagni, Ambrosi, Moncada.

Zelmira, opéra en deux actes, livret de Tottola. — Naples, S. Carlo, 26 décembre 1821.

Exécut. : la Rossini-Colbrand, la Cecconi, Nozzari, David, Ambrosi, Benedetti.

Semiramide, opéra en deux actes, livret de G. Rossi. — Venise, Fenice, février 1823.

Exécut. : la Rossini-Colbrand, la Mariani, Galli, Mariani, Sanclair.

Il viaggio a Reims ossia L'albergo del giglio d'oro, opéra bouffe en un acte, divisé en trois parties, livret de Balocchi. — Paris, théâtre Italien, 19 juin 1825.

Exécut. : la Pasta, la Mombelli, la Schiassetti, la Cinti, l'Amigo, Donzelli, Levasseur, Bordogni, Zucchelli, Pellegrini, Graziani.

Le siège de Corinthe, opéra en trois actes, livret du Maometto II entièrement remanié par Balocchi et Soumet, partition corrigée et augmentée par Rossini. — Paris, Opéra, 9 octobre 1826.

Exécut. : la Cinti et la Frémont, Nourrit père et fils, Derivis.

Moïse, livret du Mosè in Egitto entièrement remanié par Balocchi et Jouy, partition complètement réfondue par le maître. — Paris, Opéra, 26 mars 1827.

Exécut. : la Cinti, la Mori, la Dabadie, Nourrit, Dabadie, Levasseur, Dupont.

1. La Mara, dans sa biographie de Rossini, Azevedo et d'autres citent erronément les deux titres comme deux operas differents.

2. Non pas de Foppa, comme Dauriac et d'autres l'ont écrit.

3. Non pas la Morandi, Monelli, Ruffanelli et Galli cités par Dauriac.

4. Non pas la Cantarelli, citée par Dauriac.

5. Non pas de Schmidt, comme Dauriac et d'autres l'ont écrit.

6. Silvestri et d'autres biographes citent erronément les deux titres de cet opera comme deux operas differents.

7. Il n'est pas sûr que l'auteur de ce livret fût Ferretti, comme quelques-uns l'affirment. Ni l'édition originale romaine ni les éditions successives ne portent le nom du poète.

8. Et non pas *farsa*, comme on lit chez Dauriac.

9. Et non pas *carnaval*, comme quelques biographes l'affirment.



**Le comte Ory**, opéra-comique en deux actes, livret de Scribe et Delestre-Poirson. — Paris, Opéra, 20 août 1828.

Exécut. : la Cinti-Damoreau, la Mori.

**Guillaume Tell**, opéra en cinq actes, livret de Jouy et Bis. — Paris, Opéra, 3 août 1829.

Exécut. : la Cinti-Damoreau, la Mori, la Dabadie, Nourrit, Dabadie, Levasseur, Prevost.

**Robert Bruce**, opéra en trois actes, livret de Roger et Vacz. — Paris, Opéra, 30 décembre 1846.

Exécut. : la Stolz, la Nani, Bettini, Anconi, Barollet. C'est un *centone*, que Niedermeyer, avec l'assentiment de Rossini, compila en glanant de *la Donna del lago*, de *la Zelmira*, de *l'Armida* et d'autres opéras rossiniens.

## CANTATES ET HYMNES

**Il pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo**, pour une voix de ténor avec chœur, composée quand l'auteur était écolier du lycée musical de Bologne, et exécutée par les écoliers à ce lycée, 11 août 1808.

**Didone abbandonata**, composée pour Esther Mombelli à Bologne en 1811<sup>1</sup>.

**Egle ed Irene**, composée à Milan en 1814 pour la princesse Amelia Belgioioso, mais jamais exécutée en public.

**Inno nazionale**, composé en 1815 à Bologne pour glorifier le débarquement de Napoléon à Cannes, et exécuté sous la direction de l'auteur au théâtre Contacavalli.

**Le nozze di Teti e Peleo**, vers de Ange M. Ricci, composée et exécutée en 1816, à l'occasion des fêtes du mariage de la princesse Marie-Caroline avec le duc de Berry, au th. del Fondo à Naples.

Exécut. : la Colbrand, la Chabran, la Dardanelli, Nozzari, David.

**Igea**, à 3 voix, vers de Genoïno, exécutée par la Colbrand, David et Rubini au S. Carlo de Naples en 1819 (20 février), à l'occasion de la guérison du roi Ferdinand.

**Partenope**, pour voix de soprano (solo), exécutée par la Colbrand au S. Carlo en 1819 (9 mai), à l'honneur de l'empereur d'Autriche, hôte du roi de Naples.

**La riconoscenza**, à 4 voix, vers de Genoïno, exécutée par la Dardanelli, la Comelli, Rubini et Benedetti au S. Carlo, le 17 décembre 1821, à l'occasion d'une représentation à bénéfice de Rossini.

Cette cantate, réduite à 5 voix, fut répétée au th. del Fondo en 1822 (printemps).

**Il vero omaggio, L'augurio felice, Il Bardo, la Santa Alleanza**, chantées par la Tosi, le soprano Velluti, Crivelli, Galli, Campitelli, en 1822, à Vérone, pendant le fameux congrès des signataires de la Sainte-Alliance.

**Il Pianto delle Muse per la morte di Lord Byron**, exécutée dans le concert d'Almek à Londres, le 20 juin 1824<sup>2</sup>.

**Il Ritorno, omaggio a Lord Byron**, pour une voix avec chœur, composée et chantée par l'auteur en 1824 à Londres<sup>3</sup>.

**I Pastori**, chantée à Naples.

**Cantate** composée à l'occasion du baptême du fils de Aguado, banquier espagnol, et chantée, avec accompagnement de piano, par la Pisaroni chez Aguado, le 16 juillet 1827, à Paris. Rossini accompagna lui-même la célèbre cantatrice.

1. Et non pas en 1810, comme quelques biographes l'ont écrit.

2. Et non pas en 1823, comme Zanolini et Pouglin l'ont écrit.

3. Et non pas en 1823 à Venise, comme on lit chez Pouglin.

**Il serto votivo**, cantate exécutée au Th. Com. de Bologne en 1829.

**Chœur** chanté dans la salle du palais Carignan à Turin, le 10 mars 1844, à l'occasion du III<sup>e</sup> centenaire de la naissance du Tasse. Vers du comte Marchetti de Sinigaglia.

C'est une réduction et une amplification du fameux « Chœur des Bardes » de *La donna del lago*.

**Fede, Speranza e Carità**, trois chœurs, vers de Martinelli, exécutés par 12 élèves du Conservatoire de Paris sous la direction du maître Panseron, chez l'éditeur Troupenas, en novembre 1844. Hertz accompagna au piano.

**Grido di esultazione riconoscente al Sommo Pontefice Pio IX**, chœur chanté sur la grande place de Bologne le soir du 23 juillet 1846.

C'est une autre réduction et arrangement du chœur des Bardes de *La donna del lago*.

**Cantata ad onor del Sommo Pontefice Pio IX** (qui commence par les vers « Su, fratelli, letizia si canti »), vers du comte Marchetti, exécutée dans la salle de l'Académie philharmonique de Bologne le 16 août 1846.

Cette cantate, composée de morceaux d'opéras et d'autre musique de Rossini, fut répétée à Rome par 200 choristes dans la grande salle du palais sénatorial, le 1<sup>er</sup> janvier 1847.

**Chœur** dédié à la *Giuria civica* de Bologne, vers de Martinelli, exécuté sur la grand-place de la même ville, le 21 juin 1848, par plus de 100 voix, sous la direction du maître Liverani, qui en avait réduit l'accompagnement pour la musique municipale.

Le même chœur fut répété le 29 du même mois dans la salle de l'Académie philharmonique de Florence, sous la direction du prince Poniatowski, au profit des familles des morts à Curtatone et Montanara.

**Inno alla pace**, de Bacchylides, traduction italienne par J. Arcangeli, composé en 1851 et instrumenté par Pacini.

**Il canto dei Titani**, composition écrite d'abord pour une seule voix de basse et ensuite remaniée et réduite à 4 voix de basse à l'unisson pour être chantée dans un concert donné en 1861 à Paris en l'honneur de Cherubini.

**Chœur de chasse**, exécuté par les choristes de l'Opéra au château de Ferrières, à l'occasion de la fête donnée en honneur de l'empereur Napoléon III par le baron Rotschild, en décembre 1862.

**A Napoléon III et à son vaillant peuple**, hymne, vers de E. Pacini, pour soli et chœur avec accompagnement d'orchestre et de musique militaire, exécuté dans le palais de l'Industrie à Paris par les chanteurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du th. Lyrique, le 15 août 1867, à l'occasion de la distribution des récompenses à l'exposition de Paris.

**Trost und Erhebung**, cantate composée sur les motifs du *Miserere* du même auteur. — Partition pour chœur et orchestre, publiée par Breitkopf und Hirtel à Leipzig.

## MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE

**Trois Quartetti da camera**, pour voix, publiés entre 1826 et 1827 à Paris par l'éditeur Pacini, et dédiés à M. et à M<sup>me</sup> Aguado.

**Addio di Rossini** aux Parisiens, cavatine composée par l'auteur le jour qu'il quitta Paris en 1829, et publiée par l'éditeur Pacini en octobre de cette année.

**Arietta** (avec accompagnement de piano), *composed expressly for the Foreigners in distress*, 1833, by G. Rossini. — London, Somax.

**Soirées musicales**, recueil de 8 ariettes et 4 duetti, vers de Metastasio et du comte Pepoli, publié en 1835 (juin) chez l'éditeur parisien Troupenas.

Une traduction française de ces soirées fut publiée par Charlemagne chez l'éditeur Brandus.

**Deux Nocturnes** (1, *Adieu à l'Italie*. — 2, *Le départ*), avec accompagnement de piano; paroles françaises, ital. et allem., Mainz, Schott. — 1836.

**Quatre ariettes italiennes**. — 1841.

**Stanze a Pio IX**. — 1847.

**Œdipus**, arie pour basse avec accomp. de piano. — Leipzig, Breitkopf und Hartel.

**Trois mélodies** pour une voix avec accomp. de piano (1, *La pastorella*, — 2, *Il risentimento*, — 3, *Bella, crudele*). — Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1850.

**La Separazione**, *melodia drammatica per mezza-soprano con accomp. di piano*. — Leipzig, Breitkopf und Hartel.

**L'Absence**, romance. — Paris, Escudier.

**Deux Chansons espagnoles** (1, *A Grenade*, — 2, *La veuve andalouse*). — Paris, Escudier.

**Laus Deo**, plaisanterie musicale, composée pour le journal humoriste florentin *Il piovano Arlotto*, et publiée par ce journal avec la date : « Paris, Passy, 1861. »

Mélodie sur les vers de la *Francesca da Rimini* dans la Divine Comédie, publiée dans l'*Album dell' Inferno di Dante Alighieri*. — Londres, Firenze, 1865.

**Il Fanciullo smarrito**, vers de Castellani, romance chantée par le ténor Gardoni à l'Opéra Italien de Paris, en avril 1867. L'autographe de cette romance est contenu dans l'*Album italien* cité ici plus bas.

A ces compositions il faut en ajouter beaucoup d'autres restées presque toutes inédites, éparses dans les bibliothèques publiques et chez des collectionneurs. La bibliothèque du lycée musical « Rossini » de Pesaro possède un grand nombre de ces autographes : l'*Album italien* (douze morceaux), l'*Album français* (douze autres morceaux), les **Morceaux réservés**<sup>2</sup>, la *Miscellanea de musica vocale* (10 morceaux), les *Pagine d'Album* (14 morceaux pour voix et un solo pour violoncelle), la *Musique anodine*, *dedicata à ma chère femme Olympie*, et beaucoup d'autres petites compositions.

En outre, Rossini écrivit plusieurs chaussonnettes et romances sur les vers de Metastase : *Mi laguerò tacendo* — *Della mia sorte amara*.

#### MUSIQUE SACRÉE

**Graduale**, *a tre voci concertato* (pour voix d'hommes), dont l'autographe porte la date 1808.

**Messa**, pour voix d'hommes, composée pendant que Rossini était élève du lycée, et exécutée dans une église de Ravenne.

**Messa solenne**, composée à Naples et chantée dans l'église de Saint-Ferdinand en 1819.

**Stabat Mater**, composé, quant aux six premiers morceaux, en 1832, achevé en 1841.

Après une audition partielle dans la salle Hertz à Paris, le 31 octobre 1841, le *Stabat* complet fut exécuté dans la salle du théâtre Italien le 7 janvier 1842.

1. Et non pas recueilli de douze mélodies, publié en 1834, comme on lit chez L. C. Mara et Danne.

2. Cet Album contient aussi les autographes du *Chant funèbre à Meyerbeer*, chœur, vers de Pacini, composé en mai 1864, et du *Chant des Titans*, etc. antérieur.

Exécut. : Julie Grisi et l'Albertazzi, Mario, Tamburini et Lablache.

**Tantum ergo**, pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'orchestre, composé à Bologne et exécuté par les ténors Donzelli et Gamberini et par la basse Badioli dans l'église de Saint-François, le 28 novembre 1847.

**Quoniam**, pour voix de basse, publié en partition d'orchestre et avec accompagnement de piano par l'éditeur G. Ricordi, à Milan, en 1851.

**La notte di Natale all'italiana**, pastorale à 5 voix, exécutée chez l'auteur, à Paris, en 1863.

**Bolero** (à deux voix), composé pour les sœurs Marchisio, et chanté chez l'auteur, à Paris, en 1863.

**Petite Messe solennelle**, achevée par l'auteur, âgé de soixante et onze ans, en 1863, fut exécutée avec accompagnement de deux pianos et d'harmonium à l'hôtel du comte Pillet-Will, le 14 mars 1864, et avec accompagnement d'orchestre au théâtre Italien, le 20 février 1869.

Exécut. (en 1864) : les sœurs Marchisio, Gardoni et Agnesi.

Exécut. (en 1869) : l'Alboni et la Battu, Hohler et Agnesi.

#### MUSIQUE INSTRUMENTALE

**Morceaux** pour instruments à cordes (arrangements faits pour Triossi, contrebassiste amateur de Ravenne), composés pendant que Rossini était élève du lycée musical.

**Sinfonia in mi** (ouverture avec fugue pour orchestre), composée dans le même temps que les morceaux précédents, et transportée ensuite dans la farce *La cambiale di matrimonio*.

**Tema con variazioni**, per Flauto, Clarinetto, Corno e Fagotto, manuscrit signé par l'auteur et daté : Bologne, 1812, qui se conserve au lycée musical de Pesaro.

Cette composition fut publiée par la maison Breitkopf de Leipzig sous le titre : *Quatuor pour Flûte, Clarin, Cor et Basson*.

**Rendez-vous de chasse**, *fanfare pour 4 Trompes (Cors de chasse) ou Piano*. — Paris, Schikler, 1828.

**Sérénade à grand orchestre** (Es-dur). — Leipzig, Breitkopf, 1829.

**Mariage de S. A. R. le Duc d'Orléans**. — *Trois Marches pour musique militaire* (G-dur, Es-dur, Es-dur), Leipzig, Breitkopf, 1837.

**Variations pour Clarinette**, avec orchestre ou piano (B-dur), Leipzig, Breitkopf.

**La Corona d'Italia**, fanfare, composée en 1868, dédiée à Victor-Emmanuel II, exécutée en 1878 sur la place du Quirinal à Rome.

A ces compositions il faut en ajouter beaucoup d'autres dont les autographes se conservent au lycée musical de Pesaro, comme l'*Album de la Chaumière* (12 morceaux pour piano), *Album pour les enfants adolescents* (id.), *Album des enfants dégourdis* (id.), *Album de Château* (id.), *Album pour piano, violon, violoncelle, harmonium et cor*, *Un peu de tout*. — *Péchés de vieillesse de G. Rossini-Passy*, etc.

#### MUSIQUE DIDACTIQUE

**Gorgheggi e Solfeggi per Soprano** (*Vocalises et sol-fèges pour rendre la voix agile et apprendre à chanter selon le goût moderne*). — Paris, Pacini éditeur, 1827.

## LES ROSSINIENS D'ITALIE

Début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Coccia (Carlo) naquit à Naples le 14 avril 1782, fils de Nicolas, violoniste renommé. Entré à l'âge de 10 ans au Conservatoire de la Madonna di Loreto, il y apprit en outre le chant et le clavecin, le contrepoint de Fenaroli et la composition de Paisiello.

À l'âge de 13 ans il composait déjà quelques morceaux pour le clavecin, et Paisiello, bien plus son ami et son protecteur que son maître, le fit nommer accompagnateur au piano du roi Joseph Bonaparte pour la musique de chambre.

À 25 ans il voulut s'essayer dans le genre mélodramatique, mais la farce *Il matrimonio per lettera di cambio* (le Mariage par lettre de change), donnée au Valle de Rome (14 nov. 1807), fut si mal accueillie qu'il fut sur le point d'abandonner le théâtre. Pourtant l'été de l'année suivante il se représenta au théâtre Nuovo de Florence, avec l'opéra bouffe *Il poeta fortunato* (le Poète heureux), qui fut suivi par *L'equivoco o Le vicende di Martinuccio* (l'Équivoque ou les vicissitudes de Martinuccio) (Bologne, Marsigli, carn. 1809) et par *Voglia di dote e non di moglie* (l'Envie de la dot et non de la femme) (Ferrara, Th. communal, carn. 1809). Au théâtre San Moisè de Venise il donna : *La verità nella bugia* (la Vérité dans le mensonge) (aut. 1809), *Matilde* (carn. 1810) et *I solitari* (les Solitaires, aut. 1810), opéras qui ne manquent pas de mérites et qui eurent quelque succès; dans cette saison il eut comme camarade Rossini, un débutant plus jeune de dix ans et qui entraît au théâtre avec une pièce heureuse, une farce, dont le sujet était identique à celui choisi par Coccia pour son premier ouvrage. Il eut les honneurs de la Fenice pour son premier opéra sérieux, *Il sogno verificato* (le Rêve effectué, carnaval 1812) et toujours dans cette ville il mit en scène l'*Arrighetto* (S. Moisè, 9 janv. 1813), *La donna selvaggia* (la Femme sauvage) (S. Benedetto, été 1813), qui plut beaucoup, et *Il Crescendo* (le Crescendo) (S. Moisè, carnaval 1813-14).

Il écrivit *Carlotta e Werther* pour le théâtre degli Infuocati de Florence (aut. 1814) et *Erclina* pour le théâtre Re de Milan, donné en même temps que *Euristea o l'amor generoso* (Eurysthée ou l'amour généreux), carn. 1814-15 au théâtre de la Fenice.

Pour le théâtre de S. Benedetto également à Venise il composa *Clotilde* (8 juin 1815), opéra qui fut bien accueilli et qui fit le tour des théâtres d'Italie et de l'étranger. Selon l'exemple de Mayr, l'auteur fit participer les chœurs à l'action dramatique d'une façon complète, innovation qui produisit un excellent effet.

Avec l'opéra bouffe *I begli usi di città* (les Beaux usages de la ville) (théâtre de la Scala, 11 octobre 1815), lui furent ouvertes les portes du plus grand théâtre de Milan, et avec *Medea* (Mélée) le théâtre Regio de Turin (carn. 1815-16). Il revint au théâtre Valle de Rome avec *Rinaldo d'Asti* (Renaud d'Asti) (17 février 1816), mais l'opéra ne plut pas; dans ces mêmes jours précisément et dans la même ville, Rossini triomphait avec *le Barbier de Séville*.

Après l'opéra *Eletinda* (1<sup>er</sup> juillet 1816) au théâtre San Benedetto de Venise, il en présentait un autre, *Fayel*, au théâtre degli Infuocati de Florence (automne 1817), opéras suivis de *Donna Caritea*, représenté à Gènes (San' Agostino, carnaval 1817-18) et *Claudina in Torino* (Claudine à Turin) (carnaval 1819), au théâtre S. Moise de Venise.

Il quitta l'Italie pour se rendre à Lisbonne, où il donna sur le théâtre San Carlos de cette ville l'*Atar* (carn. 1820), *La festa della rosa* (la Fête de la rose) (automne 1822), *Mandane* (carnaval 1822) et *Elena e Costantino* (Hélène et Constantin) (carnaval 1823).

Il se rendit ensuite à Londres, et comme l'étude des classiques l'avait rendu toujours plus maître de son art, sa réputation de savant musicien s'en accrut, et il fut nommé professeur d'harmonie à l'Académie de musique. Nommé directeur au Ring Theater, il y donna, dans l'été de 1827, *Maria Stuart*, avec Giuditta Pasta comme principale interprète.

Après avoir amélioré son style et donné plus de développement à l'harmonie et à l'instrumentation, il revint ensuite en Italie et fit représenter son opéra bouffe *L'orfano della selva* (l'Orphelin de la forêt), à la Scala (15 nov. 1829), opéra qui fut bien accueilli. Ses opéras désormais ne furent exécutés que sur les premiers théâtres italiens. Il donna au théâtre de la Fenice de Venise *Hosmunda* (carn. 1829); au San Carlo de Naples, *Edouardo di Scozia* (Edouard d'Ecosse), qui est une œuvre réussie (printemps 1831); il revint à la Scala avec son dernier opéra bouffe *Enrico di Montfort* (Henri de Montfort) (12 nov. 1831) et avec *Caterina di Guisa* (Catherine de Guise) (14 fév. 1833), opéra considéré comme le chef-d'œuvre de Coccia et qui fut accueilli avec grand enthousiasme. Il donna de nouveau à ce théâtre San Carlo *La figlia dell' arcicere* (la Fille de l'archer) (hiver 1834), qui fut plus tard remis en musique par Donizetti et qui dans les deux cas fut reçu assez froidement par le public, puis *Marsa* (été 1835). La Scala de Milan joua *La solitaria delle Asturie* (la Solitaire des Asturies) (6 mars 1838), et deux années après *Giovanna II regina di Napoli* (Jeanne II reine de Naples) (12 mars 1840).

Son dernier ouvrage pour le théâtre fut *Il lago delle fate* (le Lac des fées) au théâtre Regio de Turin (carn. 1841).

En 1836 il fut nommé directeur de l'école de chant et inspecteur de la musique à l'Académie philharmonique de Turin, et pendant les quelques années qu'il resta à la tête de cette institution il sut montrer la plus féconde activité.

En 1840, Coccia devint directeur de la célèbre chapelle du Dôme de Novare, poste occupé autrefois par Neri, Generali et Fino, et à ce moment par Mercadante, qui fut nommé directeur au Real collegio (collège royal) de Naples.

Il abandonna alors définitivement le théâtre pour se consacrer entièrement aux compositions religieuses, dans lesquelles, s'il fit preuve d'expérience et de savoir, il ne sut pas respecter le véritable caractère

de la musique sacrée tel qu'il est compris de nos jours; il sacrifia plutôt au mauvais goût de son temps. C'est pour ce motif sans doute qu'il en tira néanmoins de grands honneurs! Coccia mourut à Novare aussi paisiblement qu'il avait vécu, le 13 avril 1873, à l'âge de 91 ans, en pleine possession de son intelligence. Ce fut un artiste de grand savoir, qui s'appliqua particulièrement à ce que la musique correspondît toujours à l'expression des paroles; de sorte que ses travaux furent jugés pleins de raison et de méthode. Dans ses opéras toujours mélodieux et parés de motifs pleins de grâce et de séduction, le développement des morceaux est calme et clair, et l'accompagnement instrumental est toujours ingénieux et soigné.

Mais, comme tous les compositeurs ses contemporains, il ne put se soustraire à l'influence de Rossini, et dans ses ouvrages, à partir de 1820, on y voit la préoccupation d'imiter le style du grand innovateur.

Il écrivit 37 opéras — en moyenne un par an — et un grand nombre d'hymnes et de cantates. Son genre est plutôt le genre bouffe, car seulement dans les derniers temps il s'adonna au sérieux. Dans ce domaine il suivit les traditions de l'école napolitaine, en employant des rythmes vifs, des mélodies spontanées, naturelles et dans le style du bel canto. Et certainement il aurait été le continuateur de Cimarosa et de Paisiello si le monde musical n'avait été complètement bouleversé par l'apparition de Rossini, que Coccia eut constamment à son côté, comme terrible compétiteur, pendant tout le cours de sa carrière.

**Paganini (Nicolò)**, né à Gênes le 18 février 1784, montra tout enfant des aptitudes musicales extraordinaires qui en firent en peu de temps un virtuose exceptionnel. Jouant déjà du violon à l'âge de six ans, il écrivit à huit ans sa première sonatine pour cet instrument, et à neuf composait des variations sur la *Carmagnole*.

Ces heureuses dispositions furent secondées par Paganini père, qui conduisit le petit prodige à Parme, lui faisant donner des leçons de violon par Alessandro Rolla et de composition par Ghirelli, qui avait été maître de Paer.

Paganini resta à Parme jusqu'en 1797 et commença bientôt à se produire dans les principales villes de la Lombardie et de la Toscane, établissant dès lors sa réputation et préparant sa merveilleuse carrière, longue suite de triomphes et d'enthousiasmes renouvelés dans toute l'Europe; alternant le travail intense avec des périodes de long repos; convainquant les incrédules par la magie de son art, dans lequel il n'eut pas de rivaux; luttant contre les envieux et les calomnieux, qui firent courir à son sujet les plus étranges légendes, que semblaient justifier sa maîtrise extraordinaire et sa vie parfois désordonnée et mystérieuse.

Son exécution, à vrai dire, faisait naître la sensation du merveilleux, par la facilité avec laquelle il savait vaincre toutes les difficultés réputées insurmontables et par les effets singuliers qu'il savait tirer de son instrument.

Mais nous n'avons pas à parler de Paganini comme exécutant, si ce n'est pour mentionner qu'il excella surtout dans l'exécution de ses propres compositions musicales plutôt que dans les œuvres de Corelli, Vivaldi, Tartini, Pugnani et Viotti. Et considérant ce grand artiste seulement comme compositeur, nous rappellerons que toutes ses œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et que certaines publiées sous

son nom sont apocryphes ou transcrites d'après l'audition, d'autant plus qu'il avait pour règle de jouer toujours de mémoire, et ne se munissait que des parties d'orchestre des instruments d'accompagnement.

Parmi ses premières compositions on rappelle une *Scena amorosa* (Scène amoureuse), qui constitue une sorte de duo entre la première et la quatrième corde du violon, et les variations célèbres; les *Sorelleres* (le Streghe), dont le thème principal est extrait du ballet de Süssmayer *Il noce di Benevento* (le Noyer de Benevento), donné à la Scala de Milan au printemps de 1813.

Son premier opus consiste en 24 caprices pour violon, qui constituent autant d'exercices pour cet instrument.

Mais bien plus importants sont les huit *Concertos* de violon avec accompagnement d'orchestre, parmi lesquels ceux en *mi b* et en *si mineur*. Ce dernier contient le célèbre *rondo de la clochette*.

Viennent ensuite douze *Sonates* pour violon et guitare, instrument pour lequel, à une certaine période de sa vie, il s'était pris d'une grande passion; neuf *Quartetti* pour archets et guitare; quelques *Sonates* pour viole, des *duetti* pour violon et violoncelle, le fameux *Mouvement perpétuel*, une sonate militaire pour la quatrième corde. A tout ceci il faut ajouter les nombreuses variations qu'il écrivit pour les morceaux les plus heureux des opéras de Rossini, — dont il était l'ami intime depuis 1814, — les vingt variations sur le carnaval de Venise, celles sur l'*Hymne anglais* et d'autres sur des airs populaires, ainsi que les soixante sur l'*Air Barucaba*, qui peuvent être considérées plutôt comme des études.

Dans toutes ces compositions et surtout dans les *Concertos*, qui brillent par la nouveauté des idées, Paganini se montra compositeur de grande valeur, unissant à l'élégance de la forme la richesse de l'harmonisation et la recherche d'effets dans l'accompagnement instrumental.

Il mourut à Nice, consumé par la phthisie, le 27 mai 1840, âgé seulement de 56 ans, laissant un patrimoine important à son fils naturel, Achille.

**Carafa (Michele Enrico)**, second fils de Giovanni, des princes de Colobrano et duc d'Alvito, et de Teresa Lembo, depuis princesse de Caramanico, naquit à Naples le 17 novembre 1787.

Bien que destiné à la carrière des armes, on ne négligea pas, dès son enfance, de lui faire étudier la musique, pour laquelle il avait de grandes dispositions.

Il eut comme premiers maîtres l'organiste Fazzi et le professeur d'harmonie Ruggi.

Ses premiers essais furent une opérette, *il Fantasma* (1801) (le Fantôme), représenté sur un petit théâtre d'amateurs à Naples, deux *Cantates exécutées* chez le prince de Caramanico, et *il Prigioniero* (le Prisonnier), opéra de genre mi-sérieux (1805).

S'étant rendu à Paris avec sa mère, il continua d'étudier la composition avec Cherubini et le piano avec Kalkbrenner. Il écrivit l'opéra en un acte la *Musicomania* (1806) (Musicomanie). Après s'être marié (1808) il retourna à Naples, où il poursuivit ses études avec Fenaroli.

Les vicissitudes du temps et le désir de sa famille lui firent reprendre le service militaire en qualité d'officier au service du roi Joachim Murat : il prit part à la campagne de Russie, et sa conduite lui mérita des décorations et un titre de noblesse.

En 1814, ne voulant pas reconnaître le nouvel ordre des choses, il rentra dans la vie privée et se consacra de nouveau à la musique. *Il Vascello d'Ocidente* (le Vaisseau d'Occident), représenté au théâtre del Fondo (14 juin 1814), eut beaucoup de succès et fut suivi par *la Gelosia corretta* (la Jalousie corrigée) (th. Fiorentini, 1815), arrangée ensuite en un acte sous le titre *Mariti, aprite gli occhi* (Maris, ouvrez les yeux). Désirant aborder le genre sérieux, il composa l'opéra *Gabriella di Vergy* pour le théâtre del Fondo, qui fut mis en scène le 3 juillet 1816, chanté par la Colbrand, par Nozzati et par David. Accueilli avec grand enthousiasme, il fut redonné les années suivantes. Plusieurs morceaux eurent pendant longtemps une grande vogue à Naples, entre autres un duetto pour deux ténors, qui ne put être surpassé par Mercadante ni par Donizetti, lorsque l'un et l'autre mirent en scène le même sujet, quelques années après.

Suivirent *Ifigenia in Tauride* au théâtre San Carlo de Naples (printemps 1817); *Adole di Lusignano* à la Scala de Milan (27 sept. 1817); *Berenice in Siria* (Berenice en Syrie), de nouveau au San Carlo (29 juillet 1818); et *Elisabetta in Derbyshire, ossia il Castello di Fotheringhay* (Elisabeth en Derbyshire ou le château de Fotheringhay), à la Fenice de Venise (carn. 1819) pour les débuts de la célèbre Fodor.

Il présenta l'année suivante au même théâtre *Il Sacrificio d'Epitteto* (carn. 1820) (le Sacrifice d'Epictète), puis *I Due Figaro* (les Deux Figaros) à la Scala (6 juin 1820).

Tous ces opéras, représentés sur les principaux théâtres et plus ou moins bien accueillis, acquirent au noble compositeur une grande renommée.

Désireux d'obtenir également les suffrages du public français, il alla à Paris et donna avec succès sur la scène de l'Opéra-Comique *Jeanne d'Arc* (10 mars 1821), remarquable par la beauté de ses mélodies et par son élégante orchestration.

De retour en Italie, il donna, à Rome, *La capriciosa ed il soldato* (la Capricieuse et le Soldat) à l'Apollo (26 déc. 1821); mais cette partition n'obtint qu'un succès d'estime.

Cet opéra fut suivi par *Tamerlano*, qui devait être représenté à Naples, mais qui resta inédit. Après *Il solitario* (le Solitaire), donné à la salle Favart de Paris en 1822 (17 août), il écrivit de nouveau pour Rome *Eufemio di Messina*, qui parut à l'Argentina (26 déc. 1822), mais, sans doute à cause des défauts de la mise en scène, l'accueil fut plutôt froid.

Carafa, qui était jaloux de la préférence accordée à Rome aux œuvres de Donizetti, en ressentit un tel dépit qu'il jura de ne plus revenir ni à Rome ni à Naples.

*Abufar ossia la Famiglia araba* (Abufar ou la Famille arabe) fut représenté au théâtre de Porta Carinzia à Vienne (print. 1823), et les journaux en firent beaucoup d'éloges.

Il donna encore à Paris le *Valet de chambre*, pièce en un acte (1823), bien accueillie; *l'Auberge supposée* (1824) et *la Belle au bois dormant* (1824) à l'Académie royale de musique; *il Sonnambulo* (le Sonnambule) à la Scala de Milan (13 nov. 1824); *Gl' Italiani e gli Indiani* (les Italiens et les Indiens) au San Carlo (4 oct. 1825), et *il Paria* (le Paria) à la Fenice de Venise (4 fév. 1826).

S'étant fixé définitivement à Paris, il composa, après la partition en un acte *il Sanyarido* (19 mars 1827), l'opéra *Masaniello* (27 déc. 1827), que l'on peut

considérer comme le chef-d'œuvre de Carafa, et qui se serait maintenu longtemps au répertoire si la *Muette de Portien*, écrite sur un sujet analogue par Auber, n'était venue le détrôner.

*Violetta o Gerard de Nevers* (Opéra-Com., 7 oct. 1828) fut jugé une œuvre négligée, dont une seule mélodie, grâce aux variations de Herz, devint populaire; de l'opéra *Jenny* (26 sept. 1829) on ne conserva qu'un rond. *Le Nozze di Lammermoor* (les Noces de Lammermoor), écrit pour la célèbre Sontag, fut représenté, mais sans succès, sur le théâtre Italien de Paris le 12 déc. 1829; par la suite la *Lucia* de Donizetti fit oublier l'opéra de Carafa.

Il écrivit *l'Auberge d'Urag* en collaboration avec Herold (Opéra-Comique, 11 mai 1830). Le *Lierre de l'hermite* (Opéra-Com., 12 août 1831) et les *Prisons d'Edimbourg* (id., 20 juillet 1833) subirent un échec immérité. Ces opéras contenaient des passages dignes d'être mieux appréciés.

Les derniers opéras de Carafa furent : *Une Journée de la Fronde ou la maison du rempart* (1833) et la *Grande Duchesse* (Opéra-Com., 16 nov. 1833), renfermant quelques beaux morceaux, clôturèrent, avec *Thérèse*, sa carrière théâtrale.

Devenu citoyen français (1831), il fut élu membre de l'Institut (1837), directeur du Gymnase musical militaire (1838-1853) et professeur de contrepoint et de composition au Conservatoire de Paris (1840-58).

Carafa fut un des amis les plus intimes de Rossini, bien que la gloire de son formidable collègue ait nuï sans cesse à la bonne réussite de ses ouvrages. Il s'occupa de la traduction française de *Sémiramis* (Sémiramis), il en écrivit les récitatifs et les ballets et en régla la mise de scène au Grand Opéra en 1860.

Il mourut à Paris à l'âge de 85 ans, le 26 juillet 1872.

On reproche à Carafa d'avoir écrit ses ouvrages avec négligence et trop de hâte; s'ils avaient été plus soigneusement travaillés, polis et revus, ils lui auraient valu une plus grande renommée que celle à laquelle il parvint. Dans tous ses opéras il y a des parties qui révèlent un beau talent et un goût très fin. Ses mélodies étaient souvent pleines de charme, mais les nombreuses réminiscences et l'imitation notoire de ses contemporains, et surtout de Rossini, furent la cause principale de ses insuccès; quelques-uns, à dire vrai, étaient injustifiés et dus aux antipathies qu'il s'était attirées en répandant des jugements peu flatteurs sur les qualités des musiciens français contemporains.

**Vaccaj (Nicola)**, né à Tolentino le 16 mars 1790. Il était le dernier des trois enfants de Giuseppe Maria, docteur en médecine, et de Colomba Longhi. Il fit son instruction à Pesaro, où sa famille était établie, et montra dès l'enfance un vif penchant pour la poésie; il écrivit des drames et des tragédies dont l'une eut l'honneur d'être représentée.

Il acquit ses premières notions musicales à Pesaro, à l'âge de 13 ans, puis il se rendit à Rome pour y étudier le droit (oct. 1807); mais il ressentait une passion si vive pour la musique, qu'abandonnant les codes il se mit à apprendre le contrepoint avec Jannacconi et reçut le diplôme de maître de la Congrégation et Académie de Sainte-Cécile (23 octobre 1811). Il alla ensuite à Naples se perfectionner dans la composition théâtrale, et eut comme professeur particulier Paisiello, qui, après lui avoir confié la composition de quelques parties secondaires de ses

travaux, lui donna enfin à mettre en musique une *Cantate* (décembre 1814), qui fut son premier succès et qui lui ouvrit les portes du théâtre.

Deux mois après (18 février 1815), Vaccaï faisait représenter au théâtre Nuovo de Naples *i Solitarii di Scozia* (les Solitaires d'Ecosse), poésie de Tottola, opéra mi-sérieux, qui fut bien accueilli. Cet ouvrage avait la saveur mélodique et la manière de Paisiello; mais dans l'opéra *Malvina* (8 juin 1816, p. Rossini) et dans *Lupo d'Ostenda* (Loup d'Ostende) (17 juin 1818, p. Merelli), qu'il écrivit pour le théâtre de San Benedetto de Venise, il apparaît clairement que les formes, les lignes et les effets propres de Rossini se sont imposés à l'esprit de l'auteur, bien que cette imitation soit faite sans trop de servilité et avec une certaine indépendance de style.

Et il donna des preuves de ce style particulier et expressif dans les ouvrages suivants : *Pietro il Grande o un Geloso alla tortura* (Pierre le Grand ou un Jaloux à la torture), écrit pour le théâtre Ducal de Parme (17 janvier 1824, p. Merelli); dans la *Pastorella feudataria* (la Bergère feudataire), son dernier opéra mi-sérieux, composé pour le théâtre Carignan de Turin (18 sept. 1824, p. Merelli), et dans le mélodrame sérieux *Zalig e Asturta*, par lequel il aborda la scène du San Carlo de Naples (21 février 1825, livret de Tottola), partitions qui obtinrent l'accueil le plus favorable, et qui passèrent applaudies sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'étranger.

Mais son œuvre la plus heureusement inspirée et qui obtint la meilleure fortune fut, on le sait, son opéra de *Juliette et Roméo*, mélodrame de Romani représenté au théâtre Canobbiana de Milan le 31 octobre 1825, et dont le succès fut complet dès la première soirée.

Cet opéra reçut un coup mortel cinq années après, lorsque apparurent les *Capuleti e Montecchi* de Bellini; mais il en survécut le troisième acte, substitué, par un caprice de la Malibran, à l'acte correspondant de Bellini. A part l'incohérence de cet accouplement hybride, il est certain que le troisième acte de Vaccaï, heureuse synthèse de l'œuvre entière, fut jugé un chef-d'œuvre, à cause de la fusion intime de la musique et du drame, où celle-ci déploie une extrême richesse de sentiment, de couleur et une grande variété d'expression. Cet acte fut loué par Rossini, qui assurait qu'il assignerait à Vaccaï une place éminente parmi les compositeurs du plus grand renom.

*Bianca di Messina*, donnée au théâtre Royal de Turin (20 janvier 1826, poème du comte Piosasco en présence de Victor-Emmanuel, réussit pleinement. Le *Precipizio o le Fucine di Norregia* (le Précipice ou les forges de Norvège) (16 août 1826, paroles de Merelli) fut moins bien accueilli à la Scala de Milan. Sa *Giovanna d'Arco* (Jeanne d'Arc, 17 février 1827, livret de Rossi) obtint un meilleur succès au théâtre de la Fenice, de Venise, scène pour laquelle Vaccaï avait, de 1817 à 1821, composé la musique de trois ballets.

Il revint à la Scala avec un *Saladino e Clotilde* (4 février 1828, livret de Romanelli), mais l'ouvrage déplut par ses longueurs excessives et l'absence de nouveauté. Vaccaï se releva de cet insuccès en écrivant un *Saul* pour le San Carlo de Naples, où il remit en scène sa *Jeanne d'Arc* refaite en grande partie.

Ce *Saul* (11 mars 1829, paroles de Romani) fut jugé un travail fort savant, mais n'eut pas une longue existence.

Il quitta l'Italie (octobre 1829) et se rendit d'abord à

Paris, où Rossini, avec son *Guillaume Tell*, avait conquis tous les esprits, puis à Londres. Il resta trois ans dans cette ville, se vouant complètement à l'enseignement du chant et à la composition de musique de chambre. C'est alors qu'il écrivit sa fameuse méthode de chant, laquelle, par sa forme nouvelle et sa valeur didactique et artistique, obtint un succès extraordinaire. Nous faisons remarquer ici que Vaccaï était l'un des professeurs les plus renommés de son temps; sa méthode était réputée parfaite, et il fit un grand nombre d'élèves.

Rentré en Italie, il se maria avec Giulia Puppati, de Bologne (août 1835), de laquelle il eut trois fils. Après s'être tenu si longtemps éloigné de la scène, il écrivit l'opéra *Giovanna Gray* (Jeanne Gray) sur le libretto du comte Pepoli, pour le théâtre de la Scala, chanté par la Malibran (23 février 1836); cet ouvrage fut applaudi, mais jugé sévèrement par la presse.

Il occupait à Milan la place de vice-censeur au Conservatoire de musique (nov. 1836). Lorsque Basili partit pour Rome, il fut nommé censeur à sa place (1838).

Attiré de nouveau par la scène, il donna *Marco Visconti* au Regio de Turin (27 janv. 1838, p. Toccagni), auquel on reprocha son manque d'originalité, la *Sposa di Messina* au théâtre de la Fenice (2 mars 1839, p. Cagianca), qui, bien que chanté par la Unger, par Ronconi et Moriani, ne plut pas à cause de la monotonie de la musique dont il avait revêtu ce triste sujet.

Le dernier des 16 opéras écrits par lui (tous de genre sérieux à l'exception de quatre parmi les premiers de genre mi-sérieux) fut *Virginia*, donné avec succès à l'Apollon de Rome (14 janvier 1845, p. Giuliani), alors que se levait, avec Verdi, un nouvel espoir de l'art musical italien.

Trois ans après (le 6 août 1848) Vaccaï mourait à Pesaro, où il s'était retiré depuis quelque temps. Il n'avait pas encore soixante ans. Donizetti était mort depuis quatre mois à peine.

Vaccaï avait une connaissance approfondie de la voix et de l'art du chant. Ses opéras sont basés surtout sur la mélodie, dont la source était chez lui heureuse et abondante. Il soignait le développement de la phrase de façon à rendre complet ce qu'on appelle le *discours mélodique*; son chant était fleuri, embelli et plein de difficultés, soutenu à peine par l'accompagnement orchestral. Sa manière de phraser et son sentiment dramatique semblèrent, dans ses premiers ouvrages, devancer son temps; plus tard il resta peut-être en arrière du progrès de l'art.

Il parut un peu faible dans l'instrumentation, et fut accusé de négliger les récitatifs; mais il montra des dispositions particulières pour les ensembles à plusieurs voix et pour les chœurs, écrits d'une main assurée et experte.

Il écrivit aussi de nombreuses romances de salon, des cantates et de la musique religieuse. Il fit preuve dans celle-ci d'une grande science, et la composition de sa *Petite messe* l'a fait considérer comme le précurseur de Rossini.

**Coppola (Pietro Antonio)**, né à Castrogiovanni (Sicile), le 11 décembre 1793. Son père, Giuseppe, était Napolitain, et sa mère, Felice Castro, Sicilienne. Son père, compositeur théâtral de renom, qui avait été nommé en 1795 maître de musique et directeur du théâtre de Catane, se fixa dans cette ville et y resta

jusqu'à sa mort (1826). Coppola commença à apprendre la musique à l'âge de 7 ans, guidé par son frère aîné Francesco et à l'insu de son père, qui voulait faire de lui un avocat. A l'âge de 12 ans il composait déjà quelques petits morceaux : ce fut alors que son père consentit à devenir son maître et à lui donner des leçons de contrepoint et de fugue.

Il commença très jeune à donner des leçons de clavecin dans les premières familles de sa ville natale, et la tradition dit même que parmi ses premiers élèves il compta Bellini.

Il remplaça son père à la direction du théâtre communal, de 1810 à 1832, et c'est alors qu'il donna son premier opéra *il Figlio bandito* (le Fils proscrit) (18 nov. 1825), qui eut un certain succès et qui fut suivi trois ans après par *Achille in Sciro* (Achille à Scyros), œuvre qui fut aussi très favorablement accueillie et reprise les années suivantes. Mais une certaine indépendance de caractère lui avait aliéné les sympathies de l'aristocratie catanèse, l'envie et la jalousie firent le reste. Son troisième opéra, *Artala d'Aragona*, fut accueilli froidement; il abandonna alors Catane et se rendit à Naples (1832), où l'heureux succès de son opéra *Achille à Scyros* au théâtre San Carlo, ouvrage qui avait été loué par Rossini, Raimondi et Donizetti, lui valut le poste de directeur de ce théâtre même, vacant par suite du départ de Raimondi, qui avait été nommé directeur du Conservatoire de Palerme.

Quelque temps après, l'impresario du théâtre Valle traitait avec Coppola pour qu'il écrivit un ouvrage sérieux. Le librettiste très connu Jacopo Ferretti fournit alors au maître le même sujet que déjà Paisiello avait mis en musique, un demi-siècle auparavant, *Nina o la Pazzo per amore* (Nina ou la Folle par amour). La partition fut représentée au théâtre Valle, le 4 février 1835, avec Speck, David et Rovere pour interprètes.

Le succès fut extraordinaire le premier soir, et l'opéra déclaré un chef-d'œuvre par la beauté des mélodies, par l'enchaînement des idées et par l'ingénieuse facture de ses morceaux. A ces mérites l'on pouvait cependant opposer la bruyante orchestration et l'imitation du style rossinien.

Dans la même année 1835, *Nina* était joué sur 16 théâtres, et tandis que Donizetti avec *Lucia*, Bellini avec *i Puritani*, acquéraient une renommée plus grande, et que Persiani avec *Ines di Castro* donnait de grandes espérances, Coppola était déclaré l'émule de Bellini et son successeur probable. Cet opéra fit le tour de tous les théâtres d'Italie, d'Europe et d'Amérique, accueilli partout avec un égal succès, et l'éditeur Lucca en retira près d'un million.

Coppola donnait bientôt à Turin *gli Illinesi* (les Illinois), Reggio, 26 déc. 1835, et comptait une nouvelle victoire. Il se rendit ensuite à Vienne et présentait au Kärntnerthor Theater *la Festa della Rosa* (la Fête de la rose) (29 juin). Ce nouvel ouvrage eut également un succès enthousiaste.

Après avoir collaboré avec Donizetti, Pacini, Mercadante et Vaceaj dans la Cantate exécutée à la Scala de Milan (17 mars 1837) en l'honneur de la Malibran, il écrivit pour le théâtre de la Canobbiana *la Bella Celeste degli Spadari*, print. 1837 (la Belle Céleste des Spadari), opéra mi-sérieux, qui plut et qui fut représenté dans d'autres villes.

*Il Postiglione* (le Postillon) (6 nov. 1838, à la Scala), de genre bouffe, fut aussi très applaudi.

Il se rendit ensuite à Lisbonne (1839), où, après

avoir mis en scène sur le théâtre Royal ses plus récents opéras, il fit représenter son nouvel ouvrage *Gioranna P., regina di Napoli* (Jeanne I<sup>re</sup>, reine de Naples) (11 oct. 1840). Le chaleureux accueil fait à ses partitions le fit nommer directeur à vie de ce théâtre, pour lequel il écrivit *Ines di Castro*, représenté le 26 décembre 1841. Quelque temps après, désirent rentrer en Italie, il dut renoncer à sa charge et se rendit à Rome, où il donna au théâtre Valle *il Folletto* (le Lutin) (18 juin 1843), opéra bouffe qui eut un succès médiocre. Il écrivit ensuite pour le théâtre Carolino de Palerme *l'Orfana Ginefira* (l'Orpheline gneffe), opéra sur un sujet tragique, et *Pingal* (1847), qui furent tous deux très applaudis.

Parmi les morceaux remarquables contenus dans le premier ouvrage il faut citer une marche funèbre.

Reparti pour Lisbonne (1850) et réinstallé à la place qu'il avait quittée 7 ans auparavant, il fit représenter sur ce théâtre Royal plusieurs de ses opéras et il en écrivit un nouveau pour le théâtre Laranzeiras sur un libretto portugais, *l'Anello di Salomone* (l'Anneau de Salomon) (23 juin 1853).

Cette même année il refuse la place de professeur au Conservatoire de Palerme qui lui était offerte, et après un court voyage à Catane (1865), pendant lequel de grandes fêtes lui furent données, rentré à Lisbonne, il compose pour le théâtre du comte Farrobo trois grands opéras en portugais et un en français, en outre de quelques vaudevilles dans les deux langues.

A l'âge de 75 ans, Coppola épousait une veuve portugaise de laquelle il avait deux fils. En octobre 1871, il abandonnait définitivement le Portugal et allait s'établir à Catane, où il s'occupa à retoucher ses derniers opéras, comme *Gioranna* et *la Bella Celeste*. Coppola prit part à la cérémonie du transfert des cendres de Bellini à Catane en composant, alors qu'il avait déjà atteint l'âge de 81 ans, une Cantate, un Chœur et une messe de *Requiem* qu'il dirigea en personne (sept. 1876). Peu de mois après, c'est-à-dire le 13 novembre 1877, il mourut paisiblement, laissant beaucoup de musique de chambre, de la musique sacrée, des *Symphonies* et un *Oratorio* : *Matthias vincitore* (Matthias vainqueur).

**Pacini (Giovanni)**, né à Catane le 11 février 1796, fils de Luigi et d'Isabella Paulillo. Son père, artiste de renom, avait chanté sur les principaux théâtres d'abord comme ténor, puis en qualité de buffo (comique). Il aurait voulu faire de son fils un danseur, mais la répugnance qu'il montra pour cet art le décida à l'envoyer à Bologne (1808) étudier le chant avec Marchesi. Le petit Pacini montra de telles dispositions pour la composition que son maître l'achemina vers l'étude de l'harmonie et du contrepoint, l'envoyant ensuite à l'école du père Mattei. Comme il avait une belle voix de soprano, il tint en 1809 le rôle d'un ange dans l'opéra *Gerolamo* de Pavesi; mais ce premier début sur la scène fut peu heureux.

Il alla ensuite à Venise étudier avec Furlanetto, et vers la fin de 1812, ayant terminé ses études, il donna au théâtre Santa Radegonda de cette ville son premier essai, la farce *Annetta e Lucindo* (aut. 1813). Pacini avait alors 18 ans<sup>1</sup>.

Ce travail fut suivi par d'autres opéras bouffes,

1. Dans la liste des opéras de Pacini rédigée par Salvioli et parue dans la *Gazette musicale* de Milan de 1876 (p. 215 et suiv.), on indique comme premier ouvrage de Pacini un *Don Pomponio*, bouffe, sur des paroles de Paganini, et resté inédit.

comme l'*Escavazione del tesoro* (l'Extraction du trésor), la *Ballarina raggiratrice* (la Danseuse enjôleuse), l'*Ambizione delusa* (l'Ambition déçue), *gli Sponsali dei Silfi* (les Epousailles des Sylphes), *Bettina vedova* (Bettina veuve), *Rosina* (Rosine), *Chiarina* (Clairette), l'*Ingenua* (l'Ingénue), *il Matrimonio per procura* (le Mariage par procuration), *Dalla beffa il disinganno* (Après les moqueries le désenchantement), *Il Carnevale di Milano* (le Carnaval de Milan), *Piglia il mondo come viene* (Prends le monde comme il est), représentés entre 1814 et 1817 sur les théâtres de Pise, Florence, Milan et Venise, où ils n'eurent qu'un succès médiocre.

Avec *Adelaide e Comingio* (Adélaïde et Cominge) (théâtre Re de Milan, carn. 1818), il abandonnait le genre fleuri et cherchait à donner plus d'expression à la mélodie et plus de simplicité à l'harmonisation. La *Sacerdotessa d'Irminsul* (la Prêtresse d'Irminsul), pour le théâtre Grande de Trieste (printemps 1818), fut son premier ouvrage du genre sérieux, suivi par *Atala* pour le théâtre Nuovo de Padoue. Le succès de ces ouvrages lui valut d'être admis à écrire pour le théâtre de la Scala, où, en automne de la même année, il présentait *il Barone di Dolheim* (le Baron de Dolheim), qui fut favorablement accueilli. Après la *Sposa fedele* (l'Épouse fidèle), qui eut du succès au théâtre S. Benedetto de Venise (carn. 1819), il revint à la Scala avec *il Falegname di Livonia* (le Menuisier de Livonie) (aut. 1819), qui ne plut pas, et avec *Valter o l'eroe Scozzese* (Wallace ou le héros écossais) (carnaval 1820), qui, au contraire, fut plus apprécié que *Bianca e Faliero* de Rossini, qui avait précédé l'opéra de Pacini.

La *Schiava di Bagdad* (l'Esclave de Bagdad), au Carignan de Turin (aut. 1820), la *Giocentù d'Enrico V* (la Jeunesse de Henri V), au Valle de Rome (carn. 1821), et *Cesare in Egitto* (César en Egypte), à l'Argentina de Rome (carn. 1822), furent très applaudis.

Entre temps, Pacini avait été nommé maître privé de la chapelle de la duchesse de Lucca et s'était établi à Viareggio, où il avait pu se faire construire une maison.

Il revint à la Scala avec *la Vestale* (carn. 1823), qui réussit parfaitement; mais *Temistocle*, à Lucca (automne 1823), ni *Isabella ed Enrico* (Isabelle et Henri), aussi à la Scala (print. 1824), n'eurent pas le même sort.

*Alessandro nelle Indie* (Alexandre aux Indes) fut monté au San Carlo de Naples (aut. 1824). Cet opéra eut un succès retentissant et lui procura l'occasion d'écrire pour la même scène l'*Amazilia* (juillet 1825), augmenté deux ans après, en deux actes, pour Vienne, et son heureux *Ultimo Giorno di Pompei* (Le dernier jour de Pompei) (nov. 1825).

Bien qu'il ne se fût pas encore émancipé de l'imitation du style rossinien, Pacini essaya dans cet ouvrage d'introduire quelques formes nouvelles de mélodies, d'apporter plus de soin dans les morceaux concertants.

Ce grand succès lui valut avec Barbaja un engagement de 9 ans, d'après lequel il devait diriger les théâtres administrés par cet impresario, composer deux opéras par an et mettre en scène les spectacles, moyennant une rétribution mensuelle de deux cents ducats (810 fr.), logement, nourriture et voyages payés, etc., c'est-à-dire aux mêmes conditions déjà faites à Rossini.

En cette année 1825 il s'était marié avec une jeune napolitaine, Adelaide Castelli.

L'opéra bouffe *la Gelosia corretta* (la Jalousie corrigée), donné à la Scala (print. 1826), ne déplut pas. *Niobe*, au San Carlo, chanté par la Pasta et par Rubini (nov. 1826), fut accueilli avec enthousiasme, mais le succès de cet opéra fut dépassé par celui qu'obtint *Gli Arabi nelle Gallie* (les Arabes dans les Gaules) (Scala, carn. 1827), interprété par David et la Favelli, dont la partition fut bientôt sur tous les théâtres, et qui parut à Paris, en 1834, modernisée par l'auteur.

Le succès, qui ne sourit pas à *Margherita d'Inghilterra* (Marguerite d'Angleterre) (San Carlo de Naples, 1827), accueillit au contraire *I Crociati a Tolomaide* (les Croisés à Ptolémaïs), écrit pour le théâtre Grande de Trieste (aut. 1827). Pendant qu'il composait *i Cavalieri di Valenza* (les Chevaliers de Valence) (Scala, print. 1828), il eut la douleur de perdre sa femme, qui lui laissait deux filles et un fils. Ce dernier mourut aussi la même année.

Dans le *Talismano ossia la terza Crociata in Palestina* (le Talisman ou la troisième croisade en Palestine) (Scala, print. 1829), il essaya de donner plus d'importance au genre déclamatoire et plus d'unité à la composition. Suivirent *i Fidanzati ossia il Conte di Chester* (les Fiancés ou le Comte de Chester) (San Carlo, aut. 1829), assez bien accueilli; mais par contre l'opéra *Giocanna d'Arco* (Jeanne d'Arc) (Scala, carn. 1830) fut sifflé!

Entre temps il s'était rendu à Paris pour y donner son *Ultimo Giorno di Pompei* (le Dernier Jour de Pompéi), mais les trois journées de juillet retardèrent l'ouverture du théâtre Italien, et il dut repartir sans avoir pu assister aux représentations de cet opéra, qui fut jugé très sévèrement par la critique française.

Le théâtre Apollo de Rome, restauré par son propriétaire, fut inauguré (le 15 janvier 1831) par *il Corsaro*, nouvel opéra de Pacini, qui n'eut qu'un succès d'estime. L'année suivante *Ivanohé* (carn. 1832) réussit, à la Fenice de Venise.

Après une petite opérette, *il Convitato di pietra* (le Convive de pierre), exécutée en petit comité à Viareggio, il écrivit trois autres opéras pour le San Carlo de Naples, *gli Elvezi ossia Corrado di Tochenburgo* (les Helvètes ou Conrad de Tocchenburg), *Fernando duca di Valenza* (Fernand, duc de Valence) et *Irene di Messina*, donnés respectivement dans les mois de janvier, mai et novembre 1833. Bien qu'interprétés, le premier par la Ronzi, et le dernier par la Malibran, ils n'ajoutèrent rien à la gloire de l'auteur.

Il commençait à éprouver un sentiment de découragement, sentant qu'il ne pouvait plus désormais rivaliser avec Bellini et Donizetti, plus avancés dans la voie de l'art. Avec son 43<sup>e</sup> opéra, *Carlo di Borgogna* (Charles de Bourgogne), donné à la Fenice (carn. 1835), sans succès, Pacini, ainsi qu'il le dit lui-même, clôtura la première période de sa carrière artistique, commencée 22 ans auparavant sous les plus heureux auspices.

Il s'adonna alors à l'enseignement, créant à Viareggio un Lycée-Pension pour l'étude de la musique, organisant un orchestre et faisant construire un théâtre (1835). Il publia, pour l'usage de ses élèves, un abrégé de l'histoire de la musique, un traité de principes élémentaires d'harmonie et un traité de contrepoint. Le Lycée fut transféré ensuite à Lucca sous la protection du duc Carlo Lodovico et dirigé par Pacini jusqu'à la fin de sa vie. Il en sortit des compositeurs et des chanteurs distingués.



Après plusieurs années pendant lesquelles Pacini ne composa que de la musique sacrée (Messes, psaumes, etc.), deux opérettes bouffes jouées à Viareggio, *Bellezza e Cuor di ferro* (Beauté et cœur de fer) et *la Foresta di Hermaustadt* (la Forêt d'Hermaustadt) et un oratorio, il se sentit repris par le désir d'essayer de nouveau du théâtre. Il fit sa rentrée dans la carrière mélo-dramatique avec *Furio Camillo*, représenté à l'Apollo de Rome le 26 décembre 1810. Dans cet opéra l'auteur voulut s'éloigner des formes suivies dans le passé. Il fut accueilli assez froidement, mais avec *Saffo* (Sapho) (San Carlo de Naples, aut. 1810), Pacini put enfin se vanter d'avoir produit son chef-d'œuvre.

Cette œuvre traduit avec une grande force d'expression et par des mélodies pleines d'inspirations le contraste des passions qui conduisent le drame. Variée, colorée, avec des récitatifs soigneusement écrits, avec un final magistralement développé, elle fut jugée comme une production profondément méditée et savamment élaborée. *Saffo* reçut un accueil enthousiaste à Naples et dans bien d'autres villes où cet opéra fut représenté jusqu'à ces dernières années, et souvent interprété par des artistes de renom.

L'année suivante il donnait à Naples simultanément *L'uomo del mistero* (l'Homme du mystère) au théâtre Nuovo, et *la Fidanziata Corsa* (la Fiancée corse) au théâtre San Carlo (aut. 1811), ce dernier opéra très bien accueilli. Si *le Duca d'Alba*, à la Fenice (carn. 1812, ne fut pas applaudi, *Maria Tudor d'Inghilterra* (Marie Tudor d'Angleterre) fut au contraire très apprécié au théâtre Carolino de Palerme (carn. 1813). *Luisetta ossia la Cantatrice del Molo* (Louisette ou la chanteuse du Môle), opéra bouffe, fut représenté au théâtre Nuovo en automne de la même année, tandis que *Med-a* (Médée) était joué au théâtre Carolino, et fut jugé par le public du temps comme le meilleur de ses opéras.

*L'Ebreca* (la Juive), donné à la Scala (carn. 1814), fut peu apprécié, mais les deux ouvrages qui suivirent : *Lorenzinode' Medici*, à la Fenice de Venise (carn. 1815), et *il Buondelmonte* (print. 1815), à la Pergola de Florence, furent plus heureux.

Il en fut de même pour *Stella di Napoli* (Étoile de Naples) au San Carlo (aut. 1815), *la Regina di Cipro* (la Reine de Chypre) au Regio de Turin (carn. 1816), et *la Merope*, redonnée au San Carlo dans l'automne 1846.

Avec *la Regina di Cipro* il revint un peu à sa première manière; mais dans *Merope* il cherche à s'éloigner des formes habituelles en suivant l'action scénique et en exprimant musicalement les passions diverses et les différents types des personnages, en laissant pourtant toujours dominer la mélodie.

Le théâtre Regio de Turin vit encore le malheureux opéra *Ester d'Engaddi* (carn. 1848), et la Fenice de Venise applaudit *Allan Cameron* (carn. 1848), au milieu de l'enthousiasme que suscita à cette époque la délivrance de la ville du joug autrichien.

L'année suivante, Pacini perdait sa seconde femme, Maria Albini, qui lui laissait une petite fille; bravant le mauvais sort, il s'unissait peu après en troisième noces avec Marianne Scoti, dont il eut deux autres filles et un fils, Louis.

Pour les théâtres Nuovo et San Carlo de Naples il composa *la Zaffra* (aut. 1851) et *Malvina di Scozia* (Malvine d'Écosse) (carn. 1852). *Il Cid*, donné à la Scala (carn. 1853), ne plut pas, et *Lidia di Bra-*

*bante* (Lydie de Brabant), au Carolino de Palerme (print. 1853), *Romilda di Provenza* (Romilda de Provence) (aut. 1854, au théâtre San Carlo, et *la Punizione* (carn. 1854), à la Fenice, eurent également peu de succès.

Après s'être rendu à Paris pour assister à la représentation de son opéra remodernisé, *gli Arabi nelle Gallie*, Pacini écrivit *Margherita Pasterla* pour le San Carlo de Naples (carn. 1856, que l'auteur dit être son quatre-vingtième ouvrage, et qui échoua; suivirent *Torrismondo*, donné au même théâtre (carn. 1858), et trois opéras composés pour les théâtres de Rome : *il Saltimbanco* (le Saltimbanque) (th. Argentina, print. 1858, qui plut et qui eut plusieurs représentations dans plusieurs villes; *Gianni di Nisida* (Jean de Nisida) (id., aut. de 1860, qui eut beaucoup de succès, et *il Mulattiere di Toledo* (le Mulattier de Tolède) (Apollo, print. 1861).

Les derniers opéras de Pacini, écrits lorsqu'il avait déjà atteint sa soixantième année, sont : *il Belfegor*, à la Pergola de Florence (aut. 1861); *Don Diego di Mendoza*, à la Fenice de Venise (carn. 1867), et *Berta di Varnos* (Berthe de Varnos), donné au San Carlo (print. 1867); ces deux derniers étaient composés depuis quelques années.

À la fin de cette année même, le 6 décembre, Pacini mourait à Pescia et était enterré dans l'église del Monte, près de cette ville.

D'un tempérament très vif, travailleur infatigable, il fut doué par la nature d'un talent et d'une facilité extraordinaires pour la composition. Parmi ses 90 œuvres théâtrales onze ne furent jamais représentées; ce sont : *Don Pomponio*, 1813; *i Virtuosi di teatro*, 1817 (les Virtuoses de théâtre), *la Bottega di caffè*, 1817 (le Café); — *gli Illinesi*, 1818 (les Illinois); — *il Rinnegato portoghese*, 1832 (le Renégat portugais); — *Alfrida*, 1848; — *l'Assedio di Leida*, 1852 (le Siège de Leida); — *Rodrigo di Valenza*, 1853 (Rodrigue de Valence); — *la Donna delle isole*, 1854 (la Dame des îles); — *i Portoghesi nel Brasile*, 1856 (les Portugais au Brésil); — *Carmelita*, 1863; — *Nicolo de' Lapi*, 1855. Ce dernier fut seulement représenté au théâtre de la Fenice de Venise en 1873. L'on doit ajouter à cette liste six *Oratorios* : *il Trionfo della religione*, 1838 et 1847 (Le triomphe de la religion); *il Trionfo di Giuditta*, 1854 (le Triomphe de Judith); — *Santa Agnese*, 1857; — *la Distruzione di Gerusalemme*, 1858 (la Destruction de Jérusalem); — et *il Carcere Mamertino*, 1867 (la Prison Mamertine). — Dix-sept *Cantates et Chœurs*, des *Symphonies*, parmi lesquelles la *Sinfonia Duale*, très connue; *quartetti*, *musique sacrée*, *romances*, articles littéraires, biographies, discours, plans, et enfin les *Mémoires* de sa vie.

Au début de sa carrière il s'appliqua de préférence aux opéras de genre comique; on compte parmi ses œuvres bouffes et mi-sérieuses 33 partitions, dont dix farces; il préféra ensuite le genre sérieux, surtout à partir de 1840.

Cette production incessante, qui dura pendant un demi-siècle de vie artistique, fut parfois préjudiciable à la qualité du travail. Il écrivait à la hâte, sans retouches ni corrections, et il n'avait pas l'habitude de refondre dans de nouveaux opéras les meilleurs morceaux de ceux qui n'avaient pas été applaudis, parce que, disait-il, cela lui coûtait autant de transcrire un ancien morceau que d'en écrire un nouveau.

*Saffo* ne lui demanda que 28 jours de travail.

Il eut la mauvaise fortune de se trouver toujours en parallèle avec de formidables compétiteurs, d'abord

Rossini, puis Donizetti et Bellini, et en dernier lieu Verdi. Ne possédant pas une originalité de style très marquée, il ne chercha qu'à suivre le goût du public dans ses préférences, lui sacrifiant souvent sa propre personnalité. Il soigna particulièrement la partie vocale, visant comme but principal à la recherche de nouveaux motifs et des *Cabalettes*. Il reconnaît lui-même qu'il négligeait la partie instrumentale. Il fait cependant preuve d'un véritable talent dans les morceaux à grand effet, dans les finales, dans les ensembles concertants.

Ses derniers ouvrages, qu'il soigna davantage, sont réputés comme étant des œuvres d'art et d'étude, si ce n'est d'inspiration, et il y tint compte aussi des progrès de l'instrumentation.

**Conti (Carlo)**, né à Arpino le 9 octobre 1796. Il était fils de Luigi et de Maria Ruggeri. Son père le destinait à l'étude de la médecine, mais sa passion pour la musique fit qu'on l'envoya au collège de Saint-Sébastien à Naples (nov. 1812), où il eut pour maître Furno, puis Tritto et Fenaroli, et enfin Zingarelli. Il se perfectionna dans l'instrumentation sous les conseils de Mayr, alors de passage à Naples.

Il tira d'utiles enseignements de l'étude des œuvres des anciens maîtres napolitains et de celle des compositions de Bach, Mozart et Haydn.

Comme il était d'usage, il donna son premier opéra, de genre bouffe, au petit théâtre du collège, *Le truppe in Franconia* (les Trompes en Franconie), représenté vers la fin de 1819 et qui fut bien accueilli. Dès cet ouvrage, il s'appliqua à s'inspirer du style rossinien dans ses principales caractéristiques et demeura par la suite un des plus fidèles imitateurs du grand maître. La seconde partition, *La pace desiderata* (la Paix désirée) (automne 1820), fut donnée sur le théâtre Nuovo avec un égal succès. Ayant fini ses études et quitté le collège (nov. 1821), où il avait eu la bonne fortune d'être le sous-maître de Bellini, Conti écrivit *Misanthropia e Pentimento* (Misanthropie et Repentir) (4 février 1823) et *Il trionfo della giustizia* (le Triomphe de la justice) (10 janv. 1824), toujours pour le même théâtre, et avec succès. Il présenta ensuite à Rome, au théâtre Valle, *L'innocente in periglio ossia Bartolomeo della cavalla* (l'Innocent en péril ou Barthélemy de la cavale) (10 sept. 1827). On remarque au second acte de cet opéra un morceau concerté à 8 voix.

*Gli Aragonesi a Napoli* (les Aragonais à Naples), au théâtre Nuovo (29 décembre 1827), eut un succès persistant, mais il n'en fut pas de même dix ans après à la Scala de Milan, où cette œuvre fut très critiquée.

L'opéra *Alexi*, commencé par Conti et terminé par Vaecaj, à cause d'une grave maladie du premier, ne plut aucunement (San Carlo, Napoli, 6 juillet 1828).

Mais il sut bientôt prendre sa revanche avec *Olympia* (Olympie) donné sur le même théâtre (aut. 1829) et qu'on juge la meilleure de ses œuvres théâtrales pour la spontanéité des idées, l'élégance du phrasé, pour l'ampleur des chœurs et des finales, pour sa technique savante et son instrumentation savante et soignée. Cette partition accrut la réputation de Conti et le mit au niveau des meilleurs compositeurs de son temps.

Il eut alors un traité avec le théâtre de la Scala de Milan, sur laquelle il fit représenter une *Giovanna Shore* (31 octobre 1829), mais cet opéra n'obtint qu'un succès d'estime, en partie par la faute du libretto.

Conti fut chargé ensuite de mettre en musique

une *Cantate* de Maffei pour l'inauguration du buste de Vincenzo Monti au théâtre des Filodrammatici de Milan. Cette mission avait été déjà confiée à Rossini, qui n'avait pu s'en acquitter à cause du mauvais état de sa santé.

Après cela il composa une grande quantité de musique de chambre, *Symphonies*, *Concerti*, *Cantates*, et beaucoup de musique religieuse, dans laquelle, dit Florimo, le caractère de piété et la solennité du chant s'unissent à l'égalité du style et à la fidèle expression du texte.

Il délaissa la carrière théâtrale et se retira dans son pays natal pour jouir de la large existence que lui assurait sa situation de famille aisée, accrue par un riche mariage (1832). Néanmoins il suivait toujours avec intérêt le mouvement théâtral. Il resta dans son pays jusqu'au début de l'année 1846, lorsqu'il fut appelé, sur la proposition de Mercadante, directeur du collège de San Sebastiano, au poste de professeur de composition et de contrepoint, emploi abandonné, huit années auparavant, par Donizetti.

Conti avait une telle compétence dans son art que Rossini le tenait pour *le premier maître de contrepoint de son temps en Italie*. Il remplit cette charge pendant 15 ans avec un zèle infatigable, adoptant une méthode d'enseignement personnelle, et faisant des élèves distingués, parmi lesquels Philippe Marchetti.

En 1858 il voulait s'éloigner du collège, mais Mercadante ayant été frappé de cécité complète, il reprit sa place quatre ans après pour seconder ce dernier dans la direction de l'institut.

Il y resta ainsi jusqu'à la fin de sa vie, bien que tourmenté par une longue maladie qui le conduisit au tombeau, à Arpino, le 10 juillet 1868.

Conti cultiva avec goût et savoir les belles-lettres, il fut membre de nombreuses académies, parmi lesquelles l'Institut de France, Académie des beaux-arts, section de musique, comme membre correspondant en sa qualité d'étranger.

Il fut surtout très versé dans le contrepoint. Il resta toujours, comme il a été dit, un des plus fidèles imitateurs de Rossini, différant en cela des grands maîtres ses contemporains qui surent s'en éloigner. Si ses idées musicales ne sont pas originales, son style est correct, recherché, impeccable. Les chants sont développés avec clarté et bien conduits et ne sont pas dépourvus de sentiment. Les voix sont bien placées et accompagnées par une instrumentation riche et élégante.

**Mercadante (Francesco-Saverio)**, né à Naples le 26 juin 1797, de Giuseppe et de Rosa Bia. Il passa les premières années de son enfance à Altamura, pays d'origine de ses parents, mais il fut reconduit à Naples en 1808 et placé au Conservatoire *della Pietà dei Turchini*. Il y apprit d'abord le violon, puis, ayant fait preuve de grandes dispositions pour les hautes études, il fut placé aux écoles d'harmonie et de contrepoint dirigées par Furno et Tritto. En 1816 il commença l'étude de la composition avec Zingarelli, et ce fut sous sa direction qu'il composa deux *ouvertures* qui méritèrent les éloges de Rossini (1818). Pendant son séjour au Conservatoire, c'est toujours lui qui à l'orchestre dirigeait les ouvrages qu'on exécutait sur le petit théâtre de cette institution. Après avoir écrit une *Cantate* et plusieurs autres compositions de chambre et de genre sacré, il obtint l'autorisation de faire représenter sur le théâtre San Carlo un opéra sérieux, *L'Apoteosi di Ercole* (l'Apothéose d'Hercule) (19 août

1819), qui, chanté par la Colbran, la Pisaroni et par Nozari, reçut un accueil flatteur.

Sorti du Conservatoire, il donna à Naples deux partitions, *Violenza e costanza* (Violence et constance), ouvrage mi-sérieux, sur le théâtre Nuovo (carn. 1820), et *Anacronte in Samo* (Anacron à Samos), au San Carlo (été 1820). Il se rendit ensuite à Rome et fit entendre au théâtre Valle *Il geloso ravveduto* (le Jaloux désabusé) (oct. 1820), et sur le théâtre Argentina, *Scipione in Cartagine* (Scipion à Carthage) (26 déc. 1820). Tous ces opéras furent bien accueillis par le public.

*Maria Stuarda*, au théâtre communal de Bologne (print. 1821), réussit peu, mais *Elisa e Claudio*, à la Scala de Milan (30 oct. 1821), poésie de Romanelli, exécuté par Lablache, Donzelli et par la Belloc, obtint un très grand succès. Cet opéra, dont les mélodies étaient agréables, la facture régulière et l'orchestration soignée, fut représenté pendant longtemps sur les théâtres d'Italie et de l'étranger et valut de grands éloges à son auteur, qui fut classé parmi les maîtres de son temps.

Il composa ensuite *Andronico* pour le théâtre de la Fenice de Venise (carn. 1822), et *Adèle ed Emerio ossia il Posto abbandonato* (Adèle et Emeric ou le poste abandonné) (21 sept. 1822) et *Amleto* (Hamlet) (26 déc. 1822) pour la Scala; mais ces opéras n'eurent pas le même succès que celui qui accueillit *Didone abbandonata* (Didon abandonnée) au théâtre Regio de Turin (carn. 1823), *Gli Sciti* (les Scythes) (18 mars 1823), *Costanzo ed Almerisa*, au San Carlo (22 nov. 1823) et *Gli amici di Siracusa* (les Amis de Syracuse) à Rome (th. Argentina, 7 févr. 1824) obtinrent peu de succès. Ayant été sollicité d'écrire pour le théâtre Karntnerthor de Vienne, il se rendit dans cette ville cette même année et, après y avoir fait représenter son opéra *Elisa e Claudio* (juillet), il en donna trois autres nouveaux : *Doralice* (18 sept. 1824), *le Nozze di Telemaco e d'Antiopé* (les Noées de Télémaque et d'Antiopé) (5 nov. 1824) et *il Podestà di Burgos o il Signor del villaggio* (le Podestat de Burgos ou le seigneur du village) (20 nov. 1824). Ce dernier plut, mais la critique allemande fut peu favorable au jeune compositeur, lui reprochant sa trop évidente imitation du style rossinien et le peu de soin apporté à ses ouvrages.

Rentré dans sa patrie, il donna au théâtre Regio de Turin *Nitoei* (déc. 1824), au théâtre San Carlo de Naples *Ipermestra* (déc. 1825), et en même temps à la Fenice de Venise *Erode ossia Marianna* (Hérode ou Marianne). Sur ces mêmes scènes il présentait deux mois après un ouvrage d'une heureuse inspiration, *Caritea regina di Spagna* (Caritea, reine d'Espagne) (21 février 1826, p. de Pola), qui fut bien accueilli et pendant plusieurs années joué sur de nombreux théâtres.

Vinrent ensuite *Ezio*, de nouveau pour Turin (th. Regio, carn. 1827), et *il Montanaro* (le Montagnard) pour Milan (Scala, 16 avril 1827), qui n'ajoutèrent rien à sa réputation.

Mercadante s'éloigna à ce moment d'Italie pour se rendre dans la péninsule ibérique, engagé comme compositeur et comme directeur. A Madrid il fit représenter *I due Figaro* (les Deux Figaro) (1827?) et *Francesca di Rimini* (1828?).

A Lisbonne il mettait en scène *Adriano in Siria* (Adrien en Syrie) (th. San Carlo, carn. 1828), et *Gabriella di Vergy* (id., 8 août 1828) : à Cadix il donna *La rappresaglia* (Les représailles) (1829) et une farce : *Don Chisciotte* (Don Quichotte) (1829). Il écrivit encore

pour Lisbonne *La testa di bronzo* (la Tête de bronze) (1830), ouvrage qui plut beaucoup et qui fut représenté ensuite en Italie.

Rentré dans sa patrie, il se rendit à Naples, où il fit représenter au théâtre San Carlo *Zaira* (31 août 1831), qui eut un succès médiocre, mais il fut plus heureux avec son opéra *I Normanni a Parigi* (les Normands à Paris), composé pour le théâtre Regio de Turin (7 févr. 1832, p. Romani). Dans cet ouvrage il fit preuve de plus d'indépendance de style en modifiant sa première manière, trop esclave des formules de Rossini. *I Normanni* furent suivis par plusieurs autres opéras qui passèrent avec difficulté, comme *Ismaïia ossia Amore e Morte* (Ismaïia ou Amour et Mort) (27 oct. 1832); *il Conte d'Essex* (le Comte d'Essex) (10 mars 1833), donnés à la Scala; *Emma d'Antiochia* (mars 1834), à la Fenice de Venise; *Ugiero il Duca* (Ogier le Danois) (été 1834, Bergame); *la Gioventù di Enrico V* (la Jeunesse de Henri V) (25 nov. 1834) de nouveau à la Scala; *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* (Françoise Donato ou Corinthe détruite) au Regio de Turin (carn. 1835).

Appelé à Paris, il écrivit pour le théâtre Italien *i Briganti* (les Brigands) (22 mars 1836), mais cet ouvrage encore n'eut qu'un succès d'estime. Un an après il mettait en scène à la Scala *il Giuramento* (le Serment) (11 mars 1837, p. de Rossi). Cet opéra, qui remporta un succès extraordinaire et dont la vogue fut rapide, marque un point important dans la carrière artistique de Mercadante et fut le début d'une période brève, il est vrai, mais très brillante, pendant laquelle il écrivit ses meilleurs ouvrages.

L'on peut dire qu'avec le *Giuramento* Mercadante affirmait sa nouvelle manière de composer, par son style dramatique plus accentué, par l'orchestration plus fouillée, par la façon différente employée dans le développement et dans l'ensemble des voix. Il fit aussi des innovations dans la forme des cadences, dans la durée des morceaux, en donnant plus d'ampleur aux ensembles et aux finales.

A Venise, où il alla ensuite, il écrivit *le Due illustri Rivali* (les Deux illustres Rivaux) (10 mars 1838), pour la Fenice, et poursuivit, avec cet ouvrage, la transformation de son style. Il eut à cette époque le malheur d'être atteint d'une ophtalmie et de perdre un œil. L'opéra *Elena de Feltre*, représenté au San Carlo de Naples (26 déc. 1838), n'eut pas un grand succès, mais avec *il Bravo*, ouvrage heureux et bien fait, donné à la Scala (9 mars 1839, p. Rossi), il obtint un véritable triomphe, et l'opéra fut joué environ quarante soirs de suite.

Au théâtre de la Fenice de Venise il fit représenter (carn. 1840) *la Solitaria delle Asturie ossia la Spagna recuperata* (la Solitaire des Asturies ou l'Espagne reconquise), suivi à peu de mois de distance par un travail des plus importants, *la Vestale*. Cette partition, qui vit le jour au San Carlo de Naples, le 10 mars 1840 (p. Cammarano), obtint un succès colossal et est une des plus connues de Mercadante. Personne ne savait mieux que lui reproduire à la scène des faits empruntés à l'histoire romaine, par la noblesse des lignes, par cet ensemble de grandeur qui était la caractéristique de son style.

Mercadante, qui en 1833 avait succédé à Generali comme maître de chapelle de la cathédrale de Novare, fut appelé en 1840 à diriger le collège de musique à Naples. Il fut préféré, étant Napolitain, à Donizetti, déjà professeur de composition dans cette institution et faisant les fonctions de directeur depuis

la mort de Zingarelli (1837). Donizetti, prévoyant qu'on lui refuserait sa titularisation définitive, s'en était évité l'affront en démissionnant dès le 1<sup>er</sup> octobre 1838. Sous son nouveau chef, le collège perdit son ancienne splendeur et s'achemina rapidement à la décadence. Mercadante fut accusé de négliger l'éducation musicale des jeunes gens qui lui étaient confiés, les laissant privés d'aide et d'encouragement et ne stimulant, ni par l'enseignement, ni par l'exercice, ni par l'émulation, le développement de leurs dispositions et dons naturels.

Continuant à composer pour le théâtre, il donna au San Carlo il *Proscritto* (Le Proscrit) (4 janv. 1842); au Regio de Turin, il *Reggente* (le Régent) (2 févr. 1843), et au théâtre Nuovo de Naples, *Leonora* (5 déc. 1844), qui fut fort applaudi. Il composa ensuite il *Vascello di Gama* (1845) (le Vaisseau de Gama) et *gli Orazi e Curiazi* (les Horaces et les Curiaques) (10 nov. 1846), tous deux pour le théâtre San Carlo. Ce dernier opéra reçut à Naples un accueil triomphal, mais il n'en fut pas de même sur les autres théâtres de la péninsule, où il fut jugé sévèrement.

La Scala de Milan représenta encore un de ses opéras, dans cette année même, où les luttes généreuses pour conquérir la liberté avaient éprouvé profondément cette ville : *la Schiava Saracena o il Campo dei crociati* (l'Esclave sarrazine ou le Camp des croisés) (26 déc. 1848). Ce fut le dernier ouvrage que Mercadante écrivit pour des théâtres autres que ceux de Naples, sa ville natale, où tous ses autres opéras furent représentés. Ce furent : *Medea* (1<sup>er</sup> mars 1851), *Statira* (8 janv. 1853), sur le théâtre San Carlo; *Violltta* (10 janv. 1853), au théâtre Nuovo; il *Pelagio* (12 févr. 1857), de nouveau au San Carlo, et *Virginia*, composé en 1851, mais qui, interdit par la censure, ne vit le jour qu'en 1866 (7 avril), quand l'auteur était déjà depuis quatre ans complètement aveugle.

Mercadante mourut le 7 décembre 1870, laissant un nombre considérable de compositions, car dans sa longue carrière artistique, qui dura presque un demi-siècle, il composa, outre 60 œuvres théâtrales, environ 20 ouvertures à grand orchestre, de nombreux *hymnes*, des *Cantates*, beaucoup de musique de genre sacré, de la musique vocale de chambre et des fantaisies pour instruments.

Toute cette énorme production ne put cependant assurer à Mercadante, dans l'histoire de la musique, une place prépondérante parmi ceux qui aidèrent au progrès de cet art.

Il n'eut pas le don précieux de l'originalité, mais un talent d'assimilation, et son style flotta toujours entre le style de Bellini et le style de Donizetti.

A force d'art il dissimula le manque d'imagination, provoquant plutôt l'admiration que le plaisir. La connaissance qu'il avait des voix est notoire, et ses chants sérieux et difficiles sont accompagnés par une harmonisation recherchée. Travaillant l'instrumentation plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs et ses contemporains, il réussit à se distinguer dans cette partie, bien qu'il eût le défaut d'exagérer les sonorités éclatantes.

De ces qualités, auxquelles il faut joindre le sentiment dramatique très développé chez lui, il donna de grandes preuves dans ses œuvres, toujours correctement écrites et dans lesquelles il conserva la tradition de la bonne école italienne.

Mais dans tous les domaines où il aurait pu facilement tenir la première place, il fut vaincu facilement par le génie naissant de Verdi, qui marque glorieuse-

ment la synthèse, l'évolution et la fin du cycle fécond auquel Rossini a donné son nom.

**Donizetti (Gaetano)**, le dernier des quatre fils d'Andrea et de Domenica Nava, naquit le 29 novembre 1797, dans un faubourg de la ville de Bergame appelé Borgo Canale.

A l'âge de neuf ans, Gaetano commença ses études musicales à l'école des enfants pauvres fondée par Gian Simone Mayr à Bergame. Ce maître, homme de savoir et d'excellent cœur, favorisa de toute manière et avec une affection plus que paternelle les débuts de son jeune élève dans la carrière musicale, jusqu'à ce que sa réputation artistique fût bien assise. C'est à lui indubitablement que Donizetti doit sa position.

Mayr, pressentant l'heureux avenir de son élève, auquel il avait appris le clavecin, le chant et les éléments du contrepoint, l'envoya au lycée musical de Bologne fondé depuis peu, afin qu'il pût se perfectionner dans la composition, guidé par le Padre Mattei, alors directeur.

La famille de Donizetti était si pauvre (son père, autrefois tisserand, était portier au mont-de-piété) que Mayr, pour subvenir aux frais de voyage de Bergame à Bologne, dut prendre l'initiative d'une souscription publique; il assura que si l'on mettait le jeune homme dans les conditions qui lui permirent d'achever son instruction, il en résulterait un honneur pour la patrie, tout faisant supposer qu'il deviendrait un compositeur distingué.

Donizetti resta à Bologne de novembre 1815 à janvier 1818, et produisit pendant ce temps quelques compositions du genre sacré, une opérette bouffe en un acte, *i Piccoli Virtuosi ambulanti* (les Petits Virtuoses ambulants), exécutée en 1818 à l'école de Mayr à Bergame, et plusieurs morceaux pour piano. Après un court retour dans la ville natale, il se rendit pendant quelques semaines à Vérone, auprès des époux Ronzi de Begnis, sans en retirer grand avantage.

Sur un libretto de Merelli, il composait alors son premier opéra, *Enrico di Borgogna* (Henri de Bourgogne), qu'il parvenait à faire représenter sur le théâtre San Luca de Venise, le 14 novembre 1818<sup>1</sup>, et le faisait suivre d'une farce, *la Follia* (la Folie), donnée au même théâtre le 13 décembre. Ensuite il mettait en scène au Saint-Samuel de Venise *lo Czar delle Russie o il Falegname di Livonia* (le Czar de Russie ou le Menuisier de Livonie) (26 décembre 1819, paroles de Bevilacqua), et l'année suivante, c'est-à-dire dans le carnaval 1820-21, il se rendait à Mantoue pour offrir au théâtre Vecchio *le Nozze in Villa* (les Noces à la Campagne) (paroles de Merelli).

C'était au moment où triomphait Rossini, et les premières tentatives du jeune compositeur formées sur les modèles du grand Pesaraire ne devaient certainement pas produire une grande impression sur l'âme des spectateurs. Néanmoins *lo Czar delle Russie* fut représenté de 1823 à 1827 à Bologne, Vérone, Padoue, Venise et Spoleto.

Mais où le talent de Donizetti commença à se faire remarquer et son nom à acquérir quelque notoriété, ce fut au théâtre Argentina de Rome, sur lequel fut donné *Zoraide di Granata* (Zoraïde de Grenade) (28 janvier 1822, Merelli), interprété par le célèbre Donzelli et par M. E. Mombelli. L'opéra eut un triomphe inattendu et retentissant et procura à son auteur un contrat avec le théâtre Nuovo (aujourd'hui Bellini) de

1. La liste des opéras a été corrigée d'après des recherches que j'ai faites soigneusement.

Naples, sur lequel il donna *la Zangara* (la Bohémienne) (12 mai, Tottola), redonné pendant 28 soirs consécutifs.

Dans la même année il composait une farce pour le théâtre del Fondo, *la Lettera anonima* (la Lettre anonyme) (29 juin, Genoïno), et arrivait à donner finalement, le 26 octobre, un ouvrage important à la Scala de Milan, *Chiara e Serafina o il Pirata* (Claire et Séraphine ou le Pirate, Romani), assez mal accueilli. De retour à Naples au printemps de l'année 1823, il écrivit pour le théâtre San Carlo une Cantate arcadique en un acte, *Aristea* (30 mai, Schmidt), et *Alfredo il Grande* (Alfred le Grand) (2 juillet, Tottola); et, pour le théâtre Nuovo, *Il fortunato inganno* (l'Erreur heureuse) (3 sept., Tottola). Ayant passé de nouveau un contrat pour les théâtres de Rome, il y redonnait, après de nombreuses modifications, au théâtre Argentina, *Zoraida di Granata* (7 janvier 1824), et au Valle l'*Aio nell'imbarazzo* (le Gouverneur dans l'embarras) (4 février, Ferretti).

Le premier opéra, chanté par Donzelli et par la Pisaroni, ne retrouva pas l'enthousiasme qui l'avait accueilli deux années auparavant; le second, interprété par Tamburini, Monelli, la Mombelli et Tacci, plut au contraire beaucoup et fut repris maintes fois par tous les théâtres italiens pendant 30 ans au moins. Reparti pour Naples, il y donnait l'*Emilia di Liverpool* (Emilie de Liverpool) au théâtre Nuovo (28 juillet 1824, Checcherini), et une *Cantate, i Voti dei Subliti* (des Vœux des sujets) (6 mars 1825, Schmidt), pour l'avènement au trône du nouveau roi de Naples.

En avril de l'année 1825 il se rendait à Palerme comme directeur d'orchestre du théâtre Carolino, où, parmi les autres opéras, il mit en scène la *Vestale* de Spontini. Ce fut pendant son séjour là, pendant le carnaval de 1826, qu'il écrivit pour ce théâtre l'*Atahor in Granata* (janvier), la farce *il Castello degli invalidi* (le Château des invalides) et une Cantate pour le vice-roi de Sicile.

Il écrivit ensuite à Naples l'*Elvida* (6 juillet 1826, Schmidt), donné au théâtre San Carlo pour l'anniversaire de la naissance de la reine, et y redonnait l'*Atahor*. Etant allé à Rome, il y donna au théâtre Valle l'*Oliro e Pasquale* (7 janvier 1827, Ferretti). Accueilli d'une façon médiocre par le public, cet opéra fit pourtant dans la suite le tour des théâtres d'Italie et de l'étranger.

Il fit représenter au théâtre Nuovo de Naples *Otto mesi in due ore* (Huit mois en deux heures) (13 mai, Gilardoni); dans la même année il donnait au Fondo *il Borgomastro di Saardam* (le Bourgmestre de Saardam) (19 août, Gilardoni) et une farce, au Nuovo, *le Convenienze e le Inconvenienze teatrali* (les Convenues et les Inconvenances théâtrales) (21 novembre), sur un libretto écrit par lui-même. Le grand succès qu'y obtinrent ses ouvrages lui valut un contrat avec l'impresario bien connu Barbaja de Naples, auquel il devait fournir douze opéras nouveaux en trois ans. Donizetti devint également directeur du théâtre Nuovo, réussissant à réaliser un gain de mille francs par mois, ce qui était assez important pour cette époque.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1828 il donnait au San Carlo l'*Esule di Roma ossia il Proseritto* (l'Exilé de Rome ou le Proserit). Pour l'inauguration du théâtre Carlo Felice de Gènes (7 avril), il écrivait un *Hymne royal* (Romani), et sur ce même théâtre, en collaboration avec le meilleur librettiste de ce temps, Romani, il présentait *Alina ossia la Regina di Golconda* (Aline ou la reine

de Golconde) (12 mai), qui est aussi le meilleur opéra qu'il eût écrit jusqu'alors.

Le 1<sup>er</sup> juin de la même année il épousait une charmante jeune fille, Virginia Vasselli, d'une famille romaine aisée, fille et sœur d'avocats distingués. Il en eut trois enfants dont l'un, Philippe, vécut peu de jours, du 29 juillet au 11 août 1829, et les autres (mars 1836 et 13 juin 1837) morts-nés.

Les sept opéras qui suivirent la *Regina di Golconda* furent représentés sur les théâtres de Naples. Le Fondo eut *Ginnai di Calais* (Jean de Calais) (3 août 1828, Gilardoni) et la farce *il Giovedì grasso* (le Jeudi gras) (26 décembre 1828, Gilardoni). *Il Paria* (le Paria) (12 janvier 1829, Gilardoni), remanié ensuite dans *Anna Bolena* et dans *Tasso*; *il Castello di Kenilworth* (le Château de Kenilworth) (6 juill. 1829, Tottola), furent représentés au San Carlo. La farce *i Pazzi per progetto* (les Fous par projet) (7 février 1830, Gilardoni), de nouveau au Fondo; le mélodrame sacré *il Diluvio universale* (le Déluge universel) (28 février 1830, Gilardoni) et l'*Melba dei Lambertuzzi* (5 septembre 1830, Tottola), au San Carlo.

Tous ces opéras reçurent un accueil médiocre et n'ajoutèrent rien à la renommée du compositeur, qui, pour rendre hommage au goût du temps, avait montré jusqu'à présent ne pas vouloir s'éloigner de l'imitation des formes rossiniennes, et il était si imprégné du style du grand maître qu'il avait su introduire dans l'*Assello di Corinto* (l'Assaut de Corinthe) une cabaletta de sa propre composition si parfaitement réussie qu'elle semblait sortie de la plume même de Rossini.

Mais à partir de son trentième opéra, Donizetti, stimulé par l'exemple de Bellini, cessa de suivre Rossini, et son style commença à prendre une empreinte personnelle.

Avec *Anna Bolena* (Romani), opéra sérieux destiné au théâtre Carcano de Milan, il se révéla comme un nouvel espoir de l'art musical italien, et son œuvre, bien qu'écrite en peu de semaines, révèle chez l'auteur une grande fécondité d'idées, une écriture spontanée et sûre, aguerrie par un exercice continu. Cet opéra commença la réputation artistique de Donizetti. Cela démontre combien un public sévère et ayant une éducation musicale sert à affiner le goût d'un compositeur, surtout si celui-ci est inspiré par un bon libretto. C'est ainsi que plus tard, pour se produire à Paris, il fut amené à soigner singulièrement la partie harmonique et instrumentale de ses œuvres.

*Francesca de Foix* (Françoise de Foix) pour San Carlo (30 mai 1831, Gilardoni), la farce *la Romanciera e l'Uomo nero* (la Romancière et l'Homme noir) pour le Fondo (été 1831, Gilardoni), et la *Fausta* (Faustine) pour San Carlo (12 janvier 1832, Gilardoni-Donizetti) parurent sur les théâtres napolitains sans aucun succès avant qu'il composât *Ugo Conte di Parigi* (Ugues comte de Paris) (13 mars 1832, Romani); et pour la Canobbiana ce bijou d'opéra bouffe qu'est l'*Elisir d'amore* (l'Elixir d'amour) (12 mai, Romani), dans lequel la fraîcheur, la simplicité des mélodies, s'unissent à une peinture fidèle de l'ambient et à une charmante variété de rythmes.

Après *Sancia di Castiglia* au San Carlo de Naples (4 novembre 1832, Salatino), on entendait au Valle de Rome *il Furioso nell'isola di San Domingo* (le Furibond dans l'île de Saint-Domingue) (2 janvier 1833, Ferretti), accueilli avec grande faveur par le public. Cet opéra fut donné pendant six ans sur plus de soixante-dix théâtres et contient un finale peu

inférieur à celui du fameux quintetto de *Lucia, La Parisina*, à la Pergola de Florence (17 mars 1833, Romani), obtint le même accueil. *Torquato Tasso* (livret de Terretti, dont le sujet avait été choisi par l'auteur même, n'eut au contraire qu'un succès d'estime; la partition représentée au Valle de Rome (le 9 sept. 1833) sembla longue et monotone, et l'intérêt musical parut diminuer pendant le cours des actes; néanmoins cet opéra, confié à Ronconi qui en avait fait une véritable création remarquable, fut représenté pendant plusieurs années sur les théâtres d'Italie et de l'étranger.

*Lucrece Borgia* (Romani) parut le soir du 26 novembre 1833 sur le théâtre de la Scala, à Milan. Sur la composition de cet opéra il avait couru une légende. L'on racontait que le libretto avait été confié à Mercadante, mais que celui-ci, frappé d'ophtalmie, pour ne pas priver la direction d'un opéra promis, se serait adressé à Donizetti, qui, par amitié envers son collègue, en aurait écrit la musique très rapidement. Cette légende n'avait aucun fondement, ainsi que cela a été démontré par les biographes de Donizetti.

L'opéra ne reçut pas un bon accueil, et ce fut seulement lorsque la Boccabadati voulut l'exhumer que l'on en découvrit les mérites. L'œuvre commença alors sa tournée triomphale, bien que le libretto dût subir des transformations variées à cause de la censure politique des divers Etats en lesquels l'Italie était alors divisée. *Rosmonda d'Inghilterra* (Rosemonde d'Angleterre) (26 février 1834, Romani) n'eut à la Pergola de Florence qu'un médiocre succès. De même *Maria Stuarda* (Bardare), écrit pour Naples et changé après la répétition générale en *Giovanna Gray* (Jeanne Gray), et en dernier lieu en *Buondelmonte* (Salatino), n'eut pas une heureuse fortune (18 oct. 1834). Suivit *Gemma di Vergeri* à la Scala (Biderà) le 26 décembre 1834, mais cet opéra, quoique riche en mélodies et d'une facture élégante, ne satisfît pas le public, peut-être parce qu'il manquait d'unité dans la conception et de précision dans la forme.

Pendant ce temps Rossini, qui jouissait d'un heureux repos à Paris et ressentait pour Donizetti une grande estime, comme il le démontra plus tard en lui confiant la direction de son *Stabat Mater*, à sa première audition en Italie, l'avait invité à venir à Paris, où il lui faisait ouvrir les portes des théâtres. C'est ainsi que sur le théâtre Italien, le 12 mars 1835, eut lieu la première représentation de *Mario Faliero*, avec Giulia Grisi, Rubini, Tamburini et Lablache, tandis que Bellini, également à Paris, y hasardait les *Puritains*. *Faliero* obtint un chaleureux succès, et la presse, tout en formulant sincèrement ses critiques sur l'ouvrage, ne ménagea pas ses éloges à l'auteur.

Cette même année, étant retourné en Italie, Donizetti donna *Lucia di Lammermoor* au San Carlo de Naples (26 septembre 1835, Cammarano). Le succès fut si extraordinaire que l'auteur en demeura profondément ému. Pendant qu'il écrivait *Belisario* (Bélisaire), il perdit son père (9 décembre); ce dernier mélodrame, représenté à la Fenice de Venise (4 févr. 1836, Cammarano), fut accueilli avec un vif enthousiasme. Quatre jours après il perdait sa mère, et une couche prématurée mettait la vie de sa femme en danger.

Ayant été chargé à ce moment de l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint au conservatoire de Naples, il s'était établi dans cette ville, ayant acheté une maison d'habitation et possédant voiture et chevaux.

Pour Naples il écrivait encore deux farces, vers et musique, *il Campanello* (la Clochette) (1<sup>er</sup> juin 1836), au bénéfice de quelques acteurs pauvres, et *Betty* (24 août), représentées toutes les deux sur le théâtre Nuovo, et un opéra sérieux, *l'Assello di Calais* (le Siège de Calais) pour San Carlo (19 novembre, Cammarano). *Pia de' Tolomei* (Cammarano) fut donné le 18 février 1837 à l'Apollo de Venise; les applaudissements accordés à ces deux derniers opéras ne furent qu'un hommage à la réputation de l'auteur.

Dans cette année, si funeste à l'Italie, qui vit le choléra faucher de si nombreuses victimes dans ses principales villes, Donizetti perdit sa jeune femme (30 juillet), d'une fièvre scarlatine à la suite d'une couche malheureuse. Il l'aimait tendrement et fut profondément frappé de ce malheur. Dans le transport de la douleur il écrivit les vers et la musique d'une romance pleine d'inspiration, *E' morta* (Elle est morte). Le souvenir de la disparue fut toujours présent à sa mémoire, et les lettres émouvantes qu'il écrivit alors à ses parents témoignent de l'exquise bonté de son cœur. Dans cette triste période fut écrit *Roberto Devereux*, destiné au San Carlo de Naples: l'ouvrage eut un franc succès (15 novembre 1837, Cammarano), bien qu'il péchât par une certaine monotonie; au contraire, *Maria di Rudenz*, donné à la Fenice le 30 janvier 1830, Cammarano), ne reçut qu'un froid accueil.

Ces années furent, à juste raison, appelées, par un de ses biographes, les années tristes. Donizetti, qui après la mort de sa femme avait laissé sa demeure de Naples, vit encore s'évanouir son espoir de succéder à Zingarelli dans la direction du Conservatoire; ce fut Mercadante qui fut nommé plus tard. Donizetti donna alors sa démission de professeur, et le 1<sup>er</sup> octobre 1838 il quitta Naples plein de secret découragement et vint à Paris.

L'année suivante, son *Gianni di Parigi* (Jean de Paris) (Romani), mélodrame bouffe donné à la Scala de Milan le 10 septembre 1839, tombait sans espoir de se relever. Mais cet opéra mettait fin à cette obscure période de sa vie artistique, qui marque comme un arrêt de ses facultés créatrices. Avec la *Fille du Régiment* commençait, au contraire, pour lui la phase la plus brillante de ses productions, dans laquelle désormais l'on compte souvent des chefs-d'œuvre. Accueilli à Paris avec le plus sincère enthousiasme, il mit en scène ses meilleurs opéras et donna la *Fille du Régiment* à l'Opéra-Comique (11 février 1840, Saint-Georges et Bayard), où elle fut très applaudie.

Au milieu de nombreuses contrariétés et après de longs renvois, il donnait deux mois après à l'Académie royale de musique, avec Duprez rauque et Mas-sol ayant un bras en écharpe, les *Martyrs*, opéra qui n'était autre que Polyucte déjà écrit pour Naples en 1838 et défendu par la censure, mais convenablement augmenté et refait pour la scène française. La partition (10 avril, Scribe) obtint un grand succès, bien que jugée par Berlioz (qui pourtant faisait l'éloge de l'instrumentation) un *Credo* en quatre actes.

Dans la même année et au même théâtre il présenta un autre grand opéra, la *Favorite* (2 décembre 1840, Royer et Vaëz), jadis *Ange de Nisida*, émerveillant le public par la complète transformation de son génie et par un ouvrage dont la forme choisie et noble, l'unité de conduite et l'élaboration instrumentale s'unissaient au charme des mélodies originales et touchantes.

En 1841 il écrivait le dernier opéra pour Rome,

*Adelia* (Romani-Marini), représenté au théâtre Apollo, le 11 février; mais l'immense attente du public fut déçue. En ce temps il composa un *Miserere* à quatre voix pour en faire hommage au souverain pontife, composition qui, modifiée en partie, constituait quelques années plus tard un nouvel hommage, cette fois, à l'empereur d'Autriche.

Après *Marié Padilla*, représenté le 26 décembre de la même année 1841 à la Scala, il fut appelé à écrire un opéra pour le théâtre de Porta Carinzia à Vienne, et, stimulé par cette commande flatteuse, il écrivit un chef-d'œuvre dans lequel le sentiment et le brio s'unissaient de la façon la plus spontanée et la plus naturelle. *Linda de Chamounix* (19 mai 1842, Rossi) eut un succès extraordinaire, et l'impératrice offrit elle-même une couronne de laurier à l'auteur, qui obtint également la place avantageuse de maître de la chapelle impériale et des concerts de la cour.

A *Linda de Chamounix* succéda *Don Pasquale*, écrit en onze jours et représenté au théâtre Italien de Paris (4 janvier 1843, où il obtint un nouveau triomphe. La verve, la fraîcheur de cette musique renfermant des morceaux d'une exquise facture, en font un mélodrame éternellement jeune.

Étant retourné à Vienne, il y donna un opéra dramatique, *Maria di Rohan* (5 juin 1843, Cammarano), dont la première exécution, au théâtre de Porta Carinzia, constitua un des événements les plus mémorables du temps.

Mais déjà les premiers symptômes de la maladie cérébro-spinale qui le conduisit prématurément au tombeau commençaient à se manifester. Les fatigues endurées à Paris pour son grand opéra *Don Sébastien* (Académie royale de musique, 13 novembre 1843, Scribe) et les difficultés continuelles soulevées par la direction pour la mise en scène de ses ouvrages aussi pour son opéra déjà ébauché en 1841, *le Duc d'Albe*, et qui ne parvenait pas à voir le jour) finirent par l'éteindre. Il n'assista pas aux représentations de *Caterina Cornaro* (Catherine Cornaro) données au San Carlo de Naples (12 janvier 1844, Sacchero), et l'opéra n'eut pas de succès.

La maladie, entre temps, faisait son œuvre, et son intelligence s'était désormais éteinte. Son corps et sa volonté étaient inertes. Dans l'espérance qu'une cure rationnelle pourrait peut-être vaincre le terrible mal, il fut enfermé à l'asile des aliénés d'Ivry. Il y resta de février 1846 à juillet 1847. Reconnut chez lui et assisté affectueusement par ses parents, il fut, vers octobre, transporté dans sa ville natale. Là son esprit agonisa pendant six autres mois, jusqu'au 8 avril 1848, jour de sa mort. Quelques mois après (30 novembre), grâce à un ami indiscret et intéressé de Donizetti, l'on représenta *Polyucte* tel qu'il était rédigé avant que son auteur le transformât en *les Martyrs*. En 1853, au Lyrique de Paris (31 décembre), on reprit *Elisabetta o la Figlia del Proscritto* (de Leuven et Brunswik), un tardif remaniement de *Otto Mesu in due ore*. En 1860, dans la même ville on donnait *Rita* (Opéra-Comique, 7 mai, Vaéz), que les biographes assurent avoir été écrit en 1840.

En 1869, au San Carlo, on entendait *Gabriella di Vergy* (29 novembre, Tottola), préparé pour Naples depuis 1827; et finalement à l'Apollo de Rome, le 22 mars 1882, on mettait en scène *le Duc d'Alba* (Scribe, Zanardini), opéra qui avait été destiné à l'Académie royale de musique de Paris, dont l'exécution, retardée d'un commun accord entre Donizetti et le directeur Pillet, avait été définitivement arrêtée par

la maladie de l'auteur, puis par sa mort. La partition fut complétée et instrumentée par Matteo Salvi, ami de Donizetti, mais cette exécution malheureuse ne pouvait rien ajouter à la renommée de Donizetti.

Le génie de Donizetti était composé d'une très grande *facilité* et d'une puissance d'assimilation extraordinaire, qui expliquent en partie son incroyable fécondité. En effet, en moins de trente ans il put achever soixante-dix œuvres théâtrales, en composant jusqu'à quatre en un an, y faisant alterner la gaieté des opéras bouffes et les mélodies avec les accents romanesques ou dramatiques des grands opéras, les légères et sentimentales romances de salon, où il est incomparable, avec les mélodies douces et sévères du *Miserere*, de *l'Ave Maria* et du *Requiem*. Entre temps il adressait de nombreuses lettres à ses amis en les parant d'*expressions des dialectes romain, napolitain, lombard*, selon la patrie de ceux-ci, les écrivant parfois en vers, qui coulaient spontanément de sa plume comme le prouvent les libretti du *Campanello*, de *Betty*, de *Fausta* et d'autres compositions destinées à ses amis.

Il soignait en outre particulièrement le choix des sujets et le développement du libretto et assistait assidûment à l'exécution de ses ouvrages, à la perfection de laquelle il tenait beaucoup. Enfin, il fut souvent obligé de retoucher et de remanier ses propres partitions, ajoutant ou enlevant des morceaux selon les exigences de la scène ou le caprice des chanteurs.

Dans ses opéras il faut admirer la justesse, la mesure et la conduite régulière et parfaite des morceaux, la sûreté et l'expérience avec laquelle les effets vocaux sont traités. Dans les trios, dans les quatuors et dans les *concertati*, les différentes voix procèdent chacune mélodiquement pour son propre compte, avec une clarté et un naturel merveilleux. Sa main est presque toujours heureuse dans l'équilibre et dans le coloris orchestral; dans ses derniers opéras la partie technique est toujours très soignée, l'instrumentation en est riche et polyphoniquement traitée.

Il est difficile de décider si Donizetti excella davantage dans les opéras bouffes ou dans les opéras sérieux. Si dans les premiers la gracieuseté et la variété des rythmes s'unifiait à la fraîcheur de la mélodie, dans les seconds le sentiment dramatique est toujours très élevé, et les passions sont exprimées avec des accents vraiment humains. Ses chants sont animés d'élan qui trouvent facilement le chemin du cœur, et l'auteur était secondé en cela par ces sublimes interprètes de la mélodie qui rendirent célèbre à cette époque l'école italienne. Dans la puissance d'émouvoir il est, après Bellini, supérieur à tous ses contemporains. Si dans le choix des mélodrames il n'eut pas de prédilection quant au genre, il chercha pourtant à s'éloigner des sujets conventionnels habituels, et tant dans les arguments historiques que dans les romantiques, il porta hardiment sur la scène des passions et des sentiments répondant mieux aux réalités de la vie, en y faisant apparaître l'amour poussé jusqu'au suicide ou au crime.

Il ne fut pas un novateur, et il parut même avoir toujours pour but de flatter les habitudes et le goût du public; mais, n'ayant pas le courage de briser les formes stéréotypées du mélodrame contemporain, il s'efforça d'apporter du nouveau dans les formes mêmes. Dans ses opéras on rencontre parfois des reminiscences d'autres ouvrages (souvent les siens), des morceaux et des scènes de caractère monotone,

de facture négligée ou triviale; mais ces défauts se retrouvent rarement dans la partition destinée aux théâtres où l'auteur savait trouver un public plus avancé dans le progrès de l'art et des critiques plus cultivés et plus sévères.

Du reste, ce fut un artiste consciencieux et enthousiaste de son métier, comme ce fut un homme d'un naturel profondément honnête et bon. D'un caractère sympathique, admirateur ardent du beau sexe (certains, à tort, voulurent attribuer sa fin prématurée à cette admiration poussée trop loin), il ne connut ni l'orgueil ni l'envie, il fut simple et affectueux avec ses amis, se montrant généreux, et jamais exclusivement préoccupé de ses propres intérêts matériels.

Le temps, qui met toute chose à sa place, a rendu justice à ses œuvres, et, en ensevelissant dans l'oubli les médiocres, nous a conservé les meilleures.

La dixième partie des œuvres de Donizetti survit encore aujourd'hui, après trois quarts de siècle, et pendant de nombreuses années, *l'Elisir d'amore*, *Lucresia Borgia*, *Lucia de Lammermoor*, *la Fille du régiment*, *la Favorite*, *Linda*, *Don Pasquale*, nous procureront encore de sincères jouissances.

**Fioravanti (Vincenzo)** naquit à Rome le 5 avril 1799. Il était fils du fécond et réputé compositeur romain Valentino Fioravanti (l'auteur des célèbres *Cantatrici villane*, Les chanteuses villageoises) et d'Angela Aromatari. Son père, sans doute peu satisfait de sa propre condition, voulait le diriger vers l'étude de la médecine, et à cet effet l'avait placé chez des amis dans sa ville natale. Vincenzo, sentant en lui la plus irrésistible vocation pour la musique, voulut, à l'insu de ses parents, prendre des leçons (1815) auprès du vieux Jannacconi, qui avait été le professeur de son père; il s'acharna tellement à l'étude que l'application excessive qu'il y apporta fut, à un moment, sur le point de lui faire perdre la vue. La chose étant venue à la connaissance de son père, celui-ci s'irrita d'abord, puis finit par instruire lui-même son fils et le perfectionner dans l'art de la composition.

Vincenzo débuta heureusement sur le minuscule théâtre de San Carlino de Naples avec l'opérette bouffe *Pulcinella malinaro* (Polichinelle menier), 1819. L'année suivante il donna au théâtre Valle, à Rome, *la Contadina fortunata* (la Paysanne fortunée) (23 novembre 1820), qui plut également.

S'étant marié à une jeune fille romaine, il eut la douleur de la perdre quelques mois après.

Ce malheur le tint éloigné de la scène pendant plusieurs années. Il y revint avec l'opéra *Robinson Crusoe*, représenté au théâtre Nuovo de Naples en 1828 (carnaval), où il obtint un bruyant succès.

Il écrivit encore le *Sarcophago scozzese* (le Sarcophage écossais) pour le théâtre de la Fenice de Naples, *Il Supposto sposo* (le Mari supposé) pour Turin (1828), et *Colombo alla scoperta delle Indie* (Columb à la découverte des Indes), de nouveau pour la Fenice (1829).

S'étant fixé à Naples, il donnait aux différents théâtres de cette ville *la Conquista del Messico* (la Conquête du Mexique) (théâtre Nuovo, 1829), *la Proteriosa scimmia del Brasile con Pulcinella* (le Prodigeux Singe du Brésil avec Polichinelle) (idem, carn. 1830), *Il Folletto innamorato* (le Latin amoureux) (théâtre de la Fenice, 1831), l'opéra sérieux *Il Cieco del Molo* (l'Aveugle du Môle) (th. Nuovo, carême 1834), *I due Caporali* (les deux Caporaux) (idem, carême 1835), et *il Ritorno di Pulcinella dagli studi di Padova*

(le Retour de Polichinelle des études de Padoue) (id., 27 déc. 1837). Ce dernier ouvrage contient des morceaux tout à fait réussis, et le succès fut tel qu'il fut donné sur plusieurs théâtres pendant longtemps, après qu'on y eut changé le personnage de Pulcinella en celui de Columella et en y ajoutant d'autres morceaux, parmi lesquels le fameux chœur des *Matti* (des Fous) et un terzetto au deuxième acte. Celui-ci et son *Don Procopio* sont les ouvrages les plus populaires et les plus heureux de Fioravanti.

La même année il avait aussi composé *la Figlia del fabbro* (la Fille du forgeron) pour le théâtre San Benedetto de Venise, où il avait obtenu du succès.

A cette époque (16 juin 1837), il perdit son père. Ayant été nommé organiste à la cathédrale de Lanciano, il se rendit dans cette ville et y resta quatre ans, y faisant représenter *I Vecchi burlati* (les Vieux bafoués) (1839) et composant deux oratorios, *Scila* et *Il Sacrificio di Jefte* (le Sacrifice de Jephthé).

Étant retourné habiter Naples, il continua à fournir aux théâtres de nombreuses opérettes bouffes, la plupart avec le personnage de Pulcinella (Polichinelle), opérettes presque toujours fanatiquement accueillies, mais qui rapportaient peu de gain et ne franchirent jamais les scènes parthénopéennes. On vit donc ainsi *la Larva* (le Fantôme) (1839), *la Dama e lo Zoccolato* (la Dame et le Sabotier) (hiver 1840), *Un matrimonio in prigione* (un Mariage en prison) (1842), *il notaio d'Ubeda* (le Notaire d'Ubeda) (1843), *la Lotteria di Vienna* (la Loterie de Vienne) (1843), pour le th. Nuovo. *Non tutti i matti sono allo spedale* (1843) (Tous les fous ne sont pas à l'hôpital), pour le petit théâtre la Fenice, et *Gli Zingari* (les Bohémiens), de nouveau pour le théâtre Nuovo (1844).

Sur le théâtre Mauroner de Trieste, parut dans l'été de 1844 le *Don Procopio*, un recueil de morceaux de divers auteurs réunis par le fameux comique Carlo Cambiaggio et dont le plus grand nombre de pièces avaient été fournies par Fioravanti. Cette partition fut vite populaire, et le public l'accueillit partout avec plaisir. Suivirent sur les théâtres de Naples d'autres nombreuses opérettes bouffes, comme *Una rivista al campo* (Une revue au camp) (théâtre de la Fenice, 1845), *Il Parrucchiere e la Crestain* (le Coiffeur et la Modiste) (carnaval 1846) et *Pulcinella e la Fortuna* (Polichinelle et la Fortune) (carnaval 1847), pour le théâtre Nuovo, et sur cette scène, après l'insuccès de X. Y. Z. o *il Riconoscimento* (la Reconnaissance), au théâtre Carignano de Turin (20 octobre 1846), il donna encore *Amore e Disinganno* (Amour et Désenchantement) (hiver 1847), *Un Imbarazzo per la Padrona e la Cameriera* (Un Embarras pour la maîtresse et la servante) (1848), *la Pirata* (la Corsaire) (carn. 1849), *Pulcinella e la sua famiglia* (Polichinelle et sa famille) (été 1850), *Annella di Porta Capuana* (été 1854). Les derniers ouvrages que l'on connaisse sont : *Jacopo lo scorticchino* (Jacques l'écorcheur) (théâtre de la Fenice de Naples, septembre 1855) et *il Signor Pipino* (monsieur Pipino) (théâtre Nuovo, carn. 1856).

Les difficultés de l'existence poursuivirent Fioravanti surtout pendant les dernières années de sa vie. Il ne parvint qu'à obtenir la place de directeur de l'École de musique attaché au *Reale Albergo dei poveri*, avec de très faibles appointements, et où pourtant il fit des élèves de valeur, parmi lesquels d'Arienzo.

Il mourut à Naples, le 28 mars 1877, dans une profonde misère.

Continuant l'œuvre de son père et suivant sa propre impulsion, Fioravanti cultiva exclusivement le genre



comique, prenant pour base les formes dominantes de l'école rossinienne. Mais, pour la plupart, ses partitions, plus improvisées que réfléchies, ne franchirent pas les théâtres qui les avaient vues naître.

Quoiqu'il fut beaucoup moins savant que Ramondi, il fut pourtant pour lui un sérieux rival, dans cette ville et sur ces théâtres où régnait en souverain le vaudeville, genre qu'un public enthousiaste protégeait avec une ferveur telle qu'elle frisait le fanatisme.

La musique de Fioravanti, fruit d'une verve prompte et vive, était toujours brillante, agréable et d'effet immédiat; mais si le goût comique dont elle était imprégnée semblait parfois exalté, il était le plus souvent baroque, incorrect et trivial.

Son œuvre et principalement celle de ses imitateurs contribua à la décadence de cet opéra bouffe qui fut vraiment la création et l'honneur de l'école napolitaine.

**Persiani (Giuseppe)** naquit à Recanati le 11 septembre 1799. Fils du violoniste Tommaso Persiani, il était encore enfant lorsque son père lui apprit à jouer du violon. Ayant perdu à l'âge de quinze ans son père et sa mère, il fut obligé de gagner sa vie et parcourut plusieurs villes, jouant dans les théâtres, jusqu'à ce qu'il se décidât à aller à Naples (1820) afin d'apprendre la composition au collège de San Sebastiano comme élève externe, sous la direction de Tritto et de Zingarelli.

Trois ans après, afin d'aider davantage ses sœurs, qu'il n'avait pas voulu abandonner pour suivre Rossini à Vienne, il quitta le Conservatoire et devint chef d'orchestre à Cerignola, mais il y resta peu de temps, car vers la fin de 1824 il se rendit à Rome.

Voulant s'essayer dans la carrière de compositeur théâtral, il écrivit l'opéra bouffe *Piglia il mondo come viene* (Prends le monde comme il est) et parvint à le faire représenter au théâtre de la Pergola de Florence (carnaval 1825-26). Le succès flatteur qu'il obtint encouragea Persiani à en préparer un autre pour le même théâtre, *l'Inimico generoso* (l'Ennemi généreux) (17 octobre 1826), qui plut beaucoup.

Après un oratorio, *Abigaille*, exécuté en petit comité à Rome (6 décembre 1826), il composa en peu de jours *Attila in Aquileia* (Attila dans Aquilée), destiné au théâtre ducal de Parme, où cet opéra tomba complètement (31 janv. 1827), peut-être aussi à cause de la comparaison avec *Il Crociato* (le Croisé) de Meyerbeer, qui l'avait précédé.

Il se releva au théâtre de la Pergola, avec *Danao re d'Argo* (Danaüs roi d'Argos), travail réfléchi et consciencieux (juin 1827), qui commença sa réputation. Le petit musicien vagabond était tout à coup devenu un compositeur célèbre. Bien que son style imitât celui de Rossini, de Bellini et de Donizetti, Persiani fut sollicité d'écrire pour les premières scènes d'Italie.

Pour le théâtre la Fenice de Venise, il composa alors *Gastone di Foix* (Gaston de Foix) (26 déc. 1827), et pour la Scala de Milan *Il Solitario* (le Solitaire) (26 avril 1829). Mais ces deux opéras n'obtinrent qu'un médiocre succès. Il fut plus heureux avec *l'Eufemia di Messina*, exécuté au théâtre ducal de Lucques (20 sept. 1829); néanmoins *Costantino in Arles* (Constantin à Arles), au théâtre de la Fenice (carn. 1829-30), tomba à son tour.

Dans l'intervalle, Persiani s'était marié (1830) avec la fille du célèbre ténor Tacchinardi, du nom de Fanny (1812-67), qui débuta à Livourne en 1832 et qui fut

une cantatrice incomparable pour l'étendue et l'agilité de la voix.

La froideur avec laquelle avaient été accueillies ses dernières partitions arrêta pendant quelque temps Persiani dans la carrière entreprise et l'engagea à apporter plus de soin à sa prochaine œuvre. Celle-ci fut *Ines di Castro*, qui, confiée à la Malibran, à Duprez et à Porto, fut représentée au théâtre San Carlo de Naples (janvier 1833), obtenant un succès extraordinaire, qui se renouvela aussi dans d'autres villes : et en effet *Ines di Castro*, dans le cours de huit années, parut sur quarante théâtres, parmi lesquels ceux de Paris et de Londres.

La partition fut maltraitée par Felice Romani dans un article peu sincère; en effet, si elle présente des défauts, comme le manque d'unité dans le style, la conduite peu régulière des morceaux, l'abus d'ornements dans le chant et la trivialité de quelques *cabalettes*, elle est remarquable par sa vérité dramatique dans les récitatifs, par l'heureuse inspiration de beaucoup de mélodies et par la juste interprétation des plus intéressantes situations scéniques.

Exécuté par sa femme (une des plus ferventes co-opératrices des succès de Persiani) sur le théâtre Italien de Paris, en 1839, l'opéra fut accueilli avec un tel succès qu'il procura à Persiani un traité pour cette scène.

Il y donna *Il Fantasma* (le Fantôme) (14 déc. 1843), bien accueilli par le public et par la critique, bien qu'il ne brillât pas par l'originalité. Trois années après il donna *l'Orfano Savoiarda* (l'Orpheline savoyarde) au Circo de Madrid (été 1846), mais sans succès.

L'art musical avait subi une lente mais constante transformation. Dans ses travaux Persiani ne s'était jamais départi de l'imitation de la plus ancienne manière de Donizetti, employant une orchestration trop simple et abusant de la virtuosité dans le chant. Cela ne pouvait plus intéresser.

Il alla à Londres, où il ouvrit un nouveau théâtre italien (1847) faisant concurrence à celui dirigé par Lumley; mais l'entreprise fut désastreuse. La voix commençait en outre à abandonner la Fanny, qui chanta pour la dernière fois à Saint-Petersbourg, en novembre 1851. Les époux revinrent à Paris, se consacrant à l'enseignement de la musique.

Persiani, qui à sa haute intelligence unit toujours un noble caractère, mourut à Neuilly-sur-Seine le 13 août 1869, veuf de sa compagne depuis deux ans.

**Bellini (Vincenzo)** naquit à Catane le 3 novembre 1801. Il était l'aîné des sept enfants de Rosario et de Agata Ferlito. Son grand-père Vincenzo et son père étaient également des musiciens de quelque valeur, le premier compositeur et le second directeur d'orchestre, et de l'un et de l'autre il reçut sa première éducation musicale.

D'une intelligence précoce, à l'âge de sept ans il composait un *Salve Regina* et un *Tantum ergo*. Il continua tout enfant à composer de la musique sacrée et de chambre, et à l'âge de 18 ans il fut envoyé au Collège Royal de musique de San Sebastiano de Naples (depuis S. Pietro a Majella), aidé par une subvention annuelle que lui fournit la municipalité de Catane. Admis en juillet 1819, il y eut pour maître d'abord Furno et Tritto, puis Zingarelli, directeur de l'institution. Il y fit de rapides progrès, obtenant une place gratuite au Conservatoire (1820), et plus tard y fut nommé sous-maître (1824). Des compositions pour

divers instruments, de la musique religieuse, des cantates, des symphonies, sont là pour attester de son activité.

Selon l'habitude du collège, on exécutait publiquement sur un petit théâtre spécial, pendant le carnaval, des ouvrages mi-sérieux, mi-bouffes, chantés par les pensionnaires eux-mêmes. Pendant le carnaval de 1825, Zingarelli confia à Bellini la composition d'un opéra en trois actes, choisissant un *libretto* de Tottola, *Adelson e Salvini*, déjà mis en musique par Valentino Fioravanti. L'opéra, chanté par les condisciples de Bellini (12 janvier), dont un était déguisé en femme, eut un succès si heureux qu'il fut répété plusieurs fois. C'est l'unique ouvrage de Bellini qui contienne des rôles de genre comique, pour lequel, âme passionnée et portée à l'élégie, il n'éprouvait aucune disposition. De là provient évidemment l'imitation du style rossinien qu'on remarque dans cet ouvrage.

Plus tard, deux ou trois fragments en provenant furent introduits par l'auteur dans d'autres opéras. D'après une convention avantageuse existant entre la direction du collège et l'impresario du théâtre San Carlo, celui-ci était tenu de mettre en scène, dans une soirée de gala, une cantate ou un opéra en un acte écrit par le meilleur élève du collège même, auquel il devait en outre fournir le livret et donner une récompense en argent.

Ce fut à Bellini qu'échut cette tâche très recherchée pour la soirée de gala du 30 mai 1826, et par exception il put accomplir une œuvre de plus grande envergure.

Le *libretto*, écrit par Domenico Gilardoni en deux actes, avait pour sujet *Carlo duca d'Agrigento* (Charles duc d'Agrigente), titre changé plus tard en *Bianca e Fernando*, et en dernier lieu en *Bianca e Geruando*, parce que le nom du roi de Naples ne pouvait paraître sur le théâtre.

L'opéra eut comme interprètes la Méric-Lalande, Rubini et Lablache, et remporta un succès supérieur à toute attente, méritant les applaudissements spontanés du souverain et procurant à l'auteur une subite popularité.

Donizetti affirmait dans cette occasion que l'ouvrage était très beau, « même trop beau » !

L'auteur, bien que pas encore tout à fait émancipé de l'imitation rossinienne, commençait déjà à dessiner sa propre personnalité.

L'opéra de *Bianca*, redonné deux ans après (7 avril 1828) pour l'inauguration du théâtre Carlo Felice de Gênes, en présence du roi de Sardaigne, fut refait presque à moitié et reçut comme auparavant un accueil très favorable.

Aussitôt sorti du Collège Royal (5 avril 1827), Bellini signa un contrat avec l'impresario Barbaja pour le théâtre de la Scala, honneur particulier pour un jeune homme à peine débutant. Il connut alors le célèbre librettiste Felice Romani et se lia à lui d'une amitié plus que fraternelle, qui dura toute la vie, en exceptant une période, une triste période, pendant laquelle elle resta comme en suspens.

Romani s'aperçut de suite de la vivacité du génie de Bellini et des tendances idylliques de son tempérament musical. Il lui prépara un mélodrame romantique, *il Pirata* (le Pirate), qui fut donné sur le plus grand théâtre de Milan (le 27 octobre 1827), interprété par la même Méric-Lalande, Rubini et Tamburini.

La partition fut accueillie par le public très favorablement, car dès cet ouvrage l'auteur, bien qu'il semblât vouloir aller contre le goût prédominant du

public, tentait de remettre en honneur le chant dans les voies de la simplicité et du sentiment, donnant une forme mélodieuse et dramatique même au récitatif.

Après une courte période de repos, Bellini signa avec Barbaja un nouveau contrat pour le même théâtre de la Scala, mais pour la saison plus importante du carnaval. Son collaborateur pour le livret fut naturellement Romani, et l'opéra *la Straniera* (l'Étrangère) parut le 14 février 1829, chanté par l'habituelle Méric-Lalande, la Unger, par Reina et Tamburini.

L'accueil fut aussi cette fois si enthousiaste que l'auteur dut se présenter plus de 30 fois sur la scène. La partition fut reçue par le public avec des démonstrations de joie si extraordinaires qu'après de nombreuses années leur souvenir était encore présent à la mémoire de Bellini.

Cependant la renommée, si rapidement acquise, et peut-être aussi son caractère même, lui avaient attiré de nombreuses inimitiés. On critiquait amèrement les opéras, on les trouvait pleins de réminiscences; on répandait mensongèrement des bruits d'insuccès; on reprochait au *Pirata* de contenir des quintes et des octaves successives!

Il lui surgit des défenseurs; des articles de journaux, des opuscules, généralisèrent la querelle. Pendant ce temps Bellini avait accepté d'écrire l'opéra d'ouverture du théâtre de Parme, ce qui avait déjà été offert à Rossini et refusé par lui.

Le sujet suggéré par Florino, le plus intime ami de Bellini, fut emprunté à la *Zaïre* de Voltaire, et Romani en prépara les vers. En deux mois le livret et la musique furent composés et les répétitions de l'opéra se trouvèrent achevées. Le 16 mai 1829, interprété par son inséparable Méric-Lalande, par Inghini et par Lablache, la *Zaïre* paraît sur ce magnifique théâtre; mais l'opéra fut désapprouvé et sifflé par ce même public, sévère par nature et peut-être mal disposé pour l'auteur, pour des raisons qu'il est inutile de rappeler maintenant.

Si le succès procurait à l'âme sensible de Bellini la plus intense des joies, de même l'insuccès lui était excessivement douloureux. Malgré cela il se mit avec ardeur au travail pour remplir l'engagement qu'il avait contracté avec la ville de Venise. Toujours avec Romani il composa *I Capuleti ed i Montecchi* (les Capulets et les Montégut), choisissant un sujet déjà mis en musique par son maître Zingarelli, et plus récemment par Vaccai.

L'œuvre eut pour interprètes la Grisi (Juliette) et la Carradori (Roméo); elle fut mise en scène au théâtre de la Fenice le 11 mars 1830, très fêtée et acclamée par le public vénitien, qui exprima à l'auteur son enthousiasme sous toutes les formes.

La partition fut accueillie naturellement par tous les théâtres italiens et constitua un des triomphes de la Malibran, interprète enthousiaste des œuvres de Bellini. Cependant celle-ci, sur les suggestions de Rossini, dit-on, jugeant supérieur le dernier acte de Vaccai, le substituait à celui de Bellini, suscitant ainsi l'indignation du musicien et du poète.

Comme le théâtre Carcano de Milan voulait donner à la saison du carnaval 1830-31 un éclat particulier, l'on choisit les maîtres les plus en vogue, Donizetti et Bellini, pour composer deux nouveaux opéras. Ce n'était pas la première fois que les deux jeunes maîtres se trouvaient en rivalité artistique: il en avait été ainsi à Naples en 1826 et à Gênes en 1828. Mais

l'émulation était utile à tous deux, surtout à Donizetti, qui, selon l'exemple donné par Bellini de s'écarter du genre jusqu'alors préféré du public, commença également à se créer un style propre et plus original.

Bellini commença à écrire un *Hernani* dont on a dit, à tort, que la musique fut refondue dans la *Sonnambula*, tandis que seulement quelques fragments furent employés pour la *Norma*, et le reste est encore inédit. Les interdictions de la censure autrichienne et d'autres considérations firent cependant abandonner l'idée de représenter ce sujet, et l'on choisit l'argument des deux *Fiancés suisses*, c'est-à-dire la *Sonnambula* (la *Sonnambule*).

Au moment où l'art musical italien se renouvelait dans une heureuse transformation, apparut cette sublime idylle musicale, merveilleuse et unique par la simplicité des moyens employés et par la fascination enchantée de ses mélodies, écrites sur les rives de ce paradis d'Italie qu'est le lac de Côme, sous le charme de cette passion qui devait plus tard donner tant d'amertumes au peu sage musicien. Personne n'ignore le succès extraordinaire qui accueillit, le 6 mars 1831, la *Sonnambula* chantée par la Pasta, Rubini et Mariaui. Cette œuvre, d'un genre tout différent de celle de son concurrent (car ce qui le décida à abandonner le sujet d'*Hernani* fut justement son caractère dramatique), put être comparée sans désavantage à l'*Anna Bolena* de Donizetti, qui l'avait précédée de deux mois et qui reçut également un accueil enthousiaste.

Après l'idylle, le drame, et pour son engagement futur avec le théâtre de la Scala, Bellini sut créer un nouveau chef-d'œuvre, *Norma*. L'inséparable Romani fournit les vers splendides de cette tragédie, dans lesquels le poète s'élève à la hauteur du musicien.

Et cependant, à la première représentation (26 déc. 1831) l'opéra ne fut pas bien accueilli, bien que les interprètes fussent les meilleurs de l'époque, la Pasta, la Grisi, Donzelli et Negrini. Les sifflets qui accueillirent ce soir-là la *Norma* causèrent à Bellini un profond découragement, car il avait conscience de ne pas les mériter, et il en attribuait la cause aux intrigues de la comtesse Samoyloff, protectrice de Pacini. Mais à mesure que les représentations se succédaient et que les beautés de l'ouvrage étaient mieux comprises, le succès s'accroissait davantage, et les représentations atteignirent un nombre important.

On sait que Richard Wagner affirmait que *Norma* était l'œuvre dans laquelle s'unissaient avec une réalité intense la plus riche fécondité mélodique et la passion la plus profonde.

Dans les premiers mois de 1832 Bellini voulut revoir sa ville natale, et son voyage à travers la péninsule fut un vrai voyage triomphal. Il demeura pendant le restant de cette année en Lombardie, et, toujours retenu par sa liaison avec Giuditta Turina, il se rendit avec elle à Venise, où il devait composer un nouvel opéra pour le théâtre de la Fenice.

Il avait décidé d'abord de mettre en musique une *Christine de Suède*, mais pendant que Romani se préparait à mettre en vers le mélodrame, il voulut changer de sujet et choisit *Bratrice di Tenda*.

La Pasta, la Del Serre, Curioni et Cartagenova interprétèrent le nouvel opéra, qui fut représenté le soir du 16 mars 1833; mais le public accueillit la partition avec des signes manifestes de désapprobation et d'indifférence. L'insuccès de l'ouvrage fut en outre l'origine d'une polémique fâcheuse entre Romani et

Bellini, qui jusqu'alors avaient été si unis dans la réalisation de leur idéal. Écœuré par des bavardages et d'incessantes mesquineries, Bellini s'enfuit, dirai-je, jusqu'à Londres, pour se soustraire aussi à celle qui lui avait procuré tant d'ennuis et qui était la cause principale de sa discorde avec Romani.

Il resta à Londres quelques mois et y donna la *Norma* avec la Pasta. Il vint ensuite à Paris composer un opéra pour le théâtre Italien d'alors, où Donizetti, appelé par Rossini, devait aussi présenter un ouvrage dans la même saison théâtrale.

S'étant remis à composer après un long repos, que Bellini appelait un « vrai sommeil de fer », — il puisa son argument dans les *Puritains d'Écosse*, qu'il fit versifier par le comte Carlo Pepoli; celui-ci, tout à fait novice en la matière, dut se soumettre aux exigences continuelles du compositeur, fort difficile à contenter.

Harmonisée et instrumentée avec un soin spécial, rendue aussi plus intéressante du côté technique, riche de contrastes, remplie de mélodies aptes à toucher le cœur et à émouvoir l'âme, la partition fut exécutée le soir du 25 janvier 1833, chantée par Giuletta Grisi, par Rubini, Tamburini et Lablache. L'auteur eut le plaisir de voir son œuvre accueillie avec le plus vif enthousiasme par le public et de se voir décoré de la Légion d'honneur par Louis-Philippe. Donizetti, avec son *Mirino Fallero*, obtint également un beau succès et fut l'objet de la même distinction honorifique.

*I Puritani e i Cavalieri* (les Puritains et les Cavaliers) fut le dernier ouvrage de Bellini. Pendant qu'il se trouvait encore en France, hôte d'un an dans une villa de Puteaux, et qu'il était en pourparlers avec l'Académie royale de musique pour composer un nouvel opéra, il fut atteint d'une maladie intestinale qui en peu de jours le conduisit au tombeau, dans l'après-midi du 23 septembre 1835.

Il recut d'abord une honorable sépulture au Père-Lachaise, à Paris. Quelques années après son corps fut exhumé, transporté à Catane et enseveli dans un tombeau monumental érigé dans la cathédrale (septembre 1876), avec une pompeuse cérémonie à laquelle prirent part Pacini, Coppola et Platania, concitoyens de Bellini, qui composèrent des œuvres pour la circonstance.

La fin prématurée de Bellini, enlevé par la mort alors qu'il n'avait pas encore atteint sa trente-quatrième année, priva l'Italie d'un de ses plus lumineux génies, sur lequel, à juste titre, l'art musical avait fondé les plus vives espérances.

Il sut se dégager des ses premières œuvres de l'imitation de ces formes rossiniennes dont, pendant le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, s'était imprégné le style des jeunes compositeurs italiens.

Il se donna comme but de ramener le mélodrame dans la voie du naturel et de la vérité, but déjà poursuivi par Pergolèse et par Gluck. Soignant le récitatif, exprimant les passions avec des accents vraiment humains, confiant à la voix, avec les mélodies les plus senties, le soin de faire passer l'émotion dans l'âme de l'auditeur, personne plus que lui ne sut identifier les sons avec le sens poétique, de manière à former un tout homogène et indivisible.

À l'encontre de Rossini et de Donizetti, il ne fut pas un improvisateur. Ses mélodies, qui, dans leur élégance, semblent si spontanées, sont le produit d'une longue étude, de nombreux essais et d'un travail soigneux.

Il cherchait spécialement l'originalité de la phrase, la développant longuement, évitant la symétrie dans les accents du rythme et la rendant plus expressive par des ralentissements et des dissonances.

Ses œuvres, qui n'étaient pas les fruits de la seule improvisation, étaient construits pour résister aux caprices de la mode et aux injures du temps.

La *Sonnambula*, la *Norma*, *I Puritani*, sont des œuvres encore pleines de vigoureuse vie. Elles sont trois seulement, mais elles représentent le tiers de sa production. De combien de musiciens peut-on dire qu'une si grande partie de leur œuvre ait survécu ?

**Ricci (Luigi)**, né à Naples le 8 juillet 1805, fils de Pietro, Florentin, fut mis dès l'âge de neuf ans au collège de San Sebastiano à Naples pour apprendre la musique. Après avoir étudié l'harmonie avec Furno et la composition avec Zingarelli, qui était alors directeur de cet institut, il prit également quelque temps après des leçons particulières avec Generali.

Il n'avait que 18 ans quand son premier ouvrage, de genre bouffe, *l'Impresario in angustia* (l'Impresario en détresse), fut représenté sur le petit théâtre du collège et exécuté par quelques élèves (1823). Sur la demande de l'impresario du théâtre Nuovo, il composa la *Cena frastornata* (le Souper dérobé) (aut. 1824), qui jouit d'un heureux succès; puis suivirent *l'Abate Taccarella* (l'Abbé Taccarella), plus tard *Aladino o la Gabbia dei matti* (Aladin ou la Cage des fous) (en 1825), *il Diavolo condannato a prender moglie* (le Diable condamné à se marier) (carnaval 1826) et *la Lucerna di Epitteto* (la Lanterne d'Epictète) (1827).

Les deux premières de ces pièces furent très applaudies, mais il n'en fut pas de même de cette dernière, qui, ainsi qu'une cantate, *Ulisse in Itaca* (Ulysse à Ithaque), composée pour le théâtre San Carlo (1828), n'eut qu'un médiocre succès.

Ayant quitté Naples pour se rendre à Venise, il fut chargé de fournir un opéra au nouveau théâtre ducal de Parme, que l'on devait inaugurer avec la *Zaira* de Bellini, dont on connaît l'insuccès. L'opéra de Ricci, *Colombo* (Columb) (27 juin 1829), n'obtint qu'un succès d'estime.

Il prit sa revanche avec l'opéra *l'Orfanella di Ginevra* (l'Orpheline de Genève), donné au théâtre Valle de Rome (9 sept. 1829). Mais *il Sonnambulo* (le Sonnambule), représenté sur ce même théâtre (2 janv. 1830), et *l'Eroina del Messico* (l'Héroïne du Mexique), qui le suivit un mois après (9 février), au théâtre Apollo, ne plurent pas. *Annibale in Torino* (Annibal à Turin) (carn. 1831, au théâtre Regio de Turin, fut reçu froidement. L'opéra *la Neve* (la Neige), donné à la Canobbiana de Milan (21 juin 1831), fut encore moins bien accueilli. Loin de se sentir découragé par de tels insuccès, il donna tous ses soins à la composition de l'opéra *Chiara di Rosenberg* (Claire de Rosenberg), destiné à la Scala de Milan (11 oct. 1831) et dont la musique élégante et pleine de naturel, l'heureuse inspiration de ses phrases ainsi que la fraîcheur des mélodies enthousiasmèrent le public. Il fut joué non seulement sur tous les théâtres d'Italie et d'Europe, mais aussi sur ceux d'Amérique.

Il se remit à écrire pour le théâtre de Parme et y donna *Il nuovo Figaro* (le nouveau Figaro) (15 février 1832). Cet opéra eut un tel succès qu'il tint la scène presque toute la saison.

*I Due Sergenti* (les Deux Sergents), à la Scala (1<sup>er</sup> sept. 1833), réussirent également, mais pas autant que *Un'Avventura di Scaramuccia* (une Aventure de

Scaramouche), qui fut donné au même théâtre quelques mois après (8 mars 1834); cette partition fut acclamée d'une façon extraordinaire et fut jugée le chef-d'œuvre de Ricci. Après cet opéra il nous faut citer : *Eran due, ed or son tre* (Ils étaient deux, ils sont trois maintenant) au théâtre d'Angennes de Turin (3 juin 1834), qui fut applaudi; *Chi dura vince* (Avec la persévérance on arrive à tout) pour le théâtre Valle de Rome (27 déc. 1834), dont le succès fut relatif.

*Il Colonnello* (le Colonel), écrit en collaboration avec son frère Frédéric pour la Malibran, mais ensuite chanté par la Unger (th. Fondo de Naples, 24 mars 1835), fut chaleureusement accueilli.

Pour le théâtre de la Scala, qui avait vu ses plus grands triomphes, Ricci écrivit *Chiara di Montalbano* (Claire de Montalbano) (15 août 1835), qui ne réussit pas; mais il eut sa revanche avec *Il Desertore per amore* (Le Déserteur par amour), le second des quatre opéras qu'il avait écrits en collaboration avec son frère, qui fut donné au théâtre al Fondo de Naples (11 février 1836).

*La Serva e l'Ussero* (la Servante et le Hussard) fut écrit pour le théâtre des *Compadroni* de Pavie (print. 1836); avec *le Nozze di Figaro*, destiné au théâtre de la Scala, il fut pris du violent désir de traiter de nouveau un sujet que Mozart avait déjà orné d'une musique immortelle; l'ouvrage tomba inexorablement, à Milan (13 février 1838) et ailleurs. Entre temps il avait obtenu la place de maître de chapelle de la cathédrale de Trieste et celle de directeur du théâtre Grande de cette ville. Absorbé par ses nouvelles fonctions, il laissa s'écouler quelques années sans s'occuper d'autre musique que de musique sacrée.

Il reprit le théâtre sept ans après avec l'opéra *la Solitaria delle Asturie* (la Solitaire des Asturies), écrit pour les sœurs Stolz, et représenté à Odessa en 1843 (20 février) sans grand succès.

Après *L'Amante di richiamo* (l'Amant de réclame), composé avec son frère pour le théâtre d'Angennes de Turin (13 juin 1846, il écrivit *Il Birraio di Preston* (le Brasseur de Preston) pour la Pergola de Florence (1847), qui eut un très heureux succès. A cette époque il se mariait avec Lydie Stolz, dont il s'était épris depuis quelque temps.

Ensuite, il composa avec son frère l'heureux opéra *Crispino e la Comare* (Crispin et la Commère), qui, joué au théâtre San Benedetto de Venise (28 févr. 1850), y commença ses heureuses pérégrinations sur tous les théâtres du monde.

*La Festa di Piedigrotta* (La fête de Piedigrotta) est un opéra gai écrit sur un libretto en dialecte napolitain (sept. 1852), et qui fut représenté au théâtre Nuovo à l'occasion de la fête du même nom à Naples. L'auteur y a introduit certaines innovations de formes et d'instrumentation parfois originales et parfois étranges et hasardées, et cette œuvre eut plus de 370 représentations consécutives. Il terminait ainsi sa carrière théâtrale, se dédiant entièrement à la musique sacrée et se consacrant aux occupations fatigantes de la direction de la chapelle de la cathédrale de Trieste et du théâtre de cette ville.

Dans la dernière année de sa vie il lui fut donné de voir représenter un opéra composé par lui en 1847 pour les sœurs Stolz. C'était son *Diavolo a quattro* (le Diable à quatre), donné avec un succès enthousiaste pour l'inauguration du théâtre Armonia de Trieste (15 mai 1859). Mais ce succès fut fatal au compositeur; frappé d'une maladie cérébrale et interné à l'asile des aliénés de Prague, il y mourut le 31 décembre

1839, laissant une petite fille et un garçon, Luigi, qui se destina aussi plus tard à la carrière musicale.

Les ouvrages de Ricci ne se distinguent certainement pas par la profondeur de leur science, car il ne voulait pas prendre la peine de revoir et de retoucher ses œuvres, qui, ainsi, ne paraissent que des ébauches.

Son style, parfois négligé et trivial, conserve néanmoins son caractère tout italien; les mélodies sont faciles, naturelles, mais le peu de variété dans les modulations les rend parfois monotones.

Les voix sont traitées avec une saine compétence et extrêmement bien posées. Les récitatifs sont des modèles du genre pour le naturel de la diction et pour le brio et la vivacité des accompagnements d'orchestre. On lui reproche d'avoir abusé des « mouvements de danse » et surtout des « temps de valse ». Il traita l'orchestration avec une originalité qui touchait à la bizarrerie, et possédait à fond la connaissance des cordes. Ce fut dans l'opéra-comique qu'il excella, et Luigi Ricci, en mettant à part Rossini, est le compositeur qui, après Donizetti, eut le plus de renommée dans le genre gai et mi-sérieux, pendant la première moitié du siècle dernier.

**Ricci (Federico)** naquit à Naples quatre ans après son frère Louis, le 22 octobre 1809. Inscrit comme lui au collège de San Sebastiano, il fut également l'élève de Furno et de Zingarelli et reçut en outre des leçons du célèbre Raimondi.

Avant de terminer ses cours, il se rendit à Rome (1829), où se trouvait son frère Luigi, et il s'y perfectionna dans l'art de la composition. Son premier essai au théâtre fut l'opéra *Il Colonnello* (le Colonel), écrit en collaboration avec son frère, qui fut très bien accueilli au théâtre al Fondo de Naples (24 mars 1835); il composa aussitôt après, seul, *Monsieur de Chalmieu*, pour le théâtre de San Benedetto de Venise (14 juin 1835), qui eut du succès. Le carnaval suivant (11 février 1836), il écrivit de nouveau, avec Luigi, *Il Disertore per amore* (le Déserteur par amour), pour le Fondo de Naples. Le second opéra qu'il écrivit seul eut pour titre *le Prigioni d'Edimburgo* (les Prisons d'Edimbourg) : il fut joué au théâtre Grande de Trieste (13 mars 1838), dont son frère était le directeur. Le succès fut grand, et la pièce fut montée par beaucoup d'autres théâtres.

Il affronta ensuite la Scala avec *Un duello sotto Richelieu* (un duel sous Richelieu) (17 août 1839), qui n'obtint qu'un succès d'estime. Il en fut autrement avec *Luigi Rolla e Michelangelo* à la Pergola de Florence (carême 1841), qui fut très applaudi. Ce dernier opéra devint dans la suite le cheval de bataille du ténor Moriani. *Corrado d'Altamura* (Conrad d'Altamura), avec lequel il revint au théâtre de la Scala (16 nov. 1841), fut jugé l'un de ses meilleurs ouvrages, dont le succès triomphal se renouvela quelques années après à Paris. Il écrivit encore pour la Scala (26 déc. 1842) *Vallombra*, dont le succès fut obscurci par celui de *I Lombardi*, opéra de Verdi, représenté à la même époque.

Il partit pour Paris (1843), où il resta quelque temps, puis se rendit à Trieste et donna *Isabella de' Medici* (3 mars 1845), qui ne fut pas du goût du public. Suivirent *Estella di Murcia*, pour la Scala (21 février 1846), bien accueilli, et ensuite *l'Amante di richiamo* (l'Amant de réclame) en collaboration avec Luigi.

*La Griselda*, destiné à la Fenice de Venise, fut représenté dans cette ville (carn. 1847) avec succès. Le

dernier opéra qu'il écrivit en collaboration avec son frère, et qui fut aussi le plus célèbre, est *Crispino e la Comare* (Crispin et la Commère), qui obtint, comme il a déjà été dit, un succès retentissant.

Le style des deux frères est à tel point analogue, leurs mélodies et leur orchestration si homogènes, que leur travail paraît plutôt l'œuvre d'un seul et même esprit. Cette partition resta à la scène jusqu'à ces dernières années, applaudie aussi bien en Italie qu'à l'étranger.

*I Due Ritratti* (les Deux Portraits), dont Frédéric écrivit la musique et le texte, furent joués avec succès peu de mois après au même théâtre San Benedetto de Venise (aut. 1850). Ce fut le dernier opéra que Ricci composa pour les théâtres italiens, car les deux suivants furent représentés à Vienne, les autres à Paris. *Il Marito e l'Amante* (le Mari et l'Amant) (print. 1852), donné au théâtre de Porta Carinzia, plut au public, mais *il Paniere d'amore* (la Corbeille d'amour) (print. 1853), au même théâtre, tomba.

Sur ces entrefaites, il avait obtenu la place d'inspecteur des classes de chant à l'École impériale de musique de Saint-Petersbourg, avec 16,000 francs d'honoraires annuels. Il remplit avec honneur ses fonctions en perfectionnant les élèves et les préparant au répertoire des œuvres nationales russes; il y resta de longues années, se bornant à composer seulement de la musique de chambre. Vers 1866, après un silence de près de quinze ans, Ricci voulut revenir au théâtre et écrivit la musique d'un opéra bouffe appelé d'abord *Carina*, puis *Monsieur de la Pulisse*, et finalement *Une Folie à Rome*, qui fut représenté le 30 janvier 1869 au théâtre des Fantaisies parisiennes et fit la fortune de l'impresario. Cet opéra eut un succès retentissant; les critiques français les plus autorisés louèrent sa musique élégante et délicate et ses mélodies d'un goût pur et exquis.

Après avoir adapté le *Docteur Crispin* pour la scène française, en dernier lieu il composa le *Docteur Rose*, pour le théâtre des Bouffes parisiens (10 février 1872), mais l'opéra ne plut pas.

Federico Ricci, qui depuis quelques années avait quitté, avec une pension, la fonction qu'il occupait à Saint-Petersbourg, revint en Italie et mourut à Conegliano, le 10 décembre 1877.

**Nini (Alessandro)** naquit à Fano (Marche), le 1<sup>er</sup> novembre 1805. Il commença ses études musicales avec Ripini, directeur de la chapelle de cette ville, puis, après la mort de son maître, les continua ensuite par lui-même. A vingt ans, il fut nommé maître de chapelle à Montenovo (aujourd'hui Ostra Vetere), mais il abandonna sa place deux ans après pour se rendre à Bologne, avec la louable intention de se perfectionner dans le contrepoint et la composition.

Admis dans le Lycée musical de cette ville, il eut comme maître Benedetto Donelli, successeur du Padre Mattei. Il y resta deux ans, ayant le bonheur de pouvoir recevoir aussi les avis et les conseils de Rossini.

A la fin de l'année 1830, il fut appelé en Russie pour diriger l'école de chant attachée au théâtre royal de Saint-Petersbourg. Pendant les sept années qu'il y demeura, il forma des élèves distingués et eut, par l'étude des classiques, l'occasion d'approfondir sa culture et d'exercer son génie.

Jusqu'alors, il n'avait composé que de la musique sacrée, des airs, chœurs, symphonies, cantates. Rentré en Italie, il voulut suivre aussi la carrière de compositeur théâtral, chose bien difficile dans ces temps

où les génies les plus élevés de l'art musical étaient à l'apogée de leur production, régnant en souverains sur le goût du public.

Le premier opéra de Nini fut *Ida della Torre*, qui parut pour la première fois sur le théâtre de San Benedetto, à Venise, avec succès, le 11 novembre 1837, et dans la suite sur le théâtre de la Fenice et à la Scala de Milan.

Pour la fête appelée *la Fiera del Santo* (Foire du saint) à Padoue, Nini mit en scène sur le théâtre Nuovo (13 juin 1839) *la Marescialla d'Ancre* (la Maréchale d'Ancre), ouvrage que l'on considère comme son chef-d'œuvre, très bien accueilli et qui mérita d'être maintes fois représenté en Italie et à l'étranger.

Le troisième opéra, *Cristina di Svezia* (Christine de Suède), fut joué à Gènes sur le théâtre Carlo Felice, au printemps de 1840, avec succès, et fut suivi de *Margherita di York* (Marguerite d'York), donné au théâtre de la Fenice pendant le carnaval de 1841.

L'*Obalisa*, écrit pour la Scala de Milan, et qui y fut exécuté le 19 février 1842, ne fut pas accueilli favorablement. *Virginia*, au contraire, fut très bien reçu au théâtre Carlo Felice de Gènes (21 février 1843) et redonna sur d'autres théâtres italiens et étrangers, applaudi pour les pages mélodieuses et inspirées qu'il renferme, parmi lesquelles un exquis duo d'amour.

Nini fut pendant deux ans (1843-45) directeur de la chapelle de San Gaudenzio à Novare, où il écrivit de la musique sacrée, entre autres un *Te Deum* grandiose à 8 voix et à grand orchestre. Il revint au théâtre avec *Il Corsaro* (le Corsaire), qui fut représenté au théâtre Carignano de Turin le 18 septembre 1847 avec un grand succès.

Nini avait commencé à s'éloigner peu à peu de la voie alors fréquentée, tentant dans l'instrumentation et dans la division des morceaux les réformes qui devaient conduire plus tard à la musique moderne. Il sentait le besoin d'abandonner ces formes alors en usage et de se délivrer des conventions; ce qui lui valut en ces temps, où régnait en souveraine la *ca-balletta*, d'après critiques, et sa réputation en souffrit auprès de ses concitoyens, qui le trouvaient obscur.

En 1816, il était arrivé à diriger le conservatoire de Bergame et la chapelle de Santa Maria Maggiore, fonctions qu'avait occupées Mayr et que lui-même remplit avec un grand zèle, pendant près de 30 ans.

Il mourut dans cette ville le 27 décembre 1880, sincèrement regretté comme homme et comme artiste.

Ses œuvres sont marquées fortement à l'impression du lyrisme et de la passion. Elles se signalent par une inspiration géniale, vive et délicate, unie à une profonde culture.

Ses mélodies sont nobles, châtiées et originales; épousant tous les artifices du contrepoint, qui en rendent la trame plus intéressante, elles sont soutenues par une harmonisation recherchée et savante et par un accompagnement orchestral varié, riche et élégant.

Nini acquit aussi une grande réputation comme compositeur de musique sacrée, savante dans sa partie technique, inspirée, noble et pieuse, mais sincèrement dramatique, si bien qu'elle ne saurait répondre aux caractères distinctifs de la musique sacrée appropriée au service du culte, telle que la comprennent les exigences modernes.

Rossi (Lauro) naquit à Macerata le 19 février 1810, fils de Vincenzo et de Santa Monticelli. Conduit à

Naples tout enfant, il eut le malheur d'y perdre ses parents et fut confié à une sœur qui, remarquant chez lui de grandes dispositions pour la musique, l'envoya, dès qu'il eut atteint l'âge de dix ans, au Real Collegio (Collège Royal) de San Sebastiano. Il y fit de tels progrès qu'il obtint quelques années plus tard une bourse, et cela à titre exceptionnel, n'étant pas Napolitain. Il étudia avec Furno et avec Zingarelli et ensuite avec Raimondi. Crescentini lui apprit le chant.

Après avoir écrit de la musique sacrée, à l'âge de dix-huit ans Rossi composa une opérette, *Le contesse villane* (les Comtesses villageoises), représentée au théâtre de la Fenice de Naples (print. 1829). Il donna ensuite au théâtre Nuovo *la Villana Contessa* (La Paysanne Comtesse) (carnaval 1830), et ce second ouvrage plut tellement qu'il fut représenté aussi sur d'autres théâtres. Rossi eut alors les honneurs du théâtre San Carlo avec son opéra sérieux *Costanza ed Origaldo* (30 mai 1830), suivi par deux partitions bouffes, *la Casa in vendita o il Casino di campagna* (la Maison à vendre ou la Villa de campagne) et *lo Sposo al lotto* (le Mari en loterie), qui parurent au théâtre Nuovo pendant l'été de 1831.

Il alla à Rome mettre en scène, au théâtre Valle, *Il disertore svizzero* (le Déserteur suisse) (9 sept. 1832), qui, chanté par Ronconi, fut favorablement accueilli. L'auteur, grâce aussi à la sollicitude de Donizetti, fut nommé chef d'orchestre et directeur de la musique à ce théâtre.

On dit qu'il avait fait représenter pendant son séjour à Rome, chez Cantini, deux opéras, *Baldovino tiranno di Spoleto* (Baudouin tyran de Spoleto) et *Il Maestro di scuola* (le Maître d'école), le premier opéra sérieux, et le second bouffe<sup>1</sup>. Pendant l'automne 1833 (16 nov.), il donna de nouveau au théâtre Valle *le Fucine di Bergen* (les Forges de Bergen), mais avec un succès médiocre. Ayant signé un traité pour la Scala de Milan, il composa un de ses meilleurs ouvrages, *la Casa disabitata* (la Maison vide), qui eut un succès enthousiaste (16 août 1834), renouvelé pendant vingt-quatre soirées consécutives.

Cet opéra fut appelé avec raison *le Barbier di Siviglia* de Rossi. Il fut donné, sur les théâtres d'Italie, pendant plus de quarante ans. Pendant son séjour au Mexique, l'auteur lui-même le traduisit en langue espagnole; puis plus tard il le remodernisa et le présenta de nouveau au théâtre Ré, au printemps de 1844, sous le titre *I Falsi Monetarii* (les Faux Monnayeurs). Rossi écrivit *Amelia* pour la Malibran, mais l'opéra, donné au San Carlo de Naples (31 déc. 1834), tomba surtout par la faute même de la célèbre cantatrice, qui avait voulu se faire admirer aussi comme danseuse.

L'opéra suivant, *Leocadia* (Canobbiana, 30 mai 1835), obtint cependant un plus heureux succès. Dans la même année Rossi partit pour le Mexique comme directeur d'une compagnie lyrique, qu'il y conduisit. Il y fit représenter l'opéra tragique *Giovanna Shore* (automne 1836) et écrivit plusieurs pièces de musique sacrée.

Son séjour en Amérique dura huit ans, pendant lesquels il alla aussi à la Havane. Il ne revint en Europe que pour se remettre des suites de la fièvre jaune, qui l'avait atteint ainsi que sa femme, la prima donna Isabella Obermayer.

Ayant repris sa carrière théâtrale, il donna avec

1. Les biographes de Rossi ont dit par erreur qu'il écrivit en 1833 un *Saul* pour l'hospice de San Michele. Aucun oratorio de Rossi ne lui jamais exécuté dans cette institution. Dans l'année 1833 il fut bien représenté un *Saul*, mais avec la musique de Zingarelli.

bouheur *Il Borgomastro di Schiedam* (le Bourgmestre de Schiedam) au Ré de Milan (1<sup>er</sup> juin 1844), auquel succéda *Il Dottor Bobolo o la Fiera* (le Docteur Bobolo ou la foire), qui ne plut pas, au théâtre Nuovo de Naples (2 mars 1845), mais qui fut applaudi dans la suite à Turin. Et pour Turin il écrivit un opéra grandiose, *Cellini a Parigi* (2 juin 1845), dont le succès fut des plus heureux. Pendant les années suivantes il fit représenter *Azema di Graauata* à la Scala (21 mars 1846), *la Figlia di Figaro* (la Fille de Figaro) au théâtre de Porta Carinzia à Vienne (20 juin 1846), accueillis favorablement; *Bianca Contarini*, de nouveau à la Scala (24 févr. 1847), accueillie froidement, et *il Domino nero* (le Domino noir) (1<sup>er</sup> sept. 1849), un des ouvrages les plus populaires de Rossi, qui contribua à consolider et à répandre de plus en plus sa réputation.

En 1850 il fut nommé censeur, et peu après directeur du Conservatoire de Milan, place qu'il occupa avec honneur pendant plus de vingt ans. Par son jugement élevé et artistique il fut un excellent guide pour cet important institut, ainsi qu'en témoignent les brillants élèves qui s'y formèrent pendant cette période, tels que Boito, Cagnoni, Faccio et Ponicchielli. Il publia dans ce domaine son *Guida d'armonia pratica orale* (Guide d'harmonie pratique orale).

A cette même époque Rossi composa trois opéras : *le Sabine* (les Sabines) à la Scala (21 févr. 1852); *l'Alchimista* (l'Alchimiste), au Fondo de Naples (23 août 1853), et la *Sirena* (la Sirène), à la Canobbiana (11 octobre 1853).

Il se reposa ensuite pendant plusieurs années et ne se remit au théâtre que sur les sollicitations d'un éditeur de Turin, pour le compte duquel il écrivit deux farces, *Lo zigaro rivale* (le Cigare rival), au théâtre Balbo (juin 1867), et *il Maestro e la Cantante* (le Maître et la Chanteuse) (th. Nota, été 1867). En novembre de l'année suivante il donna, également à Turin (th. Carignano), *Gli Artisti alla fiera* (les Artistes à la foire).

Ces opéras bouffes furent suivis quelques années

après de deux opéras sérieux représentés au Regno de Turin, *la Contessa di Mons* (la Comtesse de Mons) (31 janv. 1874) et *Cleopatra* (5 mars 1876).

Dans le premier, composé sur un sujet intéressant, il montra son robuste talent de compositeur cherchant à fonder le genre mélodique italien avec l'instrumentation fouillée de l'école allemande. Cet opéra, d'une inspiration heureuse, d'une harmonisation soignée, renferme des morceaux de haute valeur, tels que la conjuration et le grandiose *finale* du troisième acte. Le second, *Cleopatra*, au style large, aux formules élégantes et d'une haute conception, obtint un beau succès.

Le dernier opéra de Rossi, *Biorn* (Macbeth), a beaucoup moins de valeur; il fut écrit sur commande et représenté au Queen's theatre de Londres, le 17 janvier 1877, avec une exécution tout à fait grotesque.

Depuis 1871 Rossi avait été nommé à la direction du collège de musique San Pietro a Maiella, à Naples, où il resta jusqu'en 1878.

Son dernier ouvrage fut une *Cantate* écrite à l'occasion du centenaire de Raphaël Sanzio, célébré à Urbino en 1883.

Retiré à Crémone, il y mourut le 3 mai 1885. Il avait été durant sa vie l'objet des plus hautes distinctions.

Pendant la longue période de son activité artistique il eut toujours à ses côtés de formidables rivaux, d'abord Rossini, Donizetti, Bellini et Pacini, plus tard Verdi; ce qui fait que ses travaux, bien qu'ils fussent le fruit d'un génie élevé, qui à une profonde culture unissait une juste conception du beau, n'arrivèrent pas à cette vitalité durable qui est réservée aux seules productions marquées par la flamme du génie. Ce fut à tort qu'il voulut s'élever aux hauteurs de la tragédie lyrique. S'il avait cultivé avec plus de suite le genre bouffe, il aurait peut-être laissé de lui une renommée plus grande et plus durable, comme le prouve le succès qui avait universellement accueilli *I Falsi Monetarii* et *Il Domino nero*, les plus heureuses de ses partitions.

ALBERTO CAMETTI, 1913.

## VII

# PÉRIODE MODERNE

Par Albert SOUBIES

Si la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle italien appartenait musicalement à Rossini, l'autre est tout entière à Verdi, avec un égal rayonnement sur le monde. Quand le génial compositeur mourut, en 1901, ce ne fut pas seulement la Péninsule que sa disparition mit en deuil : tous les artistes, tous les dilettantes, se sentirent frappés par ce coup pourtant prévu. Discutés jadis, Verdi était depuis longtemps en pleine possession de l'admiration universelle, et nous pouvons dire que la postérité avait commencé pour lui. Il

était classé à la place où il restera, au premier rang des compositeurs dramatiques.

Jusqu'à quatre-vingts ans Verdi n'a cessé de produire ni de se renouveler. En même temps il a donné l'exemple d'une admirable indépendance, d'un patriotisme toujours en éveil. Il a été un des meilleurs citoyens en même temps qu'un des plus hautes gloires de l'Italie, membre du groupe national avec Cavour et Garibaldi, membre de la Chambre des députés, sénateur, chevalier de l'Annonciade, etc.

Aussi, lors du banquet offert à la presse internationale par les éditeurs Ricordi à l'occasion de la première représentation d'*Otello*, le syndic de Milan put-il terminer son discours par cette péroraison applaudie :

« ... Vous, messieurs les étrangers, vous êtes venus rendre hommage à une des individualités les plus pures et les plus nobles de notre patrie; vous êtes venus applaudir le grand maître qui, toujours jeune dans sa robuste vieillesse, vient de couronner par un nouveau chef-d'œuvre un demi-siècle de gloire.

« Vous, messieurs, vous admirez le génie de Verdi; mais vous ne pouvez pas savoir de quel amour respectueux l'Italie entoure son nom. L'Italie honore en lui le grand artiste qui, dans les jours de la douleur et de l'oppression, a su, par ses chants sublimes, adoucir sa tristesse et soutenir son courage; l'homme qui n'a jamais courbé la tête ni devant les menaces ni devant les flatteries; l'homme qui, dans les temps les plus difficiles, a fait toujours respecter la dignité de l'art italien; l'homme enfin dont la vie irréprochable, laborieuse et modeste, est pour tous, grands et petits, le plus noble des exemples... »

On ne pouvait mieux résumer le sentiment unanime de l'Italie, pour qui Verdi n'était pas seulement un grand artiste, mais une sorte de symbole, le plus beau fleuron de sa couronne intellectuelle. Des applaudissements frénétiques saluèrent cet hommage rendu par le commandeur Negri. La veille, le 5 février 1887, avait eu lieu une ovation sans précédent, même au pays classique des manifestations tumultueuses, dans cette même salle de la Scala de Milan où avait été représenté, quarante-huit ans plus tôt, le 17 novembre 1839, le premier opéra de Verdi, *Oberto conte di San Bonifacio*. C'était un essai encore timide et inégal, où s'accusait déjà toutefois la personnalité de l'auteur, et dont Fétilis disait, avec une demi-clairvoyance : « opéra médiocrement écrit, mais qui pourtant renferme quelques étincelles dramatiques et un bon quatuor ». A cette première période de production se rapportent d'ailleurs des œuvres chaleureusement accueillies, mais qui n'ont gardé qu'un intérêt de nomenclature historique : *Nabucodonosor*, *i Lombardi*, etc. C'est qu'en réalité Verdi, qui nous apparaît maintenant comme un violent, presque un impulsif, fut un génie patient et progressiste. Ses vingt-sept partitions ont pour la plupart marqué soit une nouvelle forme d'inspiration, comme par exemple *la Traviata* suivant à six semaines de distance le *Trovatore*, soit une assimilation judicieuse de procédés et de goûts nouveaux, comme *Don Carlos* et *Aida*, jusqu'à ce que le vieux maître, après un silence de seize années interrompu seulement par la *Messe de Requiem*, se rappelât à l'attention du monde musical avec une œuvre plus significative encore, *Otello*.

Les premiers biographes de Verdi ont fixé le jour de sa naissance au 3 octobre 1814 au lieu du 10 octobre 1813 date exacte, ainsi qu'en témoigne l'acte authentique retrouvé sur les registres de Busseto, petite ville de l'ancien duché de Parme : « L'an mil huit cent treize, le jour douze d'octobre, à neuf heures du matin, par-devant nous adjoint au maire de Busseto, officier de l'état civil de la commune de Busseto susdit, département du Taro, est comparu Verdi, Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le jour du dix courant, à huit heures du

soir, de lui déclarant et de Louise Utini, fileuse, domiciliée à Roncole, son épouse, et auquel il a déclaré vouloir donner les prénoms de Joseph-Fortunin-François... »

Busseto, dont dépendait l'humble village de Roncole, peuplé de deux cents habitants, se trouvait alors sous la domination française et compris dans l'un des « départements au delà des Alpes ». Charles Verdi y tenait une pauvre auberge que complétait un commerce d'épicerie. Giuseppe Verdi (c'était le seul nom qu'il dût garder devant la postérité) vint donc au monde comme « sujet français ». La vocation musicale se déclara chez lui de très bonne heure, et il trouva d'utiles encouragements parmi les humbles artisans de son village natal. On a retrouvé l'épinette sur laquelle il s'exerçait tout enfant. Elle porte cette mention touchante : « Par moi, Stefano Cavaletti, furent faits à nouveau et garnis de cuir les sautereaux de cet instrument, auquel j'ai adapté une pédale; et j'ai fait gratuitement ces sautereaux, en voyant les bonnes dispositions que montre le jeune Giuseppe Verdi pour apprendre à sonner ledit instrument; ce qui suffit à me satisfaire. L'année du Seigneur 1821. »

Dès son plus jeune âge Verdi reçut des leçons de l'organiste du village, et il le remplaça, après trois ans d'étude. A cette date son père l'envoya acquérir une instruction élémentaire à Busseto, sans qu'il renoncât à ses fonctions, qui lui rapportaient une centaine de francs, casuel compris. Devenu ensuite employé chez le distillateur Antonio Barezzi et titulaire d'une des bourses dont le mont-de-piété de Busseto disposait depuis le xvii<sup>e</sup> siècle en faveur de quatre enfants pauvres doués pour les carrières libérales, il eut l'appui de son patron, mélomane qui prêtait sa maison à la Société philharmonique de la ville, et du directeur de cette société, Provesi, l'organiste de la cathédrale.

Ce fut le début de la carrière de compositeur de Verdi, qui écrivit et fit exécuter à Busseto de nombreux morceaux conservés dans les archives de la ville; mais le voisinage de Milan, alors centre musical de la haute Italie, l'attirait. La bourse accordée par le mont-de-piété étant doublée et portée de trois cents à six cents francs (pour deux années, il est vrai, au lieu de quatre) et Barezzi ayant augmenté personnellement cette pension, Verdi partit pour Milan, où il reçut l'hospitalité d'un professeur au Gymnase, Giuseppe Seletti. Son intention était de se faire recevoir au Conservatoire, et son premier soin fut en effet de s'y présenter. Mais le directeur, Francesco Basily, ne jugea pas qu'il eût l'étoffe d'un musicien. On a prétendu qu'il avait basé son refus sur les prescriptions du règlement portant « de neuf à quatorze ans d'âge l'admission »; or Verdi avait alors plus de dix-huit ans (juin 1832). Mais lui-même, dans une de ses lettres, a tranché nettement la question. « Je fis, y déclare-t-il, une demande par écrit dans le but d'être admis comme élève payant au Conservatoire de Milan. De plus, je subis une sorte d'examen au Conservatoire en présentant quelques-unes de mes compositions et en jouant un morceau de piano devant Basily, Piantanida, Angeleri et autres, et aussi le vieux Rolla auquel j'étais recommandé par mon maître de Busseto, Ferdinando Provesi. Environ huit jours après je me rendis chez Rolla, qui me dit : « Ne pensez plus au Conservatoire; choisissez un maître en ville; je vous conseille Lavigna ou Negri. » Je ne sus rien de plus du Conservatoire. Personne ne



répondit à ma demande. Personne, ni avant, ni après l'examen, ne me parla du règlement. »

Verdi se plaça sous la direction de Lavigna, *maestro al cembalo* du grand théâtre de la Scala et ancien élève du Conservatoire de Naples. Plus avisé que Basily, Lavigna pressentit l'avenir de son élève et le soutint pendant les six années de préparation fiévreuse qui aboutirent à la représentation d'*Oberto*, livret en 2 actes, d'un auteur inconnu, retouché par Solera, et interprété par Salvi, Marini, M<sup>me</sup> Raineri-Marini et Schaw. De cette œuvre de début il suffira de retenir ce que Verdi en a dit lui-même dans une auto-confession recueillie par l'éditeur Ricordi.

« Merelli l'impresario de la Scala, prenant à son compte toutes les dépenses à faire, me proposait seulement de partager par moitié la somme que j'obtendrais si, en cas de succès, je vendais ma partition. Que l'on ne croie pas que ce fût la pour moi une proposition onéreuse : il s'agissait de l'œuvre d'un débutant!... Et, en fait, le résultat fut assez heureux pour que l'éditeur Giovanni Ricordi consentit à acquérir la propriété de mon opéra au prix de deux mille lires autrichiennes (1.750 fr.). *Oberto* obtint un succès sinon très considérable, du moins assez vif pour mériter un certain nombre de représentations, que Merelli crut devoir augmenter en en donnant quelques-unes en dehors de l'abonnement. »

Après *Oberto*, bien accueilli, Merelli, le directeur de la Scala, commanda à Verdi un opéra-bouffe, *un Giorno di regno*. Ici se place une des plus cruelles épreuves des débuts de la carrière de Verdi : il en a fait en ces termes le touchant récit :

« J'habitais alors un modeste et petit appartement dans les environs de la porte Ticinese, et j'avais avec moi ma petite famille, c'est-à-dire ma jeune femme, Margherita Barezzi (fille de son protecteur de Busseto), et nos deux petits enfants. A peine avais-je commencé mon travail que je tombai gravement malade d'une angine qui m'obligea de garder le lit pendant longtemps. Je commençais à entrer en convalescence lorsque je me souvins que le terme, pour lequel il me fallait cinquante écus, allait échoir dans trois jours. A cette époque, si une telle somme n'était pas peu de chose pour moi, ce n'était pas non plus une bien grosse affaire; mais ma douloureuse maladie m'avait empêché d'y pourvoir à temps, et l'état des communications avec Busseto (il n'y avait alors de courrier que deux fois par semaine) ne me laissait pas le loisir d'écrire à mon excellent beau-père Barezzi pour qu'il m'envoyât en temps utile l'argent nécessaire. Je voulais, coûte que coûte, payer mon loyer à jour fixe, et, quoique fort ennuyé d'être obligé de recourir à une tierce personne, je me décidai pourtant à prier l'ingénieur Pasetti de demander pour moi à Merelli les cinquante écus dont j'avais besoin. »

Esprit timoré, Pasetti ne fit pas la commission, mais, d'autorité, transmit à Verdi une réponse négative : « ... J'étais désolé de laisser passer l'échéance du loyer, fût-ce de peu de jours, sans le payer. Ma femme alors, voyant mon chagrin, prit les quelques bijoux qu'elle possédait, sortit et, je ne sais comment, réussit à réunir l'argent nécessaire et me l'apporta. Je fus profondément ému de cette preuve d'affection, et je me promis bien de lui rendre le tout, ce que fort heureusement je pouvais faire sous peu, grâce à mon traité. »

« Mais c'est ici que commencent pour moi les plus grands malheurs. Mon *bambino* tombe malade au

commencement d'avril; les médecins ne parviennent pas à découvrir la cause de son mal, et le pauvre, languissant, s'éteint dans les bras de sa mère folle de désespoir! Cela ne suffit pas : peu de jours après, ma fillette tombe malade à son tour, et sa maladie se termine fatalement!

« Mais ce n'est pas tout encore : aux premiers jours de juin, ma jeune compagne elle-même est atteinte d'une encéphalite aigue, et, le 19 juin 1840, un troisième cercueil sort de ma maison! J'étais seul!... seul!... Dans l'espace de deux mois environ, trois êtres chers avaient disparu pour toujours : je n'avais plus de famille!... Et au milieu de ces angoisses terribles, pour ne point manquer à l'engagement que j'avais contracté, il me fallait écrire et mener à terme un opéra-bouffe! »

Pour comble de malheur, *un Giorno di regno*, mélodrame comique en 2 actes de Romani, représenté le 3 septembre 1840, et interprété par Salvi, Ferlotti, Scalse, M<sup>mes</sup> Raineri-Marini et Abbadia, fit fiasco, et Verdi, désespéré, prit la résolution de ne plus écrire pour le théâtre. Notons en passant que cet opéra-bouffe, redonné plus tard au théâtre San Benedetto de Venise et au Fondo de Naples, sous le titre primitif de *il Finto Stanislao*, ne connut pas une meilleure fortune. Merelli réussit heureusement à faire revenir Verdi sur sa détermination, et, vers la fin de février 1842, commença à la Scala les répétitions de *Nabucco* (*Nabucodonosor*), mélodrame sérieux en 4 actes de Solera, représenté le 9 mars suivant avec Miraglia, Ronconi, Dérivis, M<sup>mes</sup> Strepponi et Bellinzaghi, et dont le triomphe rendit populaire en quelques jours le nom du compositeur. A ce triomphe était associée la principale cantatrice, Giuseppa Strepponi, fille d'un maître de chapelle de Monza, Felice Strepponi, et qui devait quelques années plus tard devenir la seconde M<sup>me</sup> Verdi, en abandonnant le théâtre où elle avait fourni une carrière brillante, mais courte.

Compositeur en vue, Verdi fut chargé d'écrire l'opéra *d'obbligo*, dû par l'impresario pour la grande saison du carnaval. Onze mois plus tard, le 11 février 1843, il faisait donc jouer *i Lombardi*, mélodrame sérieux en 4 actes, de Solera, interprété par Guasco, Severi, Dérivis et M<sup>me</sup> Frezzolini-Poggi, et dont le succès fut très vif, avec une surenchère d'explosion patriotique provoquée par les maladroitesses exigentes de la censure autrichienne. Rappelés d'ailleurs que dans toute la Péninsule, tant que dura la domination étrangère, l'illustration artistique de Verdi, — dont le nom fut vite salué comme l'anagramme des revendications nationales : V. E. R. D. I, *Vittorio Emanuele d'Italia*, — eut en quelque sorte une double portée politique; c'est ainsi que le soir de la première représentation d'*Attila*, au vers « avrai tu l'universo, resti l'Italia a me! » répondit la clameur enthousiaste des spectateurs : « A noi! l'Italia a noi! »

Enthousiasme vengeur et en quelque sorte providentiel s'il est vrai, comme on l'a raconté, que Verdi, nouveau-né, ait failli être victime des hordes déchaînées à travers la Péninsule par l'invasion autrichienne et russe, et que sa mère, l'humble fileuse, ait dû se cacher dans le clocher de l'église de Roucole, en serrant son enfant dans ses bras, pour échapper au massacre.

Représenté à Paris le 16 octobre 1845, *Nabucco* avait été une véritable révélation pour le public, et, au lendemain de la première audition, Verdi était populaire. *I Lombardi* eurent une moins heureuse

fortune lorsque, le 26 novembre 1847, ils furent donnés à l'Opéra, sous le titre de *Jérusalem*, avec addition d'un ballet et adaptation assez libre d'Alphonse Royer et G. Vaéz.

Le livret italien avait été tiré par Solera d'un poème de Grossi. C'est une histoire d'erreur judiciaire, comme on dirait aujourd'hui. Gaston, vicomte de Béarn, est fausement accusé d'avoir voulu faire assassiner le comte de Toulouse, duquel le sépare une haine de famille comparable à celle des Capulets et des Montaigus, mais dont il aime la fille Hélène, amour partagé. Le vrai coupable est l'oncle même de la jeune fille, Roger, frère du comte de Toulouse. Gaston, anathématisé par le nonce du pape, et Roger, accablé par le poids du remords, se réhabiliteront l'un et l'autre au siège de Jérusalem. Gaston s'y couvre de gloire en plantant le premier l'étendard de la croix sur les remparts pris d'assaut, et Roger, blessé mortellement dans le combat, assure le bonheur des deux amants en confessant son crime. Les rideaux de la tente du comte de Toulouse s'entr'ouvrent alors pour laisser voir Jérusalem sur laquelle flotte le Labarum. L'œuvre, nous l'avons dit, n'obtint pas à Paris le même succès qu'en Italie, où la passion politique et la ferveur patriotique avaient fait acclamer surtout le chœur : « O mia patria si bella e perduta! »

Après le double succès de *Nabucco* et de *i Lombardi*, Verdi devait donner, avec une ferveur d'acclamations plus grande encore, le 9 mars 1844, à la Fenice de Venise, *Ernani*, l'*Hernani* de Victor Hugo, adapté et quelque peu dérangé par Piave. Disons à ce propos que le poète Francesco Maria Piave, destiné à mourir fou, fut longtemps pour Verdi, en raison même de ses facultés d'effacement, un précieux collaborateur. Il écrivit les livrets d'*Ernani*, d'*i Due Foscari*, de *Macbeth*, d'*il Corsaro*, de *Stiffelio*, de *Rigoletto*, de *la Traviata*, de *Simon Boccanegra* et de *la Forza del destino*, sujets directement choisis par Verdi, en faisant de ses poèmes une sorte de matière plastique qu'il était loisible au compositeur d'allonger ou de réduire à sa guise.

Interprété tout d'abord par Guasco, Superchi, Selva et M<sup>me</sup> Löwe, *Ernani* est resté une des partitions les plus chères à ceux qu'on peut appeler les Verdistes intégraux. « De toutes les partitions du maître, écrit le prince de Valori, c'est pour moi celle qui est la plus verdienne. C'est là que, presque à l'aurore de sa carrière, éclatent avec le plus de force ses qualités : le brio, l'entrain, la vigueur, la clarté, une passion parfois brutale, mais intense. On y trouve le germe, l'idée même de tout ce qu'il fera de beau, de dramatique, plus tard. On y trouve à foison les morceaux d'ensemble dont il a le secret. Les contrastes formidables y abondent. L'œuvre de Victor Hugo, dramatique, puissante, mais outrée et sans âme, y revêt sous la lyre de Verdi une grandeur inaccoutumée, une poésie et une sensibilité inattendues; le grotesque du dénouement disparaît; il devient presque émouvant. Le son du cor de don Gomés se fond dans les harmonies du compositeur. Et puis *Ernani* renferme la page la plus magnifique de toute l'œuvre de Verdi, la scène du tombeau de Charlemagne. » L'enthousiaste commentateur ajoute d'ailleurs que s'il a cru devoir marquer sa préférence pour *Ernani*, en réalité « s'il avait à choisir dans l'écrin merveilleux des vingt-sept brillants formant la couronne musicale de Verdi, il les prendrait tous ».

*I Due Foscari* étaient représentés à l'Argentina de

Rome le 3 novembre 1844, l'année même du grand succès d'*Ernani* (*i Due Foscari*, mélodrame sérieux en 3 actes de Piave, interprété par Roppa, De-Bassini, et M<sup>me</sup> Barbieri-Nini). La soirée fut médiocre; mais il convient d'imputer au livret une partie de la responsabilité de cet insuccès. L'œuvre ne fut pas beaucoup plus heureuse à Paris qu'à Rome, quand elle fut chantée chez nous par Mario, Colletti, et Giulia Grisi. Cependant Henri Blaze de Bury, peu suspect de partialité en faveur du maître de Busseto, consacra une page presque enthousiaste au nouvel opéra, dont il jouait la passion dramatique : « C'est là, du commencement à la fin, écrivait-il, une musique chaleureuse, puissante, pensée avec vigueur et vigoureusement écrite. Le trio du second acte doit compter parmi les meilleures compositions du maître. Nuancé, pathétique, entraînant, avec un peu plus de franchise dans les motifs et de développements dans sa période finale, ce morceau s'éleverait à la hauteur de l'admirable trio du troisième acte d'*Ernani*. Je citerai encore la cavatine du doze au dénouement, large et touchante inspiration. » Rossiniin forcé de reconnaître que le silence obstiné de Rossini n'avait pas interrompu le mouvement musical en Italie, Henri Blaze concluait loyalement que les œuvres produites au feu de la rampe, malgré la moue dédaigneuse du maître de Pesaro qui disait de Verdi : « C'est *oune* musicien avec *oune* casque, » se recommandaient par une instrumentation toujours serrée, souvent énergique et puissante, une mélodie cherchant l'ampleur et l'expression, plus de développement dans les chœurs et tous les accessoires que n'en comportait l'ancien système, et il reconnaissait à l'auteur de *i Due Foscari* un avantage bien remarquable chez un Italien, le goût qu'il apportait dans le choix de sa phrase, et la façon toute sérieuse dont il la travaillait.

*Giovanna d'Arco*, mélodrame sérieux en un prologue et 3 actes de Solera, représenté à la Scala le 13 février 1845, interprété par Poggi, Collini et M<sup>me</sup> Frezzolini-Poggi, devenu en 1847, au théâtre Carolino de Palerme, une *Orietta di Lesbo*, et qu'une fantaisie de la Patti tit reprendre au Théâtre-Italien de Paris en 1868; *Alzira*, mélodrame sérieux en un prologue et 2 actes de Cammarano, représenté au théâtre San Carlo de Naples le 12 août 1845, et interprété par Fraschini, Colletti et M<sup>me</sup> Tadolini; *Attila*, mélodrame sérieux en un prologue et 3 actes de Solera, représenté à la Fenice de Venise le 17 mars 1846, et interprété par Guasco, Costantini, Marini et M<sup>me</sup> Lowe, ont laissé des souvenirs de manifestations patriotiques accentuées par la maladroite intervention de la police autrichienne, mais n'ont fourni qu'une médiocre carrière théâtrale.

La politique fut de même un puissant adjuvant pour *Macbeth*, mélodrame sérieux en 4 parties, de Piave, représenté à la Pergola de Florence le 14 mars 1847, que chantèrent à l'origine la Barbieri-Nini, Brunacci, Varesi, Benedetti. Et d'ailleurs la partition contenait des pages remarquables, le duo de *Macbeth* et de Bauquo, la cavatine de lady *Macbeth*, le duo de *Macbeth* et de lady *Macbeth*, le chœur *Ondine e Silfidi*; mais la popularité de l'œuvre ne sortit pas de la Péninsule. Mis en dix tableaux par Nutter et Beaumont, qui ne s'étaient pas contentés de traduire, mais avaient fait une adaptation spéciale en vue du Théâtre-Lyrique de Carvalho alors dans sa période la plus prospère, *Macbeth* ne réussit pas (21 avril 1865), bien que Verdi eût réécrit plusieurs pages de la partition et ajouté de charmants airs de ballet. M<sup>me</sup> Rey-

Itala, Ismael et Monjaue en furent pour leur remarquable collaboration vocale. Verdi d'ailleurs avait gardé un vif attachement pour cette œuvre, ainsi qu'en témoigne cette dédicace à son bienfaiteur et beau-père Antonio Barezzi :

« Il a toujours été dans ma pensée de vous dédier un opéra, à vous qui avez été mon père, mon ami et mon bienfaiteur; des circonstances impérieuses m'en ont empêché jusqu'ici. Maintenant que je le puis, je vous dédie mon *Marbeth*, que j'aime tant parmi mes œuvres. Le cœur l'offre, que le cœur l'accepte. »

Verdi, dont la gloire commençait à rayonner en Europe, allait sentir pourtant la difficulté matérielle de s'extérioriser, même pour un homme de génie. *I Masnadieri*, qu'il avait écrits sur commande, et dont il avait dirigé lui-même l'exécution sur la scène de *Her Majesty Theatre*, quitta l'affiche après trois représentations. La première avait eu lieu le 22 juillet 1847 avec une interprétation hors ligne : Gardoni, Colletti, Lablache, Bonché et Jenny Lind. C'était une imitation des *Briçands* de Schiller. La pièce, traduite plus tard en français par Jules Ruelle, et donnée à l'Athénée, le 3 février 1870, fut mieux accueillie, sans fournir cependant une longue carrière. Succédant aux *Masnadieri*, également sur une scène étrangère, *il Corsaro* ne fut pas plus heureux lorsqu'il fut représenté à Trieste le 25 octobre 1848. Le livret était de Piave, et les interprètes avaient nom Fraschini, De-Bassini, M<sup>mes</sup> Barbieri-Nini et Rampazzini. Mieux accueillie au début, *la Battaglia di Legnano*, mélodrame sérieux en 4 actes de Cammarano, représenté à l'Argentina de Rome le 27 février 1849 et interprété par Fraschini, Collini et M<sup>me</sup> de Giulii, vit décliner très vite sa vogue due surtout à des motifs politiques. Notons, à propos de cet opéra, une particularité qu'aucun biographe de Verdi n'a, croyons-nous, signalée. Traduit en français ou plutôt adapté par Maurice Drack, édité chez Choudens, répété au théâtre du Château-d'Eau sous le titre de *Patria*, il fut donné en répétition générale devant la presse. Mais cette répétition n'eut pas de lendemain, et la première représentation n'eut jamais lieu.

*Luisa Miller*, mélodrame sérieux en 3 actes de Cammarano, représenté au théâtre San Carlo de Naples le 8 décembre 1849, avait été écrite à Paris, 13, rue de la Victoire, dans un appartement que les redoutables progrès du choléra forcèrent le compositeur à quitter. Les interprètes étaient Malvezzi, De-Bassini, Arati, Selva, M<sup>mes</sup> Gazzaniga et Salandri. Le sujet est emprunté à un drame de Schiller, *Intrigue et Amour*, où l'on retrouve les péripéties tragiques chères à Verdi. Certains commentateurs, et notamment Basevi, estiment cependant qu'au point de vue musical l'œuvre indique une nouvelle manière. Ils y trouvent des rythmes plus variés, des motifs d'un accent plus constamment juste, des effets de sonorité plus rares et mieux employés... Quoi qu'il en soit, cette partition de caractère composite contient de belles pages, surtout la scène d'explication finale et la cantilène si simple et d'une si poignante tristesse « lorsque rêveur au fond des bois », au sujet de laquelle M. Boito écrivait à M. Bellaigue : « Ah! si tu savais ce que cette cantilène divine éveille d'échos et d'extases dans l'âme italienne et surtout dans l'âme de qui l'avait chantée depuis sa plus tendre jeunesse! Si tu savais! » Cependant *Luisa Miller*, favorablement accueillie dans la Péninsule, n'a pu s'acclimater chez nous ni au Théâtre-Italien (7 déc. 1852), où elle était cependant interprétée par la Cruvelli, ni à l'Opéra (2 février

1853), où la traduction d'Alafre et d'Emilien Pacini était défendue par ce remarquable ensemble : la Bosio, Gueymard, Morelli et Merly.

*Stiffelio*, mélodrame sérieux en 3 actes de Piave, représenté au Grand Théâtre de Trieste le 16 novembre 1850, avec, comme interprètes, Fraschini, Collini et M<sup>me</sup> Gazzaniga, allait être le dernier en date de ces insuccès ou de ces succès plus ou moins contestés. Notons qu'*Aroldo*, représenté au Théâtre Neuf de Rimini le 16 août 1857, ne forme avec *Stiffelio* qu'un seul et même opéra, dont le sujet avait été tiré de *Stiffelius*, un roman à la manière noire d'Emile Souvestre et Bourgeois, et qui ne réussit sous aucune de ses deux formes.

Après *Stiffelio* vient la triple envolée lyrique de *Rigoletto*, du *Trovatore* et de *la Traviata*.

Sur le catalogue du répertoire de Verdi, *Rigoletto* porte simplement ce titre : « *Rigoletto*, melodrama serio in 3 atti di Francesco Maria Piave, rappresentato al teatro La Fenice de Venezia l'11 marzo 1851; interpreti : Mirate, Varesi, Pons, M<sup>mes</sup> Teresa Brambilla et Casaloni. » Mais il faudrait un volume entier pour raconter la genèse et les péripéties de l'œuvre donnée au Théâtre-Italien de Paris le 19 janvier 1857, au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet le 24 décembre 1863, d'après la traduction française d'Edouard Duprez, inscrite enfin au répertoire de notre Académie Nationale le 27 février 1885, avec la mention précise : « d'après le drame de Victor Hugo. »

Verdi s'était engagé par traité à donner un opéra nouveau au théâtre de la Fenice de Venise, où la première d'*Ernani* avait eu un si brillant succès. Avec le saug-sûreté qui était de mode alors dans les relations internationales, le compositeur, qui gardait, comme nous l'avons dit, le choix direct des sujets d'opéras, décida de continuer ses emprunts au répertoire qui lui avait déjà si bien réussi, et se détermina pour *le Roi s'amuse*. Le docile et même passif Piave ne fit aucune difficulté pour s'attaquer au drame lyrique de Victor Hugo et le réduire en livret. Afin de dénigrer son larcin, bien que ce genre de délit ne tombât alors sous le coup d'aucune loi, du moins de ce côté des Alpes, il intitula son poème : *Maledizione*, en raison de la scène célèbre où Triboulet, se rappelant l'anathème de Saint-Vallier, murmure avec accablement : « Le vieillard m'a maudit, » réminiscence peut-être inconsciente des croyances populaires qui attribuaient autrefois à la malédiction une sorte d'influence matérielle, et en laisaient comme un envoûtement amenant à bref délai la disparition du maudit.

Le livret, dont nous reparlerons tout à l'heure, avait, malgré les quelques étrangetés romantiques qu'il contenait, un caractère vraiment scénique, et Verdi, enchanté de l'arrangement qu'il avait suggéré, allait se mettre au travail, quand de graves difficultés surgirent. Le théâtre de Victor Hugo n'était pas bien noté par la censure italienne; on le tenait en quarantaine dans la Péninsule comme on devait l'y tenir bientôt en France, pour des motifs d'ailleurs différents. La pièce fut interdite d'une façon préventive, au grand désespoir de l'impresario Lasina et des artistes.

Piave, qui attachait un égal manque d'importance à toutes les élucubrations sorties de son cerveau trop fécond, proposait déjà de sauver la situation en écrivant un nouveau poème tiré de son propre fonds ou emprunté à autrui; mais, cette fois, il se heurta à l'intransigeance de Verdi, qui déclara nettement : « Ou *le Roi s'amuse*, ou rien. » Ainsi posé, le problème paraissait insoluble, quand un simple commissaire de

police, apparemment dilettante, s'avisait d'une combinaison ingénieuse et en fournit même les éléments. Ce policier, qui s'appelait Martello, ne se contenta pas d'indiquer à Piave la tangente qui lui permettrait de s'évader du cercle infernal délimité par les exigences de la censure : l'action « située » dans un autre pays, François 1<sup>er</sup> remplacé par le duc de Mantoue; il se chargea même de rebaptiser le livret et en fit *Rigoletto, buffone di corte*. La majesté souveraine que les censeurs se montraient si préoccupés de préserver de chaque côté des Alpes ne se trouverait plus en cause; il ne s'agirait que de la « tempête sous un crâne » d'un bouffon, personnage vil dont les angoisses garderaient un caractère funambulesque.

Si irréductible que se montrât Verdi quand il s'agissait de prendre une attitude ou de faire capituler des adversaires redoutables, il savait au besoin se montrer opportuniste; on devait en avoir beaucoup plus tard une preuve éclatante quand il accorda presque spontanément à Vaucorbeil l'autorisation de représenter *Aida* nettement refusée à Illanzier, et il accepta sans protestation la combinaison proposée par le secourable policier. Piave, qui y regardait d'encore moins près, tritura son scénario en vingt-quatre heures. En jour et une nuit suffirent pour changer François 1<sup>er</sup> en duc de Mantoue, Triboulet en Rigoletto, Saint-Vallier, l'homme à la malédiction, en comte de Monterone. La censure donna un visa immédiat à cette contrefaçon, et Verdi quitta Venise pour aller écrire la partition dans le recueillement de Busseto, en une solitude absolue. Ce fut un coup d'inspiration, ainsi caractérisé par l'un des biographes du compositeur : « En proie à une de ces fièvres d'exaltation et de joie créatrice que tous les grands artistes ont connues, obéissant à l'impulsion irrésistible de son génie, isolé du monde entier, ne voulant même pas répondre aux lettres qui arrivaient de tous côtés, il écrivit la partition de *Rigoletto* en quarante jours. »

En effet, exactement le quarante-troisième jour après sa fugue volontaire, le maître était de retour à Venise avec la partition instrumentée de sa propre main. Notons d'ailleurs que cette série d'improvisations avait été certainement précédée d'une longue gestation cérébrale. Comme Victor Hugo, auquel il était si bien apparenté quoique les circonstances n'aient jamais permis un rapprochement, le maître de Busseto portait longtemps dans son cerveau les sujets qu'il avait choisis, et s'il avait tenu si ferme pour le livret de *Rigoletto*, c'est que le travail de création était déjà plus qu'aux trois quarts accompli quand il avait pris la plume. Laissons d'ailleurs les scolastes italiens de Verdi s'extasier sur ce travail en apparence précipité, en constatant toutefois que l'auteur de *Rigoletto* ne détint pas le record : « Il Sacchini scrissa l'*Olimpiade* in quindici giorni; in quindici giorni il Rossini musicò l'*Otello* e in tredici il *Barbieri*; in quattordici il Romani et il Donizetti composerò, quegli il libretto, questi la musica dell'*Elisir d'amore*... » Disons avec l'Alceste de Molière que « le temps ne fait rien à l'affaire » et que, si l'on trouve dans *Rigoletto* de très belles scènes, la durée de sa gestation n'y compte absolument pour rien.

Les rôles furent immédiatement distribués, les répétitions menées avec rapidité par Verdi en personne. Un seul incident se produisit avant la représentation. Quand on aborda les études du quatrième acte, le ténor Mirate, qui devait représenter le duc de Mantoue, s'aperçut qu'un morceau indiqué sur le rôle

ne figurait pas sur la partition. Il réclama auprès du compositeur : « *Mi manca un pezzo*, il me manque un morceau... *Come potrà cantarla a dovere se non ho il tempo di studiarla e d'impararla?* — Ne t'inquiète pas, répondit Verdi; *sta tranquillo, che domattina l'avrai.* » La veille de la répétition d'orchestre, le compositeur se décida à apporter la canzone destinée à avoir tant de célébrité :

La donna è mobile  
Qual piuma al vento,  
Muta d'accento  
E di pensiero...

Mais il l'accompagna de recommandations instantes de garder le secret. Il craignait en effet, non sans raison, en s'appuyant sur plus d'une expérience personnelle, que la mélodie, facile à retenir, ne se répandit et ne fût vulgarisée avant la représentation. Aussi, à la répétition d'orchestre, après les salves d'applaudissements qui saluèrent la canzone dans ce cercle intime, Verdi demanda-t-il aux musiciens et aux artistes le même engagement qu'avait pris Mirate. Le secret fut bien gardé, l'air de « la donna è mobile » n'eut pas d'écho au dehors, et ce fut seulement après la première représentation que l'air du duc de Mantoue se répandit dans les rues de Venise, et bientôt à travers toute l'Italie.

Le succès de *Rigoletto* à la Fenice avait été incontestable. Cependant les anti-verdistes de parti pris, dont le nombre augmentait à mesure que la gloire du compositeur rayonnait sur l'Europe entière, ne se refusèrent pas le ridicule de le dénigrer. Quand l'opéra fut joué à Covent-Garden en 1853, l'*Athenæum* de Londres, un des organes artistiques les plus autorisés de l'Angleterre, n'hésitait pas à qualifier la partition de puérile et grotesque, pleine de vulgarités et d'excentricités, vide d'idées. Le *Times* renchérissait : « Les imitations et les plagiat sont fréquents... *Rigoletto* est l'opéra le plus faible de M. Verdi, le plus dépourvu d'inspiration, le plus aride... En tenter l'analyse serait perdre du temps et de la place. » La *Gazette musicale* de Paris faisait chorus pour des questions de boutique, l'hostilité témoignée par les grands éditeurs aux frères Escudier, qui d'ailleurs abusaient de la réclame et inspiraient à un compositeur déjà illustre, futur membre de l'Institut, ce quatrain miriltonesque :

Il n'est plus de ficelles!  
Les frères Escudier  
Ont usé toutes celles  
Qu'on pouvait employer...

« *Rigoletto*, écrivait le journal parisien, vient d'être donné au théâtre de Covent-Garden. C'est le moins fort des ouvrages de Verdi que l'on a jusqu'à présent représenté en Angleterre. La mélodie manque, et son absence n'est pas rachetée par quelque beau morceau d'ensemble, comme son auteur en a écrit quelquefois. Malgré le talent de Ronconi, chargé du principal rôle, malgré celui de Mario et de M<sup>me</sup> Bosio, cet opéra n'a guère de chance de se maintenir au répertoire. »

L'occasion était bonne pour s'abstenir de prophétiser. Wilhem (Ed. Monnaï) fut plus prudent dans la chronique qu'il consacra à l'œuvre, lorsque *Rigoletto* eut triomphé sur la scène de notre Théâtre-Italien, où il avait un admirable ensemble d'interprètes : la Frezzolini (Gilda), Marietta Alboni (Maddalena), Mario (le duc), Corsi (*Rigoletto*). Le critique rendit justice à « la richesse de sève » de la partition, tout en faisant des réserves assez justifiées sur le livret de Piave... et même sur le drame de Victor Hugo.

« Au roi François 1<sup>er</sup> le signor Piave a joliment substitué un duc de Mantoue, et créé ce duc qu'il a condamné à s'amuser de l'étrange façon inventée par un grand poète. Il ne faudrait pas croire qu'en Italie cette façon de s'amuser eût été acceptée par tout le monde. A Rome, notamment, on n'a pas voulu en flétrir la mémoire des souverains mantouans; Rigoletto, pour s'y produire, a été obligé de se déguiser en Viscardello, de transporter ses amusements en Amérique. Restons à Mantoue, puisque la censure romaine ne vient pas jusqu'à nous... » Après ces observations préliminaires, qui paraissent bien surannées à la suite de tant de livrets d'opéra où nous avons rencontré des situations autrement risquées, Wilhem concluait :

« L'imagination de Verdi se complait dans les sujets de couleur sombre et sauvage. Elle était donc servie à souhait par cette lamentable fiction d'un bouffon de cour doublement parricide d'intention et de fait (*sic*). Mais il est juste de dire que le compositeur ne s'est pas laissé entraîner trop loin; il a su varier ses couleurs et tempérer par des nuances riantes l'horrible fond de son tableau. Il a écrit de délicieux morceaux de musique intime, élégante et coquette, tels que les duos de Rigoletto et de sa fille, de celle-ci et du duc; il a semé la gaieté, le brio dans les airs de danse qui ouvrent la pièce; il a supérieurement tracé le rôle du triste bouffon, surtout dans la grande scène du second acte où, pour cacher la douleur qui le navre, Rigoletto fredonne sans cesse un vulgaire refrain. Dans le morceau capital de l'œuvre, dans ce fameux quatuor du troisième acte, quatuor composé de deux duos de caractère et de style tout à fait opposés, Verdi a fait un véritable tour de force, avec une habileté si grande qu'on ne sent que le charme et qu'on n'aperçoit pas la difficulté. »

Les chanteurs eurent leur belle part de ce triomphe. On trouva à Mario « la voix la plus fraîche et la plus amoureuse »; à la Frezzolini « l'accent, l'expression, le génie dramatique »; à Corsi on reconnut des mérites supérieurs d'acteur et de chanteur. M<sup>me</sup> Alboni fut chaleureusement félicitée de n'avoir pas dédaigné le petit rôle de Maddalena, la sœur du spadassin Sparafucile.

Il restait à franciser l'œuvre, ce que fit, nous l'avons dit, notre Théâtre-Lyrique. Les interprètes étaient Ismaël (Rigoletto), Monjauze (le duc), Wartel (Sparafucile), M<sup>mes</sup> de Maësen (Gilda), Dubois (Maddalena). En vain Victor Hugo avait-il protesté, légitimement, avouons-le, contre cette collaboration forcée, comme il avait déjà protesté contre la dénaturation du poème d'*Hernani*. En vain avait-il fait par acte judiciaire défense à l'impresario Calzado de jouer cette « contrefaçon » du *Roi s'amuse*. Ses conseils l'avaient mal engagé dans le maquis de la procédure. Il y buta dès le premier pas. Conformément aux conclusions de l'avocat impérial, le tribunal le débouta par ces considérants :

« Attendu qu'il est constant et reconnu entre les parties que la publication de *Rigoletto* remonte à plus de trois ans; que, dans cet état, Victor Hugo articule une véritable contrefaçon, c'est-à-dire un délit couvert par la prescription; qu'ainsi l'action intentée par lui ne pourrait être admise qu'autant qu'il ferait la preuve d'un délit prescrit, laquelle preuve est prohibée par les lois criminelles; par ces motifs déclare Victor Hugo non recevable et mal fondé dans sa demande, l'en déboute et le condamne aux dépens. »

Rappelons, à propos de l'adaptation française de

*Rigoletto*, que l'auteur du *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, appréciant en termes élogieux cette reprise qui avait suivi de près la première représentation des *Trois*, qualifiait l'opéra de Verdi de « désinfectant trouvé à point pour chasser les miasmes laissés par l'œuvre de Berlioz »!

Lorsque *Rigoletto* parut sur la scène de notre Académie de musique, ce fut J.-J. Weiss qui salua dans le *Journal des Débats* cette entrée mémorable : « Le monument enchanteur, écrivait-il au lendemain de la mort de Vaucorbeil, disparu, hélas! avec les derniers fonds de la commandite, le monument enchanteur que M. Garnier a élevé aux Muses et aux Grâces abrite la Ruine mêlé-mêlé avec les Grâces et les Muses; il faut retenir celles-ci en conjurant celle-là; la besogne n'en est pas facile. MM. Ritt et Gaillard s'y occupent vaillamment. Ils ont monté *Tabarra*; ils ont mis ces jours-ci à l'étude le *Sigurd* de M. Beyer qui a été représenté avec tant d'éclat à Bruxelles et à Lyon, et, en attendant *Sigurd*, ils acclimatent *Rigoletto*. »

La partie offrait d'ailleurs quelques risques, en raison de l'état d'esprit des auditeurs, qui, à cette date de 1853, flottaient entre l'attrait persistant du répertoire restreint de notre première scène lyrique et l'influence allemande. « Il fallut, ajoutait Weiss, un grand effort et une réelle supériorité d'interprétation pour remporter une victoire indiscutable. La salle resta assez froide pendant deux actes. Sans doute on avait Lassalle, Dereims, la Krauss. On avait des chœurs bien stylés, et les chœurs, c'est la partie principale de Verdi! On avait la magnificence et le pittoresque des décors. Mais, les chanteurs et l'orchestre, se demandait-on, n'attraperont-ils donc pas le mouvement nerveux et rapide de la musique de Verdi! Mais les sanglots et les saccades de Verdi, qui auraient besoin de tant de sonorité, s'assourdisent sur cette immense scène! Cependant M<sup>me</sup> Krauss a commencé à dégeler la salle avec les trilles du second acte. On a été soulevé et emporté comme par un torrent de musique lorsque est arrivé son grand duo avec M. Lassalle. Au quatuor du dernier acte, la salle était subjuguée; elle était tombée dans l'état d'épilepsie extatique que produit la mélodie de Verdi sur ceux qui la sentent bien. La direction de l'Opéra avait bataille gagnée. Tout le monde ira entendre Lassalle et Krauss dans l'œuvre de Verdi, même ceux qui ne goûtent que sous réserve ce Lucain de la musique. »

*Il Trovatore* — l'opéra populaire par excellence du répertoire de Verdi (mélodrame sérieux en 4 actes de Cammarano, représenté au théâtre Apollo de Rome le 19 janvier 1853, interprété par Beaucaudé, Guicciardi, Balderi, M<sup>mes</sup> Penco et Goggi) — n'a presque pas d'histoire. Ce fut le triomphe foudroyant, et cependant d'une telle durée, que, quarante ans plus tard, Verdi pouvait dire à un ami, à la suite d'un léger froissement d'amour-propre : « Che m'importa che la mia musica non figurì all' Esposizione? Va nelle Indie, va in Africa, va dove vuoi, e sentirai *il Trovatore*. » Toutes les invraisemblances, qui touchent à la puérilité, du livret, furent acceptées par le public que subjuguait en quelque sorte la musique de Verdi. Il est peu de pays où *le Trovatore* ne soit, depuis bientôt trois quarts de siècle, demeuré populaire. Notons seulement au premier acte la cavatine de Leonora et la romance de Manrico; au second l'air du comte de Luna et celui d'Azucena; au troisième l'air de Manrico; au quatrième la grande scène du *Miserere* avec la combinaison vraiment géniale de la cantilène de Leonora et des adieux du bohémien enfermé dans

son caeliot, pendant qu'un chœur de moines invisibles psalmodie les dernières prières : « Ayez pitié d'une âme qui va bientôt partir pour le voyage dont on ne revient pas ; » enfin le duo d'Azucena et de Manrico et le lamento de Leonora expirante.

Il *Trovatore* fut donné à Paris, au Théâtre-Italien, le 23 décembre 1854 avec Beucardé, Graziani, M<sup>mes</sup> Frezzolini et Borghi-Mamo. L'œuvre faisait ensuite un passage triomphal à Covent-Garden (11 mai 1855, avec M<sup>mes</sup> Viardot et Jenny Ney, Tamberlick et Graziani), puis à Saint-Petersbourg (9 déc. 1855, avec M<sup>mes</sup> Bosio et de Mérie, Tamberlick et De-Bassini). La traduction française d'Émilien Pacini était jouée à notre Opéra le 12 janvier 1857. Pour accommoder la partition à la scène française, Verdi avait réinstrumenté plusieurs morceaux, et écrit des airs de ballet pour le divertissement intercalé au troisième acte et réglé par Petipa. Dans l'œuvre débutait M<sup>me</sup> Deligne-Lauters, qui allait devenir M<sup>me</sup> Gueymard, et elle n'avait pas la part la plus petite dans la brillante issue de la soirée. Verdi était bien récompensé d'avoir discerné lui-même les qualités de la nouvelle Léonore et de l'avoir pour ainsi dire imposée à la direction de l'Opéra :

« On cherchait partout une grande cantatrice, écrivait Wilhem, témoin de cette mémorable représentation ; on engageait M<sup>me</sup> Medori ; on envoyait une ambassade par delà les monts pour entendre la Spezia, tandis qu'on avait M<sup>me</sup> Lauters sous la main. C'est que jamais physionomie ni taille ne parurent moins prédestinées aux rôles à la baguette de l'ancien répertoire ni à ceux des reines et princesses du nouveau. C'est qu'il était difficile de soupçonner dans cette mignonne et gentille personne l'étoile d'une héritière des Saint-Huberti, des Branchu et des Falcon. De plus, M<sup>me</sup> Lauters avait une voix de mezzo-soprano : comment imaginer qu'elle atteindrait aux régions du soprano-sfogato ? Verdi ne s'y est pas trompé, lui, et dès qu'il eut entendu M<sup>me</sup> Lauters, il n'en demanda pas d'autre pour le rôle de Léonore. Le public a fait comme le maestro, et dès le premier air, dès les premières notes, il avait adopté la nouvelle venue, qui lui plaisait précisément à cause des qualités nouvelles et imprévues qu'elle apportait. Si M<sup>me</sup> Lauters se fût préparée de longue main au grand genre lyrique, si elle en eût reçu soigneusement toutes les conventions, toutes les habitudes, elle eût peut-être beaucoup moins réussi. Avec elle le grand genre s'est montré plus naturel, plus simple et souvent plus touchant qu'on n'avait coutume de le voir, et on n'a pas résisté à la séduction de cette ingénuité pathétique. »

M<sup>me</sup> Borghi-Mamo avait été également applaudie dans le rôle de la bohémienne Azucena, malgré le changement d'idiome. Gueymard et Bonneheé luttaient sans désavantage marqué contre le souvenir très proche de Mario et de Graziani. Ainsi parti, le *Trovatore* atteignait sa centième représentation en 1863, et sa deux centième en 1872.

La *Traviata*, mélodrame sérieux en 3 actes de Piave, représenté au théâtre de la Fenice de Venise le 6 mars 1853, interprété par Graziani, Varesi et M<sup>me</sup> Salvini-Donatelli, n'eut pas un succès aussi immédiat ni aussi franc que le *Trovatore* ou *Rigoletto*. Le compositeur put même croire que la pièce était tombée. Le lendemain de la première, il adressait à l'un de ses intimes, Emanuele Muzio, ce billet laconique, mais significatif : « La *Traviata* a fait four hier soir. Est-ce ma faute ou celle des chanteurs?... L'avenir prononcera. »

C'était bien la faute des chanteurs : Graziani enroulé, Varesi grincheux, la Donatelli douée d'un tel embonpoint que sa situation devenait grotesquement invraisemblable. On s'esclaffa dans la salle quand le médecin vint diagnostiquer, au quatrième acte, la consommation de cette robuste commère. Ajoutez à ces invraisemblances paradoxales de si fâcheuses dispositions de la part de tous les interprètes que Verdi dut répondre assez rudement à Varesi qui venait lui offrir en fin de représentation des condoléances suspectes : « Gardez-les pour vous et vos camarades qui n'avez pas compris la musique. »

Un an plus tard la *Traviata* était reprise à Venise même, au théâtre San Benedetto, avec la Spezia, Landi, Colletti, et la pièce allait aux nues. Le public ratifiait d'avance cet excellent jugement de Monaldi réunissant les trois œuvres à succès de Verdi, *Rigoletto*, *il Trovatore*, la *Traviata*, dans la même apothéose : « Ciascuna di queste tre opere, presa separamente, rappresenta un capolavoro del suo genere : abbracciate insieme esse costituiscono la gloria musicale di un secolo. Se il *Rigoletto* è la più bella, il *Trovatore* è la più popolare, la *Traviata* è certo la più originale e commovente. »

La *Traviata*, acclamée chez nous en 1856 quand elle parut sur la scène du Théâtre-Italien avec M<sup>me</sup> Piccolomini, Mario et Graziani, puis en 1864 au Théâtre-Lyrique, sous le titre de *Violetta*, pour les débuts de Christine Nilsson encadrée par Monjauze et Lütz, trouva à cette date une dernière résistance dans la critique. Henri Blaze de Bury, dans la *Revue des Deux Mondes*, définit la *Traviata* « une des plus médiocres sinon la plus médiocre partition du maître ». Il la dénonçait comme en parfait désaccord avec le sujet de la pièce de Dumas fils : « La pièce cause, observe, raille, amuse et s'amuse ; la musique naïvement prend tout au sérieux. Tandis que l'une analyse au microscope les infiniment petits de l'actualité, l'autre contemple les étoiles, récite, déclame et se répand en explorations tragiques de Juliette et d'Ophélie à propos d'une aventure où l'idéal n'a rien à faire et qu'on pourrait simplement appeler le cas de M. Armand Duval et de M<sup>lle</sup> Marguerite Gautier. » Et il concluait : « A tout prendre, le théâtre de M. Alexandre Dumas fils tire sa principale force de l'ironie ; or la musique n'ironise pas. Je doute qu'il existe au monde un sujet plus antimusical que cette *Dame aux Camélias* ; mais, en admettant qu'une telle partition fût possible, un seul homme était capable de l'écrire en se jouant : M. Auber... »

La postérité a justement pris le contre-pied de la boutade grincheuse de Henri Blaze de Bury. Ce qu'elle aime dans la partition de la *Traviata*, c'est sa profonde humanité. Elle est reconnaissante à Verdi de n'avoir pas « ironisé » un sujet grave qui, aussi bien, avait fait verser à Dumas fils de vraies larmes. La simplicité de facture de l'œuvre l'a empêchée de vieillir, au moins dans ses parties principales, le brindisi du premier acte, le duo d'amour de Rodolphe et de Violetta, le cantabile de d'Orbel, l'acte final tout entier, autant de pages sorties d'une inspiration parfois élémentaire, mais qui n'en sont pas moins profondément émouvantes.

Quant au livret, le critique de la *Revue* s'indignait également qu'il fût joué en costumes de la Régence. Il accusait les costumes d'augmenter le trouble des esprits en soulignant « les vulgarités prétentieuses de la musique et les inepties de la traduction, qui dépasse en excentricités grotesques les plus beaux

monuments du genre, où vous entendez, par exemple, des personnages du jardin Mabille ou du Château des Fleurs appeler Dieu : l'Éternel. » Mais là encore le critique se trompait, et le public prit très bien son parti de cette mascarade. Les héroïnes légendaires sont éternellement jeunes, éternellement applaudies, même sous le domino. Or la Dame aux camélias, sœur de Manon Lescaut, petite-fille de Marion Desorme, — car elle procède à la fois du roman de l'abbé Prévost et du drame de Victor Hugo, — appartient à cette famille des grandes amoureuses que le public ne voudrait pas condamner et qu'il ne souge guère à absoudre, car, en les regardant, il oublie tirades humanitaires et thèses philosophiques. C'est ainsi que la Dame aux camélias a gardé, même sous le déguisement de Violetta, toute la jeunesse de la passion et toute la poésie de la souffrance. Elle est aimée, et elle n'aime pas. Elle aime, et elle est méconnue. Elle connaît enfin l'amour partagé, et elle meurt. Voilà toute son histoire.

*La Traviata* devait être suivie, à quatre années de distance, d'un ouvrage spécialement écrit pour notre Académie de musique, *les Vêpres Siciliennes*, opéra en 5 actes de Scribe et Duveyrier, représenté le 13 juin 1855, interprété par Gueymard, Bonnehée, Obin, M<sup>mes</sup> Cruvelli et Saunier. La commande, pour employer le terme administratif, fut faite au compositeur déjà illustre à l'occasion de la seconde Exposition universelle. Il avait semblé, non sans raison, aux organisateurs de cette solennité, qu'il convenait d'offrir un grand spectacle de toute nouveauté et d'une réelle splendeur musicale aux hôtes de Paris, et que la France devait mettre une sorte de coquetterie à ne faire appel à aucun des représentants de notre école nationale. Le choix de la Surintendance des Beaux-Arts se fixa donc sur Verdi. Il était heureux. Ce qui devait l'être moins, ce fut le sujet du livret. Il était plus qu'étrange de s'adresser à un compositeur italien pour lui demander d'augmenter l'éclat d'une fête de la paix, et de lui donner à traiter un des plus barbares incidents de nos guerres d'Italie.

Emporté par sa préférence passionnée pour les situations violentes, Verdi ne fit aucune observation au point de vue du choix du sujet, vint à Paris pendant l'été de 1854 arrêter avec Scribe et Duveyrier le plan définitif des scènes et la coupe des morceaux, s'installa dans la banlieue, et, au début de l'automne, donna la copie des principales pages des *Vêpres Siciliennes*. Dans ces conditions on fixa la mise à l'étude au 1<sup>er</sup> octobre, et la première représentation aux environs du 1<sup>er</sup> février 1855. Le calcul était assez raisonnable, à trois ou quatre semaines près. La fugue d'une artiste, Sophie Cruvelli, déjà acclamée dans *Luisa Miller* sur la scène du Théâtre-Italien et que l'Opéra s'était attachée — ou plutôt avait cru s'attacher — au prix énorme pour l'époque de cent mille francs annuels, allait imposer au compositeur un fâcheux ajournement, en énervant l'attente du public. Les études de l'opéra de Verdi étaient commencées depuis une huitaine quand Paris apprenait brusquement, dans la soirée du lundi 9 octobre, que l'Académie de musique venait d'être forcée de rendre une grosse recette, M<sup>lle</sup> Cruvelli, la Valentine des *Huguenots* affichés pour ce soir-là, « ayant, au mépris de toutes ses obligations, quitté Paris sans prévenir l'administration ». Les journaux de musique annonçaient quelques jours plus tard qu'on avait fait de vaines recherches pour savoir ce qu'était devenue M<sup>lle</sup> Cruvelli, d'ailleurs sujette aux coups de tête, et qui avait

déjà eu de sérieux démêlés avec les impresarii. Cette fuite inattendue rendant impossible pour le moment l'exécution des *Vêpres Siciliennes* entrées en répétition depuis le commencement du mois, Verdi avait annoncé officiellement le retrait de sa partition à l'administration de l'Opéra.

Celle-ci ne restait pas inactive et faisait opérer une saisie conservatoire sur le mobilier de l'appartement de la Cruvelli et une autre saisie-arrêt entre les mains de M. de Rothschild, son banquier, pour la garantie d'une somme de cent mille francs à laquelle était évalué provisoirement le préjudice souffert. On cherchait aussi à agir sur la fugitive, qui s'obstinait à ne pas donner de nouvelles, en la menaçant des représailles du public; la *France musicale* lui consacrait un article à la fois comminatoire et larmoyant d'une rédaction étrange, qui semble rédigé par quelque sous-Jules Janin : « Voilà un théâtre qui comptait sur elle, qui la payait plus richement que l'on n'avait jamais payé aucun artiste; voilà un musicien, Verdi, l'honneur et la probité même, celui-là, qui quitte tout exprès le pays de ses triomphes, l'Italie, pour venir consacrer à la cantatrice plus de six mois de son temps et les plus belles inspirations qu'il a pu trouver; voilà un poète, M. Scribe, qui taille un splendide rôle à cette femme dont le nom était devenu un talisman pour notre théâtre français : l'ingrate! elle a méconnu tout cela; et, brisant sans raison toutes ses amitiés, oubliant tout ce que l'on avait fait pour elle, pour sa gloire, pour sa fortune, elle s'en va, emportant toutes les espérances du poète et du musicien. Où pourra-t-elle chanter maintenant qu'elle ne soit poursuivie par les sifflements (*sic*) de tous ceux qui connaîtront cet acte inouï? Si le remords peut pénétrer dans les replis de son cœur, que M<sup>lle</sup> Sophie Cruvelli fasse un retour sur elle-même, qu'elle plonge son regard dans l'avenir; elle sentira peut-être le rouge lui monter au visage, et elle reviendra d'elle-même au bercail. »

Il n'est pas certain que le remords ait pénétré « dans les replis du cœur » de la Cruvelli; mais la cantatrice jugea sans doute dangereux de prolonger une situation fautive; elle revint à Paris, fit de demi-excuses qu'acceptèrent avec une extraordinaire complaisance le gouvernement impérial, grand maître des théâtres subventionnés, l'administration de l'Opéra et le public, et reprit, au mois de novembre, les études des *Vêpres Siciliennes*. Verdi, au piano, dirigeait les répétitions. On escomptait un grand succès; il n'y eut qu'un accueil chaleureux, qui se maintint pendant la durée des représentations de la Cruvelli, mais déclina après le départ de la future baronne Vigier. On avait cependant applaudi non seulement tout le rôle d'Hélène, mais encore le grand air de Procida : « O toi, Palerme, ô beauté qu'on outrage! » la romance de Henri : « La brise souffle au loin, » le grand duo : « Quand une beauté toujours nouvelle, » le finale du 3<sup>e</sup> acte, ainsi que les airs de ballet qui tiennent une place importante dans la partition.

Alphonse Royer, dans son *Histoire de l'Opéra*, a donné une explication relativement plausible des demi-succès des *Vêpres Siciliennes* et aussi de *Don Carlos* dont nous aurons à parler bientôt : « En écrivant pour Paris ses *Vêpres Siciliennes*, Verdi prit le parti de modifier son style et sa manière. Sans rien abandonner de sa vigueur et de sa passion chaleureuse, il donna plus d'ampleur à sa déclamation, plus d'intérêt et de développement à son instrumentation, allant ainsi au-devant des critiques que les

esprits chagrins lui préparaient. Cette complaisance à se rapprocher de la tragédie lyrique, épave du passé, donna un produit mixte qui rencontra les éloges des professeurs de contrepoint, mais qui tempéra singulièrement l'inspiration et la fougue du maître. Ayant pour principale interprète M<sup>lle</sup> Cruvelli, il ne put résister pourtant au plaisir de lui fournir un air brillant dans son ancienne manière, et il écrivit la *Sicilienne*, qui devint, par l'effet qu'y produisit la cantatrice, le morceau populaire de l'ouvrage. Je suis de ceux, continuait-il, qui trouvent que Verdi n'a pas été assez Verdi dans les deux opéras qu'il a destinés à notre scène. S'il l'avait été un peu plus, les *Vêpres*, ainsi que *Don Carlos*, brilleraient encore aujourd'hui au premier rang du répertoire. » La vérité c'est que tout n'est qu'heur et malheur au théâtre, et que la brusque désaffection pour certaines œuvres, du public d'abord le mieux disposé, tient généralement à des causes mystérieuses.

Les *Vêpres Siciliennes* ne tardèrent pas à traverser les Alpes, mais la censure italienne se montra plus intraitable que jamais. Le sujet du livret de Scribe et de Duveyrier, qui n'était cependant malencontreux qu'en France, lui parut inacceptable pour les auditeurs de la Péninsule. Il fallut adapter à la partition de Verdi un livret nouveau, emprunté aux annales portugaises, et la pièce fut représentée à la Scala de Milan, d'ailleurs sans grand succès, le 4 février 1836, sous le titre de *Giovanna di Guzman*.

Après les *Vêpres Siciliennes*, Verdi écrivit *Simon Boccanegra* pour la Fenice de Venise (12 mars 1837). L'œuvre, impatientement attendue, reçut un médiocre accueil. La faute en fut, en partie, au livret de Piave, qui parut, à juste raison, incompréhensible. Une opposition assez claire domine cependant le poème. Le doge Simon Boccanegra et le vieux Fiesco sont pères tous deux : l'un a perdu sa fille et la retrouve, l'autre veut venger son enfant morte déshonorée par Simon. Voilà un contraste vraiment dramatique; mais Piave avait accumulé autour de cette situation maîtresse les épisodes obscurs ou grotesques, véritable amalgame de conspirations, de substitutions d'enfants, de coups de poignard, de reconnaissances, jusqu'au moment où le doge empoisonné par son favori Paolo, à qui il avait refusé la main d'Amelia, sa fille retrouvée, mourait en bénissant son enfant qu'il avait unie au fiancé qu'elle aimait.

Quand l'opéra fut joué pour la première fois (*Simon Boccanegra*, mélodrame sérieux en 3 actes, interprété par Negrini, Giraltoni, Vercellini, Echeverria et M<sup>me</sup> Bendazzi), on applaudit quelques pages où le compositeur avait réussi à éclairer d'un rayon lumineux un livret constamment triste et noir, notamment le beau quartetto final. Mais l'œuvre ne se maintint pas sur l'affiche. Verdi cependant s'y était attaché comme on s'attache souvent aux enfants mal venus, et vingt ans plus tard, après avoir entendu à Cologne le *Fiesque* de Schiller si malencontreusement déformé par Piave, il chargea l'auteur de *Mefistofele* de remanier le poème. Ce travail accompli, il reprit la partition. Ce fut le *Simon Boccanegra* de 1881 (*Simon Boccanegra*, en un prologue et 3 actes, remanié par Arrigo Boito et interprété par Tamagno, Maurel, Salvini, Ed. de Reszké et M<sup>me</sup> d'Angeri). L'expérience fut plus heureuse, et cette fois l'œuvre triompha avec M. Maurel. Aussi, quand celui-ci essaya de ressusciter le Théâtre-Italien de Paris, crut-il s'assurer une brillante série de représentations avec ce même ouvrage où il avait pour partenaires M<sup>me</sup> Fidès-Devriès, Nou-

velli et Ed. de Reszké (27 novembre 1883). Mais le public parisien se montra rétif. Notons en passant que c'est dans *Simon Boccanegra* que se fit entendre pour la première fois, à Paris, le 26 décembre de la même année, M<sup>lle</sup> Litwinoff, appelée à devenir, sous le nom de Litvonne, une des plus remarquables cantatrices dramatiques de notre époque.

Après le double insuccès de *Simon Boccanegra* sous sa première forme et d'*Aroldo*, remaniement, nous l'avons dit, de *Stiffelio*, Verdi allait prendre une éclatante revanche avec un *Ballo in maschera*, mélodrame en 3 actes de Piave, représenté au théâtre Apollo de Rome le 17 février 1859, et interprété par Fraschini, Giraltoni, Bossi, Bernardoni, M<sup>mes</sup> Dejean, Scotti et Shriscia. Mais l'apparition de cette œuvre nouvelle fut précédée de vicissitudes extraordinaires, par suite des exigences de la censure napolitaine. L'œuvre avait été, en effet, destinée tout d'abord au théâtre de Naples, et Verdi venait d'arriver dans cette ville pour diriger les répétitions, quand le télégraphe transmit la nouvelle de l'attentat d'Orsini, dirigé contre Napoléon III et qui fit, devant l'Opéra de la rue Le Peletier, tant de victimes. Cet incident international, qui menaçait tous les souverains, mit en émoi la police de Naples. Le livret d'un *Ballo in maschera* était imité du *Gustave III* de Scribe et Auber, représenté jadis sur la scène française. Il montrait donc au théâtre le meurtre d'un roi. La police voulait qu'on changeât le nom des personnages, leur qualité et l'emplacement de la scène.

Verdi ayant refusé de se soumettre à ces exigences malgré les procédés comminatoires du duc de Ventignano, surintendant des théâtres royaux, qui lui réclamait deux cent mille francs de dommages-intérêts, la partition fut portée à Rome, le directeur du théâtre Apollo, Jacovacci, s'étant porté fort d'obtenir toutes les autorisations. La censure romaine fut effectivement un peu moins exigeante, et Verdi, plus conciliant de son côté, accepta que l'action fût transportée en Amérique et que le comte de Warwick, gouverneur de Boston, fût assassiné au lieu et place de Gustave III. Dans ces conditions l'œuvre alla aux nues. Cette version américaine ne devait d'ailleurs pas être indéfiniment maintenue. La scène se passe aujourd'hui à Naples; cette transformation date de l'époque où l'œuvre fut représentée sur notre Théâtre-Italien (13 janvier 1861), et elle a persisté quand un *Ballo in maschera*, traduit en français par Edouard Duprez et devenu le *Bal masqué*, a été donné au Théâtre-Lyrique, le 17 novembre 1869.

Dans cette version définitive nous sommes donc non plus en Suède, mais à Naples, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Le gouverneur, Richard, duc d'Olivarés, administrateur paternel, mais passionné, prépare un bal où seront invitées toutes les beautés du pays. Elles feront cortège à celle qu'il aime d'un amour discret et respectueux, Amélie, la femme de son secrétaire René. Celui-ci vient le prévenir qu'on trama un complot contre sa personne; il y a des affiliés dans le palais même: Richard refuse de connaître les noms de ces traîtres, qu'il se verrait contraint de frapper.

Le tableau suivant nous conduit chez une sorcière que la police napolitaine a signalée au gouverneur et qu'il veut interroger. Toute la cour l'a suivi, et les horoscopes se succèdent. La consultation est un instant interrompue par l'arrivée d'une femme voilée. Pendant que les seigneurs s'écartent, Richard, demeuré aux aguets, entend Amélie, car c'est elle,



avouer à la nécromancienne qu'elle aime le duc et demander un philtre qui la guérisse de cet amour coupable. Ce philtre, elle le trouvera en allant cueillir à minuit une herbe magique dont le suc cicatrise le cœur et qui croît au milieu du champ des suppliciés. Après le départ d'Amélie, que seul a reconnue Olivarès, la sorcière prédit au duc qu'il mourra bientôt, frappé trahitusement par un ami. Son meurtrier sera celui qui, tout à l'heure, lui touchera le premier la main... C'est René arrivé à l'improviste. « Cette fois, s'écrie Olivarès, je n'ai plus peur. Ce n'est pas René qui me trahira ! »

Au champ des suppliciés, l'aventureux Olivarès est venu veiller sur Amélie. Et là, aux rayons de la lune, les deux jeunes gens s'avouent leur amour réciproque. Mais René surgit. Il est accouru pour prévenir le duc que les conspirateurs sont sur ses traces, ayant appris son équipée nocturne. Le duc disparaît après avoir conté à René Amélie voilée et lui avoir fait jurer de l'accompagner jusqu'à la porte de la ville sans chercher à voir ses traits. Il prête un serment solennel, mais les conjurés veulent voir les traits de l'inconnue. Amélie se dévoile. René, d'abord atterré, convie les ennemis du gouverneur à venir le lendemain chez lui pour recevoir une communication grave et emmène sa femme. Au rendez-vous, René déclare qu'il réclame le droit de tuer le duc, et, comme les conjurés protestent, on décide de s'en rapporter au sort. Amélie est contrainte à tirer de l'urne le billet fatal. Elle tire le nom de René.

Au dernier tableau, Amélie circule dans le décor du divertissement à travers les masques, pour prévenir Olivarès du danger qui le menace. En voulant le sauver elle le perd, car sa recherche le désigne sous son déguisement à la vendetta. René frappe le duc, mais, comme toutes les azomies d'opéra, celle-ci se prolonge assez pour qu'Olivarès ait le temps de proclamer l'innocence d'Amélie avec son propre respect pour l'amitié jurée. Il expire en amnistiant son meurtrier.

La partition n'a pas d'ouverture, mais une courte introduction. Les morceaux les plus applaudis en France comme en Italie furent : au premier acte, le chœur d'entrée, la romance d'Olivares, le cantabile de René, la ballade du page qui implore la grâce de la sorcière; dans l'antre d'Ulrica, le trio pour soprano, ténor et contralto, la cantilène de Richard, un quintetto aussi dramatique et plus développé que le quatuor de *Rigoletto* et la strette vigoureuse du finale; au troisième acte, l'air pathétique de soprano, le duo passionné d'Amélie et de Richard, le trio pour soprano, ténor et baryton; au quatrième acte, le lamento de René, le quintette de l'invitation au bal, la gracieuse canzone du page, le duo entre Amélie et Olivarès.

*Un Ballo in maschera* fut créé au Théâtre-Italien de Paris par Mario, Graziani, M<sup>mes</sup> Alboni, Penco et Battu. Cette dernière remporta un des plus grands succès de sa carrière lyrique sous le travesti du page Edgard. Scudo a résumé l'impression produite alors, dans une des meilleures pages de son œuvre de critique et l'une des moins partiales, surtout si l'on songe à l'animosité qu'il avait toujours témoignée à Verdi :

« Le caractère général d'un *Ballo in maschera* diffère en beaucoup de points de celui qui a fait le succès des opéras connus de M. Verdi. Il est évident que le maître s'est préoccupé de modifier sa manière et qu'il a essayé de donner à son style brusque, hardi

et violent, une tenue plus modérée, plus de variété et de souplesse dans l'aménagement des effets qui lui sont propres. L'orchestre particulièrement est traité avec plus de soin. On y sent le désir de fondre les couleurs extrêmes dans un discours plus soutenu et de rattacher les instruments à vent, surtout les instruments en cuivre, dont M. Verdi fait un si grand abus, aux instruments à cordes, qui sont le fondement de toute bonne orchestration, par des couleurs intermédiaires et adoucissantes... Cette heureuse modification dans la manière d'écrire de M. Verdi se révèle encore par des essais de marches harmoniques opérées par les basses, par une harmonie moins remplie d'ouïssons, mais avant tout par la création d'un caractère qui est entièrement nouveau dans l'œuvre de M. Verdi : nous voulons parler du jeune page Edgard. Tout ce que chante cet agréable adolescent est plein de grâce et de fraîcheur. C'est comme un rayon futile de gaieté qui vient adoucir la figure sévère et effleurer les lèvres frémissantes du compositeur lombard, cet Espagnolet de la musique. » Il est certain, en effet, que le rôle d'Edgard donnait une note tout à fait nouvelle dans l'œuvre de Verdi, et, quarante ans à l'avance, annonçait *Falstaff*.

Pendant plus d'un quart de siècle, Verdi, le compositeur italien par excellence, le musicien national, ne devait donner aucun opéra aux théâtres de la Péninsule. Il écrivit *la Forza del destino* pour la Russie, *Don Carlos* pour la France, *Aida* pour l'Italie, et c'est seulement en 1887 qu'*Otello* fut joué à la Scala de Milan.

*La Forza del destino*, mélodrame sérieux en 4 actes de Piave, fut représenté au théâtre impérial italien de Pierre le Grand, le 10 novembre 1862. Malgré une interprétation remarquable, Tamberlick, Graziani, De-Bassani, Angelini, M<sup>mes</sup> Barbot et Nantier Didiée, la pièce ne remporta qu'un succès d'estime, et aucune de ses pages n'est devenue populaire. A vrai dire, Verdi a rarement travaillé sur un plus médiocre poème que le livret tiré par Piave d'un drame de don Angel Saavedra, très applaudi en Espagne. C'est un tissu de péripéties terrifiantes dont l'accumulation, supportable *tra los montes* et dans une composition ayant la saveur du terroir, parut grotesque sur la scène lyrique. On lui fit un accueil meilleur à la Scala de Milan, en 1869, mais assez froid à la salle Ventadour en 1876, en dépit de l'assistance que lui prêtaient M<sup>mes</sup> Borghi-Mamo et Reggiani, MM. Aramburo, Pandolfini et Reggiani.

Peu s'en était fallu cependant que *la Forza del destino* fût exposée à un nouvel échec en abordant notre Académie de musique. On négocia en 1865 pour risquer cette partie. Finalement, Emile Perrin, qui était un administrateur avisé, peu soucieux de remonter les courants, préféra traiter avec le compositeur pour une œuvre nouvelle à livrer au moment de l'Exposition universelle de 1867. Ce fut en effet pour ce rendez-vous des nations où Paris allait être réellement l'auberge du monde, que Verdi composa la musique d'un poème tiré du drame de Schiller, *Don Carlos*, opéra en 5 actes de Méry et Du Locle, représenté le 11 mars 1867. Les études avaient commencé en août 1866. Un procès engagé avec la basse, Belval, qui se trouvait mal partagé dans la distribution, causa quelques ajournements. Enfin M<sup>mes</sup> Marie Sasse et Gueymard, MM. Faure, Morère, Obin et David présentèrent l'œuvre au public devant une salle remplie par toute la cour des luiteries. Il y eut du recueille-ment, mais peu d'enthousiasme, et Verdi ne se fit

aucune illusion : « Ieri sera, écrivait-il à un ami, *Don Carlos* non ebbe il successo che io sperava. Potrebbe darsi che nell'avenire le mie esigenze fossero appagate, ma io non ho tempo d'aspettare e parto stasera per Genova. » Souffrant et d'ailleurs sourdement irrité, il partit en effet pour Gênes prendre possession de sa nouvelle et somptueuse acquisition du Palais Doria, après avoir indiqué quelques coupures importantes.

En réalité, le public avait été dérouté par un travail de transformation qui nous paraît aujourd'hui bien modéré, mais qui n'en faisait pas moins le plus grand honneur à Verdi. La critique, alors extraordinairement routinière, n'en croyait pas ses oreilles. La *Semaine musicale* dénôçait Verdi comme un anarchiste de l'art : « Dès lors que l'on supprime toute espèce de plan, toute ordonnance des parties d'une œuvre, on crée l'anarchie dans l'art, le désordre et la mort. Il n'y a pas de raisonnement qui tienne; l'intelligence se refuse à voir clair là où n'est pas la clarté. Lui porter un défi pareil, c'est une chose insensée. L'intelligence a ses lois inviolables. Elle autorise la transformation des procédés de l'artiste, elle accorde à Wagner d'exécuter son œuvre autrement que Rossini, mais elle lui fait sommation en même temps d'avoir à conformer ses idées à un plan raisonnable. Le trouble qui a été remarqué dans la partition de *Don Carlos* n'a pas d'autre cause. C'est la mélodie interminable qui répand sur la partition ce ton gris d'où naît une lassitude mortelle. »

Théophile Gautier, aussi dérouté, car il était très attaché à l'ancienne forme de l'opéra et y voyait un cadre immuable, fit une analyse de caractère mixte qui ne pronostiquait pas à la pièce la fortune d'une œuvre vraiment verdienne. L'application du nouveau système l'avait profondément troublé, et il ne plaidait guère que les circonstances atténuantes : « Au premier acte, écrivait-il, on ne rencontre qu'un chœur de chasse et un duo d'amour entre Don Carlos et Elisabeth. La chanson du *Voilà*, que chante avec une finesse extrême M<sup>me</sup> Gueymard au second acte, sera, croyons-nous, tout ce que la vogue populaire pourra recueillir dans cet opéra d'un genre si élevé; la conversation entre Posa et la reine est un charmant caquetage, d'une légèreté délicate; dans ce même acte, un nouveau duo entre Carlos et Elisabeth, supérieur encore au précédent et conçu dans la forme italienne. Le final du troisième acte a déjà sa réputation faite : il existe peu de morceaux en musique qui contiennent une aussi puissante sonorité, où les différentes parties soient enchevêtrées avec autant de hardiesse, où les contrastes se juxtaposent avec plus d'énergie et de netteté. Les quatre parties des chœurs, le septuor des personnages principaux, l'orchestre, la bande militaire sur le théâtre, suivent chacun leur chant, qui se confond en un éclat formidable. La plainte des députés flamands, exprimée à l'unisson par des basses-tailles, produit aussi un grand effet. Le duo de Philippe II et du grand inquisiteur, qui occupe presque tout le quatrième acte, est d'une grande hardiesse : cette conversation politique et religieuse n'était pas aisée à mettre en musique, mais Verdi s'en est tiré magistralement; il y a des détails très intéressants dans l'accompagnement, où domine la profonde sonorité du contre-basson. Un air d'Elisabeth brille au cinquième acte; les angoisses de l'amour contenu y éclatent avec une passion poignante. » On remarquera que Th. Gautier oublie de signaler la page maîtresse de l'œuvre,

l'arioso de Philippe II : « Je dormirai sous cette froide pierre. »

*Don Carlos* n'obtint pas plus de quarante-trois représentations à Paris; sa carrière fut encore plus courte à Covent-Garden. En revanche, remanié et réduit en quatre actes, il fut applaudi à la Scala de Milan et inscrit au répertoire des troupes italiennes, sans avoir jamais obtenu cependant toute la faveur que semblait mériter ce pas en avant.

Quatre ans devaient s'écouler entre les représentations de *Don Carlos* et la première d'*Aïda*, qui eut lieu le 24 décembre 1871 sur la scène du Théâtre-Italien du Caire. Ce théâtre, qu'avait fait construire Ismail-pacha, était inauguré depuis le mois de novembre 1869, quand le khédive, qui avait des prétentions de Mécène d'ailleurs justifiées, fit demander à Verdi à quelles conditions il se chargerait d'écrire une partition de grand opéra sur un livret qui lui serait fourni. Le maestro réclama vingt mille livres sterling, qui furent immédiatement accordées, et reçut le canevas d'*Aïda* dû à l'égyptologue Mariette-bey. Le sujet lui ayant convenu, on signa le traité définitif. Quant à la mise au point du livret, une lettre de Camille du Locle fournit des précisions absolues. Il y est dit, en réponse à une assez sottile polémique engagée par une partie de la presse italienne : « La donnée première du poème appartient à Mariette-bey, le célèbre égyptologue. J'ai écrit le livret, scène par scène, réplique par réplique, en prose française, à Busseto, sous les yeux du maestro, qui a pris une large part à ce travail. L'idée du finale du dernier acte, avec ses deux scènes superposées, lui appartient particulièrement. Traduire cette prose en vers italiens a été la tâche de M. Ghislanzoni. Il l'a très correctement indiqué en écrivant simplement sur la partition : *Versi di Ghislanzoni*. Ces vers, la musique écrite, ont été traduits à leur tour pour les représentations françaises. » Et du Locle ajoutait spirituellement : « En tout état de cause, l'Italie n'est-elle pas assurée de garder dans *Aïda* une part qui est la bonne et même qui est tout? L'an dernier, ici (à Rome), aux Marionnettes, j'ai vu jouer *Aïda* sans musique; l'œuvre y perdait étrangement, je l'avoue sans fausse modestie pour la France comme pour Mariette et pour moi. »

Il convient d'ajouter que costumes et décors furent préparés à Paris et se trouvèrent même enfermés avec les assiégés pendant quatre mois, cas de force majeure qui retarda la présentation de l'œuvre, dont la première aurait dû être donnée au Caire à la fin de 1870. Il s'ensuivit un ajournement d'une année, qui ne causa aucune impatience au compositeur. Verdi était simple et consciencieux. Il est édifiant de citer à ce sujet un passage de la lettre qu'il écrivait, le 9 décembre 1871, à son ami le critique Filippo Filippi, après avoir appris qu'il se disposait à faire le voyage du Caire dans un but professionnel :

« Cela vous semblera étrange autant qu'on le puisse dire; mais pardonnez-moi toutes les impressions de mon âme. Vous au Caire!... Mais c'est une des plus puissantes *réclames* (en français dans le texte) que l'on peut imaginer pour *Aïda*. Et il me paraît que l'art envisagé de cette façon n'est pas de l'art, mais un métier, une partie de plaisir, une chasse, une chose quelconque après laquelle on court, à laquelle on veut donner sinon le succès, du moins la notoriété à tout prix. Le sentiment que j'en éprouve est celui du dégoût et de l'humiliation. Je me rappelle toujours avec joie les premiers temps de ma carrière, alors que, sans presque un ami, sans que personne parlât de moi,

sans préparatifs, sans influence d'aucune sorte, je me présentais au public avec mes œuvres, prêt à être exécuté, et bien heureux si je pouvais réussir à donner quelque impression favorable. Maintenant quel appareil pour un opéra ! Journalistes, choristes, directeurs, professeurs, etc., tous doivent apporter leur pierre à l'édifice de la réclame et former ainsi un ensemble de petites choses qui n'ajoutent rien au mérite d'une œuvre et qui en obscurciraient plutôt la valeur si elle en a. Cela est déplorable, profondément déplorable. »

Le soir de la première représentation (un dimanche), l'orchestre était conduit, au théâtre du Caire, par Bottesini; les solistes étaient M<sup>mes</sup> Pozzoni-Anastasi (Aïda), Grossi (Amnérís), MM. Mongini (Radamès), Medini (Itamís), Costa (Amonasro), Steller (le roi). Six semaines plus tard l'œuvre était donnée à la Scala de Milan (7 février 1872) avec M<sup>mes</sup> Teresina Stolz et Waldmann, MM. Fancelli, Pandolfini et Maini. Quand *Aïda*, qui avait déjà fait son tour d'Europe, fut enfin montée à Paris (22 avril 1876, Théâtre-Italien, direction Escudier, deux premières représentations dirigées par Verdi, les autres par Muzio), la distribution fut la suivante : M<sup>mes</sup> Stolz et Waldman, MM. Masini, Pandolfini, Medini, Ed. de Reszké. A l'Opéra, quand l'ouvrage fut représenté avec le poème français de Camille du Locle et de Charles Nuitter, les interprètes composaient ce remarquable ensemble : M<sup>mes</sup> Gabrielle Krauss et Bloch, MM. Sellier, Maurel, Boudouresque, Menu.

Le succès fut aussi considérable à Paris qu'au Caire et — fait assez rare surtout dans le répertoire de Verdi, dont la musique n'a pas toujours bénéficié des scénarios — on ne sépara pas la partition du poème. Celui-ci est simple et clair. C'est une variante de *Bajazet*, ou plutôt un *Bajazet* à grand spectacle. Le jeune général égyptien Radamès est aimé à la fois de la princesse Amnérís, fille du roi, et de la princesse éthiopienne Aïda, beauté cuivrée que le Pharaon retient en esclavage. Cependant Amonasro, le père d'Aïda, est envoyé en campagne pour reconquérir sa fille. Il est défait par Radamès et même capturé; mais il a pris soin de revêtir le costume d'un simple officier, et Aïda seule a pénétré le secret de son déguisement. Radamès, qui aime Aïda, intercède pour les compatriotes de la belle captive et obtient la grâce des prisonniers, malgré les observations des prêtres ennemis d'une vaine clémence. Mais le Pharaon lui impose la main de sa fille Amnérís. La veille des noces, Amnérís et ses compagnes viennent prier au bord du Nil dans le temple d'Isis, tandis qu'Aïda cherche Radamès le long du fleuve. C'est Amonasro qu'elle rencontre. Le souverain déchu avertit sa fille qu'il a ourdi un piège pour tailler en pièces l'armée égyptienne. La réussite du plan est infaillible si Aïda obtient de Radamès la confiance du chemin que doit prendre l'armée. Le général laisse surprendre son secret; Amonasro, caché, l'entend et fuit à travers la campagne. Au même instant Amnérís, les prêtres et les soldats sortent du temple. Radamès, désespéré d'avoir trahi sa patrie, se livre aux justiciers après avoir fait échapper Aïda.

La loi est formelle : Radamès doit mourir. Les prêtres prononcent la sentence. Il sera muré vivant dans un caveau du temple de Phtá. Cependant Amnérís l'adjure de se laisser sauver (... *Ecoutez, Bajazet, je sens que je vous aime!*) en devenant son époux et l'associé au sceptre du Pharaon. Il reste fidèle à son amour. On le descend dans la crypte du temple; là il

retrouve Aïda, et les deux amants expirent, comme Roméo et Juliette, mais dans une ambiance plus lyriquement décorative, car au-dessus de leur agonie les prêtres de Phtá mêlent leurs chants et leurs danses.

Les morceaux les plus applaudis sur toutes les scènes où l'œuvre a fait de brillants passages et de nombreuses rentrées sont le prélude, la romance de Radamès, *O céleste Aïda*, d'une belle envolée lyrique, le trio dramatique d'Amnérís, de Radamès et d'Aïda, commencé en duo entre le guerrier et la princesse éthiopienne, l'air d'Aïda, la scène de la remise de la bannière, l'invocation au Feu bienfaisant, au premier acte; — le chœur de femmes et le duo des deux princesses, au premier tableau du deuxième acte, et, dans le tableau suivant, la marche triomphale entonnée par les grandes trompettes à la romaine et brillamment terminée par une habile juxtaposition des trois thèmes principaux; au troisième acte, à l'ombre du temple d'Isis, la rêverie d'Aïda sur un trémolo de flûtes avec dessin de hautbois, le duo sauvage entre Aïda et Amonasro, dont une certaine vulgarité ne dessert pas le relief, le tendre duo entre Aïda et Radamès; au quatrième acte, la scène du jugement traitée d'une façon souverainement originale, en grande fresque, et la fureur impuissante d'Amnérís; au dernier tableau, l'agonie lyrique : « O terre, adieu ! » chant d'amour et de mort rappelant les vers de Victor Hugo, ce Verdi poétique :

La mort et la beauté sont deux choses profondes  
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur, qu'on dirait  
Deux sœurs, également terribles et fécondes,  
Ayant la même énigme et le même secret...

Quant au sens intime de la partition, voici comment Reyer le définissait après la première exécution d'*Aïda*, au point de vue de la technique musicale : « A ceux qui nient le mouvement en musique, M. Verdi vient de répondre comme le philosophe de l'antiquité : il a marché. Certes ! l'ancien Verdi subsiste encore; on le retrouve dans *Aïda* avec ses exagérations, ses brusques oppositions, ses négligences de style et ses emportements. Mais un autre Verdi, atteint de germanisme, s'y manifeste aussi, usant, d'une manière fort habile, avec une science et un tact qu'on ne lui soupçonnait pas, de tous les artifices de la fugue et du contrepoint, accouplant les timbres avec une ingéniosité rare, brisant les vieux moules mélodiques, même ceux qui lui étaient particuliers, caressant tour à tour les grands récits et les longues mélodies, recherchant les harmonies les plus nouvelles, les plus étranges quelquefois, les modulations les plus inattendues, donnant à l'accompagnement plus d'intérêt, souvent plus de valeur qu'à la mélodie même, enfin, comme le disait Grétry en parlant de Mozart, mettant parfois la statue dans l'orchestre et laissant le piédestal sur la scène. »

En ce qui concerne le sentiment poétique, on salua dans *Aïda* un mérite nouveau et tout à fait caractéristique, l'emploi raisonné du pittoresque associé au dramatique; on y signala la première partition où Verdi se révélait peintre de paysage, la première où il posait le décor de ses personnages avant de les mettre en scène. Cette impression a été curieusement analysée par Théodore de Banville, dans son feuilleton du *National*, après l'exécution sur la scène du Théâtre-Italien. L'auteur des *Odes funambulesques* y admirait Verdi de révéler son génie sous cet aspect nouveau : « Ce qui précisément caractérisait ce créateur, c'est que, tout en acceptant comme une néces-

sité inéluctable les lieux communs, les bravades et les bravoures de la musique italienne, il était assez riche et assez fécond en imaginations mélodiques pour rester original et nouveau dans la vulgarité, et pour faire passer à travers ces cailloux sonores un flot pur et limpide qui les lavait, réfléchissait la lumière, et, s'il rencontrait un obstacle, jaillissait en gerbe et retombait tamisé en une brillante et subtile poussière de diamants. Aujourd'hui qu'il anime la pensée, fait parler dans son drame la symphonie, et veut que les voix de la nature, le tressaillement des choses muettes et l'harmonieux murmure de l'infini se mêlent aux bruits tragiques, il ne perd rien pour cela de son étonnante virtuosité ni de sa fécondité inépuisable, et il reste le grand créateur de mélodies qu'il était, même pour ceux qui ne voient rien au delà de cette beauté tout extérieure de l'art. »

Complétons cet historique d'*Aïda* en rappelant une anecdote aussi authentique qu'in vraisemblable et dont l'énormité paradoxale doit avoir réjoui l'humoriste très concentré qu'était Verdi. L'opéra paraissait définitivement établi dans la faveur générale (c'était en mai 1873), quand le compositeur reçut une lettre datée de Reggio et dont le signataire se plaignait d'avoir dépensé un total de trente-deux lires pour entendre deux fois *Aïda* sans y trouver aucun plaisir : « C'est un opéra, concluait-il, dans lequel il n'y a absolument rien qui enthousiasme ou qui électrise, et, sans la pompe du spectacle, le public ne le supporterait pas jusqu'à la fin. Quand il aura fait salle comble deux ou trois fois, il sera relégué dans la poussière des archives. Vous pouvez maintenant, cher monsieur Verdi, vous figurer mon regret d'avoir dépensé en deux fois trente-deux lires; ajoutez-y cette circonstance aggravante que je dépends de ma famille, et que cet argent trouble mon repos comme un spectre effroyable. Je m'adresse donc franchement à vous afin que vous m'envoyiez cette somme. »

Courrier par courrier, Verdi chargea son éditeur de satisfaire ce solliciteur très ingénu ou très malin : « Pour sauver un fils de famille des spectres qui le poursuivent, je payerai volontiers la petite note qu'il me transmet... Il est bien entendu qu'il vous délivrera une petite contre-lettre dans laquelle il s'engagera à ne plus entendre mes opéras, de manière à ne plus s'exposer aux menaces des spectres et à m'épargner de nouveaux frais de voyage. » L'éditeur Ricordi croyait à une mystification; mais il ne tarda pas à se convaincre de la parfaite existence du correspondant mélomane, ou plutôt mélomane. La somme offerte par Verdi fut échangée contre un reçu dont voici la clause préventive : « Il est convenu qu'à l'avenir je ne ferai plus de voyage pour entendre de nouveaux opéras du maître, à moins qu'il ne se charge entièrement des dépenses, quelle que puisse être mon opinion sur ses ouvrages. » On trouvera cette anecdote dans la biographie de Verdi par M. Pougin, biographie que nous avons mise plus d'une fois à contribution pour notre étude, ainsi que « la vie de Verdi racontée pour le peuple » par MM. Bragagnolo et Bettazzi.

Entre *Aïda* et *Otello*, Verdi ne devait plus redonner au théâtre que la nouvelle version de *Simon Boccanegra* dont nous avons parlé; mais cet intervalle devait être marqué par l'exécution de la célèbre *Messe de Requiem*, qui s'imposa tout d'abord à l'admiration comme une de ces œuvres heureuses où un grand artiste ayant gardé toute la fleur et tout l'arôme de

son inspiration juvénile, y joint, dans la force de l'âge, la sobre énergie d'une pensée mûrie et sûre d'elle-même. Le nouveau et grandiose labeur de Verdi avait eu pour point de départ une idée noble et généreuse : celle de rendre un suprême hommage à Manzoni, au narrateur épique qui, dans ses *Fiancés*, avait approprié au goût latin les procédés du romancier de l'histoire d'Écosse et d'Angleterre, au dramaturge dont les vastes compositions, *Carmagnole* et *Adelphis*, avaient eu l'honneur d'être analysées avec les plus sensibles éloges par Goethe octogénaire, devenu dans sa paisible vieillesse le plus clairvoyant des critiques.

A peine Manzoni était-il mort qu'une souscription nationale était ouverte pour lui élever un monument, et que Verdi, quittant sa villa de Sant'Agata, se rendait à Milan pour proposer au sénateur Belinzaghi, syndic de la ville, de composer un *Requiem* qui serait exécuté l'année suivante pour l'anniversaire de Manzoni. Le municipe convoqué d'office rédigeait une adresse de remerciements au maestro. Il était décidé que l'exécution du *Requiem* aurait lieu dans l'église choisie par le compositeur, que tous les frais seraient à la charge de la municipalité, enfin qu'on engagerait les plus grands chanteurs et instrumentistes de l'Italie à participer à cette solennité patriotique. Verdi répondait ainsi au sénateur Belinzaghi :

« Il ne m'est pas dû de remerciements ni par vous ni par la junte pour l'offre que j'ai faite d'écrire une messe funèbre pour l'anniversaire de Manzoni. C'est une impulsion ou, pour mieux dire, un besoin de mon cœur qui me pousse à honorer, autant qu'il m'est possible, ce grand homme que j'ai tant estimé comme écrivain et vénéré comme homme, et qui était un modèle de vertu et de patriotisme. Quand le travail musical sera assez avancé, je ne manquerai pas de vous faire savoir quels éléments seront nécessaires afin que l'exécution soit digne et du pays et de l'homme dont tous déplorent la perte. »

La plus grande partie de la *Messe de Requiem* fut écrite à Paris, pendant l'été de 1873. L'œuvre achevée, Verdi se rendit à Milan. On choisit pour cadre l'église de San-Marco. Le maestro indiqua comme solistes M<sup>mes</sup> Teresina Stolz et Waldmann, MM. Capponi et Maini. Le compositeur se chargea de diriger lui-même cent instrumentistes et cent vingt choristes.

La solennité eut lieu le 22 mai 1874, devant une assistance venue non seulement de tous les points de l'Italie, mais de toutes les parties de l'Europe, et le succès fut immense. Il n'y eut pas d'autre audition à San-Marco; mais, à la demande du syndic, Verdi autorisa trois exécutions à la Scala; il en conduisit deux; la troisième fut confiée à Franco Faccio, le chef d'orchestre du théâtre. Les solistes étaient les mêmes. On acclama surtout, d'après le témoignage de la presse milanaise, le *Dies iræ*, l'Offertoire, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*.

Huit jours plus tard, la *Messe de Requiem* était exécutée sur la scène de notre Opéra-Comique avec les mêmes chanteurs.

On a dit souvent que la messe est un véritable drame, le plus pathétique et plus sublime de tous. Envisagée au point de vue supérieur, la messe des morts, en particulier, revêt le caractère d'une tragédie dont rien n'égale les poignantes émotions. Voilà ce que la grande âme de Verdi avait aperçu dans le texte liturgique. L'ouvrage, pour nous servir d'une association de mots chère à Victor Hugo, est tout à la fois « éblouissant et sombre ». Quelques puristes seulement affectèrent le dédain à l'égard du *Requiem*.

Ainsi en fut-il, en particulier, de Hans de Bulow, qui, ayant été cité parmi les voyageurs venus à Milan pour assister à cette audition sensationnelle, eut la petitesse de protester publiquement, et fit insérer dans les journaux une note ainsi conçue : « Hans de Bulow n'est pas au nombre des étrangers attirés à Milan par l'exécution du *Requiem*. » Il devait du reste reconnaître, plus tard, « qu'il avait alors l'esprit obscurci par un fanatisme d'ultra-wagnerisme ».

Arrivons aux deux grandes œuvres qui ont marqué la fin de la carrière de Verdi, *Otello* et *Falstaff*.

La première représentation d'*Otello* remonte à 1887 seulement (*Otello*, mélodrame sérieux en 4 actes d'Arrigo Boito, représenté à la Scala de Milan le 5 février 1887); mais jamais œuvre ne passionna plus longtemps d'avance la curiosité publique. Ce fut en 1881 que le maestro demanda à Boito de lui écrire un livret sur le drame célèbre de Shakespeare. Quelques mois plus tard le livret était prêt et le traité signé.

Alors, s'il faut en croire une anecdote racontée par M<sup>me</sup> Stolz à l'un de ses amis, il se passa une scène mémorable.

« Nous sommes donc bien d'accord, aurait demandé Verdi, en mettant le contrat dans un des tiroirs de son bureau; ce libretto est ma propriété?

— Sans aucun doute, cher maître.

— Très bien! Puisqu'il en est ainsi, je ne veux plus désormais que personne m'en dise un seul mot : car il est tout à fait probable que je ne le mettrai jamais en musique. »

Et le maestro, donnant un tour de clef à son tiroir, se mit à parler de toute autre chose, si bien que depuis lors il put répondre aux questions indiscretes posées sur l'*Otello*, ou plutôt sur le *Iago*, — car tel était le titre primitif de l'ouvrage, — qu'il ne savait rien, quant à lui, de toutes les intentions qu'on lui prêtait à ce sujet, sinon qu'il avait définitivement renoncé à écrire un nouvel opéra.

Quelle que soit l'authenticité de cette anecdote, la mise en œuvre d'*Otello* date des derniers mois de 1885. Les interprètes étaient MM. Tamagno, Maurel, Paroli, Navarrini, Limonta, M<sup>mes</sup> Pantaleoni et Petrovich. Le succès fut éclatant. Reyer, présent à cette représentation, qualifiait l'œuvre, dans son feuilleton du *Journal des Débats*, « un des plus beaux drames lyriques qu'il puisse être donné d'entendre et d'applaudir », et il ajoutait : « Rien n'est encore décidé pour la représentation d'*Otello* à Paris. Si on devait nous le donner à l'Opéra, il serait impossible de ne pas songer à M. Victor Maurel, un des plus grands artistes de ce temps-ci, et à M<sup>me</sup> Rose Caron, qui a toutes les qualités de voix, d'élégance et de charme indispensables à la personnification du poétique rôle de Desdémone. »

Ce vœu devait être exaucé en 1894. Le 12 octobre, l'affiche de l'Opéra (direction Bertrand et Gailhard) portait : *Othello*, drame lyrique en quatre actes, poème de M. Arrigo Boito, version française de M. Camille du Locle, musique de M. Verdi. Les interprètes étaient MM. Maurel, Saléza, Vaguet, Laurent et Gresse, Mesdames Rose Caron et Héglon. La presse était unanime à constater l'effet produit sur le public, surtout par le second et le quatrième acte. Verdi avait paru dans la loge du Président de la République avec les insignes de grand-croix de la Légion d'honneur, et, à la fin de la représentation, il s'était penché sur le bord de la loge directoriale en désignant modestement ses interprètes aux applaudissements du public. M. Delahaye avait dirigé les études des chœurs; M. Taffanel

conduisait l'orchestre; la chorégraphie comprenait M<sup>lles</sup> Van Gethen et Monchiani en esclaves mauresques, M<sup>lles</sup> Sandrini, Regnier et Boos en Grecques, et M<sup>lles</sup> Violat, Blanc, Salle en Vénitienues.

S'il y a dans *Otello* moins d'éclat et de flamme que dans le *Trouvère* et *Rigoletto*, on y trouve en revanche une facture serrée, une science et une conscience qui forcèrent les plus récalcitrants à s'incliner devant l'infatigable vieillard. Par une lente métamorphose dérivant de la méditation et d'un travail assidu, Verdi était devenu un musicien sobre, réfléchi, se préoccupant de mettre en valeur dans ses moindres nuances le texte qu'il avait choisi, avide de saisir l'expression juste des sentiments, de peindre des situations et des caractères. Sans trace de pastiche wagnerien, — le leit-motiv ne passe dans *Otello* que dans la pénombre, — le livret et la musique ne forment qu'un tout, et la partition est si intimement incorporée au poème qu'on ne saurait guère séparer les deux analyses. Contentons-nous donc d'indiquer brièvement quelle transformation le collaborateur de Verdi a fait subir au texte anglais.

Certains critiques ont jugé que Shakespeare n'avait pas assez expliqué les raisons qui font agir Iago. Ses froissements d'amour-propre, suivant eux, et sa jalousie envers le More et Cassio, ne rendent pas suffisamment compte des horreurs qu'il combine. M. Boito, sur ce point, a complété Shakespeare. Il a fait d'Iago une sorte de serviteur de Satan, d'adorateur du dieu du mal, d'effrayant « nihiliste » visant la destruction et la ruine, et, à la seconde scène du second acte, Iago se définit lui-même en ces termes : « Je crois en un Dieu cruel qui m'a créé semblable à lui, qu'en blasphémant je nomme; je suis un scélérat, car je suis homme; je sens en moi la fange originelle. »

Le rideau se lève, après quelques mesures, sur une plage de l'île de Chypre. Le premier acte de l'*Otello* originelle, qui se passe à Venise, a été, on le voit, complètement supprimé. Non seulement, du reste, M. Boito a modifié le type d'Iago, mais il en a usé assez librement avec le texte original, resserrant, condensant, modifiant la place et l'enchaînement de certaines scènes. Mais on peut dire qu'en tout ce travail il a été presque constamment guidé par un goût très sûr et très fin. Nous sommes donc sur une plage de Chypre où se presse une population terrifiée. Le vaisseau qui porte Othello et Desdémone lutte contre la tempête. Aux grondements de la foudre, aux déchirures des éclairs, répondent les vives répliques des chœurs qui se partagent la scène. Enfin, la galère amirale aborde, et Othello, debout sur l'escalier du rempart, pousse un cri de triomphe. Vient ensuite le dialogue ironique et câlin de Rodrigo, un prétendant éconduit par Desdémone, auquel le traître promet une prompt revanche, sur un dessin orchestral d'une insidieuse finesse. Le milieu de l'acte est musicalement rempli par un chœur, puis par la scène où Iago veut griser Cassio pour provoquer un scandale qui porte une première atteinte au bonheur d'Othello. Le naïf capitaine se laisse verser le vin : une querelle surgit; Cassio se bat d'abord avec Rodrigo, puis avec un autre officier, Montano, qui vient s'interposer. Seul Iago reste calme au milieu de l'orage déchaîné dans l'orchestre et sur le théâtre, et quand Othello accourt, attiré par le bruit, Cassio supporte tout le poids de sa colère : « Mon adorée éveillée de ses rêves!... Cassio, tu n'es plus capitaine! »

Le théâtre se vide, les instruments s'apaisent;

Othello reste seul avec Desdémone, et le premier acte se termine ou plutôt s'épanouit dans un suave et voluptueux duo d'amour, où la nouvelle épouse rappelle au sombre guerrier comment les premières tendresses leur vinrent aux lèvres : « Et je t'aimai pour tes souffrances, — et tu m'aimas pour ma pitié. » Félicité sans lendemain; car, dès le début du second acte, nous voyons Iago ourdir sa trame en consultant à Cassio d'implorer l'intervention de Desdémone.

Ce second acte, qui se passe dans une salle basse du château, avec échappée sur les jardins, est rempli dramatiquement par les premières tentatives d'Iago pour exciter la jalousie du More, la scène du mouchoir que ramasse le traître, l'angoisse d'Othello, la surprise inquiète, le douloureux apeurement de Desdémone. Musicalement, il contient de très belles pages : le Credo méphistophélique d'Iago, le duo de la jalousie et la scène à quatre personnages entre Othello, Desdémone, Emilia et Iago. Ce n'est pas un quatuor au sens scolastique du terme; c'est une conversation où la pensée de chaque interlocuteur est indiquée avec une fermeté magistrale. Citons encore, dans ce second acte, un chœur fort gracieux, surtout les adieux d'Othello à la gloire, page d'un accent pénétrant et d'une noble ampleur, et le fragment insidieux, tortueux, pourrait-on dire, où Iago raconte le rêve imaginaire de Cassio. L'acte se termine d'une manière pompeuse, légèrement vulgaire, mais dont l'effet sur le public devait être et a toujours été considérable.

Le troisième acte débute par un emprunt assez fidèle au texte shakespearien. Dans une salle du palais, Desdémone, souriante et rassurée, aborde le More, dont Iago vient d'exaspérer les soupçons. La phrase est charmante et d'une grande élégance de contour. Othello lui répond avec une feinte douceur jusqu'au moment où elle l'affole en lui parlant de Cassio. Il réclame le mouchoir perdu, le mouchoir qui avait « tout le pouvoir fatal d'une amulette ». Desdémone veut croire que c'est une feinte pour détourner sa requête. Mais bientôt la tempête éclate avec le contraste des éplolements de Desdémone : « Vois mes premières larmes... » et les brutales invectives d'Othello couronnées par une reprise, mais avec un accent tout autre, de la phrase initiale du duo.

Othello reste seul, mais autour de lui l'orchestre déchaîne toutes les angoisses de la douleur, tout le crescendo de la jalousie, jusqu'au cri final : « La preuve, la preuve! » Iago l'apporte, cette preuve, que le More redoute en l'appelant. Pendant qu'Othello écoute, caché derrière une draperie, il entretient Cassio de sa maîtresse Bianca; il décide même le jeune fanfaron d'amour à faire parade du mouchoir de Desdémone qu'il a trouvé dans sa chambre et qui lui paraît le gage de quelque mystérieuse bonne fortune... Le More a vu le mouchoir; Desdémone est condamnée. L'acte se termine par un ensemble de réputation un peu surfaite au point de vue lyrique. Devant l'ambassadeur Lodovico, Othello lit le décret du Sénat qui le rappelle à Venise, et en même temps il injurie Desdémone renversée sur les dalles. La foule pleure, gémit, s'associe aux angoisses de la compagne du More; mais Othello chasse l'ambassadeur et sa suite : « Fuyez tous Othello, et vous, mon âme, soyez maudite. » Au dehors montent les clameurs populaires : « Vive le lion de Venise! » pendant qu'Othello s'évanouit et que Iago murmure : « Le voilà, le lion! »

Le quatrième acte est court. Le rideau se lève sur

la chambre de Desdémone. Il fait nuit : une lampe brûle devant l'image de la madone qui est au-dessus d'un prie-Dieu. Desdémone est triste jusqu'à la mort : elle fait étendre sur le lit sa robe nuptiale et adjure Emilia de l'ensevelir « dans les plis de ces voiles » s'il lui faut mourir la première. Puis, tandis que l'orchestre gémit sourdement, une mélodie lui monte aux lèvres : « Ma mère avait une pauvre servante, — belle et d'une âme aimante, — qui se nommait Barbara. — Son bien-aimé, un jour, l'abandonna. — Elle chantait souvent la chanson du Saule. » Et l'écho sinistre : « Saule, saule, saule! » la poursuit comme un glas. Brusquement elle se tait, congédie Emilia, la rappelle, la serre dans ses bras une dernière fois, et, restée seule, tombe aux pieds de la madone. Ici se place l'« Ave Maria », une des plus chastes inspirations de Verdi, une adorable prière d'enfant qui fait rêver à l'exquis lamento du texte shakespearien négligé. « Ceux qui instruisent les enfants s'y prennent avec douceur et ne leur imposent que des peines légères. Othello pouvait se contenter de me gronder comme eux; car, en vérité, je suis une enfant quand on me gronde. »

Desdémone s'endort. Othello paraît et traverse la chambre, tandis qu'un sombre dessin de contrebasses souligne sa pantomime de somnambule meurtrier. La mort de Desdémone est résolue; mais, avant de l'étrangler, il veut lui donner un baiser suprême, et elle s'éveille sous ses lèvres. Un rapide échange de répliques tour à tour brutales et affolées aboutit à deux accords d'une solennité funéraire : « Calme comme la tombe, » murmure Othello calme lui-même comme un justicier. L'assassin de Desdémone ne se reproche rien, et quand Emilia, accourue au bruit de la lutte, l'invective furieusement, il garde son implacable assurance. Mais peu à peu la vérité se fait jour. Iago avoue son forfait. L'ancienne tendresse remonte au cœur du More en flot débordant dont les violons modulent le rythme presque extasié, et Othello se frappe à son tour, moins pour se punir que pour rejoindre Desdémone : « Avant de te tuer, toi que j'adore, je t'embrassai. — Un baiser, un baiser encore. Ah! mourir sur un baiser! »

*Aida* avait été accueillie dans la Péninsule avec une ferveur extrême. L'enthousiasme du public italien pour *Otello* — nous y avons déjà fait allusion — fut plus vif encore. Le compositeur avait en son jubilé officiel, célébré le 17 novembre 1880 à Gênes, et auquel s'associeraient les deux mondes. Mais le jubilé populaire devait durer jusqu'à sa mort, et c'est peut-être le soir de la première représentation d'*Otello*, que le fils de l'humble aubergiste de Roncole toucha à une sorte d'apothéose. « Nul souverain, écrivait un témoin, M. Alfred Bruneau, ne connut jamais, je l'affirme, pareilles pompes, pareilles effusions affectueuses. Se figure-t-on les places encombrées d'arcs de triomphe, pavées de drapeaux et d'orillammes! Et dans la salle bondée de spectateurs accourus de tous les pays, quel enthousiasme délirant, quelles furieuses acclamations, quels tonnerres de bravos! Les femmes, debout en leurs loges, hurlant, vociférant plus fort que les hommes, agitant des mouchoirs, envoyant des baisers au vieux batailleur qui, très calme, avec un sourire un peu sceptique, habitué à ces démonstrations, passe et repasse dix fois, vingt fois, trente fois de suite sur la scène, donnant la main à ses interprètes qu'il traîne après lui, processionnellement d'abord, et de plus en plus vite pour en finir, les faisant passer et repasser sans cesse

derrière la toile de fond, les ramenant toujours face au public, grappe humaine qui semble animée par le mouvement déjà vertigineux de quelque interminable et galopante farandole... »

Ce « sourire sceptique » noté au passage dans la mise en scène des rappels de théâtre, Verdi devait le garder au cours de toute son existence, parfois même en présence des manifestations politiques. Il ne semble pas qu'il ait fait montre de son titre de marquis de Bussato. Le titre qu'il préférerait était celui d'administrateur de ce petit municipio de Roncole dont il fut le premier magistrat pendant plus de quarante ans.

Six ans après *Otello*, le 9 février 1893, *Falstaff*, mélodrame comique en 3 actes d'Arrigo Boito, interprété par MM. Garbin, Maurel, Paroli, Pini-Corsi, Pelagalli-Rossetti, Arimondi, M<sup>mes</sup> Zilli, Stehle, Pasqua et Guerrini, était représenté à la Scala. Notons une particularité curieuse : c'est seulement après la représentation de *Falstaff* à l'Opéra-Comique, le 18 avril 1894, qu'*Otello* fut donné, comme nous l'avons dit, à Paris (Opéra, 12 octobre de la même année).

*Falstaff*, par la forme, était plus moderne encore qu'*Otello*. Plus de paroles répétées, hormis dans les ensembles; plus de formes surannées; mais le souci constant de peindre les caractères, de rehausser les phases de l'action dont tout le développement était suivi avec une fidélité scrupuleuse, ingénieusement commenté par une musique vivante et flexible. Renouvelé quant à la forme, Verdi s'était bien gardé, du reste, de rejeter l'héritage du passé, avec tous ses trésors de riche mélodie, de fantaisie et d'esprit, avec toutes les acquisitions séculaires et tous les raffinements traditionnels de l'art d'écrire. Issu d'un pays où avait toujours fleuri le sens du comique et du bouffon, il s'était comme imprégné de l'esprit scintillant des Cimarosa, des Guglielmi, des Paisiello, et de ce Rossini si magistral dans les scènes plaisantes du *Barbier* et dans les passages facétieux de la *Cenerentola*. De tout cela était résulté un ouvrage d'un ordre à part, d'un aspect singulier et caractéristique, mélange exquis d'inspiration et d'expérience, de fantaisie et de calcul.

Pour écrire son livret, M. Boito avait, en empruntant quelques détails aux deux parties de *Henri IV*, « filtré », si l'on peut s'exprimer ainsi, la poésie un peu chargée de scories de Shakespeare, en prêtant à l'ensemble plus de concision et de rapidité, de manière à placer en pleine et riche lumière la truculente figure issue d'une des plus puissantes imaginations qui furent jamais.

Le premier tableau du premier acte nous montre l'intérieur de l'auberge de la Jarretière. Falstaff boit avec ses deux compagnons Bardolphe et Pistolet. L'hôte réclame le prix de ses fournitures et menace de couper les vivres à l'intrépide vide-bouteilles. Falstaff songe à se procurer des ressources par un procédé qui ne choquait pas outre mesure les gentilshommes de la cour de Henri d'Angleterre. Il a jeté son dévolu sur deux riches matrones de Windsor, M<sup>me</sup> Ford (Alice) et M<sup>me</sup> Page (Meg), et les croit faciles à subjuguier. Elles seront ses trésorières « des Indes orientales et occidentales ».

Pistolet et Bardolphe approuvent le projet, mais refusent la commission. « Me prend-on pour un Pandarus de Troie? s'écrie Bardolphe. Je porte une lame au côté. » Avant de chasser les deux scrupuleux personnages, Falstaff confie ses missives amoureuses à un page, puis récite un monologue sur l'hon-

neur, transposé du scénario de *Henri IV* : « Béâtre, votre honneur vous remplacera-t-il le ventre? » Congédiés et battus, Pistolet et Bardolphe jurent de prendre leur revanche.

Le second tableau se passe dans un jardin, à la gauche duquel se dresse la maison de M. et de M<sup>me</sup> Ford. Les deux femmes, Alice et Meg, se communiquent les épîtres qu'elles ont reçues, identiques comme deux exemplaires d'une même circulaire, et elles conviennent de punir le risible séducteur. Sur tout cela se brode l'amour du jeune Fenton pour Nannetta, la fille d'Alice Ford. Nannetta n'épousera pas, on en a déjà le pressentiment, le ridicule docteur Caius, que M. Ford voudrait lui imposer pour mari.

Le premier tableau du second acte nous ramène à l'auberge de la Jarretière. Dans le texte de Shakespeare, Falstaff subit trois épreuves : l'enfouissement au fond d'un panier de linge sale qu'on va jeter à la Tamise, le déguisement en vieille sorcière que M. Ford rose à coups de bâton, le travestissement en cerf. M. Boito a épargné au vieux sir John la deuxième mésaventure. Restent celles du panier et de l'hallali dans le parc de Windsor. C'est pour préparer la première de ces mystifications que l'honnête M<sup>me</sup> Quickly s'entremet auprès de Falstaff, et, dans une scène traitée musicalement avec une finesse exquise, lui apporte, non sans maintes révérences comiques, les réponses combinées d'Alice et de Meg, lui peint le ravage imaginaire que ses lettres incendiaires sont censées avoir fait sur le cœur des deux femmes, et lui donne rendez-vous, entre deux et trois heures, dans la maison d'Alice Ford.

Au quatrième tableau, le plus comique et le plus varié, nous sommes dans une chambre de M<sup>me</sup> Ford. Les commères, accompagnées de Nannetta et de Fenton qui continuent à deviser d'amour, se sont cachées pour jouir de la confusion de Falstaff. Il arrive superbement vêtu et chante la romance en vrai chérubin :

Quand j'étais page  
Du sire de Norfolk, j'étais  
Si mince, que je flottais,  
Diaphane mirage  
Porté par la brise volage.

Ford arrive avec ses amis et bouleverse la maison pour trouver le galantin. Falstaff n'a que le temps de se cacher derrière un paravent; puis, tandis que le mari jaloux fouille le cottage et surprend Nannetta en tête-en-tête avec Fenton, les commères entassent le linge sale sur le chevalier blotti au fond d'une corbeille qu'on jette dans la Tamise.

Le dernier acte comprend deux tableaux d'inégale importance. Le premier est consacré tout entier aux vellétés libertines et aux angoisses de Falstaff. La malicieuse Quickly est venue lui assigner un second rendez-vous, au nom d'Alice, dans le parc de Windsor, sous l'arbre d'Ierne le Veneur, à la terrifiante légende. Falstaff hésite, mais l'amour et surtout sa cupidité l'emportent. Au dernier tableau, il attend, déguisé en cerf, sous l'arbre néfaste. Nannetta apparaît en reine de la nuit, et les sylphes, les farfadets, les elfes, répondant à son appel, viennent pincer, piquer, flamber le vieux galant qui demande grâce. Et tout finit par un mariage, absolument comme dans une comédie de Scribe, Fenton ayant mis à profit l'intermède pour revêtir les habits du docteur Caius et faire bénir par le propre père de Nannetta son union avec l'ingénue, déjà aussi rusée que les plus fines commères de Windsor.

En très bel ensemble fugué couronne l'œuvre :

Le monde est une farce.  
Fou qui blâme son jeu.  
De la sottise éparse  
Il faut bien rire un peu.

De cette dernière œuvre de Verdi se dégage avec ampleur et puissance la persistante jeunesse du génie du compositeur. Une large et saine allégresse entraîne dans la même ronde endiablée Falstaff, Pistolet, les joyeux commères, les maris jaloux. Est-il besoin de rappeler, outre les pages déjà citées, le joyeux badinage des commères au cinquième tableau, puis l'amusant récit par Quickly de son ambassade, tout le final du tableau du « panier », et, comme contraste avec la mascarade bouffonne du parc de Windsor, les scènes intimes et poétiques de Fenton et de Nannetta? Quant aux premiers interprètes de *Falstaff* à Paris, c'étaient, qui ne s'en souvient, MM. Maurel, Soulacroix, Clément, Belhomme, Barnolt, M<sup>mes</sup> Landouzy, Grandjean, Chevalier et M<sup>lle</sup> Delna, l'inoubliable Quickly.

Notre étude sur Verdi ne serait pas complète si nous n'ajoutions à la liste déjà si longue que nous avons donnée de ses œuvres, un certain nombre de compositions de valeur inégale, mais qu'il est toutefois intéressant de mentionner.

Verdi a laissé deux hymnes : *Suona la tromba*, hymne de Goffredo Mameli, composé en 1848, et *l'Hymne des Nations*, cantate écrite sur des paroles d'Arrigo Boito pour l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres en 1862, et qui fut exécutée le 24 mai au théâtre de la Reine. La curiosité de cette œuvre, dont le succès ne fut pas très vif, malgré la virtuosité vocale de M<sup>me</sup> Tietjens qui chantait le solo de soprano, était la juxtaposition dans le finale des trois motifs du *God save*, de la *Marseillaise* et du chant national italien. Rappelons d'ailleurs que les autres musiciens chargés de représenter leurs pays respectifs, Auber la France, Meyerbeer l'Allemagne, Sterndale Bennett l'Angleterre, ne furent pas beaucoup plus heureux. L'inspiration répond rarement aux commandes officielles.

Dans le catalogue de musique religieuse de Verdi, il faut ajouter à la *Messe de Requiem* un *Pater noster* pour chœur à cinq parties et un *Ave Maria* pour voix de soprano avec accompagnement de quatuor, exécutés pour la première fois le 18 avril 1880 dans un concert de la Société orchestrale de la Scala de Milan.

Trois autres pièces, un *Stabat Mater*, un *Te Deum* et des *Laudes à la Vierge* ont été exécutées pour la première fois sur la scène de l'Opéra de Paris le 7 avril 1898. On reconnaît l'imagination pathétique de Verdi et son goût pour la mise en scène musicale dans le *Stabat*. Le *Te Deum* est solidement établi sur un leit-motiv liturgique. Quant aux *Laudes*, elles ont été écrites pour quatre voix de femmes, sans aucun accompagnement orchestral. C'est une guirlande mélodique, souple et fleurie, dont le texte a été emprunté au dernier chant du *Paradis* de Dante. Chantées par M<sup>mes</sup> Aekté, Delna, Grandjean et Héglon, elles furent bissées par acclamation.

La musique vocale de concert comprend six romances composées en 1838 : *Non t'accostare all'urna* (poésie de Vittorelli) : *More, Elisa, lo stanco poeta* (T. Bianchi); *In solitaria stanza* (Vittorelli); *Nell' orror di notte oscura* (C. Angiolini); *Deh! pietosa oh! addolorata* (poésie de Goethe, traduction de L. Balestra).

Un album de six autres romances composées en

1845 : *il Tramonto* (A. Maffei); *la Zingara* (Maggioni); *Ad una stella* (A. Maffei); *lo Spazzacamino* (Maggioni); *il Mistero* (Romani); *Brindisi* (A. Maffei).

*Il Poveretto*, romance (Maggioni), 1847.

*Stornello* (1869).

*L'Esule*, chant pour voix de basse, poésie de Solera (1839).

*La Seduzione*, romance (Balestra), 1839.

*Nocturne* à trois voix (soprano, ténor et basse), avec accompagnement de flûte obligée.

La musique instrumentale se réduit à un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, écrit à Naples et exécuté chez Verdi le 1<sup>er</sup> avril 1873.

Enfin, un assez grand nombre de compositions sont restées inédites et ont été perdues pour la plupart. La *Gazzetta musicale* de Milan en a donné l'énumération. De treize à dix-huit ans, époque à laquelle Verdi vint à Milan étudier le contrepoint, il écrivit une centaine de marches militaires, peut-être autant de morceaux symphoniques, très courts, pour église, théâtre ou concert, cinq ou six concertos ou airs variés pour le piano qu'il exécutait lui-même dans les concerts, beaucoup de sérénades, cantates, airs, non moins de duos, trios, et diverses œuvres pour l'église, parmi lesquelles un *Stabat*. Dans les trois années passées à Milan, il écrivit, en dehors de ses études de contrepoint, deux ouvertures qui furent exécutées dans un concert particulier, une cantate qu'il fit entendre dans la maison du comte Renato Borromeo, et divers morceaux, pour la plupart du genre bouffe, dont pas un ne fut instrumenté. De retour à Busseto, il écrivit des marches, des symphonies, des pièces vocales, une messe et un office de vêpres complet, trois ou quatre *Tantum ergo*, etc.

Parmi les compositions vocales se trouvaient les chœurs des tragédies de Manzoni à trois voix et *il Cinque Maggio*, du même poète, à voix seule.

C'est sur l'emplacement de la maison paternelle que Verdi passa les dernières années de sa vie, dans cette somptueuse villa de Sant'Agata autour de laquelle ce qu'il appelait « les revenus de son honnête travail » lui permirent de grouper une série de fermes dont chacune portait le nom d'un de ses opéras. Il y demeura l'été. L'hiver, il résidait à Gênes. Cependant il avait gardé un appartement à Milan. Ce fut là qu'il succomba, le 27 janvier 1901, aux suites d'une congestion. La catastrophe, si imprévue qu'elle semblât, avait été cependant annoncée par quelques symptômes précurseurs. Une des dernières lettres de Verdi porte la date du 1<sup>er</sup> janvier de l'année où il devait mourir et fut adressée à son ami M. de Amicis. Le compositeur, parlant de sa santé, y disait : « Bien que les médecins prétendent que je ne suis pas malade, je sens que tout me fatigue. Je ne puis plus lire, je ne puis plus écrire, j'y vois peu, j'entends moins, et — ce qui m'afflige le plus, — les jambes ne me soutiennent plus. Je ne vis pas, je végète. Qu'est-ce que j'ai encore à faire dans ce monde? »

Malgré cet affaiblissement graduel, l'agonie fut des plus douloureuses. L'Italie entière prit le deuil, et les funérailles, célébrées le matin du 30 janvier, eurent lieu aux frais de l'Etat; mais on respecta les dernières volontés de l'illustre compositeur : « funerali modestissimi allo spuntar del giorno o del tramonto, senza fiori, senza musiche, senza discorsi, senza partecipazioni. » Il laissait aux artistes une maison de retraite qu'il avait fait construire pour eux près de la place d'Armes à Milan, dans un endroit salubre. Elle lui avait coûté cinq cent mille francs, et il en avait assuré



l'entretien par le placement d'un capital de deux millions et demi.

Le lecteur aura peut-être remarqué le développement que nous avons donné à l'analyse des livrets des derniers opéras de Verdi, littérairement très supérieurs à ceux dont il s'était contenté pendant la période la plus féconde de sa carrière. C'est qu'il y a là un indice caractéristique de l'évolution de son génie. Une situation dramatique lui suffisait autrefois; il lui fallait maintenant un texte précis, élaboré avec grand soin, auquel il pût mot à mot, en quelque sorte, juxtaposer sa musique. Le collaborateur rêvé, il l'avait finalement trouvé en M. Arrigo Boito. Et puisque nous ne devons, conformément au plan qui nous a été tracé, ne parler ici que des compositeurs disparus dont les premières œuvres sont antérieures à l'année des débuts dramatiques de Verdi, nous saisissons, d'autre part, avec empressement, l'occasion de mettre, exceptionnellement, en lumière la physionomie si attachante à double titre d'un artiste vivant, celui-là, et bien vivant. Remarquable lettré, versificateur plein de concision, de souplesse et d'éclat, M. Boito, tout en éprouvant l'influence dominatrice du maître, n'a-t-il pas, avec son *Mefistofele* qui date de 1868, écrit l'œuvre théâtrale la plus personnelle, la plus significative de la période « verdienne » ?

Nous avons dit dans quelles conditions Verdi avait composé sa *Messe de Requiem* à la mémoire de Manzoni. Lors de la mort de Rossini (13 novembre 1868), Verdi avait suggéré l'idée d'un *Requiem* à écrire par « les compositeurs les plus distingués de l'Italie », suivant les termes de sa lettre à Tito Ricordi. Les treize parties de l'œuvre projetée (qui fut écrite en entier, mais non exécutée) furent distribuées à treize compositeurs suivant l'ordre suivant : *Requiem æternam* (Buzzola), *Dies iræ* (Bazzini), *Tuba mirum* (Pedrotti), *Quid sum miser* (Cagnoni), *Recordare* (F. Ricci), *Ingenisco* (Nini), *Confutatis* (Boucheron), *Lacrymosa* (Coccia), *Domine Jesu* (Gaspari), *Sanctus* (Platania), *Agnus Dei* (Petrella), *Lux æterna* (Mabellini), *Liberame* (Verdi). La caducité de Mercadante n'avait pas permis de le comprendre dans cette liste, malgré le désir de Verdi.

La série de noms réunis à l'occasion de ce premier *Requiem* indique assez bien quels étaient, très au-dessous de lui, les compositeurs italiens alors les plus en vue. Nous n'avons pas à parler de ceux qui appartiennent, par la date où ont paru leurs premiers ouvrages, à un chapitre antérieur à celui-ci (Ricci, Buzzola, Bazzini, Coccia, Mabellini, Nini, Petrella); mais il convient de retenir les noms de trois compositeurs dramatiques souvent applaudis, Cagnoni, Pedrotti et Platania, ainsi que ceux de Gaetano Gaspari et du théoricien Boucheron.

Ce dernier, né à Turin le 15 mars 1800, mort à Milan le 28 février 1876, fut maître de chapelle à Vigevano, puis à la cathédrale de Milan, pour laquelle il écrivit tout un répertoire de compositions religieuses correctes, mais dénuées d'originalité. Son œuvre importante, celle qui le fit recevoir membre des Académies de Sainte-Cécile de Rome, de Bologne et de Florence, est un remarquable ensemble d'ouvrages théoriques et didactiques : *Scienza dell' armonia*; *Corso completo di lettura musicale*; *Esercizio di armonia*. C'est surtout comme professeur et comme historien de la musique que mérite une mention spéciale Gaetano Gaspari, dont la vie (1807-1881) fut assez agitée et qui, outre de remarquables travaux d'érudition, a laissé un certain nombre d'œuvres religieuses d'une inspiration élevée et d'un excellent style.

Antonio Cagnoni eut au contraire une grande réputation de compositeur dramatique. Il était né à Godiasco (province de Voghera), le 8 février 1828. Il passa cinq ans au Conservatoire de Milan (1842-1847) dans les classes de violon, puis de composition. Encore sur les bancs de l'école, il écrivit deux petits opéras, *Rosalina di San Mucieto* et *Die Due Savojardi*, qui n'arrivèrent pas jusqu'au grand public, puis *Dun Bucefalo*, qui devait faire partie du répertoire de toutes les troupes italiennes. Le compositeur n'avait cependant que dix-neuf ans. C'est la seule de ses œuvres qui ait rayonné au delà de la Péninsule; encore ne fut-elle accueillie qu'assez froidement par notre public parisien. Si, par la suite, *Fiorata*, *le Valle d'Andorra*, *il Vecchio della Montagna* échouèrent, *il Testamento di Figaro*, *Michel Perrin*, *Claudia*, *la Tombola*, *Papà Martin*, se maintinrent longtemps au répertoire. Il convient de remarquer que le livret de *la Tombola* est tiré de *la Cagnotte*, et celui de *Papà Martin* des *Crochets du père Martin*. Quant aux partitions, elles se recommandent, sinon par une grande fraîcheur d'invention et une instrumentation originale, du moins par une facilité parfois élégante, toujours gaie, à laquelle s'allie une certaine sensibilité dans le goût du sentimentalisme de notre ancienne comédie bourgeoise. N'omettons pas de signaler parmi les productions de Cagnoni, dans un genre tout différent, la Messe funèbre pour l'anniversaire de la mort du roi Charles-Albert.

La vogue de Pedrotti ne fut pas moindre que celle de Cagnoni, ni sa popularité moins considérable, avec une certaine supériorité dans la tenue générale de l'exécution, qui donne l'illusion du style. Né à Vérone en 1817, mort en 1873, et formé par un bon professeur, Domenico Feroni, il avait vingt-deux ans lorsqu'il fit jouer en 1830, au Théâtre Philharmonique de Vérone, un opéra *semi-seria*, *Lina*, qui eut une assez brillante carrière. Sa seconde œuvre, du même caractère, *la Figlia dell' arciero*, devait être jouée en 1844 à Amsterdam, où il séjourna comme chef d'orchestre du Théâtre-Italien. Sur trois partitions qu'il devait ensuite faire représenter en Italie, où il avait été rappelé comme *maestro concertatore* du Théâtre Philharmonique, puis du Teatro Nuovo, *Romea di Montfort* (1845), *Fiorina* (1851), *il Parrucchiere della Reggenza* (1852), ce fut la seconde qui reçut le meilleur accueil. Aux insuccès de *Gelmina* (1853) et de *Genoveffa del Brabante* (1854), tombés coup sur coup à la Scala de Milan, devaient succéder, avec des fortunes diverses, *Tutti in maschera*, un de ses meilleurs ouvrages, acclamé au Teatro Nuovo de Vérone (1856), *Isabella d'Aragona*, aussi chaleureusement accueillie au théâtre Victor-Emmanuel de Turin (1859), et *Ma zeppa*, dont le départ fut aussi brillant sur la scène du Théâtre Communal de Bologne (1861), mais qui ne devait pas se maintenir au répertoire, tandis que *Guerra in quattro* de la Canobbiana de Milan (même année) était destinée à figurer au nombre des opéras-bouffes le plus souvent et le plus longtemps représentés sur toutes les scènes de la Péninsule. Mentionnons pour mémoire une assez médiocre *Marion Delorme* (1865), *il Favorito* (1870), et *Olema la Schiava* (1872). C'est surtout comme chef d'orchestre que Pedrotti devait prendre contact avec le public français lorsqu'il amena à Paris, à l'Exposition de 1878, l'orchestre des concerts populaires fondés par lui à Turin et qui donnèrent au Trocadéro une brillante série de représentations. *Tutti in maschera* ont cependant passé, et non sans succès, sur la scène de notre ancien Athénée, avec le titre de *les Masques*.

La musique de Pietro Platania ne se rattache pas à l'opéra-bouffe comme celle de Cagnoni et de Pedrotti. Elle a plus de prétentions artistiques. Platania, né à Catane le 5 avril 1828, et qui devait mourir chargé d'honneurs après avoir longtemps rempli les fonctions de directeur du Conservatoire de Palerme, a laissé plusieurs opéras, notamment *Spartaco* (1874), une symphonie funèbre à la mémoire de Pacini, une ode-symphonie pour chœur, orchestre et musique militaire, à l'occasion du voyage solennel du roi Humbert à travers l'Italie, en 1878, ainsi qu'un *Cours complet de canons et fugues de tout genre et un Traité rationnel et pratique d'harmonie*.

Aux noms des compositeurs dont nous venons de parler il convient d'en ajouter quelques autres, et tout d'abord celui de Filippo Marchetti, né à Bolognola le 24 février 1835. Brillant élève du Conservatoire de Naples, il donna en 1856 avec succès, au Théâtre National de Turin, l'opéra *Gentile de Varano*, qui fut suivi de la *Demente*, plus fraîchement accueillie sur la scène du théâtre Carignan. Etabli ensuite à Rome, Marchetti ne put y faire représenter le *Paria* et se dirigea alors vers Milan, où il fit jouer en 1865, au théâtre Carcano, un *Romeo e Giulietta*, sur un poème de Marco Marcello. L'œuvre eut la plus brillante réussite, bien qu'on représentât au même moment le *Roméo et Juliette* de Gounod à la Scala.

Le compositeur devait donner sa pleine mesure avec *Ruy-Blas* (1869), qui rendit son nom populaire dans la Péninsule, à raison de son caractère tendre et passionné, d'un romantisme qui nous paraît aujourd'hui un peu pâle. On lui doit encore *l'Amore alla prova* (Turin, 1873), *Gustave Wasa* (Milan, 1875) et *Don Giovanni d'Autria* (Turin, 1880, repris à Rome en 1885).

Amilcare Ponchielli, le compositeur d'opéras le plus populaire en Italie après Verdi, était né à Paderno Fasolare, près de Crémone, le 1<sup>er</sup> septembre 1834. Au point de vue de la vocation, ce fut un enfant prodige dans toute la force du terme, car il avait à peine neuf ans quand il devint le condisciple de Cagnoni au Conservatoire de Milan. Sa réputation fut commencée en 1856 par *i Promessi Sposi* sur un livret tiré du roman de Manzoni, continuée par le *Sarajarda* (1864), *Roderico re de' Goti* (1864), *la Stella del monte* (1867). Mais une reprise de *i Promessi Sposi* (avec de grandes modifications), sur la scène du théâtre *dal Verme* de Milan, rendit l'auteur illustre en quelques jours (1872).

L'effet fut si considérable que la *Persveranza* de Milan écrivait : « Le splendide succès de *i Promessi Sposi* est une cause de joie pour tous, comme une de ces bonnes fortunes qui arrivent trop rarement; le premier et le plus content de tous est le maestro qui, après seize ans d'une trop modeste attente, voit enfin rendre à son talent la justice qui lui est due. »

Le *Due Gemelle* (1873 sur la même scène) furent chaleureusement applaudis. Mentionnons encore *il Parlatore eterno* (1873), *i Lituani* (1874), la cantate à Gaetano Donizetti, composée en 1875 pour la trans-

lation à Bergame des cendres de l'auteur de *la Favorite* et de son maître Mayr, *il Figliuolo prodigo* (1880), *Marion Delorme* (1885), mais surtout *Gioconda* (1876), tirée par M. Boito de *l'Angelo* de Victor Hugo, œuvre vibrante, pleine de passion, que l'on a jouée dans presque tous les théâtres italiens de l'Europe et de l'Amérique.

C'est également à M. Boito que Franco Faccio, né à Vienne en 1810, compositeur, professeur et chef d'orchestre, a dû le livret de son *Amleto*, qui succédant à *i Profughi Fiumminghi*, partition audacieuse fort discutée, eut une destinée plus orageuse encore. Courtoisement accueilli à Florence, en 1865, cet *Hamlet* déclencha une véritable tempête de sifflets à la Scala quand il y fut représenté le 9 février 1871. On accusait alors Faccio de tendances wagnériennes. Elles sont devenues un titre d'honneur pour sa mémoire. Mentionnons en outre ses *Sorelle d'Italia*, mystère écrit en collaboration avec M. Boito, et deux recueils de mélodies.

Nommons encore Vincent Battista, né à Naples en 1823, dont la fin fut assez malheureuse. Il est l'auteur d'*Anna la Prie*, de *Rosvina de la forest*, d'*Emo*, ouvrages peu originaux. On cite encore de lui un *Mudarra* joué à San-Carlo. Il a mis en outre en musique, pour voix de soprano avec accompagnement de piano, le cinquième chant de *l'Enfer* de Dante.

Donnons au moins les titres des œuvres d'Apolloni, *l'Ebreo*, et *Pietro d'Albano* que Venise, en 1856, accueillit avec faveur. Airoldi fit preuve de facilité et d'abondance mélodique dans son *Don Gregorio nell'imbarazzo*. Bottesini et Braga, dont nous avons raconté les mésaventures théâtrales dans notre *Histoire du Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, ont eu plus de succès comme instrumentistes que comme compositeurs. Nous avons dit, dans le même ouvrage, la fâcheuse fortune de *la Duchessa di San Giuliano* de Graffigna. Feroni mérite une mention élogieuse pour son ouverture en *ut* majeur. Catalani, mort jeune, s'était imposé à l'attention des connaisseurs avec *Dejanice*, *Edmea*, *Loreley*. Campana a fait représenter avec succès une *Esmeralda* à Saint-Petersbourg. Le *Don Checco*, de Giosa, donné à Naples en 1850, a marqué parmi les grands succès de l'opéra-bouffe italien au XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques-uns des très nombreux ballets de Giora ont eu une destinée non moins heureuse. N'omettons pas Miceli avec son *Convitto di Baldassar*, et son abondante contribution au genre de la musique de chambre et de la musique vocale, profane et religieuse; Usiglio et son *Educaanda li Sorrento*... D'autres noms pourraient être cités. Mais, en réalité, à partir des premiers grands succès de Verdi, dont la date coïncide à peu près avec celle de la disparition de Donizetti, aucune œuvre de valeur exceptionnelle ne s'est produite en Italie de son vivant, sauf peut-être, nous l'avons dit, le *Mefistofele* de M. Boito, et sa grande ombre se prolonge sur la jeune école des veristes dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

## VIII

## LES CONTEMPORAINS

Par Giovanni MAZZONI

CORRESPONDANT DE « IL TEATRO ILLUSTRATO » ET DE « IL TEATRO D'ITALIA » DE MILAN

**BOITO** (Arrigo) naquit à Padoue, le 24 février 1842. Son père était un peintre italien, et sa mère, la comtesse Joséphine Radolinska, appartenait à la noblesse polonaise. Voilà pourquoi ses œuvres musicales ou poétiques ont la caractéristique d'une inspiration où fusionnent les sentiments du Nord et du Midi. C'est de son frère aîné, Camille, critique et nouvelliste, qu'il prit, dès son jeune âge, le goût de la poésie. En 1856, sa mère, restée veuve, alla demeurer à Milan, où il put fréquenter les classes du Conservatoire et étudier la composition avec Alberto Mazzucato. Dans ses deux premières années d'études, le jeune Boito montra très peu de disposition pour la musique, et ce fut grâce seulement à l'opposition de son professeur qu'il ne fut pas expulsé du Conservatoire. Les classes finissant de bonne heure, dans la journée, il aimait, alors, à occuper ses loisirs à se nourrir des chefs-d'œuvre des littératures grecque et latine à la Bibliothèque de Brera. Ce travail lui fut très profitable. En 1860, il composa sa première cantate, *Il 4 Giugno* (le 4 Juin), qui fut jugée médiocre. En 1862, il en écrivit une deuxième, en collaboration avec Franco Faccio, *le Sorelle d'Italia* (les Sœurs d'Italie). Cette composition eut un tel succès que le gouvernement italien donna une bourse de deux ans aux deux jeunes *maestri* pour qu'ils pussent visiter les grandes capitales de l'Europe.

Boito en profita pour aller à Paris, en Pologne et en Allemagne, où il s'initia aux principes de la nouvelle école et aux réformes de Wagner. Il revint en Italie, en 1866, pour combattre sous les ordres de Garibaldi contre les Autrichiens. L'année suivante, il retourna à Paris, et il fit de brillants débuts dans la presse française, où il avait été accueilli avec la plus grande faveur, grâce aussi à la puissante recommandation d'Emile de Girardin.

Il avait travaillé, pendant ces dernières années, à un *Mefistofele*, — tiré des deux *Faust* de Goethe, — où il met en scène certains épisodes du premier et conclut par un emprunt fait au second : l'épisode d'Hélène et la mort du héros. Le 2 mars 1868, cet opéra fut joué à la Scala. On l'accueillit très mal. Les critiques de ces temps trouvaient que « cet ouvrage est rempli d'étrangetés et de hardiesses poétiques intéressantes, mais qui s'adressent plutôt à l'imagination littéraire qu'au goût musical. Malgré sa couleur mystique, le poème est d'un réalisme choquant et d'une audacieuse crudité ». On le définissait, enfin, comme l'ouvrage « le plus bizarre qu'on ait vu sur la scène ».

La vérité est que Boito avait eu l'audace, singulière en son temps, de n'ignorer ni la musique allemande ni les réformes dramatiques imposées par Wagner, et d'en subir une influence qui a eu des

effets très heureux sur sa nature musicale. Les hardiesses poétiques se bornent à certaines particularités de prosodie dans la nuit du sabbat classique. Le rôle d'Hélène y est traité en vers mesurés à l'antique, curiosité littéraire dont l'effet passe d'ailleurs inaperçu à l'audition. La manière dont il s'est servi du poème de Goethe est très intéressante et essentiellement lyrique. Certaines pages sont particulièrement célèbres : l'air de Faust, *Dai campi, dai prati*, que tous les ténors ont chanté ou voulu chanter; l'air de Marguerite, *L'altra notte*, et le duo : *Lontano, lontano*. Ces pages ont sans contredit beaucoup de charme, mais l'ouvrage en contient d'autres aussi bonnes, sinon meilleures. Il ne faut pas oublier l'ampleur et la sérénité qui distinguent les vastes chœurs du Prologue, la brutalité allègre de l'apostrophe de Méphistophélès, la grâce du chœur d'enfants à deux voix en forme de Scherzo et l'austérité du chœur des pénitentes sobriement accompagné à deux parties. Qui ne se souvient des tendres inflexions de l'air de Faust à l'apparition de Marguerite, au cours du sabbat, où prédomine cette phrase si expressive que Faust murmure à Hélène : *Forma ideal purissima?* Mais la qualité essentielle de *Mefistofele* réside dans son ardeur, dans le mouvement dont la partition est animée et qui lui assure, après tant de temps écoulé, l'impression considérable qu'elle produit sur l'auditoire.

L'insuccès de 1868 à Milan méritait une revanche. Boito l'eut, tout d'abord, au « Teatro Comunale » de Bologne, le 5 octobre 1875. Son *Mefistofele* obtint un succès éclatant, qui s'est toujours renouvelé ensuite dans les innombrables représentations qu'on a données de cet ouvrage dans le monde entier.

Boito a composé trois autres opéras : *Ero e Leandro*, *Nerone* et *Orestide*, que le public ignore encore.

La musique du premier ne plut pas à son auteur, qui la renia et donna le livret à Bottesini d'abord, et à Mancinelli ensuite.

C'est depuis 1876 que le public attend la première de *Nerone*, grand ouvrage élaboré à travers mille doutes, mille incertitudes. La vision entière de la musique que Boito a conçue se présente nette, riche, cristalline. Mais ce compositeur, qui s'est assimilé d'une manière unique les plus grands chefs-d'œuvre et possède une exquise sensibilité d'âme, fut tourmenté par d'innombrables scrupules au sujet de la forme définitive qui devra traduire son idée première et la faire apparaître au public. Il n'est jamais satisfait de lui-même et cherche l'extrême beauté, à travers des formes précieuses qui aujourd'hui le séduisent et demain ne le fascineront plus, car elles lui paraîtront comme étant de l'artifice, et non pas de l'art. Voilà pourquoi ce n'est

qu'en 1912 qu'il a mis le mot *Fin* au bas de la dernière page de la composition musicale de *Nerone*, qu'il avait commencée en 1901. Le maître travaille depuis un an à l'orchestration de son opéra, qui paraît devoir rester l'œuvre de l'avenir, dans le vrai sens de ce mot, car Boito ne pense pas qu'il le verra représenté. Tout comme les artistes de la Renaissance qui commençaient leur œuvre sans considérer si leur vie et leurs moyens suffiraient à son accomplissement, Boito ne travaille que pour la gloire de son art, qu'il a adoré et qu'il adore par-dessus tout.

C'est pour se reposer du travail consacré à son *Nerone* qu'il a composé, en ces derniers temps, un *Orestide* qui, lui aussi, est enveloppé du plus grand mystère, mais qui paraît devoir affronter le jugement du public avant son frère latin.

Boito a été encore un grand poète et un librettiste remarquable. Ses meilleurs poèmes se trouvent réunis dans *Il Libro dei Versi* (le Livre des Vers), un volume de deux cents pages environ, exception faite du *Re Orso* (Roi Orso), une œuvre poétique pleine d'originalité, de caractère et d'un romantisme audacieux. Parmi les libretti qu'on doit à Boito, je citerai : *Mefistofele*, *Nerone* et *Orestide*, dont il a aussi écrit la musique; *Ero e Leandro*, pour Bottesini et Mancinelli; *Amleto*, pour Faccio; *Gioconda*, pour Ponchielli; *Alessandro Farnese*, pour Palumbo; *Iram*, pour Dominiceto; *Otello* et *Falstaff*, pour Verdi.

**SGAMBATI (Giovanni)** naquit à Rome, le 28 mai 1843. C'est un pianiste et un compositeur remarquable. Il fit ses premières études de piano à cinq ans avec Amerigo Barberi, auteur d'un traité d'harmonie. En 1849, après la mort de son père, sa mère émigra à Trevi (Ombrie), où elle se maria. Les leçons de Giovanni y furent continuées par Natalucci, qui avait été un excellent élève de Zingarelli, au Conservatoire de Naples. Dès l'âge de six ans, l'enfant joua du piano en public, chanta les rôles de contralto dans les églises, dirigea de petits orchestres et fut connu comme auteur de petits morceaux de musique sacrée. En 1860, il s'établit à Rome et devint renommé pour sa virtuosité au piano et pour le caractère classique de ses programmes. Ses compositeurs préférés étaient Beethoven, Chopin et Schumann; il était aussi un excellent interprète des Fugues de Bach et de Haendel. Ce fut lui qui initia ses concitoyens aux beautés des Symphonies de Beethoven en les dirigeant à Rome dès 1866. Dans cette ville et à cette époque, il suivit avec assiduité et attention les leçons de Liszt, avec qui il visita l'Allemagne en 1869.

Sgambati a composé deux quintettes avec piano, un quatuor pour instruments à cordes, un concerto pour piano, trois symphonies, dont la première, celle en *fa*, date de 1881, une grand-messe de *Requiem* pour chœur, baryton seul et orchestre, qui fut exécutée à Rome, le 17 janvier 1896, à l'occasion de l'anniversaire de la mort du roi Humbert 1<sup>er</sup>. A toutes ces œuvres, très remarquables, il faut en ajouter un nombre considérable d'autres de moindre importance.

Le *Requiem* est une belle composition de musique religieuse, en conformité stricte avec l'esprit du texte sacré moderne, sans extravagances d'aucune sorte; les thèmes y sont développés magistralement. C'est peut-être l'œuvre la plus ambitieuse de Sgambati, et le succès de l'auteur dans sa composition pour chœurs nous fait plus vivement regretter qu'il ne nous en ait pas donné un plus grand nombre.

Il a préféré consacrer l'énergie de ses meilleures

années à l'enseignement, et il a l'honneur d'être un des fondateurs du « Liceo Musicale » qui fut annexé à l'« Accademia di Santa Cecilia » de Rome. Il commença avec une classe libre de piano en 1869, et il persévère dans sa noble tâche de nos jours encore (1913), en qualité de professeur supérieur de piano. Sous son impulsion intelligente et infatigable l'étude des instruments a pris à Rome un développement exceptionnel.

Le succès de Sgambati comme compositeur pour piano est dû à son exceptionnelle connaissance de toutes les ressources que donne cet instrument, à la facilité qu'il a de reproduire les effets voulus avec les moyens les plus simples, à sa complète possession des combinaisons harmoniques du plus beau choix et au fini exquis qu'il donne pour rendre homogènes les moindres éléments de son inspiration. Chez Sgambati l'artifice est rarement perceptible. Les formes de son accompagnement sont aussi spontanées que les mélodies qu'elles soutiennent.

Ses œuvres plus importantes pour piano, musique de chambre ou orchestre, prises ensemble, le placent en tête de ces musiciens italiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui, n'écrivant pas pour le théâtre, ont moulé leurs œuvres sur des modèles classiques. Ses compositions possèdent, en un mot, les qualités qui demeurent.

Sgambati dirige la musique de chambre de la reine Marguerite; il est correspondant étranger de l'Institut de France.

**TOSTI (Francesco Paolo)** naquit à Ortona a Mare, le 9 avril 1846. Ses parents le firent entrer en 1858 au collège Royal de « San Pietro a Maiella » à Naples, où il étudia le violon avec Pinto, et la composition avec Conté et le vénérable Mercadante. Le jeune élève fit de si grands progrès que Mercadante le surnomma le *Maestrino*.

Il resta à Naples jusqu'à 1869, année où il sentit sa santé s'affaiblir sous l'accès du travail. Il retourna à Ortona pour reprendre des forces. Mais ici il prit une mauvaise bronchite, qui le tint malade sept mois. Pendant sa maladie il écrivit *Non m'ama più* (Elle ne m'aime plus) et *Lamento d'amore* (Plainte d'amour). Dès qu'il put se remettre en voyage, il alla à Rome, pour se procurer du travail.

Sgambati, le chef de la nouvelle école musicale de Rome, fut le premier à reconnaître le talent de Tosti, et, en 1872, il organisa un concert qui eut beaucoup de succès et qui procura au jeune *maestro* la place très enviée de professeur de chant de la princesse Marguerite de Savoie et de bibliothécaire des Archives musicales à la cour d'Italie.

En 1875, Tosti visita, pour la première fois, Londres, où il fut de suite reçu dans la meilleure société et très fêté. Il fit ensuite des séjours assez fréquents dans cette ville, et, en 1880, il fut nommé professeur de chant de la famille royale d'Angleterre. Depuis cette date il s'est établi à Londres, où il a continuellement reçu de nombreuses marques d'estime. En 1908, il fut créé *baronet* par le roi Edouard VII et naturalisé Anglais.

Tosti a écrit un très grand nombre de mélodies italiennes, françaises et anglaises, qui reflètent les goûts du public et, en même temps, le progrès de son développement artistique. Parmi les préférées, je citerai : *Mattinata*, *Serenata*, *Ninon*, *For ever*, *Good Bye*, *Mother*, *Vorrei morire*, *Ideale*, *Aprile*, etc.

**MANCINELLI (Luigi)** naquit à Orvieto, le 5 février

1848. Il avait six ans quand il commença à étudier le piano sous la direction de son père. En 1860, il alla à Florence et il fut l'élève du professeur Sbolci, un violoncelliste plein de talent. L'enfant montra une grande disposition pour le violoncelle et fit des progrès très rapides. Il étudia ensuite l'harmonie et le contrepoint avec Mabellini. Celles-ci sont les seules leçons qu'il ait reçues. Il acquit de profondes connaissances de la composition en étudiant tout seul les œuvres des grands maîtres. Il commença sa carrière à Florence en jouant du violoncelle dans l'orchestre de la « Pergola ».

En 1874, il fut engagé à l'« Apollo » de Rome, quand le théâtre resta subitement sans chef d'orchestre. L'impresario Iacovacci, un directeur populaire et énergique, avait remarqué l'habileté du premier violoncelliste. A la faveur de cette circonstance, Mancinelli quitta bien vite les rangs inférieurs pour prendre en main le bâton de chef d'orchestre. L'*Aida* fut le premier opéra qu'il conduisit, et on compta dès lors un nouveau grand chef en Italie.

Grâce à ce premier succès, il fut appelé à Iesi pour diriger la *Vestale* pendant les fêtes du centenaire de Spontini. Il donna une exécution admirable de cet opéra et il fut réengagé à l'« Apollo ». En 1876, Mancinelli eut son premier succès de compositeur avec ses intermezzi écrits pour *Messalina*, un drame de Pietro Cossa; il écrivit ensuite des intermezzi pour *Cleopatra*, un autre drame du même auteur. En 1881, il quitta Rome pour Bologne, où il avait été nommé, en même temps, directeur du Conservatoire, chef d'orchestre du Teatro Comunale et maître de chapelle de l'ancienne basilique de San Petronio. Pendant son séjour à Bologne, il écrivit deux messes et plusieurs morceaux sacrés, il introduisit de savantes réformes au Conservatoire et il initia les Bolognais à la musique vocale et instrumentale des meilleurs compositeurs étrangers. En 1884, il fit jouer son premier opéra, *Isora de Provence*, qui obtint un grand succès.

En 1886, il alla donner des concerts à Londres, et il fut engagé à Drury Lane pour diriger l'opéra italien pendant le jubilé et écrire un oratorio pour le festival de Norwich. Il quitta, alors, Bologne. Son oratorio *Isaïas*, exécuté à Norwich, en octobre 1887, eut le plus grand succès. En 1888, il fut engagé comme chef d'orchestre de « Covent-Garden » à Londres.

Son opéra *Ero e Leandro*, donné d'abord sous forme de concert à Norwich, en 1896, fut représenté sur une scène à Madrid, le 30 novembre 1897, et à Covent-Garden, le 11 juillet 1898. De 1888 à 1895, Mancinelli occupa la place de directeur musical du Théâtre Royal de Madrid. Il alla ensuite diriger le « Metropolitan Theatre » à New-York.

Il écrivit un deuxième oratorio, *Sainte Agnès*, pour le festival de 1905 à Norwich. Le 17 novembre 1907, son deuxième opéra, *Paolo e Francesca*, était très favorablement accueilli au « Teatro Comunale » de Bologne. En ces dernières années, Mancinelli a fait applaudir un nouvel opéra, *Tiziunello*, et trois suites pour orchestre, *Scene Veneziane* (Scènes Vénitienes).

**MARTUCCI (Giuseppe)** naquit à Capoue, le 6 janvier 1856. Il apprit les premiers éléments de musique avec son père, un chef d'orchestre militaire, et, tout enfant, fit sensation à Naples avec ses belles exécutions au piano. En 1867, il fut admis au Conservatoire de cette ville. Il donna cinq années à l'étude du piano avec Beniamino Cesi et il prit en même temps des leçons de théorie et de composition avec Carlo Costa,

Paolo Serrao et Lauro Rossi. Il quitta le Conservatoire en 1872, mais, après deux ans d'enseignement et d'exécution en public, il y retourna comme professeur, ayant obtenu cette place par voie de concours. S'étant produit avec un énorme succès dans des concerts à Rome et à Milan, il entreprit, en 1875, une tournée en France, en Allemagne et en Angleterre. En 1878, il fit un deuxième séjour à Paris. Il y fut entendu par Rubinstein, qui ne se contenta pas de manifester sa haute admiration pour son talent d'exécuteur, mais voulut faire honneur aussi au compositeur en dirigeant lui-même son Concerto en ré bémol mineur, avec Cesi au piano. Martucci retourna ensuite à Naples et entra dans le célèbre *quartetto Napoletano*, qu'il dirigea pendant huit années consécutives. Ce fut lui qui fit connaître aux Napolitains les chefs-d'œuvre classiques et modernes. En 1886, il fut nommé directeur du « Liceo musicale » de Bologne, mais il n'en continua pas moins de donner des concerts dans d'autres villes. Après seize années d'absence, il retourna, en 1902, sur la scène de ses premiers travaux, comme directeur du Conservatoire de Naples.

Martucci, qui était membre de l'« Accademia Reale » de Naples, occupait un des premiers rangs parmi les virtuoses du piano; comme auteur, son style s'est formé sur les meilleurs modèles classiques. Ses œuvres se font remarquer par leur fini et souvent par une grande originalité. Je citerai parmi les principales : une symphonie en *fa* mineur et une autre en *fa* majeur, son concert en ré bémol mineur, de nombreux quintettes, trios, sonates et romances, un poème lyrique, *la Canzone dei ricordi* (la Chanson des souvenirs), un oratorio, *Samuel*, des variations et fantaisies pour piano et orchestre, six volumes de compositions pour piano.

Il mourut à Naples, le 1<sup>er</sup> juin 1909.

**MASCHERONI (Eduardo)** naquit à Milan, le 7 septembre 1857. Dès son plus jeune âge, il montra une grande aptitude pour la musique. Il fréquenta le « Liceo Beccaria », où il se distingua tout particulièrement dans les mathématiques. Il collabora pendant quelques années, avec des articles littéraires, à la *Vita Nuova*, un journal dont il avait été un des fondateurs. Mais quand il eut conscience que la musique était sa vocation, il se mit à travailler avec Boucheron, un compositeur et professeur très estimé à Milan. Il étudia avec acharnement pendant plusieurs années. Tout jeune, il avait composé plusieurs petits morceaux, mais ce ne fut qu'en 1883 qu'il fit sérieusement son début dans cette carrière, comme chef d'orchestre au « Teatro Goldoni » de Livourne. Il passa ensuite au « Teatro Apollo » de Rome, où il resta sept ans, gagnant tous les ans en expérience et en réputation, si bien qu'en 1893 il était considéré comme un des premiers chefs d'orchestre italiens et fut choisi pour préparer et diriger les premières représentations du *Falstaff* de Verdi à la « Scala ». Mascheroni est toujours chef d'orchestre, mais depuis des années il a voulu aussi conquérir les lauriers de compositeur. Pendant son séjour à Rome, il écrivit une belle série de mélodies et un Album pour piano qui furent très applaudis, et son chef-d'œuvre était, alors, le *Requiem* pour solo, chœurs et orchestre, qu'il écrivit pour commémorer la mort de Victor-Emmanuel II.

En 1904, il tenta le théâtre avec un opéra en trois actes, *Lorenza* (Laurence), dont la première fut donnée avec beaucoup de succès au « Teatro Costanzi »

de Rome, le 13 avril, et qui fit ensuite une tournée triomphale à Brescia, Barcelone, Valence, Buenos-Aires, etc. La musique, écrite sur un livret d'un intérêt médiocre (il s'agit d'une histoire de brigands), est d'une tenue parfaite. On y retrouve ostensiblement à la fois l'influence de Massenet et de Wagner, mais le tout est bien amalgamé; l'orchestration est éclatante, et il est incontestable qu'on se trouve en présence d'un maître compositeur. En Amérique, la *Lorenza* a eu de grands succès, mais en Italie, le premier enthousiasme tombé, le livret a toujours nui à l'œuvre. Son deuxième opéra est *la Perugina*, qui fut représenté en 1906.

**LEONCAVALLO (Ruggero)** naquit à Naples, le 8 mars 1858. Son père était magistrat. Il commença ses études musicales par le piano, qu'il apprit d'abord avec un musicien nommé Siri, et ensuite avec Simonetti, un professeur qui jouissait d'une grande réputation à Naples et avait écrit une *Enciclopedia del pianista* (Encyclopédie du pianiste).

Leoncavallo fut admis au Conservatoire de sa ville natale. Il travailla le piano avec Beniamino Cesi, l'harmonie avec Michele Ruta, et la composition avec Lauro Rossi. A dix-huit ans il quitta le Conservatoire avec son diplôme de *maestro* et il se mit à écrire son premier opéra. Le sujet était l'histoire tragique de Chatterton, le livret étant une adaptation du drame bien connu d'Alfred de Vigny.

En 1877, il alla à Bologne pour suivre les leçons du grand poète et littérateur Giosuè Carducci. Il y acheva son opéra et en prépara la représentation. Mais, au dernier moment, son *impresario* s'esquiva, laissant le malheureux compositeur presque sans le sou. Leoncavallo, désespéré, fut obligé d'entreprendre des travaux pour éviter de mourir de faim. Il donna des leçons de chant et de piano et il joua le soir dans les cafés-concerts. En qualité d'accompagnateur, il voyagea loin : il alla en Angleterre, en Hollande, en France, en Allemagne et même au Caire.

Après de longues années de pérégrinations, il retourna en Italie, en 1887. Il se présenta à la maison Ricordi avec le scénario d'une vaste trilogie, *i Medici* (les Médicis), qui comprenait toute l'histoire de la Renaissance italienne. Ricordi accepta la proposition. Leoncavallo, en douze mois, écrivit sa musique. Il attendit vainement trois longues années, dans l'espoir de voir son opéra joué. Las d'attendre, il s'en alla chez Sonzogno, qui lui commanda *i Pagliacci* (Pailasse), opéra-comique en deux actes, lequel fut représenté au « Dal Verme » de Milan, le 21 mai 1892, avec le plus grand succès. Le nom de Leoncavallo devint en peu de temps célèbre dans toute l'Italie.

Le 10 novembre 1893 on joua à ce même théâtre le *Crepuscolo* (Crépuscule), la première partie de sa trilogie *i Medici*. Cet opéra, qui représente la conspiration des Pazzi et l'assassinat de Julien de Médicis, tomba aussitôt. Le compositeur, découragé par cet accueil peu favorable, n'a jamais publié les deux autres parties de la trilogie, *Savenuola* et *Cesare Borgia*.

Un autre opéra de Leoncavallo, *Chatterton*, qui fut joué au « Teatro Nazionale » de Rome, le 10 mars 1896, n'eut pas un meilleur sort. Mais *la Bohème*, une adaptation du roman de Henri Murger, représentée au « Teatro della Fenice », à Venise, le 6 mai 1897, fut très chaleureusement applaudie et fut ensuite jouée souvent ailleurs, et toujours avec succès.

Son opéra suivant, *Zaza*, une adaptation du roman de MM. Berton et Simon, fut joué au « Teatro Lirico »

de Milan, le 10 novembre 1900. Le succès fut si éclatant qu'on le représenta aussitôt après en Hollande, puis en Allemagne et à Paris. L'anecdote qui forme le sujet de *Zaza* n'a point paru un excellent thème musical. La pièce, accommodée en opéra, perd évidemment de son esprit et de sa puissance émotive. Leoncavallo, qui a écrit cette partition de 402 pages, s'y est montré un auteur fécond. Ses harmonies, toutes écrites du premier jet, ne portent pas la trace d'un labeur excessif. Quant à ses mélodies, ceux-là mêmes qui en critiquent la texture les oublient malaisément : si elles ne se tiennent pas, elles se retiennent. Ce qui fait qu'on incline plutôt à le ranger parmi les improvisateurs que dans les rangs des chercheurs raffinés des combinaisons mélodiques.

Guillaume II confia à Leoncavallo le soin de composer le *Roland*, une partition dont le livret est tiré du roman d'Alexis Willibald *Der Roland von Berlin* (le Roland de Berlin) et traite de la prise de Berlin par l'électeur Frédéric II. Le *Roland* fut joué, le 13 décembre 1904, à l'« Opéra Royal » de Berlin et, le 19 janvier 1905, au « San Carlo » de Naples. Il n'eut qu'un nombre très restreint de représentations.

Leoncavallo a composé ensuite une symphonie, *Serophita*, d'après le roman de Balzac, et un ballet, *la Vita d'una Marionetta* (la Vie d'une marionnette). Puis, après quelques années de silence, il a fait représenter, en trois ans, deux opéras et deux opérettes. Les premiers sont *Maia*, en trois actes, joué au « Teatro Costanzi » de Rome, le 15 janvier 1910, et *gli Zingari* (les Bohémiens) à l'« Hippodrome » de Londres, le 5 août 1912. Le succès que ce dernier remporta au théâtre populaire de la grande capitale anglaise ne se renouvela pas et ne fut pas confirmé, en janvier 1913, au « Teatro Lirico » de Milan. Les deux opérettes sont, par ordre de date : *Malbrouk s'en va-t-en guerre*, en trois actes, joué en avril 1911 au « Teatro della Pergola » de Florence, et *Reginetta delle Rose* (la Petite Reine des Roses), représentée au « Politeama » de Livourne, le 16 août 1912. La première n'est pas une opérette : la partition du maître a paru hybride. On voit qu'il a voulu s'amuser, mais il aurait été préférable qu'il amusât. Le défaut de cette tentative du genre bouffe, qui fut jouée aussi à l'« Apollo » de Paris en 1912, c'est qu'elle est rarement bouffonne, ou, quand elle se résigne à l'être, elle l'est avec effort. Le reste du temps elle développe des pages d'un art appliqué, grave, parfois imposant. L'autre, qui fut représentée aussi au « Théâtre Réjane » de Paris en mai 1913, n'a pas fourni au maestro une inspiration suffisante pour que la musique s'harmonisât parfaitement avec la vraie sensibilité et les belles pages comiques du livret.

**PUCCHINI (Giacomo)** naquit à Lucques, le 22 juin 1858. Il est issu d'une vraie famille de musiciens. Son bisaïeul, Giacomo Puccini, un des maîtres de la République de Lucques, écrivit un *Requiem* de réelle valeur. Son grand-père fit représenter à Livourne un *Quintus Fabius*, et son père, contrepuntiste distingué, par ses œuvres et par ses élèves, fait honneur à l'art de son pays. Giacomo avait donc de qui tenir. Par malheur le pain quotidien ne se distribue pas aussi facilement que les leçons d'harmonie, et la pauvreté aurait été un terrible obstacle à sa carrière, s'il n'avait obtenu de la reine Marguerite une pension qui lui permit de terminer ses études. C'est alors qu'il écrivit un *Caprice symphonique* qui attira sur son nom l'attention de la critique et du public. *Le Villi*, un opéra en un

acte, présenté sans succès au concours Sonzogno, fut joué, grâce à l'aide d'amis zélés, au théâtre « Dal Verme » de Milan, le 31 mai 1884, et le nom du jeune compositeur devint ainsi rapidement populaire. *Le Villi* furent représentées partout, et le succès couronna l'effort, si bien que la maison Ricordi lui commanda un autre ouvrage, *Edgar*, qui fut donné à la « Scala », en 1889, et confirma toutes les espérances conçues dans son entourage.

*Manon Lescaut*, sa troisième partition, fut représentée au « Teatro Regio » de Turin, le 1<sup>er</sup> février 1893, et, dès lors, Puccini fut rangé parmi les artistes dont l'Italie est en droit de beaucoup attendre. Cette œuvre est pleine des qualités que le compositeur révélera ensuite dans la *Vie de Bohême* et dans la *Tosca* : une réelle sensibilité, du charme, de la distinction, une juste compréhension de l'effet théâtral. On y trouve des chœurs charmants, des scènes pastichées d'un tour délicieux, un final fugué de solide ordonnance, un troisième acte émouvant et un dénouement pathétique. Les harmonies sont d'une extrême distinction, et l'orchestration atteste le goût et le savoir du compositeur.

Dans sa *Vie de Bohême*, jouée pour la première fois au « Teatro Regio » de Turin, le 1<sup>er</sup> février 1896, les personnages prennent, par la suggestion harmonique, corps, couleur et vie. Quand Mimi rend le dernier soupir, au quatrième acte, tous les cœurs sont pleins d'une émotion profonde. Le second acte, grouillant et pittoresque, est un vrai chef-d'œuvre. La mélancolie si douce, la grâce si séduisante, la bonne tenue si spirituelle, qui se dégagent de toute l'œuvre, le rattachent à la vieille école, mais il s'est débarrassé de toutes les formules démodées, de tous les clichés hors d'usage; sa musique cherche à suivre le mouvement dramatique, abandonnant en apparence les anciennes subdivisions en airs, duos, trios, etc.; mais cela n'est qu'une apparence, car la coupe traditionnelle des morceaux à effet apparaît à chaque acte.

Le 14 janvier 1900, on joua, pour la première fois, au « Teatro Costanzi » de Rome, la *Tosca*. Le livret a réduit l'œuvre célèbre de Sardou à sa plus simple expression, et, sur ce drame qui galope, le *maestro* a écrit une partition profonde et sincère. C'est du théâtre, et c'est aussi de la musique, et même de la bonne musique, avec quelques trouvailles mélodiques. On retrouve dans cette œuvre la clarté, le mouvement, la passion et même l'écriture brillante qui ont tant fait le succès de la *Vie de Bohême*. Il est difficile d'oublier, parmi les morceaux à effet, le beau *Te Deum* qui termine le premier acte avec accompagnement d'orgue et orchestre, et le charmant prélude symphonique du troisième, dépeignant le lever du jour avec les sonneries de cloches qui saluent le réveil de Rome.

*Madame Butterfly*, primitivement créée à la « Scala » de Milan (1904), y fut sifflée très irrévérencieusement sous prétexte des réminiscences de la *Vie de Bohême*. Mais, l'année d'après, Puccini réussit à la faire applaudir, heureusement modifiée du reste, à Turin, à Brescia, à Bologne, à Naples, à Palerme, à Buenos-Aires, à Londres et à Paris. *Madame Butterfly* est, sans aucun doute, le meilleur ouvrage de l'auteur de la *Tosca*. La pensée mélodique toujours élégante et chaleureuse, l'harmonisation toujours recherchée, l'orchestration variée, fine, amusante, expressive et riche, telles sont les qualités de cette vivante partition.

La première de sa *Fanciulla del Far-West* (Fille du Far-West), fut donnée au « Metropolitan Theatre » de New-York. Je suis mauvais juge pour décider de

la mesure où la *Fanciulla del Far-West* est « américaine » ou non; mais le « rage-time » de la musique du « banjo » y joue un grand rôle et produit de très heureux effets. Comme toujours, c'est l'ambiance de l'œuvre qui est sa qualité essentielle : dans la *Fanciulla del Far-West*, elle a surtout de la saveur au cours des deux premiers actes, où palpète vraiment une atmosphère saisissante et douce à la fois, mélancolique et rude. On a fait toujours un immense succès à cet ouvrage, où abondent aussi les « dessous » mélodiques, ingénieux, d'un dessin charmant, habilement sertis. Dans cette œuvre Puccini n'est pas resté insensible à la production de l'école française moderne. Il suffit, pour s'en convaincre, d'entendre les premiers accords de la *Fanciulla del Far-West* : la gamme par tons ne fut jamais employée par Puccini avec tant de fréquence. La constitution de son œuvre s'est, elle aussi, modifiée. Certes, on y retrouve ces grandes phrases où abondent les octaves et les quintes, qui sont le propre du pathétique de la *Tosca* et de la *Vie de Bohême*, mais on y trouve aussi des successions de secondes, des frôlements, des groupements harmoniques, qui sont neufs dans la manière de Puccini.

Cette partition est, je crois, depuis sa *Manon Lescaut* et sa *Madame Butterfly*, son œuvre la plus remarquable, du moins celle qui intéressera le plus les musiciens.

**FERRARI (Gabriella, née Colombani de Montègre)** naquit à Paris, en 1860, de parents italiens, qui allèrent s'installer de nouveau en Italie quelques années plus tard. C'est au Conservatoire de Naples qu'elle étudia les premiers éléments de la composition avec Paolo Serrao. Après son mariage avec Francesco Ferrari, elle retourna à Paris avec son mari, qui appartenait pendant de longues années à la rédaction du *Figaro*. Dans cette ville, elle travailla la composition avec Charles Gounod, dont elle fut, avec Bizet, la seule élève; puis, après la mort du maître, elle eut comme professeur Alfred Apel, du Conservatoire de Leipzig. M<sup>me</sup> Ferrari, qui avait été élève, pour le piano, de Ketten, se fit bientôt connaître et apprécier comme pianiste. C'est elle qui fit entendre, la première, en France, les œuvres pianistiques des maîtres russes. Elle fut aussi une interprète très applaudie de Bach, Beethoven, Liszt et Chopin. Vers 1895, elle se laissa tenter par la composition, et, à partir de cette date, elle s'y consacra entièrement. Sa première œuvre théâtrale, un opéra en un acte, *Sous le masque*, fut représentée à Vichy en 1898. Ce premier succès encouragea M<sup>me</sup> Ferrari à persévérer dans cette voie et à donner des œuvres plus importantes.

C'est en 1909 que le *Cobzar* fut représenté au théâtre de Montecarlo, où il fut accueilli très favorablement. En 1910, ce même opéra fut joué au théâtre d'Aix-les-Bains, et deux ans après à l'« Opéra » de Paris, où il obtint le plus vif succès.

La musique dont M<sup>me</sup> Ferrari a illustré ce drame tumultueux et violent a le grand mérite d'en présenter une traduction parfaitement exacte et fidèle. Expressive toujours, déclamée avec énergie et justesse, elle ne s'égaré jamais. Elle dit bien ce qu'elle veut, et ce qu'il fallait dire, avec une sobriété voulue, une fermeté, une juste vigueur qui lui communiquent, dans les scènes pathétiques, une émotion prenante à laquelle le public ne saurait demeurer insensible. La forme, partout très libre, ne tombe nulle part dans l'indécision. La couleur est très brillante et très personnelle.

En outre de ces deux œuvres théâtrales, qui ont déjà été jouées, M<sup>me</sup> Ferrari travaille à trois autres, qui vont affronter le jugement du public parisien. Elle a écrit aussi des pièces orchestrales de chant ou de piano, entre lesquelles je citerai le *Tartare*, cantate avec chœurs et orchestre, et la *Rapsodie espagnoliste*.

**FRANCHETTI (Alberto)** naquit à Turin, le 18 septembre 1860. Ses parents étaient très riches, mais il n'en étudia pas moins au Conservatoire de sa ville natale d'abord, avec Nicolò Coccon et Fortunato Maggi, ensuite à Dresde avec Draecke, et au Conservatoire de Munich.

Il paraît avoir appris de ses maîtres allemands la manière de traiter avec une grande habileté les masses symphoniques, ce qui est une qualité très demandée chez les compositeurs d'opéras.

Ses opéras sont au nombre de cinq : *Asraël*, en quatre actes, qui fut tout d'abord joué en 1888 à Brescia et puis à la « Scala » de Milan, et toujours avec un grand succès. La municipalité de Gênes lui commanda un *Cristoforo Colombo* (Christophe Colomb) en quatre actes, pour fêter le sixième anniversaire de la découverte de l'Amérique par le grand Génois. Cet opéra fut représenté au « Carlo Felice » en novembre 1892. Il contient une admirable scène d'ensemble au premier acte, mais il parut au public comme une apothéose plutôt que comme une œuvre musicale.

*Fior d'Alpe* (Fleur d'Alpe), en trois actes, et *il Signor di Pourceaugnac* (Monsieur de Pourceaugnac), en trois actes également, furent joués tous les deux à Milan, le premier en 1894, le second en 1897. Ils eurent moins de succès que *Germania* (Allemagne), représentée en cette même ville, le 11 mars 1902. Le livret de ce drame lyrique très tonifié écrit à la plus grande gloire de l'Allemagne qu'il symbolise par son sujet, peu scénique dans sa mise en œuvre, a recueilli moins d'éloges que la musique. Celle-ci, conçue, jusqu'à un certain point, dans le système wagnérien, sans morceaux concertés, avec emploi des leit-motifs, s'est fait remarquer sinon par la nouveauté des idées, au moins par son ampleur, sa puissance et les qualités d'une riche instrumentation, traitée avec beaucoup d'habileté.

Une symphonie en sol mineur complète l'énumération de ses œuvres.

Depuis plusieurs années, Franchetti travaille dans sa superbe villa; on donne à son nouvel opéra des titres différents, mais on attend toujours d'en connaître le véritable.

**BOSSI (Enrico)** naquit à Salto, sur les bords du lac de Garde, en 1861. Il a dirigé le Conservatoire de Venise et dirige actuellement celui de Bologne. Il est le meilleur organiste d'Italie et un compositeur de haute valeur.

Ses oratorios, *il Paradiso perduto* (le Paradis perdu) et le *Canticum Canticorum* (le Cantique des Cantiques), ont d'abord été joués à Leipzig et ensuite dans les plus importantes villes d'Allemagne et d'Italie.

Parmi ses autres œuvres principales je noterai : un Concerto pour orgue et orchestre, une suite pour orchestre, deux trios, deux sonates pour orgue, deux sonates pour piano et violon et un recueil de charmantes pièces pour instruments à cordes intitulé *Intermezzi Goldoniani* (Intermèdes goldoniens).

Bossi est un compositeur des plus éminents de l'époque actuelle, mais son grand talent ne trouve pas dans la Péninsule un champ d'action digne de son

mérite. Sa tendance musicale très moderne consiste principalement dans une polyphonie variée, qui n'exclut ni la clarté de la mélodie ni la concision de la forme.

**ZANELLA (Amilcare)** naquit à Plaisance en 1863. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Parme, où il avait obtenu une bourse gratuite. Dès qu'il eut son diplôme de *maestro*, il fut amené par Mancinelli, qui en avait fait son second, à Buenos-Aires, où il resta quelques années, ayant été nommé, par le gouvernement argentin, membre de la commission des beaux-arts. A son retour en Italie, il fit une brillante tournée à la tête d'un orchestre. En 1906, il fut nommé directeur du « Liceo Rossini » (Conservatoire) de Pesaro.

Comme compositeur, il possède un bagage important : un trio, un nonetto, une fantaisie symphonique fuguée à quatre sujets, un poème symphonique, *la Fede* (la Foi, une symphonie en *mi* et un opéra en trois actes, *Osanna* (Hosanna). Ses ouvrages se font remarquer par leur couleur orchestrale et la hardiesse de la technique, qui ne s'éloignent pourtant pas des grandes traditions des anciens maîtres.

**GIORDANO (Umberto)** naquit à Foggia, le 27 août 1863. Son père, qui était ouvrier, aurait voulu que son fils l'aidât dans son travail. Mais, grâce aux conseils de quelques amis, qui avaient remarqué chez lui un vrai tempérament de musicien, l'enfant put recevoir l'instruction musicale qu'on pouvait lui donner, à ces temps, dans la petite ville de province où il était né. En 1879, il entra au Conservatoire de Naples. Il y étudia la composition et le contrepoint avec Paolo Serrao. En 1887, il avait déjà écrit et fait jouer un opéra, *Marina* (Marine), qui attira sur lui l'attention de l'éditeur Souzegno, lequel lui confia la composition musicale d'un autre libretto, *Mala Vita* (Mauvaise Vie), inspiré des gestes et des mœurs de cette plaie qui infestait la province de Naples et s'appelait *camorra*. Cet opéra fut joué à Rome en 1892, et son succès doit être attribué plutôt à son actualité qu'à sa valeur musicale.

Giordano composa ensuite un *Regina Diaz*, qui échoua à Naples en 1894. Il prit sa revanche à Milan, en 1896, avec son *Andrea Chénier* (André Chénier), dont le livret, très dramatique, a le rare mérite d'être théâtral, rapide et fertile en incidents pathétiques. La partition est très musicale, très sincère, remarquablement orchestrée et fort habilement traitée au point de vue scénique. La clarté, la chaleur, la sève mélodique, la justesse de l'expression, la vigueur de l'accent, la variété et le mouvement, telles sont les qualités maîtresses de cette œuvre jeune et vivante. Cet opéra fit éprouver à Giordano les premiers succès de sa carrière et fut joué, de suite, sur les plus grandes scènes d'Italie et de l'étranger.

En 1897, Giordano, donna une deuxième édition, revue et corrigée, de *Mala Vita*, qui reparut sous le titre de *il Voto* (le Vote).

En 1898, on représenta à la « Scala » sa *Fedora*. La célèbre pièce de Victorien Sardou n'est pas un sujet vraiment lyrique, et, bien que la musique en soit toujours habilement écrite par un homme qui a véritablement le sens du théâtre, on ne trouve malheureusement pas, dans cette partition de Giordano, la belle émotion que procure le poignant second acte de *Siberia* (Sibérie), qui reste son chef-d'œuvre et fut donné à Milan en 1904.



Voilà une belle œuvre, humaine et forte, hautement significative et nettement décisive, qui met hors de pair son compositeur et place la nouvelle école milanaise au rang le plus élevé.

Le sujet en est simple, frappant et poignant. Les situations claires et vigoureuses du livret et le sentiment de profonde pitié qui s'en dégage ont inspiré au compositeur une maîtresse partition où, sans rien renier des convenances de sa race, il a su se montrer à la fois *réaliste* et artiste. Que de vérité dans cette musique pleine d'angoisses et de larmes, et que d'art dans sa conception et dans sa réalisation ! Elle n'est point improvisée, jetée sur le papier, mais pensée, réfléchie et vécue. Oui, l'auteur a souffert, pleuré, aimé avec ses personnages. Au début, le style semble manquer de cohérence. La diversité des scènes formant l'exposition du drame en est probablement la cause. Ces scènes, d'ailleurs, ne plaisent pas toutes d'égal manière. Mais le tableau de la halte des prisonniers garde, du commencement à la fin, une superbe tenue. Dans le prélude, tragique et frissonnant ; dans les conversations des cosaques occupant le poste, et des parents venus pour embrasser une dernière fois les condamnés ; dans le chant des bateliers du Volga, que elament, en avançant, les forçats et qui, entendu d'abord ainsi qu'un murmure lointain, peu à peu se précise, grandit et éclate formidable ; dans le cri déchirant précédant la rencontre passionnée de Stephana et de Vassili ; dans l'expressive symphonie suivant le départ et la disparition du convoi, hurle, sanglote et frémit, mieux encore que l'atroce infortune d'un peuple, l'universelle et éternelle torture humaine. Et le dénouement est aussi très impressionnant, en sa terrible sauvagerie opposée à la douceur adorable et fraternelle des carillons de Pâques.

Après *Siberia*, Giordano ne nous a donné que *Mese Mariano* (Mois de Marie), un acte, qui fut joué, en 1911, au « Teatro Massimo » de Palerme. Il achève sa *Madame Sans-Gêne*, qui sera représentée au « Metropolitan » de New-York.

Giordano est un membre typique du groupe des compositeurs qui parvinrent à la renommée en suivant les traces de Mascagni, dont les méthodes d'adresse ne sont toutefois reproduites, avec une étrange fidélité, que dans ses tout premiers opéras. Dans *Andrea Chenier*, en effet, il déploie déjà une individualité de style plus définie, et, en vérité, il y a, dans celui-ci et dans les opéras qui le suivirent, des passages qui montrent un considérable raffinement d'exécution qu'en général la nouvelle école italienne n'atteint pas. Giordano a une source exubérante de mélodie et un sentiment très fort de l'effet scénique. En écoutant et en étudiant ses partitions on n'éprouve, parfois, que deux regrets : qu'elles manquent de solidité, et que dans sa musique les artifices théâtraux ordinaires qui veulent provoquer les applaudissements prennent trop souvent la place d'une sincère expression émotive.

**MASCAGNI (Pietro)** naquit à Livourne, le 7 décembre 1863. Son père, qui était boulanger, en voulait faire un avocat. Il fut désespéré quand il vit que son fils avait appris les premiers rudiments de la musique. Ce fut grâce à l'intervention d'un oncle, qui l'adopta, que le futur compositeur de *Cavalleria rusticana* put continuer ses études musicales. Les premiers fruits de son travail furent une symphonie en *mi* mineur pour un petit orchestre et un *Kyrie* écrit pour célébrer l'anniversaire de Cherubini, en 1879.

Deux ans après il leur faisait suivre *In Filanda* (La Filature), une cantate pour solo et orchestre qui lui valut un premier prix au concours institué à l'Exposition internationale de musique de Milan. Ces succès réconcilièrent son père à l'idée de le voir devenir un musicien, et à la mort de son oncle, en 1881, le jeune compositeur retourna chez ses parents. Il composa alors une *Ode alla Gioia* (Ode à la Joie), adaptation d'après Schiller, qui fut exécutée au « Teatro degli Avvalorati » de Livourne. L'impression produite fut si favorable que le comte Florestano de Larderel s'offrit à payer la somme nécessaire pour qu'il pût compléter ses études au Conservatoire de Milan. Son passage dans cette école ne fut pas des plus brillants. Malgré les sympathies et les encouragements de ses maîtres, parmi lesquels on voyait Amilcare Ponchielli et Michele Saladino, il trouva insupportable le cours régulier des études. Il accepta, alors, d'aller comme chef d'orchestre dans une troupe d'opérette, et il vécut misérablement pendant plusieurs années en pérégrinant à travers l'Italie et passant d'une troupe à l'autre. Il n'eut pas, ainsi, beaucoup de temps pour ses compositions, mais il acquit une grande expérience dans la pratique de l'orchestration.

Ses voyages le menèrent un jour à Cerignola, près de Foggia. Il s'y maria, s'y installa et vécut maigrement en donnant des leçons de piano et en dirigeant l'école communale de musique. Ce fut *Cavalleria rusticana*, son opéra en un acte, qui le fit sortir de son obscurité : en 1889, il obtint le premier prix dans le concours organisé par l'éditeur Sonzogno.

Le 18 mai 1890, ce succès fut publiquement confirmé au « Teatro Costanzi » de Rome. Le jour suivant le jeune *maestro* était célèbre. L'Italie perdit la tête en écoutant *Cavalleria*, et Mascagni fut proclamé le successeur de Verdi : il retourna à Livourne, où il fut reçu avec des honneurs dignes d'un roi. *Cavalleria* fit le tour de l'Italie et passa les Alpes.

Mais, après les glorieux jours de *Cavalleria*, la renommée de Mascagni a décliné un peu. *L'Amico Fritz*, représenté au « Teatro Costanzi » de Rome, le 31 octobre 1894, est une partition commune et bruyante, assez dépourvue de couleur locale, aussi peu savoureuse que possible ; on y applaudit, pourtant, le « duo des cerises » et le prélude du troisième acte. Ce fut un succès d'estime.

*I Rantzau* (« Teatro alla Pergola », Florence, 10 novembre 1892) furent un succès causé par les grands défauts du libretto et par le style exagérément pompeux de la musique.

*Guglielmo Ratcliff* (« Scala », Milan, février 1895) est un opéra qu'il avait écrit quand il étudiait encore. Le *maestro* l'avait revu et corrigé, mais il n'avait su comment réduire les longueurs de la triste tragédie de Heine, et ce fut un autre insuccès, car la musique ajoute un peu à l'ennui du libretto.

*Silvano* (« Scala », Milan, mars 1895) eut moins d'insuccès, car il est plus à la manière de *Cavalleria*, mais il quitta aussi très vite la scène.

Vers cette époque Mascagni fut nommé directeur du « Liceo Rossini » (Conservatoire) de Pesaro, où il fit exécuter, le 4<sup>e</sup> mars 1896, un autre opéra : *Zanetto*, tiré du *Passant* de François Coppée.

Le 22 novembre 1897, on donna au « Costanzi » de Rome son *Iris*, un opéra de sujet japonais, qui — malgré les malheurs du libretto — fut accueilli avec plus de faveur que les autres partitions du maître, après *Cavalleria*.

Le 17 janvier 1901, il réussit à faire représenter un nouvel opéra, *le Maschere* (les Masques), en sept théâtres simultanément le même soir. A Milan, Venise, Vérone, Turin et Naples, on siffla sans pitié; à Gênes, le public ne permit pas que la représentation finit; à Rome seulement il recut quelques signes d'approbation, mais cet opéra fut tout de même bien vite oublié. On a voulu y voir un parallèle entre les différentes classes de la société, car les masques ne seraient que les hommes.

En cette même année, Mascagni eut des démêlés très sérieux et une polémique très vive avec le Conseil d'administration du « Liceo Rossini », et il quitta Pesaro brusquement, pour aller s'installer à Rome.

Il passa quelques années à diriger des concerts en Europe et en Amérique, où il eut affaire à des impresarios *sui generis*. En 1905, le théâtre de Montecarlo donnait la première de *Amica* (Amie). Cet opéra reçut un bon accueil de circonstance, et ce fut tout.

Mascagni continua toujours ses courses de pays en pays, où il était appelé pour diriger ses propres œuvres ou encore de grands concerts. En 1911, il fut chargé de la direction du « Teatro Costanzi » de Rome, pendant la saison exceptionnelle d'opéra pour le cinquantenaire de l'indépendance italienne.

Entre temps il avait composé un autre opéra, *Isabeau*. Bergamo eut l'honneur de cette prémice, le 20 janvier 1913. Le maestro, qui conduisait l'orchestre, fut très fêté, et *Isabeau* passa de suite sur les scènes les plus importantes d'Italie. Cet opéra ne s'éloigne pas beaucoup des autres de ce maître. Il en possède les qualités et les défauts : la musique est toujours inspirée, ne manque pas de variété d'expression, mais de délicatesse en plusieurs endroits; l'harmonie a des côtés bizarres et âpres, et souvent l'orchestre ne fait qu'accompagner le chant, au lieu de commenter.

Mascagni travaille à la musique d'un livret que lui fournit le poète d'Annunzio. Ce nouvel opéra s'appelle *la Parisina* (la Parisine).

La réputation de Mascagni repose, donc, presque entièrement sur sa *Cavalleria*, qui ne cesse d'être applaudie et recherchée : elle compte vingt années de popularité ininterrompue. Malgré les brutalités du libretto, la musique montre un instinct naturel de l'effet théâtral. Elle contient en plus petite quantité ce qui fait les défauts des autres opéras de Mascagni, soit son intolérable maniérisme, sa pompe, sa façon emphatique de traiter les plus simples situations, son goût du bruit inutile, son manque de rythme réel et de mélodie fertile.

**CILEA (Francesco)** naquit à Palmi, le 29 juillet 1866. Il manifesta une grande passion pour la musique, dès son plus jeune âge. A neuf ans il fut pris en affection par Francesco Florimo, l'ami de Verdi, bibliothécaire du Conservatoire de Naples, devant lequel il avait joué deux de ses petites compositions, un *Nocturne* et une *Mazurka*. Ce grand homme avait été si favorablement impressionné qu'il décida les parents du jeune Cilea à dédier leur enfant à la carrière musicale. Mais ce ne fut qu'en 1881 que Francesco entra au Conservatoire de Naples, où il étudia le piano sous la direction de Beniamino Cesi, et le contrepoint et la composition avec Paolo Serrao.

Les années scolaires furent très brillantes, car il écrivit plusieurs compositions qui obtinrent un grand succès. Je rappellerai, entre autres, une suite pour orchestre à quatre temps et un trio pour violon, violoncelle et piano. En 1889, il était encore au Conser-

vatoire, et pourtant son premier opéra en trois actes, *Gina*, fut si chaleureusement accueilli, que l'éditeur Sonzogno lui en commanda de suite un autre également en trois actes, *la Tilda*. Ce fut au théâtre « Pagliano » de Florence qu'alla, en 1892, l'honneur de cette première représentation, que Cilea peut compter parmi ses succès.

Le jeune maestro, tout en cultivant la composition instrumentale, ne négligeait pas le piano, pour lequel il a écrit aussi beaucoup. En 1894, il faisait exécuter une sonate pour piano et violoncelle. En 1896, le « Teatro Lirico » de Milan donnait son nouvel opéra en trois actes, *l'Arlesiana* (l'Arlésienne), d'après Alphonse Daudet. La musique en est charmante, et l'auteur fut très fêté. En cette même année il fut nommé professeur au « R. Istituto Musicale » de Florence, et il enseigna la composition et le contrepoint pendant huit années consécutives.

En novembre 1902, son *Adrienne Lecouvreur*, qui avait été primée au concours Sonzogno, obtint un éclatant succès au « Teatro Lirico » de Milan et fit le tour de l'Italie et de l'Europe. La force dramatique n'a rien d'exceptionnel, mais la musique est délicieuse et bien faite.

Le dernier opéra de Cilea est *Gloria* (Gloire), représenté au « Teatro alla Scala » de Milan en 1907, lequel n'ajouta pas beaucoup à la gloire du maître.

Cilea est incontestablement un des plus habiles compositeurs italiens de notre époque. Son talent n'est pas robuste, mais sa veine musicale est charmante et assez originale. Pour son fini et sa science, il surpasse de beaucoup les plus célèbres de ses compatriotes.

**PEROSI (M<sup>re</sup> Lorenzo)** naquit à Tortona, le 20 décembre 1872. Il étudia au Conservatoire de Milan, en 1892 et 1893, et à l'Ecole de musique religieuse de Ratisbonne avec Haberl, en 1894. L'année suivante, il fut nommé maître de chapelle à Imola et, un an après, maître de chapelle de l'église de Saint-Marc, à Venise. Enfin, il passa à la direction de la chapelle Sixtine, à Rome, en 1898.

Il s'est fait une renommée considérable par la composition de ses oratorios, dont les premiers sont : *la Passione di Cristo* (la Passion du Christ), *la Trasfigurazione* (la Transfiguration) et *la Risurrezione di Lazaro* (la Résurrection de Lazare), qui furent donnés à l'église des « SS. Apostoli » à Rome et qui excitèrent le plus vif enthousiasme. Vinrent ensuite : *il Giudizio universale* (le Jugement dernier), *la Risurrezione di Cristo* (la Résurrection du Christ), *la Nascita del Redentore* (la Naissance du Rédempteur), *il Massacro degli Innocenti* (le Massacre des Innocents), *l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (l'Entrée du Christ à Jérusalem) et *Mosè* (Moïse), qui furent joués de 1899 à 1901.

Perosi se proposa ensuite d'écrire dix symphonies ayant pour thème les dix principales villes de son pays, et un opéra final, *Italia*. En 1906, il fit entendre les quatre premières symphonies sur *Venise*, *Rome*, *Florence* et *Bologne*, qui contiennent de belles pages, mais ne servent qu'à prouver que Perosi se trouve plus à son aise quand il traite des sujets moins profanes. En 1907, il composa *Anima* (Ame), une cantate pour mezzo-soprano, chœurs et orchestre, et en 1910 un nouvel oratorio, *In patris memoriam*, joué d'abord à Naples et puis à Paris, au mois d'avril 1911, à la salle Gaveau.

M<sup>re</sup> Perosi est un musicien fort estimable, qui se place dans la bonne lignée italienne. Ses affinités

essentielles le rattachent surtout à Carissimi : c'est dans l'ancien oratorio romain que son art prend sa source. Son caractère vocal, mélodique sans complaisance excessive, son caractère expressif, dramatique avec sobriété, sa forme chorale et orchestrale nettement harmonique, nullement contrapuntique ou polyphonique, tout ici montre l'influence de Carissimi. C'est le modèle de l'oratorio latin et catholique, et c'est un noble modèle; je ne veux pas dire que Perosi l'égale toujours, mais il s'en inspire, et cela est déjà un grand mérite.

Perosi a écrit aussi une quinzaine de messes, de psaumes, motets, etc.

**WOLF-FERRARI (Ermanno)** naquit à Venise, le 12 janvier 1876. Il fut élève de Rheinberger à Munich, de 1893 à 1895. Il est, depuis 1902, le directeur du « Liceo Benedetto Marcello » (Conservatoire) de Venise et est considéré comme un compositeur de grand talent. Tenant par ses parents à deux nations musiciennes, il semble doué pour synthétiser l'union de leurs qualités respectives. Ses opéras : *i Quattro Rusteghi* (les quatre Butors), *la Cenerentola* (Cendrillon), *i Gioielli della Madonna* (les Joyaux de la Madone), *il Segreto di Susanna* (le Secret de Suzanne), *le Donuc curiose* (les Femmes curieuses), et son oratorio, *la Vita nuova* (la Vie nouvelle) ont été joués surtout en Allemagne, car, comme le compositeur lui-même l'explique, la situation des musiciens italiens, dès qu'ils sont le moins du monde indépendants, devient tout à fait impossible en Italie. Cependant, en ces dernières années ses œuvres ont été jouées dans les principaux théâtres italiens, avec beaucoup de succès. Certaines pages des *Donne curiose*, qui fut tout d'abord représenté à Munich, en 1903, dans sa version allemande (*Die neugierigen Frauen*), sont de vrais bijoux. On les dirait écrites par un de nos vieux et grands maîtres dans un moment d'heureuse inspiration. Wolf-Ferrari s'est formé une âme du xviii<sup>e</sup> siècle à force de se pencher avec passion et persévérance sur les chefs-d'œuvre classiques. Il a toute la grâce, l'esprit, la gaieté et la légèreté de cette époque.

Wolf-Ferrari, qui paraît être un vrai révolutionnaire en matière musicale (il se dit lui-même anarchiste!), est un des représentants les plus autorisés de la nouvelle école italienne digne de ce nom.

**PIZZETTI (Ildebrando)**, dit *da Parma*, naquit à Parma, le 20 septembre 1850. Il étudia, d'abord, avec son père, qui était professeur de piano, car ce ne fut qu'en 1895 qu'il entra au Conservatoire de Parme. Il en sortit six ans après avec son diplôme de *maestro*. Pendant ces années il avait écrit et fait exécuter beaucoup de musique. Je ne citerai qu'une sonate pour violon et piano, un trio pour violon, violoncelle et piano, deux poèmes symphoniques et deux cantates, une sur un texte d'Ossian, l'autre sur un texte du Poliziano. En 1902, il fit exécuter à Milan et à Parme trois préludes symphoniques pour l'*Edipo Re* (Œdipe Roi). Il composa ensuite une messe pour chœurs, orgue et orchestre destinée à la cathédrale de Cremona; plusieurs morceaux pour chant et piano et pour instruments. Il composa en outre deux opéras : *Giulietta e Romeo* et *le Cid*, qui, de par sa volonté expresse, resteront toujours inédits.

En 1907, il fut invité par d'Annunzio à écrire des préludes symphoniques et des chœurs qui devaient accompagner une nouvelle tragédie du poète : *lu*

*Nave*. Il imagina alors une nouvelle forme dramatique musicale, simple, qui veut être une expression musicale ayant toujours le caractère de *nécessité*, qui oblige le musicien à sacrifier, s'il le faut et sans aucun regret, tout *effet* musical, tout développement mélodique, même des plus séduisants.

C'est en s'inspirant de ces idées qu'il a écrit aussi des Intermezzi, des Préludes, des chœurs et des ballets pour deux autres drames du même poète : *la Fedra* (Phèdre), qui n'a pas encore été jouée, et *la Pisanella* (la Pisanelle), qui a été représentée à Paris, au « Théâtre du Châtelet », le 12 juin 1913.

Pizzetti est professeur de composition à l'« Istituto musicale » de Florence, depuis 1909. Il est aussi un critique et un musicographe très apprécié.

..

La rédaction de cet article est, malheureusement, entravée par des restrictions de temps et d'espace. C'est à mon plus vif regret que je me vois, donc, contraint à ne pouvoir plus consacrer que quelques lignes à tous les autres musiciens, dont les noms et les œuvres se présentent en foule à mon esprit. Ce ne sera plus qu'une nomenclature aride, — mais combien glorieuse! — et je m'en voudrais d'avoir à en oublier quelques-uns, même des plus jeunes, car ils ont tous de grands mérites.

Je citerai d'abord les directeurs des Conservatoires de musique. M. FALCHI est un compositeur de talent, dont l'oratorio *Giuditta* (Judith), l'opéra *il Trillo del diavolo* (le Trille du diable) et l'ouverture *Giulio Cesare* (Jules César) ont fait la très réelle réputation : il dirige, depuis 1902, le « Liceo Musicale di Santa Cecilia » à Rome. ZUELLI (Giuglielmo), qui est directeur du Conservatoire de Palerme, obtint, en 1884, encore tout jeune, le prix Sonzogno avec un opéra en un acte, *la Fata del Nord* (la Fée du Nord); ses œuvres principales sont : *il Profeta di Korasan* (le Prophète de Korasan), opéra-ballet en 4 actes; deux symphonies, plusieurs quatuors et *l'Inno alla Notte* (Hymne à la Nuit), poème lyrique pour soli, chœurs et orchestre. Les Conservatoires de Milan, Turin, Florence, Gènes, Pesaro et Parme sont respectivement dirigés par MM. GALLIGNANI, BOLZONI, TACCHINARDI, PEDROTTI, CICOGNANI et BALDINI. C'est VINCENZO FERRONI, l'éminent auteur de *Rudello*, *Fieramosa* et *Giulietta e Romeo*, qui enseigne la composition au Conservatoire de Milan.

À côté de ces célébrités de l'enseignement musical, l'Italie possède une élite incomparable de chefs d'orchestre, qui lui sont continuellement disputés par les plus grands théâtres du vieux et du nouveau monde. Je citerai, avant tous, TOSCANINI, CAMPANINI, Leopoldo MUGNONE, Tullio SERAFIN, FERRARI, VIGNA, MORANZONI, VANZO, VITALE, PADOVANI, STURANI, etc.

Viennent, enfin, les jeunes, la plupart desquels ont montré, dans leurs œuvres, des qualités réelles de rythme et d'harmonie et une science exceptionnelle de la polyphonie et de l'orchestration modernes.

Je vois à leur tête Gerolamo OREFICE, lauréat du concours Sonzogno avec son *Chopin* et auteur d'un *Moïse* (1907). Ezio CAMUSSI a composé *la Du Barry*, représentée au « Lyrico » de Milan, en octobre 1912, et au « Covent-Garden » de Londres, en mai 1913. R. ZANDONI a écrit *Conchita* (« Dal Verme », Milan, 1911) et *Mélénis* (« Dal Verme », Milan, 1912). Italo MONTEMEZZI a commencé par un *Giovanni Gallivese*, et le public de la « Scala » de Milan a ensuite très favorablement accueilli son *Amore dei Tre Re* (Amour

des Trois Rois), en novembre 1912. Franco ALFANO a fait représenter *Risurrezione* (Résurrection) et *l'Ombra di Don Giovanni* (l'Ombre de Don Juan). Alberto LOZZI a fait applaudir, à la « Fenice » de Venise, *Bianca Cappello* (Blanche Cappello), en 1912, et *l'Elisir della Vita* (l'Elixir de la vie), en 1913. Don Mariano PEROSI a voulu suivre la voie de son frère aîné, M<sup>sr</sup> Lorenzo, et il paraît l'avoir suivie avec beaucoup de succès, car le théâtre populaire de l'Opéra de Vienne lui a fait de grandes fêtes après les représentations de *Pompéi*, en 1912, et de *Jenny*, en 1913. Un autre abbé, Don Giocondo FISO, a montré qu'il possède de très belles qualités d'harmonie et d'orchestration dans un opéra à sujet biblique, *Il Battista* (le Baptiste), joué au « Regio » de Turin, en 1911, et dans un opéra profane, *la Festa del Grano* (la Fête du blé), joué à la « Scala » de Milan, en janvier 1913, ainsi que dans un opéra bouffe, *la Bisbetica domata* (la Capricieuse domptée). Le maestro SEPELLI a été un peu discuté, lors des représentations de ses *Nave rossa* (Navire rouge) et *Cingallegra* (Mésange), au « Teatro Costanzi » de Rome, en 1912 et 1913. Alfredo PADOVANI, dont j'ai cité le nom parmi ceux des grands chefs d'orchestre, a donné au théâtre municipal de Santiago (Chili), en 1912, *il Cavalier Pierrot*. Guglielmo BRANCA a fait écouter au public de l'Opéra de New-York, *Il Sogno di Cristoforo Colombo* (le Rêve de Christophe Colomb). Guido LACCETTI a composé un *Hoffmann* joué au « S. Carlo » de Naples, en avril 1912. Francesco GUARNERI a fait entendre à Paris, en 1912, *la Gran Sera* (le Grand Soir). Renato BROGI a écrit *Isabella Orsini*. Alberto GASCO, un musicographe et critique éminent, a fait ses débuts de compositeur au « Teatro Costanzi » de Rome, en février 1913, avec un opéra en un acte, *la Leggenda delle Sette Torri* (la Légende des sept tours). Le maestro SCONTRINO a fait entendre *la Cortigiana*. C'est à la « Fenice » de Venise que fut jouée, en 1913, la *Melisanda* (Mélisande) de MERLI. Enfin, le dernier concours organisé par la municipalité de Rome a révélé, en 1912, deux nouveaux maîtres, Domenico MONLEONE, qui remporta le premier prix avec *Arabesca*, et Vincenzo TOMMASINI, qui vit décerner le deuxième à son *Egale Fortuna* (Egale Fortune). Ces deux opéras ont été très applaudis au « Costanzi » de Rome, en janvier et février 1913.

La musique italienne a toujours été accueillie avec une grande faveur dans tous les pays du monde, même dans ceux qui, comme la France et l'Allemagne, n'ont rien à lui envier de son présent artistique. Mais ce succès ne va pas sans qu'il y ait des mécontents et des médisants. Je conviendrai que les œuvres musicales de l'école italienne moderne ne brillent pas toutes par la pureté de leur inspiration et de leur style. Mais de là à dire ce que certains ont osé dire, il y a grande distance.

L'Amérique, l'Angleterre et l'Espagne ont peu de vie musicale propre et comptent peu de compositeurs : ce n'est pas des succès italiens dans ces pays que je tirerai grande gloire. Mais la France, l'Allemagne et la Russie se trouvent dans des conditions privilégiées au point de vue même de la qualité et du mérite de quelques-uns de leurs maîtres. Pourtant ces nations ne sont pas des dernières à applaudir les productions de la jeune Italie.

Puis-je dire encore que ce sont les mêmes compositeurs qui suscitent les mêmes succès dans les mêmes pays? Et ces succès sont-ils tous vraiment mérités? A la première et à la deuxième de ces questions je répondrai : *Non*.

L'Allemagne et la Russie viennent étudier les maîtres et leurs œuvres dans le pays d'origine et n'emportent chez elles que ce qu'elles ont jugé et apprécié comme bon. Mais la France se contente, en général, d'applaudir ou dénigrer ce qu'on y importe.

La conséquence logique de ce fait est que, chez les voisins du Nord, peu des grands musiciens italiens sont inconnus, et tous sont estimés ainsi qu'ils le méritent. Chez la sœur latine, au contraire, on ne joue et on ne connaît que quatre ou cinq compositeurs, et la plupart même des musiciens français croient que l'Italie n'en possède pas d'autres.

L'animosité exagérée avec laquelle on s'est ainsi lancé et on se lance contre les contemporains italiens voudrait que le mot *italianisme* signifiat, aujourd'hui, vulgarité insolente, pauvreté et banalité d'invention, grossier étalage d'émotion populacière et, par conséquent, musique sans art, sans forme, sans style, sans grammaire et sans orthographe.

Je crois que ceux qui parlent de la sorte avancent ces choses ou de parti pris, ou beaucoup trop à la légère, ignorant presque complètement ce que peut vouloir réellement dire, encore aujourd'hui, le mot *italianisme*, en musique. Les compositeurs de la jeune Italie — ainsi qu'on l'a vu dans les pages précédentes — sont légion, et la plupart d'entre eux ne démeritent aucunement des maîtres anciens. La noblesse et la force d'un Monteverde, l'esprit d'un Pergolèse et d'un Cimarosa, la richesse d'inspiration, le style sobre et pur de l'un et des autres, ne sont pas perdus, ainsi qu'on semble vouloir croire et faire croire. Les quelques compositeurs qui ont franchi les frontières, grâce à l'aide puissante de spéculateurs habiles et pas assez sévères, peut-être, au point de vue du choix des œuvres à exporter, ne sont pas — je le répète — les seuls dont l'Italie peut s'honorer.

Les artistes italiens ont, la plupart, le tort d'être peu pratiques : en général, ils ne font pas de l'art pour mieux vivre, mais ils vivent pour mieux faire de l'art.

Puccini, Mascagni et Leoncavallo sont des compositeurs qui ont leurs travers, mais qui ont aussi — Puccini surtout — beaucoup de mérites et des qualités très appréciables. Même si on voulait volontairement les négliger, Bellini, Rossini, Verdi, Sgambati, Boito, Giordano, Bossi et bien d'autres parmi les plus jeunes suffisent à constituer la série d'anneaux qui servent à prolonger la chaîne précieuse rattachant le présent musical à la glorieuse tradition du passé, tradition qui reste, de ce fait, ininterrompue.

A l'appui de cette affirmation, j'emprunterai à l'éminent musicographe Eugène Darcourt les dernières lignes du rapport officiel qu'il a écrit, en 1907, sur *la Musique actuelle en Italie*, et je conclurai avec lui :

« J'ai foi en l'avenir de la musique italienne, d'abord parce que le pays a pour lui le premier élément du beau, le soleil; ensuite parce que la lignée de Bellini, Rossini et Verdi constitue une famille impérisable; et, enfin, parce que j'ai vu là-bas des maîtres qui, tout en jetant un regard par-dessus les frontières, sont préoccupés d'une idée : reste chez soi. »

GIOVANNI MAZZONI, 1913.

# ALLEMAGNE

## I

### LES ORIGINES DE L'OPÉRA ALLEMAND<sup>1</sup>

Par M. Romain ROLLAND

#### Les Italiens en Allemagne.

L'opéra de Munich et de Dresde. — L'opéra allemand de Hambourg. — Reinhard Keiser.

Tandis que la France et l'Italie arrivaient, l'une et l'autre, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à fonder un théâtre de musique national, l'Allemand subissait leur double influence et ne parvenait que lentement à dégager sa personnalité des influences latines, surtout italiennes.

Ce fut par les deux cours méridionales de Munich et de Vienne que l'opéra italien pénétra en Allemagne.

Munich tenait le premier rang, dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, parmi les villes musicales, grâce au goût de ses princes et à l'influence de Roland de Lassus qui y avait vécu avec ses deux fils, au milieu d'une cour de musiciens allemands ou italiens, et qui y mourut en 1594. Roland de Lassus fut un des principaux agents de l'italianisme en Allemagne. Il n'était pas un italianisant : (ce serait donner une idée trop mesquine de ce grand homme, à qui rien de l'art européen n'était étranger, et que son biographe. M. Adolf Sandberger, appelle justement le plus international des musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle). Mais il avait séjourné longtemps en Italie, de 1544 à 1555 environ, et il s'y pénétra de la littérature et de la musique italiennes. Il écrivit en Italie et, plus tard en Allemagne, des *Villanelles* et des *Moresques*, d'après les types qu'il avait observés à Naples. C'étaient de petites improvisations, dansées, chantées et mimées, d'un caractère populaire, assez voisin de la *Commedia dell' arte*<sup>2</sup>. Le plus célèbre de ces spec-

tacles musicaux, donnés par Roland de Lassus à Munich, eut lieu, en 1568, à l'occasion des noces du duc Wilhelm de Bavière; Roland y jouait lui-même<sup>3</sup>. La cour de Bavière se délectait de ces divertissements. Elle était apparentée à la cour de Mantoue, où la *Commedia dell' arte* était en grand honneur; et le frère du duc Wilhelm, le prince Ferdinand, assista à Florence, en 1563, à la représentation de fameux intermèdes musicaux. — Assurément, il n'était pas encore question d'opéra, à cette date; et toute cette musique était écrite à plusieurs voix. Mais, tout en restant essentiellement un polyphoniste, Roland de Lassus tendait au drame; et son école fut une école d'expression psychologique. Son disciple, Wolfgang Schönsleder, écrit dans son *Architectonicæ Musices Universalis*<sup>4</sup> que « le vrai et réel charme de la musique est dans son pouvoir d'exciter des émotions ou d'imiter des actions »; et, prenant ses exemples surtout chez Roland de Lassus, qui lui semble « le maître dans l'art d'exprimer les passions », il dresse le plan d'une sorte de dictionnaire musical, où les divers mots sont traduits en musique; le seul domaine de l'âme n'est pas assigné à l'art des sons; on revendique pour lui le pouvoir et le droit de représenter la nature extérieure, « les flots, les fleuves, les vents, le feu, les nuages, les montagnes, le ciel, l'enfer, le soir, le matin, la nuit, le jour », de même que les nuances les plus intellectuelles de l'esprit. Dès cette époque, la musique semblait donc aux Allemands une langue psychologique et descriptive; et l'on pouvait prévoir, non seulement leur drame musical de l'avenir, mais leurs symphonies dramatiques, et les exagérations de l'école de Liszt

1. BIBLIOGRAPHIE : ADOLF SANDBERGER, *Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur* (Sammelbände der Intern. Musik Gesellschaft, avril-juin 1904). — ARTHUR PRÜFER, *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts*, 1890, Leipzig. — LUDWIG SCHRIEDER-MAIR, *Die Anfänge der Münchener Oper* (Sammelb. der I. M. G. avril-juin 1904). — FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Joh. Georg. 2. 3. 4.* 1862, Bresde. 2 vol. in-8°. — OTTO LINDNER, *Die erste stehende deutsche Oper*. 1855, Berlin. — WILHELM KLEEFELD, *Das Orchester der ersten deutschen Oper*. 1898, Berlin. — FRIEDRICH ZELLE, *Joh. Philipp Fornsich*, 1893; — *Theite und N.-A. Strungk*. 1891; — *Joh. Wolf. Franck*, 1889. — LUIGI LEICHTENTRITT, *Reinhard Keiser in seinen Opern*, 1901, Berlin. — CHRYSANDER, *R. Keiser* (Allgemeine Deutsche Biographie), 1882. — F. A. VOIGT, *H. Keiser* (Vierteljahrsschrift für Musikwiss., avril 1890). — CHRYSANDER, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper, vom XVI bis zum XVIII Jahrh.* (Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft, I, 147-285). — CURT OTTENZ, *Telemann als*

*Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper*, 1902, Berlin.

2. Nous avons de Roland de Lassus 7 *Moresques*, en dialecte napolitain, mêlé de baragouin nègre ou moresque, et plusieurs scènes de *Commedia dell'arte*, sans parler de chants de carnaval, et de chants pour un drame pastoral. Ces musiques sont écrites pour trois, quatre et six voix.

3. Massimo Trojano, qui y joua également, a fait le récit de la représentation dans ses *Discorsi delle trionfi fatte nelle sontuose Nozze del Signor Duca Guglielmo*, 1568, Munich.

4. Il y avait de la musique chantée, à la fin de chaque acte. Un des morceaux présente un exemple de monodie, très rare pour ce temps : un petit chant solo, avec accompagnement de luth.

1. Le titre exact est : *Architectonicæ Musices Universalis ex quâ Melopœam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio Marte condiscere possis*, paru à Ingolstadt, en 1631, sous le pseudonyme de Volupius Decorus. M. H. Quittard en a donné un petit résumé, dans ses études sur H. du Mont (*Tribune de Saint-Gervais*, août 1903). C'est un manuel pratique de musique et de composition.

et de Richard Strauss, qui sont les héritiers naturels de l'ancienne pensée allemande.

En même temps, la musique avait part aux représentations d'écoles. Ces spectacles du XVI<sup>e</sup> siècle, d'ordinaire en latin, auxquels les humanistes et les pédagogues allemands, comme le célèbre Johannes Sturm de Strasbourg, donnèrent tous leurs soins, étaient mêlés de chœurs strophiques, à la façon antique, et de musique instrumentale. Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on fit quelques essais pour y introduire l'allemand, à la place du latin<sup>1</sup>.

Mais l'Allemagne traversait une de ces périodes critiques dans la vie des nations, où celles-ci aspirent à se dénationaliser. Tandis que les poètes allemands perdaient tout lien avec leur peuple, les musiciens allemands, pris d'une sorte d'ivresse, se précipitaient vers l'Italie : leurs princes les y encourageaient, leur donnaient des pensions pour étudier à Venise ou à Rome; ils en revenaient, conquis par l'italianisme.

En 1619, le style récitatif à l'italienne fut introduit en Allemagne par Heinrich Schütz. Ce musicien fut le plus grand du XVII<sup>e</sup> siècle allemand; Chrysander l'appelle « la forteresse inexpugnable de la pensée allemande, le ferme grand homme, qui resta sûr et inébranlable, quand tout chancelait en Allemagne, — et cela, pendant soixante ans! » Il naquit en 1585 à Köstritz sur l'Elster, et fit trois voyages en Italie en 1609-1613, en 1628-1629, et en 1630. Elève préféré du célèbre Giovanni Gabrieli, à Venise, il apporta en Allemagne la manière de son maître; et son premier ouvrage important, qui inaugura dans son pays le style récitatif italien, fut les *Psaumes à plusieurs chœurs avec instruments*, de 1619<sup>2</sup>. En 1627, il s'aventura à écrire un opéra, une *Dafne*, dont le poème était de son ami Martin Opitz; elle fut jouée à Torgau, à l'occasion du mariage de la princesse de Saxe avec le landgrave de Hesse-Darmstadt<sup>3</sup>. La partition a été perdue. Elle devait être peu dramatique : car ce ne fut que l'année suivante que Schütz connut Monteverdi; et ce fut pour lui une révélation<sup>4</sup>. La première partie de ses *Symphoniæ Sacræ*, publiée en 1629, à Venise, marque le

faite de ses recherches expressives et dramatiques. Après 1630, les malheurs de la patrie semblèrent ramener Schütz à l'ancien art allemand<sup>5</sup>. Sa musique n'en resta pas moins, jusqu'à la fin, puissamment expressive, mais dans une forme sévère, qui s'éloigne de plus en plus du drame italien. Un tel exemple était trop haut pour pouvoir être compris de son temps. On ne retint de son enseignement qu'une chose, c'est que Schütz avait été le premier à initier l'Allemagne à l'art nouveau d'Italie. De son vivant, à Dresde, où il était maître de chapelle de l'électeur de Saxe, il vit les Italiens arriver en foule, et la jeune génération mépriser son style<sup>6</sup>. En 1656, il se retira de Dresde, laissant la place à l'Italien Bontempì, qui lui dédia, en 1660, par une singulière ironie, sa *Méthode de composition*.

Un fléchissement général s'était fait sentir dans la génération qui suivit immédiatement la guerre de Trente ans. Après cette effrayante tourmente, où la patrie allemande avait failli sombrer, l'Allemagne — à l'exception de quelques âmes d'élite — ne se trouva pas épurée par le malheur, mais bien plutôt brisée, lassée, et un peu dégradée. Elle connut cet appétit de jouir, ce relâchement des mœurs, qui succèdent trop souvent à la tension épuisante des années de misère et d'angoisse. L'idéal artistique tomba. Il semble que, pour la plupart des Allemands de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la musique ne soit plus qu'un pur divertissement, sans sérieux et sans profondeur. L'Allemagne était mûre pour l'invasion italienne.

∴

Il y eut naturellement des étapes dans le progrès de l'italianisme. D'abord, l'esprit allemand n'abdiqua pas tout à fait; on le reconnaît sous son déguisement. La *Philothea*, jouée à Munich en 1643 et 1658<sup>7</sup>, est loin d'être une œuvre négligeable. Elle a une émotion pathétique et religieuse, qui est rare dans les œuvres dramatiques du temps. Certaines phrases de l'âme désolée : « *Peccavi, peccavi, super numerum arenarum maris* » ne seraient pas indignes de J. S. Bach.

#### PHILOTHEA.

ORGUE.

1. Le principal exemple de ces représentations scolaires, avec musique, est un *Ajax Lorarius*, traduit de Sophocle par Joseph Scaliger, et représenté sur le Théâtre Académique de Strasbourg, en 1587, avec chœurs de Joh. Cless. M. Arthur Prüfer en a publié la musique dans ses *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts* 1890, Leipzig.

2. Dans l'avertissement qui précède, Schütz donne quelques conseils, pour l'exécution de ce style nouveau en Allemagne; il insiste surtout sur l'importance des paroles.

3. Dans la même année 1619, Michael Praetorius publiait le 3<sup>e</sup> volume de son *Syntaxma musicum*, où il traduisait une partie de la préface aux *Cantiones* de Viadana, qui traite du style récitatif.

3. Schütz écrivit aussi, en 1638, pour les noces du prince héritier

de Saxe, un ballet, *Euridice*. — On remarquera la similitude des deux sujets avec ceux des premiers opéras florentins.

4. Voir sa préface aux *Symphoniæ Sacræ* de 1629.

5. En 1648, dans une préface aux *Musicalia ad chorum sacrum*. Schütz soutient énergiquement l'ancien contrepoint contre l'art nouveau.

6. Lire ses lettres émouvantes à l'électeur de Saxe, en 1651.

7. *Philothea, id est anima Deo chara, coenædia sacra*. L'auteur ne dit pas son nom; mais c'était un religieux. — La pièce, en cinq actes, représente les progrès de l'amour divin dans l'âme. Il y a 11 parties de chant et une vingtaine d'instruments : orgue, 4 violons, 3 violes, 4 hautbois, 3 trombones et les théorbes. Le coloris instrumental a des intentions descriptives ou psychologiques assez naïves. — Les parties musicales se trouvent à la Bibl. Nationale de Paris.

numerum a re-nae super numerum a re-nae ma-ris:

pecca-vi pecca-vi et non sum di-gua et non sum

di-gua vi dere alti-tu-dinem coe-li, praemulti-tudine iniqui-

-tatis me-ae: pec-ca-vi, pec-ca-vi, pecca-vi pecca-vi,

Domine, pec-ca-vi, Pa-ter in caelum, et

co-ram te: pec-ca-vi in Caelum, et co-ram te

Mais la *Philothea* est une œuvre de transition, où se conserve encore un peu de l'âme germanique. Quelques années plus tard, l'art italien débordé en Allemagne.

Parmi les commis-voyageurs de ce style, il faut surtout compter les jésuites. Les jésuites, qui ont répandu dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle un style d'architecture pompeux et déclamatoire, inspiré de Saint-Pierre de Rome, ont aussi propagé l'opéra, sous sa forme la plus fastueuse, la plus vide et la moins vivante. Ce sont eux qui l'ont introduit en Bavière. En 1633, fut donné à Munich le premier exemple connu du nouveau style dramatico-musical, l'*Arpa festante*, du religieux italien G. Batt. Maccioni, poète, compositeur, virtuose sur la harpe,

critique d'art et diplomate. Si du moins cet Italien avait importé en Allemagne le vrai opéra italien, l'opéra de Cavalli ou de Stradella, plein de vie et d'éclat! Mais il lança au contraire l'Allemagne sur la voie du genre le plus faux : l'allégorie musicale. Les jésuites ont toujours témoigné d'un goût immodéré pour l'allégorie<sup>1</sup>. Ce qu'elle a de subtil, de compliqué et d'enfantin les a toujours séduits. Ils mettent en jeu toutes les forces de l'intelligence pour arriver à des solutions de charades, à de véritables niaiseries, qui semblent faites uniquement pour exercer la

1. M. Pierre-Marcel Lévi a bien marqué ce trait, dans un livre récent sur *la Peinture française à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*. On y voit quelle influence détestable les jésuites ont exercée, en peinture, par leurs énigmes et leurs allégories.

pensée à vide, pour ne penser à rien. C'est ce glorieux art de ne pas penser qui va se développer, grâce à eux, dans le théâtre allemand de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Les opéras de Maccioni sont le triomphe de l'esprit courtisan, flagorneur et nul. La musique était d'un dilettante, au courant des procédés de Cesti et de Monteverdi, mais sans personnalité. — A Maccioni succéda Joh. Kasp. Kerll, qui avait été élève à Rome de Carissimi et de Frescobaldi. Il était un sérieux musicien : J. S. Bach l'estimait, et Haendel s'est parfois inspiré de lui; malheureusement, la musique de ses opéras s'est perdue. Les livrets, conservés, sont un fatras d'adulations grossières et de stupides allégories. Quelques-uns cependant, signés du marquis Pallavicino, de Sbarra, et de Gisberti, témoignent d'un effort pour faire revivre l'histoire, et particulièrement la légende germanique ou scandinave<sup>1</sup>. Ils étaient écrits en italien; et les artistes, naturellement, étaient aussi italiens. — La duchesse de Bavière, Adélaïde, était une princesse de Savoie<sup>2</sup>; et l'italianisant Kerll eut pour successeur l'Italien Ereole Bernabei. Munich fut, à partir de 1670, un foyer d'opéra italien en Allemagne.

A Vienne, était Cesti<sup>3</sup>; et Draghi de Ferrare fut, pendant vingt-cinq ans, le compositeur officiel<sup>4</sup>.

A Dresde, Bontempi de Pérouse avait, comme on l'a vu, succédé à Schütz. Né vers 1630, mort vers 1697, Bontempi fut élève de Vergilio Mazzocchi; il était un soprano remarquable et avait une culture étendue<sup>5</sup>. Il fit jouer en 1662, à Dresde, à l'occasion des noces de la princesse de Saxe avec le margrave Christian Ernst de Brandebourg, un *Paride*<sup>6</sup>, dont il avait écrit le poème et la musique. Le poème, dont le sujet rappelle un peu celui de *Il pomo d'oro* de Cesti, est un des plus incohérents livrets qu'on puisse voir. La pièce commence avant la naissance d'Achille, et finit à l'arrivée d'Hélène à Troie; il y a presque autant de changements de décors que de scènes; aucune suite dans l'action. La musique est souvent plate, quelquefois très expressive; elle ne se préoccupe presque jamais de la situation, même quand elle est expressive. Ainsi, cet admirable *lamento*, sur une basse chromatique obstinée, qui fait penser à la mort du Commandeur, dans *Don Juan*, est chanté par un page poltron, qui se croit mourant d'un coup reçu en duel, et qui n'est même pas blessé :

ERMILLO.  
Adagio.

Già tra fitto ho il mesto se no, chi soccorso, ô Ciel, mi dà? già languis co e ven go me no, già'l mio co re a mo - rir va

1. Ainsi, *Amor tiranna* de 1672, qui est un épisode de l'histoire des Goths, et se passe à Upsal.

2. Elle imposa son goût pour le chant à vocalises, avec de longs trilles. Elle prit part à la composition de certains opéras; et le due y joua parfois.

3. Voir le chapitre sur l'Opéra en Italie, au XVII<sup>e</sup> siècle.

4. A titre de curiosité, signalons de Draghi un opéra politique : *La Lanterna di Diogene*, poème du comte Mioato, joué à Vienne en 1674. Louis XIV y figurait sous le nom de Dario, Léopold I<sup>er</sup> sous celui d'Alexandre. Charles XI de Suède était Polistrato; le grand Electeur de Brandebourg, Pleusippo; l'Electeur de Bavière, Mileco.

5. Il publia en 1672 une *Histoire de la Rébellion de Hongrie*, et l'Electeur le chargea d'écrire l'histoire des origines de la maison de Saxe.

6. Des exemplaires de cette œuvre, richement éditée, se trouvent dans les grandes bibliothèques d'Europe, notamment à la Bibl. Nationale de Paris.

*Il Paride, opera musicale, dedicata alle Serenissime Altezze di Christiano Ernesto margravio di Brandenburg et Erdinude Sofia, principessa di Sassonia, nella celebrazione delle loro nozze, — di Gio. Andrea Bontempi, Perugino.* — Dresde, Melchior Bergen, 1662.



Ques ta mi - se - ra mia vi - ta, sos - te -  
 uer - si, ò Dio, non può, s'io non ho con - for - to e ai - ta, in - fe -  
 - li - ce, e che fa - ro?

De ces trois foyers d'italianisme : Munich, Dresde et Vienne, l'opéra italien rayonnait partout en Allemagne. Les musiciens allemands, qui voyaient toutes les faveurs aller aux étrangers, songeaient moins à s'en indigner qu'à singer les Italiens. A quel point le pays était infecté par l'italianisme, nous le voyons par un curieux roman musical d'un des maîtres de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle : *Der Musicalische Quack-Salber* (*Le Charlatan musical*), du grand Johann Kuhnau, prédécesseur de J.-S. Bach à la Thomasschule de Leipzig<sup>1</sup>. Ce n'étaient pas seulement les princes qui se faisaient les patrons de l'opéra sensuel et corrupteur<sup>2</sup>; ce n'était pas seulement la bourgeoisie qui se laissait prendre, par candeur et par badauderie, à l'attraction de l'Italie ou de la France. Le virtuose italien exerçait le même attrait sur toutes les classes de la société. Quand le héros du roman de Kuhnau s'arrête dans une auberge de campagne, il est sûr d'y trouver la même faveur que chez les riches marchands des villes. Le goût public était malade<sup>3</sup>.

Aussi, faut-il suivre avec sympathie les efforts faits par une élite pour défendre l'art national, le théâtre allemand, l'opéra en langue allemande. — Le foyer de la résistance fut Hambourg.

Hambourg avait une situation exceptionnelle en Allemagne. Elle était restée à l'abri des ravages de

la guerre de Trente ans. Aussi, beaucoup de gens riches s'y étaient retirés. Le nombre des habitants, la fortune publique, le commerce avaient considérablement augmenté, surtout depuis la décadence du port d'Anvers. Il y avait là une nombreuse colonie étrangère, et une bourgeoisie opulente et instruite, qui se piquait de ne le céder en rien à la puissante république de Venise, et qui voulut, comme elle, avoir son théâtre d'opéra. En 1677, une société se forma pour faire bâtir une salle de spectacle au Gosemarkt; le duc de Holstein en faisait partie, et le directeur de l'entreprise fut Gerhard Schott, qui devint plus tard bourgmestre de Hambourg. Schott fut le directeur du théâtre qui s'ouvrit, le 2 janvier 1678; il s'y consacra entièrement, et il en resta l'âme jusqu'à sa mort, en 1702. La tâche était malaisée. L'opéra se heurtait au piétisme allemand, et déclencha presque aussitôt une lutte théologique acharnée<sup>4</sup>. Cet esprit puritain fut si fort qu'il gagna plus tard jusqu'aux maîtres qui furent la gloire de l'opéra de Hambourg : Haendel, qui laissa le théâtre pour l'oratorio, et Mattheson, qui, après avoir combattu avec acharnement pour l'opéra, applaudit à sa chute, en 1750. Il fallut l'énergie de Schott pour surmonter toutes les difficultés.

Les tendances religieuses s'affirmèrent, dès le spectacle d'ouverture du théâtre de Hambourg : *Adam und Eva, oder der geschaffene, gefallene, und aufgerichtete Mensch* (*Création, Chute et Rédemption de l'Homme*). Vinrent ensuite un grand nombre d'opéras

1. Kuhnau vécut de 1650 à 1722. Il fut organiste à la Thomaskirche et cantor à la Thomasschule de Leipzig.

2. Voir sur son roman un article de Romain Rolland, dans la *Revue de Paris* du 1<sup>er</sup> juillet 1900 (*Le Roman comique d'un musicien allemand*).

3. Kuhnau écrit : « La musique détourne des études sérieuses et prive le pays de beaucoup de têtes qui pourraient travailler pour lui. Les hommes d'État, qui favorisent la musique, le font par raison d'État, pour distraire le peuple et pour l'empêcher de regarder dans leur jeu de cartes. »

4. Voir dans le livre de M. Lévy-Bruhl : *L'Allemagne depuis Leibniz*, 1890, la dénationalisation de l'Allemagne, à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. La langue allemande était méprisée par les hauts

classes et par les intellectuels. A l'attrait de l'Italie s'ajoutait celui de Paris, qui devint irrésistible vers 1700. Il est assez curieux que les chansons françaises se soient répandues en Allemagne, au point de tuer les chansons allemandes. Cette mode française persista pendant tout le xviii<sup>e</sup> siècle; on continua d'écrire, jusque vers 1780, des chansons sur des paroles françaises et dans le style français.

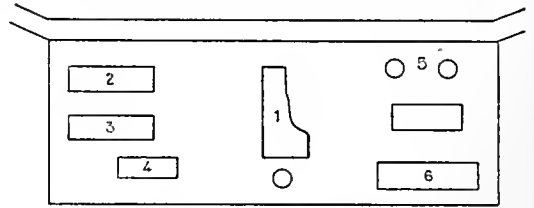
4. Le pasteur Anton Reiser écrivit, en 1682, une *Theatromachia, oder die Werke der Finsterniss*, où il montrait que l'opéra était une œuvre de Satan. Le théologien Rauch répliqua avec sa *Theatrophonia* (1682), et le pasteur Elmenhorst avec sa *Dramatologia antyqua-hodierna* (1688). En 1684, les piétistes réussirent à faire fermer l'opéra. En 1685, les partisans de l'opéra le firent rouvrir.

religieux<sup>1</sup>. On donnait cependant, aussi, des opéras dont les poèmes étaient empruntés à l'Italie. Les uns, comme les autres, montraient un goût immo-  
déré pour les allégories moralisantes<sup>2</sup>.

Les chanteurs furent médiocres, jusqu'à la direction de Cousser, en 1693. Le plus souvent, les rôles étaient tenus par des étudiants et des artisans; les personnages de femmes furent joués pendant longtemps par des hommes. — En revanche, les instrumentistes étaient bons. Hambourg avait un excellent *Collegium Musicum*<sup>3</sup>. L'orchestre était d'ailleurs assez réduit. La basse continue était jouée par le clavecin, la bandore<sup>4</sup> et les basses de violes ou de violons (la *viola di gamba*, le théorbe, bientôt le violoncelle et la contrebasse), renforcés d'ordinaire par le basson. Les violons, auxquels se joignirent plus tard les flûtes et les hautbois, exécutaient les ritournelles. Les trompettes et timbales ne servaient guère que pour des fanfares, ou « réjouissances », exécutées de mémoire, quand un haut personnage faisait son entrée dans le théâtre. Voici quelle était, d'après un dessin retrouvé par M. Zelle, la disposition de l'orchestre de Hambourg (Voir ci-contre) :

Les machines avaient une grande importance dans l'opéra de Hambourg. Il semble qu'il y ait eu comme deux théâtres sur le théâtre : le *Schauplatz* et la *Machinerie*. Les deux parties de la scène pouvaient être sans doute séparées par un rideau, de façon qu'on jouât par devant, tandis que par derrière on changeait la décoration.

De 1678 à 1686, on représenta à Hambourg 28 opéras nouveaux<sup>5</sup>. Sur ce nombre, 15 étaient de



1. Clavecin avec le *capellmeister*.
2. Premier violon.
3. Deuxième violon.
4. Violoncelle et basse.

5. Trompettes et timbales.
6. Instruments complétant la basse, — et, plus tard, hautbois et bassons.

Johann-Wolfgang Franck<sup>6</sup>. Ce maître, assez peu connu, était de Hambourg, et alla, dit-on, vers 1687, en Espagne; il y fut en faveur auprès de Charles II, et mourut, assassiné. Il composa de la musique religieuse : Passions, Cantates, *Te Deum*, de très beaux chants spirituels, écrits en général sur des paroles d'Elmenhorst; mais il dut surtout sa réputation à ses opéras<sup>7</sup>. Les poèmes en sont médiocres; mais la musique a de la grandeur; le style en est large, la déclamation puissante. Il y passe par moments un souffle d'épopée et d'élégie grandiose, qui fait penser à Haendel, soit par ses vocalises exultantes, comme des fanfares<sup>8</sup> :

soit par sa majesté royale et religieuse, comme dans l'air admirable de *Cara Mustapha* : « *Das Glück im*

*Kriegen* » :

Certains airs, comme celui d'*Aeneas* : *Der Liebe kan man leicht entrennen*, dénotent nettement une

influence italienne. C'est à peu de choses près le style de Scarlatti.

1. Elmenhorst, qui fut un des premiers librettistes de l'opéra de Hambourg, voulait faire de l'opéra religieux une œuvre d'art classique, s'inspirant des modèles grecs. Mais l'esprit moralisant de l'Allemagne, et le goût de la farce populaire, si marqué à Hambourg, étaient contraires à ces projets neo-helléniques.

2. Dans l'*Esther* de 1680, on voyait la Beauté, la Vertu, la Courtoisie, l'Inquiétude, l'Humilité, l'Orgueil, le Hasard, etc. C'étaient de vraies Moralités du moyen âge. Rien de dramatique. Elmenhorst définissait l'opéra : « un *Singspiel*, joué sur la scène, avec un noble appareil, pour la récréation décente de l'esprit, l'exercice de la poésie et le progrès de la musique. »

3. Les *Collegia Musica*, ou *Convivia Musicalia*, qui atteignirent leur apogée vers 1700, en Allemagne et en Suisse, furent le berceau de la vieille musique de chambre. C'étaient des réunions de bourgeois de la ville, qui aimaient la musique; ils venaient, chacun avec son instrument, soit dans une salle spéciale, soit chez l'un d'entre eux, pour exécuter des morceaux d'ensemble, sérieux ou bouffes.

4. La *Bandor* ou *Pandora* était une sorte de luth ou de grande cithare, à 8 cordes métalliques, touchées avec un tuyau de plume.

5. Les partitions de Hambourg, dispersées après la ruine du

théâtre, vers 1750, ont été en grande partie réunies à la Kgl. Bihl. de Berlin, ainsi qu'à la Stadtbibl. de Hambourg, à Wolfenbüttel, à Vienne et à Bruxelles. Malheureusement celles des quinze premières années manquent, pour la plupart. Mais, depuis 1694, on possède au moins une partition par année.

6. Les autres musiciens étaient Theile, Stroungk et Förtseh (voir sur eux les études de M. Zelle). Les librettistes étaient Elmenhorst, Lucas van Bostel de Hambourg, Postel de Fribourg, et Bressent, poète de cour de Brunswick.

7. *Michel* et *David* (1679); *Die Macchaboeische Mutter mit ihren sieben Söhnen* (1679); *Andromeda und Perseus* (1679, d'après Corneille); *Don Pedro oder die abgestroffene Eifersucht* (1679, d'après Molière); *Alceste* (1680, d'après Quinault); *Jodelet oder sein selbst Gefangener* (1680, d'après Scarron et Tb. Corneille); *Aeneas Ankunfft in Italien* (1680); *Semele* (1681); *Hannibal* (1681); *Dioctetianus* (1682); *Attila* (1682); *Vespasian* (1683); *Cara Mustapha, türkischer Gros-Vezier* (1686; inspiré du récent siège de Vienne, et s'autorisant de l'exemple de Racine dans *Bajazet*).

Un choix des mélodies religieuses de Franck a été publié chez Breitkopf.

8. Premier air d'*Aeneas* (1680).

Mais le musicien en qui s'est personnifié le théâtre de Hambourg, et qui lui assura la gloire, fut Reinhard Keiser. Il fut, avec Haendel, le plus grand maître de l'opéra allemand avant Gluck, et Haendel lui a dû une bonne part de sa personnalité<sup>1</sup>.

Il naquit en 1674, à Teuchern, entre Weissenfels et Leipzig. Il était fils d'un organiste compositeur de talent. Il étudia à la Thomasschule de Leipzig, sous la direction de Johann Schelle. En 1692, il alla à la cour de Brunswick-Wolfenbüttel, qui possédait le plus beau théâtre d'opéra de l'Allemagne du nord et le plus illustre *Kapellmeister* : Jean-Sigismund Cousser. Cet homme, qui avait voyagé dans toute l'Europe, avait acquis la connaissance des divers styles musicaux. Surtout il était familier avec l'art français, qu'il avait étudié six ans, à Paris, sous la direction de Lully<sup>2</sup>. Il initia Keiser à ce style. En 1692 ou 1693, Keiser donna à Wolfenbüttel son premier opéra, *Basilius*, qui eut un très grand succès. Il ne tarda pas à quitter la cour de Brunswick, avec Cousser, qui s'établit à Hambourg et prit la direction de l'opéra. Cousser transforma l'orchestre et le chant<sup>3</sup>. Il enseigna sans doute à l'orchestre de Hambourg les traditions de l'orchestre lullyste. Pour le chant, il ne semble pas qu'il ait procédé de même : le chant français avait à l'étranger la réputation, qu'il garda pendant tout le xviii<sup>e</sup> siècle, d'être emphatique et criard; on lui préférait le chant italien. Cousser subissait d'ailleurs l'influence de Steffani, dont les opéras étaient alors joués à Hanovre avec un grand retentissement.

Agostino Steffani, de Castelfranco près de Venise, était venu tout jeune en Allemagne, où il avait étudié la musique avec Kerll et Bernabei; et bien qu'il fût devenu abbé, évêque, protonotaire apostolique, conseiller intime du prince électeur de Brunswick-Hanovre, et diplomate distingué, il n'en écrivait pas moins des opéras, les dirigeait, et au besoin les chantait<sup>4</sup>. Ces opéras de Hanovre étaient des œuvres d'une science et d'une beauté parfaites, mais peu dramatiques; ils étaient plutôt faits pour le concert que pour la scène. Ils pouvaient donc servir de complément aux opéras de Lully, conçus avant tout pour le théâtre. L'un et l'autre, Lully et Steffani, créèrent des types musico-dramatiques, des formes d'airs d'opéras; et la musique de la première

moitié du xviii<sup>e</sup> siècle se partagea entre les deux modèles<sup>5</sup>. Keiser ne devait point perdre le bénéfice de cette double influence; il sut aussi profiter de l'expérience de Cousser, qui formait pour lui un orchestre excellent et une école admirable de chanteurs. Malheureusement, Keiser et Cousser se brouillèrent bientôt. Cousser fut repris par son humeur inquiète. Il quitta Hambourg en 1695 ou 1696. Il devait faire encore deux voyages en Italie, puis s'installer à Londres, et finalement, en 1710, à Dublin, où il devint maître de chapelle à Trinity College, et mourut en 1726.

Keiser, resté seul, se lia avec le poète Postel; ils donnèrent ensemble à Hambourg, en 1697, *Der geliebte Adonis* (*Adonis aimé*). Cet opéra, le premier de Keiser dont la musique ait été conservée, montre les influences juxtaposées de Lully et de Steffani. Suivirent un grand nombre d'autres œuvres, parmi lesquelles le *Janus* de 1698, puissamment dramatique, composé pour les fêtes de la paix de Ryswick, et la *Pomona* de 1702, dont la verve comique est digne des meilleurs maîtres napolitains<sup>6</sup>. Ce fut le temps le plus heureux de la vie de Keiser. Devenu *Kapellmeister* de l'Opéra, il était le maître incontesté du théâtre musical en Allemagne. L'opéra de Hambourg était en pleine gloire; on venait de toute l'Allemagne pour y assister; et les ambassadeurs étrangers, résidant à Hambourg, donnaient des concerts d'un luxe royal. Keiser menait le train de vie d'un grand seigneur prodigue et dissipé. En 1702, il eut la malencontreuse idée de prendre la direction du théâtre, après la mort de Schott. En quatre ans, il gaspilla l'argent et mena l'Opéra à la ruine. A la vérité, sa production musicale n'en souffrit pas; il écrivit alors quelques-uns de ses plus beaux opéras, surtout quand les premiers succès de Haendel vinrent réveiller son amour-propre, en même temps que ses forces étaient surexcitées par la faillite imminente du théâtre<sup>7</sup>.

Le *Claudius* de 1703, dont Haendel reprit, dans son ouverture de *Samson*, le motif d'un air en menuet<sup>8</sup> :



est le premier exemple d'un opéra allemand, où les textes italiens se mêlent aux textes allemands<sup>9</sup>.

1. Des cent vingt opéras de Keiser, aucun ne fut intégralement publié, de son vivant. La K. Bibl. de Berlin possède vingt-deux partitions manuscrites. Il y en a trois ou quatre à Hambourg et à Schwerin. Le Conservatoire de Paris a des copies de *Crasus* (1711), *l'Inghanno* (1714) et *Jodilet* (1736). M. Zelle a publié le *Jodilet* (Publikat. ält. prakt. u. theor. Musikwerke, 1891), et M. Max Seuffert *l'Octavia* (Supplément, enthaltend Quellen zu Händels Werken, t. VI, 1902). Divers fragments des opéras de Keiser ont été donnés par Lindner (*Die erste stehende deutsche Oper*), Winterfeld, Reichardt et Reissmann.

2. Cousser était né à Preshourg, vers 1657. Il se trouva à Paris, sans doute, en même temps que G. Muffat. A son retour, en 1682, il publia à Stuttgart une *Composition de musique suivant la méthode française*, dont M. Michel Breuet a signalé un exemplaire à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il s'y était attaché, disait-il, « à imiter le fameux Baptiste (Lully), à suivre sa méthode et à entrer dans ses manières délicates ». — Il fut joué à Wolfenbüttel, en 1692-1693, plusieurs opéras. *Ariadne*, *Jason*, *Narcissus*, et *Porus*, en général sur des poèmes de Bressand. — Bressand, *Hofsecretär* et *Hofpoet* de Brunswick, connaissait aussi l'art français. Il y avait à Wolfenbüttel un théâtre français.

3. Mattheson dit, dans son *Vollkommener Kapellmeister*, que Cousser fut le plus grand directeur d'orchestre qu'il eût jamais vu.

4. Steffani composa aussi un grand nombre de musique religieuse et de musique de chambre. Avant de venir à Hanovre, il avait fait jouer des opéras à Munich. Les dix opéras de Hanovre, qui ont fait sa gloire, sont : *Henrico Leone* (1689), *Alceides* (1689), *La lotta d'Hercole con Achelo* (1689), *La superbia d'Alessandro* (1690), *Orlando generoso* (1691), *Atalanta*, ou *i rivali concordi* (1692), *Alci-*

*biade o la liberta contenta* (1693), *Trionfo di fato, o Didone* (1695), *Brisceide* (1696), *Tassilone* (1696). Les partitions sont, partiellement, ou totalement conservées dans les bibliothèques de Berlin, de Munich et de Dresde. Ce grand musicien, dont l'influence s'exerça sur Cousser, Keiser, Telemann et Haendel, n'a pas encore dans l'histoire de la musique la place qui lui est due. — Steffani resta *capellmeister* en titre à Hanovre jus-qu'en 1710. A cette date, Haendel vint à Hanovre, et Steffani lui ceda la direction. Steffani mourut en 1728 à Francfort-sur-le-Mein. — Voir sur Steffani et sur ses rapports avec Haendel, l'ouvrage de Romain Rolland : *Haendel*, 1910. Les *Denkmäler deutscher Tonkunst* rééditent, en ce moment un choix de ses œuvres.

5. Lully et Steffani créèrent tout particulièrement deux types de duos, que l'on nomma : duo français et duo italien, et qui furent les modèles de deux écoles opposées.

6. L'air de Vulcaïn, publié par Lindner, est un type excellent des airs comiques de Keiser.

7. *Octavia* (1705); *Lucertina* (1705); *Die gekrönte Treue* (ou *la Fedeltà coronata*) (1706); *Kaiser Justinus* (1706); *Masaniello furioso* (1705-6); *Die lustige Rache des Sueno* (1706); *Almira* (1706); — la plupart, sur des poèmes de Barthold Feind.

8. Le *Masaniello* traite le sujet de la *Muette de Portici*. La partition autographe est à Berlin. — Keiser publia des extraits d'*Amira* et d'*Octavia*, dans ses *Componimenti musicali* de 1706, Hambourg.

9. Haendel venait d'arriver, en 1703, à Hambourg, où il entra à l'orchestre de l'Opéra, comme second violon. Il avait dix-huit ans.

9. Le fondateur de l'opéra de Hambourg, Schott, avait toujours tenu à ce qu'on ne jouât sur son théâtre que des opéras en langue allemande, — afin de conserver à son entreprise un caractère national.

Triste modèle, qui rouvrit la porte à l'italianisme, en attendant que Keiser introduisit dans ses opéras, après les paroles italiennes, des airs en style italien<sup>1</sup>. Keiser devait expier, le premier, cette trahison de l'art national. Le jour allait venir où lui-même ne serait plus employé que pour écrire des récitatifs de remplissage dans des opéras étrangers.

L'*Octavia* de 1703 et l'*Almira* de 1706, écrits pour rivaliser avec l'*Almira* et le *Nerone* de Haendel (1703)<sup>2</sup>, comptent parmi les chefs-d'œuvre de Keiser; et personne ne l'a mieux reconnu que Haendel, qui, plus tard, en a repris presque textuellement certains airs<sup>3</sup>. Le livret de l'*Octavia* est un type très curieux des poèmes d'opéra allemands. C'est une pièce mal composée, qui paraît barbare et enfantine auprès de l'harmonieux *Alys*, ou de la noble et intelligente *Armide* de Quinault; mais elle est libre, naturelle, elle vit; nul faux idéalisme: c'est l'esthétique shakespearienne, moins le génie de Shakespeare; on apprécie ce mouvement et cette bonhomie, quand on sort des tragédies françaises, où tout semble soumis à l'étiquette des cours. La musique frappe d'abord par la variété instrumentale<sup>4</sup>. Keiser, qui, dans la préface de ses extraits d'*Octavia*, en 1706, se vante « de peindre la colère, la compassion, l'amour, la générosité, la justice, l'innocence, etc.», dans leur nudité naturelle, et de

contraindre les cœurs à telle ou telle passion, suivant sa volonté», considérait l'instrumentation comme un moyen expressif de premier ordre. En cela, il se distinguait des Lullystes français, toujours disposés à sacrifier l'orchestre à la voix. Mattheson, intime avec Keiser, dit en s'appuyant sur des exemples tirés des œuvres de son ami: « On peut très bien représenter avec de simples instruments la grandeur d'âme, l'amour, la jalousie. L'artiste doit savoir exprimer toutes les inclinations du cœur par de simples accords et par leur enchaînement sans paroles, comme si c'était un véritable discours parlé<sup>5</sup>. »

Cette importance accordée à l'orchestre n'entraîne pas Keiser à négliger son récitatif, qui est souvent admirable. Il le travaillait avec grand soin, et disait que « la recherche de l'expression juste dans un récitatif donne souvent autant de mal à un compositeur intelligent que l'invention d'un air ». Mattheson voyait dans Keiser le maître du récitatif allemand, et traçait d'après lui les règles du genre, dans le *Kern melodischer Wissenschaft*<sup>6</sup>. M. Kleefeld dit que Keiser a créé un style intermédiaire entre le récitatif trop chanté des Français et le récitatif trop parlé des Italiens. En réalité, Keiser a créé les premiers grands modèles du *recitativo arioso* de J. S. Bach<sup>7</sup>. En voici un très bel exemple, extrait de la scène du second acte d'*Octavia*, où Octavie va se tuer, sur l'ordre de Néron.

OCTAVIA.

Hinweg, hinweg, du Dornen schwangre

Krone! Weg Scepter, weg, du Bild der Eitelkeit! mich blen

1. Dès l'*Almira* de 1706.

2. Haendel avait fait jouer son *Almira*, au commencement de 1705, et son *Nerone*, en février 1705, avec un succès considérable. Keiser, jaloux, reprit les deux poèmes et les remit en musique.

3. L'*Octavia* de Keiser (rééditée par M. Seiffert dans les *Suppléments à la grande édition de Haendel*, 1902, Leipzig) fut une des partitions manuscrites que Haendel emporta en Italie, à la fin de 1705. Il s'en inspira dans plusieurs de ses œuvres italiennes: *Silla*, *Amadigi*, *Agrippina*, *Rodrigo*, *Acis e Galatea*, *Il Trionfo del Tempo*, *La Resurrezione*, les *Cantates Italiennes*.

4. Les airs sont accompagnés, tantôt par les violons et les hautbois, tantôt par les violette ou les violons et flauti dolci, ou 2 bassons et basse, ou même 5 bassons (un air de jalousie). Les cors de chasse alternent, dans les airs et les chœurs triomphaux, avec les cordes et les bois. L'ouverture, en 3 parties, à la française (avec des indications en français: *Vivement*, *Lentement*), a pour orchestre 2 violons,

2 hautbois, violons et basses; les hautbois, par moments, forment un petit concert isolé, auquel répond et s'oppose le *tutti*.

5. *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744, Hambourg. — *Kern melodischer Wissenschaft*, 1757, Hambourg.

6. Parmi les dix règles qu'il édicte, les plus importantes sont: que le récitatif soit toujours naturel, au point de sembler presque parlé, — que l'émotion soit exprimée sans aucune altération, — que l'accent des paroles soit scrupuleusement noté; — et cependant, il faut toujours que le récitatif garde un caractère mélodieux.

Barthold Feind, en 1708, admire la souplesse avec laquelle le récitatif de Keiser suit toutes les inflexions du discours, traduisant jusqu'aux nuances les plus fines de la ponctuation.

7. Les premières grandes cantates de J. S. Bach suivent de très près ces opéras de Keiser. *Aus der Tiefe* fut sans doute composé entre 1707 et 1712; *Gottes Zeit*, aux alentours de 1712.

det nicht mehr euer Strahl. Ihr habt mich zwar ge\_ehret, doch auch be-

schweret, fahrt wohl, fahrt wohl, da mich ein Schicksal trifft! Arm -

\_se\_ligste, arm \_se\_ligs te Oc \_ta \_vi\_a! ergreif' nur Dolch und

Gift, das dein vermeint be\_leidigter Gemahl für so viel Lieb und Treu' du lässt zu

Lohne. Weg, Scepter, weg! weg! Dor

nen, schwangre Krone!

De telles scènes prêtaient au jeu des acteurs et à l'expression dramatique. Aussi Keiser y attachait-il une grande importance<sup>1</sup>.

En même temps, il était un mélodiste-né; et ses airs sont d'une beauté et d'une variété admirables. Ce Mozart du commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle était, par excellence, le musicien de l'amour. « En la peinture de cette passion, je doute, dit Mattheson, que jamais personne l'ait surpassé, ou le surpasse jamais. »

Tous ces dons trouvent leur emploi dans la scène étonnante de l'acte III, où Néron, fugitif et déguisé, se lamente dans la campagne déserte. Peu de scènes lyriques de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ont une telle profondeur d'accent : c'est la grâce plastique et la gravité religieuse des plus nobles œuvres de Haendel<sup>2</sup>.

Tant de force se dépensait en vain. Keiser, acculé à la ruine, cherchait inutilement un mécène, qui lui assurât la tranquillité du travail<sup>3</sup>. Le théâtre de Hambourg fit faillite, et Keiser, traqué par ses créanciers, disparut pendant deux ans, de la fin de 1706 au commencement de 1709. Mais il était d'une élasticité extraordinaire : les malheurs glissaient sur lui, sans l'atteindre. En 1709, il rentra tranquillement à Hambourg, avec 3 opéras nouveaux; puis de 1710 à 1717, il fit jouer 21 opéras. De plus, il écrivait des cantates<sup>4</sup> et des Passions, qui inaugurèrent le genre des Passions dramatiques, immortalisé par J. S. Bach<sup>5</sup>. Il débordait d'invention. Cette période, de 1709 à 1717, est celle du plein épanouissement de son génie; il nous reste de ces années une dizaine de partitions manuscrites. Lindner a réédité, en appen-

dice à son étude sur l'opéra de Hambourg, un air de l'*Orpheus* de 1709, avec violons, hautbois, et deux bassons, qui est de la plus grande beauté. M. Fuller Maitland a publié, dans le quatrième volume de l'*Oxford History of Music*, deux remarquables airs de l'*Inyanno fetele* de 1714 : l'un, une *aria con affetto*, pour basse, est un chant d'adieu, d'une émotion concentrée; l'autre — un duo — est le premier type, semble-t-il, d'une des formes musicales les plus caractéristiques de J. S. Bach : ses dialogues amoureux entre le Christ et l'âme humaine. — Le *Cræsus* de 1714, dont nous possédons une copie au Conservatoire de Paris, est une des plus belles œuvres de l'opéra allemand, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il débute par une ouverture en trois parties, dont le premier mouvement (un 3/8 éclatant, ivre de vie triomphante, écrit pour 3 clarini en ré, 2 timpani, zuffolo, violons, violes et basses), rappelle, par endroits, l'*Acis* de Lully, et, d'une façon plus curieuse encore, des sonates de Domenico Scarlatti<sup>6</sup>. Le chœur qui fait suite à l'ouverture est, comme elle, d'une ardeur magnifique : les voix et les violons exécutent des dessins triomphaux, que rehaussent les sonneries éclatantes des trompettes, tandis que les basses marchent à larges enjambées héroïques. C'est le style de Haendel. On le retrouve encore dans l'air d'Elmira : *Hoffe noch, gekränztes Herz*, que précède un délicieux petit prélude instrumental pour hautbois solo, violons, violoncelles et basson, — et surtout dans l'air de Crésus au troisième acte : *Götter übt Barmherzigkeit*, un des plus majestueux que Keiser ait écrits.

CRÆSUS.  
Götter, übt Barmherzigkeit!

1. Preface des *Divertimenti Serenissimi* de 1713.

2. Voir aussi l'air délicieux d'Octavia : « *Wallet nicht zu laut* », presque entièrement repris par Haendel dans *Acis et Galatée*.

La réédition d'Octavia se trouvant dans les grandes bibliothèques, je me dispense d'en faire des extraits ici.

3. Keiser fait appel à cette générosité « qui soutenait le génie de Lully », dans sa préface au livret de la *Fedelta coronata* de 1706.

4. En 1711, une *Musikalische Landluft* (4 cantates « morales »); en 1713, les *Divertimenti serenissimi*, collection de cantates, duetti et arie.

5. Dès 1705, Keiser avait composé une Passion : *Der blutige und sterbende Jesus*, dont le style théâtral fit scandale. En 1712, il donna une seconde Passion : *Der für die Sünde der Welt gemar-*

*terte und sterbende Jesus*, sur un poème de Brockes, que devaient reprendre, en 1716 Haendel et Telemann, en 1718 Mattheson, et en 1722-3 J. S. Bach, dans sa *Passion selon St Jean*. Keiser publia des extraits de sa Passion dans les *Auserlesene Soliloquia* de 1714. — Enfin, il renouvela l'expérience avec une troisième Passion sur un poème de König : *Der verurtheilte und gekreuzigte Jesus*, qu'il publia en 1715, sous le titre : *Seelige Erlösungs-Gedanken*.

J. S. Bach connaissait bien les Passions de Keiser. Il en copia une tout entière.

6. Peut-être Haendel, ami de Domenico Scarlatti, en avait-il fait connaître le style en Allemagne. En tout cas, il y avait des relations étroites entre Hambourg et l'Italie; et Keiser, comme on le verra plus loin, était à l'affût de toutes les modes nouvelles italiennes.

Göt - ter, übt Barmher - zigkeit! übt Barmherz - - igkeit!

D'autres airs, d'un style plus avancé, semblent de Gluck. Ainsi, l'air d'Elmira amoureuse : *Sobald dich nur mein Auge sah*; la voix y fait un duo avec la flûte seule, à laquelle viennent se joindre, dans

les pauses du chant, les autres instruments. Cette jolie page a l'harmonieuse ordonnance de certains airs d'*Echo et Narcisse*, ou de la *Danza Pastorella* de Gluck.

ELMIRA.

Sobald dich nur mein Au - ge sah verstand ich Lie - bes - Pein verstand ich Lie - bes Pein.

und du des gleichen, sag mir? ach sag mir, liebste

Flûte solo. *tr* Tutti. Flûte solo. Tutti. Fl. solo. Tutti. Fl. solo. *tr*

auch kein andrè? liebst auch kein and - re? (ATYS, le prince muet, fait signe que non.)

Tutti. Fl. solo. Tutti.

Mais le plus remarquable peut-être est l'amour de la nature et le sentiment populaire, qui s'expriment dans l'acte II du *Crœsus*. Ici, nous avons l'illusion d'être brusquement transportés, près d'un siècle plus tard, au temps de Beethoven et de la *Sym-*

*phonie Pastorale*. C'est une scène champêtre. Des paysans, des paysannes, chantent et dansent au son de la musette et du chalumeau. Nous donnons quelques phrases du ravissant prélude pour *zuffolo* (fifre), 2 violons, viole et basses.

A

Violons 1 & 2.

Viole & Basses.

Zuffolo.

Viol. 1 & 2.

Zuffolo.

Viol. 1 & 2.

Zuffolo.

Viol. 1 & 2.

Zuffolo.

Viol. 1 & 2.



**Tutti.**

The score shows a piano introduction in B-flat major, 6/8 time. The bassoon and violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part features a melody with grace notes and trills.

Après cette introduction, les bassons et les violoni (contrebasses) bourdonnent une pédale. Les hautbois et les violons balancent sur cette tenue leurs rythmes dansants et berceurs, dont le motif répété rappelle

celui du premier morceau de la *Pastorale* de Beethoven. Puis un paysan et une paysanne, reprenant ce motif, mêlent leurs voix à cette petite symphonie.

**B**

The score is divided into several systems. The first system shows the Violini unisoni (Violini unisoni), Violone, and Bous 1 & 2 (Violone grosso). The second system shows Oboe 1 and Oboe 2. The third system shows the vocal parts for UN PAYSAN and UNE PAYSANNE, with the lyrics 'Kleine Vöglein die ihr springet'.

Enfin Keiser fait usage de vraies chansons populaires, comme le charmant air : *Mein Kätgen ist ein Mädchen*, chanté d'abord par une voix seule, puis à deux, avec ritournelle de deux hautbois.

UN JEUNE PAYSAN.

c

Mein Kät-gen ist ein Mäd-chen, der je-de weichen muss, mein

Kät gen ist ein Mädchen, der je de weichen muss, wenn ich sie bey den Schlafen offt

finde ruhig schlaffen geb' ich ihr manchen Kuss, wenn ich sie bey den Schlafen offt

fin-de ruhig schlaffen geb' ich ihr manchen Kuss Mein Kätgen ist ein Mäd-chen...

6 b 6 7 #

L'année 1717 marqua la fin de la glorieuse carrière de Keiser à Hambourg. Alors, commença pour lui une période à demi errante, dont l'histoire reste à écrire avec précision. En 1717, il alla à Copenhague. De 1719 à 1721, il habita à Stuttgart, où il chercha vainement à devenir *Capellmeister* du duc de Wurtemberg, qui lui préféra des Italiens. En 1722, après un court passage à Hambourg, il s'installa à Copenhague, comme *Capellmeister* royal de Danemark<sup>1</sup>. Il y fit jouer en 1723 son *Ulysses*, dont la partition manuscrite est à Berlin. En 1724, il revint à Ham-

bourg, où l'on donna son oratorio *Der siegende David* (David victorieux), écrit sans doute à Stuttgart.

Le goût avait changé. L'opéra ennuyait. On cherchait à réveiller l'attention du public, en important les nouveaux *Intermezzi* comiques d'Italie. Les premières tentatives de ce genre eurent lieu en 1724 et 1725. Keiser se tourna vers la comédie musicale, peut-être sous l'influence de Telemann<sup>2</sup>, qui depuis 1722 dirigeait l'opéra de Hambourg. Telemann avait un penchant marqué pour le comique facile, dont il ne propagea que trop facilement le goût en Alle-

1. Ses nombreuses œuvres musicales, écrites en Danemark, ont disparu, pour la plupart, dans l'incendie du château de Copenhague, en 1794.

2. Georg Philipp Telemann, né en 1681 à Magdebourg, mort en 1767 à Hambourg, fut un des musiciens les plus glorieux du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lors de la mort de Kuhnau, en 1722, il eût été nommé *Cantor* à la Thomasschule de Leipzig, de préférence à J. S. Bach, s'il n'avait trouvé avantage à rester à Hambourg, où il exerça une sorte de royauté musicale. Il écrivit un nombre considérable de caïates, Passions, oratorios, compositions religieuses de toute sorte, d'ouvertures, symphonies, quatuors, trios, sonates, musique instrumentale de tout genre, et une quarantaine d'opéras. Il était plus marqué de l'influence française que Keiser, dont il fut en beaucoup

de choses un reflet affaibli. Il avait le sens du théâtre, et il ne manquait ni d'intelligence, ni d'habileté technique, ni même d'une réelle originalité harmonique; mais il écrivait trop, et il se contentait trop aisément. Il publia en 1728 à Hambourg le premier journal musical de l'Allemagne, *Der getreue Music-Meister*; ce journal paraissait en quatre pages, avec des suppléments musicaux. — Voir pour l'œuvre de ce maître, dont l'étude dépasse le cadre de la période que nous avons à traiter ici, le travail de M. Carl Ottheim : *Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper*, 1902, Berlin (avec un album musical). — et l'excellente préface de M. Max Schneider à la réédition de deux œuvres dramatiques de Telemann : *Der Tag des Gerichts et Ino* (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1907).

magne<sup>1</sup>. Dès 1710, Keiser avait fait l'essai d'un *Singspiel* comique, *Le bon vivant*, ou *Die Leipziger Messe*, qui semble avoir été le premier opéra-comique allemand. En 1725, il revint à ce genre avec une farce très curieuse : *Der Hamburger Jahrmart oder der glückliche Betrug* (*La foire de Hambourg, ou l'heureuse tromperie*), ein *scherzhafter Singspiel* : peinture d'un réalisme assez scabreux, mais non sans verve, qui représentait des types connus de Hambourg et des scènes de la vie journalière<sup>2</sup>. Le succès fut grand, et, dans la même année, Keiser renouvela l'essai, avec *Die Hamburger Schlacht-Zeit*, où il peignait des scènes de foule et un marché. Mais l'audacieuse liberté de ces œuvres fit scandale; la censure interdit le spectacle, et la police arracha les affiches déjà posées pour la seconde représentation. Keiser renonça à la comédie musicale; mais il n'abandonna point la veine comique, qui est le trait le plus original de ses dernières œuvres de théâtre.

Sa situation devenait de plus en plus difficile. En 1728, il fut nommé *cantor* à la cathédrale de Hambourg : maigre place, faiblement rétribuée, qui l'occupait beaucoup et le détournait du théâtre. Il écrivit des oratorios, que Mattheson admirait, et qui ont été perdus. Le niveau musical tombait à Hambourg, avec une rapidité effrayante. La musique d'église était en pleine décadence; en 1737, elle cessa tout à fait, à la cathédrale. — L'opéra n'allait pas mieux. L'auteur d'*Octavia* et de *Crusus* n'était plus employé qu'à écrire des récitatifs et des airs comiques pour des opéras de Lully, de Haendel, ou de tel autre

maître célèbre en Italie, — comme il fit pour la *Parthenope* de Haendel, en 1735, — et pour la *Circe* de 1734, qui fut son cent seizième et dernier opéra<sup>3</sup>. Dans cette dernière période, qui va de 1724 à 1734, malgré l'âge et malgré les entraves qui étaient mises à son génie, Keiser se montre encore plein de jeunesse et d'invention. Il y avait dans sa nature une gaieté, une indifférence heureuse, que les années et les variations de la fortune ne purent altérer. Si restriction que fût la part qui lui était accordée dans les œuvres qu'il avait à arranger, il trouva moyen d'être un précurseur pour l'opéra-comique allemand, comme il l'avait été pour l'opéra. Son *Jodelet* de 1726, réédité par M. Zelle, a un intérêt historique. On y trouve, très marqué, le style pergolésien avant la lettre<sup>4</sup>. — D'où vient ce style? Il est possible que Keiser ait connu, comme Telemann, les opéras bouffes de Lionardo Vinci, précurseur de Pergolèse<sup>5</sup>. Mais en somme, dès le *Crusus* de 1711, on relève chez Keiser, encore qu'assez timides, certains traits « pergolésiens ». Ce style s'annonçait déjà chez Scarlatti, et même chez Stradella. Il était la simplification, l'allègement et l'affinement naturel du style italien de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, sous l'action de l'esprit nouveau, clair, aigu, au souille court, un peu haé, ironique et paresseux. On le trouve pleinement réalisé, en 1726, dans l'opéra allemand. Tel air de *Jodelet* : *Artige Kinder! seht mich an!* est du style Pergolèse, un peu plus gras de contours, moins sec, moins distingué, avec un léger parfum de Mozart et même de Rossini, dans la suite du développement<sup>6</sup>.

2 Violons.

Viole et Basse.

Bis.

1. Il est remarquable que Telemann fit jouer, en 1725, un *intermezzo* à l'italienne, *Pimpinone oder die ungleiche Heirat*, dont le sujet est exactement le même que celui de la *Serva padrona* de Pergolèse, écrite huit ans plus tard. Et le style musical offre beaucoup d'analogies avec celui de l'œuvre italienne. Peut-être le modèle commun de Telemann et de Pergolèse avait-il été Lionardo Vinci.

2. L'auteur du *libretto* était Praetorius. On trouvera l'analyse de la pièce dans le livre de Lindner. La scène se passait dans une auberge de Hambourg.

3. La plus grande partie de l'œuvre était de Vinci et de Hasse.

4. *Jodelet* est de 1726, et la première œuvre de Pergolèse est

de 1731; son premier opéra bouffe : *Lo frate 'nnamorato*, est de 1732.

Le titre exact de l'œuvre de Keiser est : *Der lächerliche Prinz Jodelet, in einem scherzhaften Sing-Spiele*.

5. Le premier opéra bouffe de Lionardo Vinci : *Le Zite 'ngalera*, est de 1721.

6. L'ouverture, pour 2 violons, 2 hautbois, violes, basson et basse, dans sa nonchalance négligée, annonce le style bouffe italien de la fin du xviii<sup>e</sup> s., l'abondance un peu molle de l'époque de Cimarosa. Elle comprend 7 mouvements, qui peuvent se ramener à 4 : *Burla*, *Sarabande*, *Trio* et *Allegro*.

JODELET.

Ar-ti-ge Kin-der! seht mich an!

lacht - - lacht mich an! lacht - -

lacht mich an, ja! ja! Ja! ja! doch

nein! doch nein! Ja! ja! doch nein, doch, nein!

dans le 4<sup>e</sup> Mouvt!

beides beides wird gefährlich sein, beides beides wird

ge-fährlich sein bei-des wird gefährlich sein, ge-fähr - -

- - - - -

- - - - - lich gefährlich sein.

La même verve comique se montre dans la *Circé*, écrite par Keiser à soixante et un ans; mais les tendances sont encore plus modernes. Lindner a publié un air de ténor, où le chant veut peindre la peur, qui tour à tour fait braviller le personnage, ou l'étrangle; l'air se termine par une dissonance, un véritable couac : comme si la voix n'avait pas la force de monter jusqu'à la note juste.

Keiser gardait encore toute sa jeunesse d'esprit, et

il eût pu sans doute composer encore bien des œuvres admirables, sans les circonstances qui l'accablèrent. L'Opéra de Hambourg cessa ses représentations, en 1738. Keiser n'avait pas attendu cette ruine pour se retirer du théâtre. En 1736, la mort de sa femme, qu'il aimait, lui fut un grand chagrin; et il cessa d'écrire. Il ne survécut pas à l'Opéra, dont il avait fait la gloire. Il mourut, le 12 septembre 1739, à Copenhague, où il s'était retiré,

*in aller Stille*, « en toute paix », auprès de sa fille, chanteuse royale de Danemark. Il avait soixante-six ans.

L'Allemagne avait perdu son plus grand musicien dramatique. Les contemporains en eurent conscience. En 1740, Mattheson, jouant avec le nom de Keiser, l'appelait *der Kaiser des Gesanges*, « l'Empereur du chant ». Telemann le célébra; et Hasse, qui devait hériter de sa renommée, disait encore, vers 1770, à Burney : « Keiser est un des plus grands musiciens que le monde ait jamais possédés »; il le considérait comme le premier de tous, avec Alessandro Scarlatti. Il est permis de croire que Hasse fut l'intermédiaire entre Keiser et le petit Mozart, qu'il protégea, et que par lui Mozart eut connaissance des œuvres de Keiser. En tout cas, les principes artistiques de Keiser lui survécurent, grâce aux écrits de son ami et élève Mattheson, qui imposa

à ses compatriotes les œuvres de Keiser comme des modèles de déclamation musicale. — D'autre part, Keiser n'eut pas moins d'influence sur l'histoire du *lied* que sur celle de l'opéra. Ainsi que l'a montré M. Max Friedländer, le génial créateur de tant de mélodies fraîches et spontanées, de vrais *lieder* strophiques, a marqué de son empreinte Haendel et Telemann, Görner de Hambourg, et même Joh. Abr. Peter Schulz, le maître du *lied* populaire allemand, dans la seconde moitié du siècle. — L'immense effort de Keiser n'a donc pas été perdu. Il est triste seulement de penser que son œuvre et son nom furent presque totalement oubliés pendant un siècle et demi. C'est un devoir pour nous de rendre au fondateur du théâtre musical germanique la place qui lui appartient, auprès de Haendel, de Gluck et de Mozart, plus près encore peut-être de celui-ci que des deux autres.

ROMAIN ROLLAND, 1912.

## II

## LA MUSIQUE RELIGIEUSE ALLEMANDE

DEPUIS LES « PSAUMES » DE SCHÜTZ (1619), JUSQU'À LA MORT DE BACH (1750)

Par André PIRRO

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

« Parce que je composai ces psaumes *in stylo recitativo*, style jusqu'ici presque inconnu en Allemagne et, à mon avis, le plus convenable pour la musique des psaumes, que l'on récite ainsi sans multiple répétition des paroles, je prie amicalement ceux qui n'ont point connaissance de cette manière de bien vouloir exécuter mon œuvre sans hâte et de garder une allure modérée, afin que les paroles puissent être articulées intelligiblement par les chanteurs et comprises. S'il en est autrement, rien ne sortira de là qu'une fort désagréable harmonie, tel le bourdonnement des mouches en querelle (*Battaglia di Mosche*), ce qui est tout à fait opposé à l'intention de l'auteur. »

Voilà, résumée en ces lignes, la déclaration qui précède le premier recueil de « musique récitative » publié en Allemagne, en 1619, par Heinrich Schütz, le maître de chapelle de l'électeur de Saxe. Le musicien qui mettait ainsi la parole au premier rang avait étudié l'art des réformateurs italiens. Fils de Christophe Schütz, hôtelier de la *Grue d'Or*, à Köstritz, sur l'Elster, il ne semblait point qu'il fût destiné à la musique. Dans sa famille, rien qui l'y déterminât par hérédité : le nom seul de sa mère, Euphrosyne, est comme un présage vague du sort de Heinrich<sup>1</sup>. De ses aïeuls, l'un, Johann Bieger, bourgmestre de Gera, était homme de loi, l'autre, Albrecht Schütz, administrait les finances de Weissenfels, où il possédait l'hôtellerie *Zum Schützen*. Ce dernier mourut en 1594. Son fils Christophe s'établit dans la maison qu'il lui laissait<sup>2</sup>. Et telle fut la cause de la fortune de Heinrich Schütz. Car il advint que, un jour de 1598, le landgrave Moritz de Hesse-Cassel, passant par Weissenfels, prit quartier dans l'hôtellerie des Schütz et que, pour honorer le prince, Heinrich chanta devant lui. La voix claire du jeune garçon charma Moritz. Il demanda à ses parents de l'envoyer à Cassel, pour être choriste en sa chapelle. Sur la promesse que leur fils serait élevé « dans la pratique des arts libéraux et des nobles vertus », ceux-ci acceptèrent l'offre du landgrave. Le 20 août

1599, l'écolier chanteur fut conduit par son père à Cassel. Il était alors âgé de près de quatorze ans, étant né à Köstritz au mois d'octobre 1585, « le jour de Burekhard ». Reçu au *Collegium Mauritanum*, tout nouvellement fondé, il fut formé « avec des comtes, des nobles de haut rang, et d'autres braves esprits, à toutes sortes de langues, d'arts et d'exercices<sup>3</sup> ». A la chapelle, il avait pour maître Georg Otto, qui a laissé des compositions à plusieurs voix, écrites dans le style de l'école vénitienne.

De Cassel, Schütz passa, en 1607, à l'Université de Marbourg, pour y étudier le droit. Après deux ans d'études, il soutint brillamment une discussion publique « sur les legs ». Mais il avait dû continuer à montrer quelque aptitude particulière pour la musique, car, en 1609, Moritz lui offrit un *stipendium* de 200 thalers par an, pour aller prendre à Venise des leçons de Giovanni Gabrieli, auquel le landgrave avait déjà envoyé, en 1605, l'un de ses protégés, Christophe Cornet. C'est ainsi que, « par sort », Schütz fut voué à la musique, sans l'avoir désiré, et contre le gré de ses parents. Il accepta les propositions du prince, plutôt par « curiosité de voir le monde » que par expresse vocation d'artiste. Aussi les premiers temps d'apprentissage lui furent-ils pénibles, et il ressentit avec angoisse les déplaisirs dont sont communément tourmentés ceux qui, déjà presque maîtres en quelque science, deviennent, pour acquérir un nouveau talent, de tardifs écoliers. A force de travail, il sortit de cette crise de regrets et d'incertitude. Dès 1611, il offrait au landgrave un recueil de dix-neuf madrigaux à cinq voix, qu'il publia à Venise. Cette œuvre est toute nourrie de la pensée de ses maîtres et toute revêtue des livrées d'Italie. Dans la dédicace, écrite en italien, sa reconnaissance pour le prince est exprimée en un langage où fleurissent les *concelli*, et les louanges qu'il adresse à son maître Gabrieli ne vont point sans pointes. Mais, après avoir paré son style d'écrivain de leurs oripeaux, il nous montre qu'il a su prendre aussi chez les hommes d'outre-monts ce qu'ils avaient alors de meilleur : l'italianisme qui se manifeste dans les préfaces de Schütz, par des erreurs de goût, n'apporte à ses

1. « Euphrosyne est la joie que nous cause la pure délectation de la voix musicale et harmonieuse, » a dit Pontus de Thiard.

2. Il devint bourgmestre de Weissenfels. Waltherr, *Musicalisches Lezikon*, 1732.

3. Voyez *Heinrich Schütz*, par A. Pirro (Alean, 1913).

madrigaux que charme, souplesse et clarté<sup>1</sup>. Ces qualités, jointes à la ferme écriture du contrepoint, ne valurent à l'auteur que des éloges : les Vénitiens le félicitèrent, et ses parents eux-mêmes reconnurent enfin que « Dieu, sans doute, avait désigné leur fils pour l'état de musicien ». La pension du landgrave étant épuisée, ils se décidèrent à l'entretenir quelque temps encore en Italie.

Il ne revint donc en Allemagne qu'après la mort de Gabrieli, de ce maître aux harmonies colorées et aux fortes images expressives<sup>2</sup> (1612). Moritz le nomma organiste de la cour, avec 200 thalers de gages, et ses parents réussirent à lui faire reprendre ses livres de droit. Mais cette situation incertaine dura peu. Au mois de septembre 1614, il fut invité à Dresde aux fêtes du baptême du prince Auguste, deuxième fils de Jean-Georges 1<sup>er</sup>, électeur de Saxe. Le vieux Rogier Michaël était maître de chapelle en titre, et Michel Praetorius composait, pour la chapelle du prince, des pièces qu'il envoyait de Wolfenbüttel, où il résidait. Schütz fut chargé de faire entendre de la « musique de table ». Au mois d'octobre, il revint à Cassel, fut redemandé par l'électeur dès le mois d'avril suivant (1615), mais n'obtint de congé de Moritz qu'au mois d'août : son maître lui accordait deux années de liberté. Il ne le laissa point en jouir pleinement : à la fin de 1616, il le rappela déjà de Dresde, alléguant que les jeunes princes avaient besoin de ses leçons. Schütz dut quitter Dresde et ne put abandonner définitivement le service de Moritz de Cassel qu'en 1617, en faisant valoir qu'il était né sujet du prince de Reuss, vassal de l'électeur de Saxe, et n'appartenait point au landgrave. Moritz se rendit à ces raisons et céda, non sans noblesse, n'ayant pour son musicien que de bienveillantes paroles d'adieu : en signe public de distinction, il lui remit son portrait suspendu à une chaîne, afin qu'il pût le porter à son cou, suivant l'usage. A la cour de Dresde, Schütz devenait, pour toujours, lié sans réserve à la musique. Dans son esprit, plus de partage possible. Quand il servait Moritz « le Savant », comme on le surnommait, la vie de l'esprit était sans cesse sur le point de l'emporter. Pour ce prince, qui d'ailleurs savait composer<sup>3</sup>, la musique comptait parmi les « disciplines » de l'intelligence, il la pratiquait comme la théologie, le droit et la poésie. Près de lui, l'homme éclairé et mesuré, le juriste prudent, qui étaient en Schütz, risquaient d'interdire la parole à l'homme « simplement

homme » qui devait s'exprimer avec tant de sincérité par la voix du même Schütz. A Dresde, au contraire, tout ce qui pouvait exalter la sensibilité s'éta- lait, et la part faite à la culture intellectuelle restait modique. Si la chapelle était renommée, en outre, c'est que les cérémonies d'église florissaient en ce pays, où l'on était resté fidèle aux coutumes quasi catholiques de l'église luthérienne primitive. On y chantait encore l'*Introit* en latin : ainsi Rogier Michaël avait publié en 1603, pour la seconde fois, les *Introitus dominicorum dierum ac praecipuorum festorum* à cinq voix qu'il faisait chanter depuis près de quatre ans (1599) à la chapelle du château<sup>4</sup>. La survivance des usages romains devait favoriser l'art du compositeur formé à l'école de Gabrieli, maître de la musique décorative. En outre, les fêtes solennelles, « politiques » aussi bien que religieuses, étaient fréquentes à la cour. L'empereur Matthias vint à Dresde peu de temps après que Schütz y fut définitivement fixé<sup>5</sup>. On le chargea d'écrire des vers de bienvenue, en latin et en allemand, et de les mettre en musique. La poésie seule de ces pièces de circonstance a été conservée, mais c'est sans doute de la composition de Schütz qu'il est question dans le *Mercur françois*, à la date du 4 août 1617, quand nous y lisons : « En entrant dans le château de Dresde, la musique des voix et d'instruments qui étoit dessus la porte fit une douce mélodie sur la bienvenue de Sa Majesté Impériale. » En 1618, Schütz écrit deux chants de noces. Et telles sont les prémices de la grande œuvre que nous avons citée d'abord, et où nous allons trouver pleinement révélés les caractères de l'art émouvant et très divers que lui inspire la méditation intelligente des textes qu'il traduit. Nous avons vu ce qu'il exige de ses chanteurs, dans la préface de ces *Psaumes*. S'il réclame une telle netteté de débit, c'est qu'il s'est ingénieusement à mettre dans sa musique toute la force des paroles. Dans chacun des psaumes, nous rencontrons quelque marque éclatante de cette volonté d'initier les Allemands à des effets qu'ils connaissent peu, et de leur en faire comprendre la vigueur significative. Ainsi le psaume *De profundis*<sup>6</sup> commence à peine que, sur le premier mot important, un accord pénétrant résonne et que le ténor reprend la note même que tient encore le soprano, pour indiquer, par ce ton qui perce au milieu de l'harmonie grave des autres voix, la véhémence du cri lancé vers Dieu<sup>7</sup> :

Sop. Aus der Tie - fe ruf' ich, Herr, zu dir

Ténor Aus der Tie - fe ruf' ich, Herr, ruf' ich, Herr, zu dir

1. Ld. Spitta, vol. IX.

2. Sur ce maître, voyez l'ouvrage déjà ancien de G. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli*, Berlin, 1834.

3. Il y a des cantiques de Moritz dans des recueils de 1607 et 1612. Dans le *Florilegium portense* de Eodenschatz (1618), on trouve

un *Hosanna Filio David* à 8 voix de ce landgrave musicien (n<sup>o</sup> 87).

4. Le recueil de 1603 est à la Bibliothèque nationale (Vm<sup>1</sup>, 853).

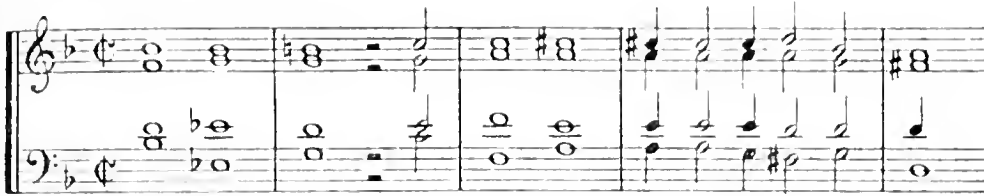
5. Le landgrave avait consenti à lui donner congé le 16 janvier 1617.

6. « De la profondeur de l'abîme je crie vers toi. »

7. Vol. II de l'édition Spitta, p. 47.



Plus loin, une succession chromatique accompagnée d'accords parfaits lui sert à exprimer le désir de l'âme éprise des demeures célestes<sup>1</sup>.



Wie lieblich, wie lieblich sind deine Wohnun-gen

Le mot qui exprime la crainte est, dans un autre psaume, partagé par un silence, pour imiter la voix entrecoupée (n<sup>o</sup> IX du II<sup>e</sup> vol., *furchtet*). L'usage des deux chœurs sert, autre part, à une sorte de mise en scène. Seul, le soprano commence le psaume 121 (II<sup>e</sup> vol., p. 130) : « J'élevé mes yeux vers les monts. » Au-dessus de la basse continue, sa vocalise plane, en notes de plus en plus hautes. Il était déjà de tradition, chez les maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle, de représenter par des traits ascendants l'idée de monter, énoncée dans les paroles. Mais Schütz ne se contente pas ici de cette interprétation vulgaire. Quand il en

vient à ces mots : « D'où me viendra secours, » les deux chœurs viennent soutenir la mélodie isolée qui a jailli d'abord, et ils la recueillent en leurs accords denses et fermes.

Si, dans le psaume 23, le texte évoque « la sombre vallée de la mort », quatre voix solistes (le *coro favorito*) s'unissent en harmonies profondes (vol. II, p. 174).

Le psaume 98 (vol. III, p. 3) commence par cette alerte mélodie, jointe aux paroles : « Chantez à Dieu nouveau cantique : »



Sin - - - get dem Herrn ein neu - - - es Lied

Quand le texte renferme des invocations, les voix prononcent les paroles en une sorte de faux-bourdon uniforme qui ressemble au murmure bas et rythmé d'une foule en prière (vol. II, p. 115, et vol. III, p. 137). Enfin, dans le psaume 150, où le nom de tant d'instruments est cité, l'orchestre a une fonction descriptive ou imitative évidente : les trombones accompagnent les paroles *lobet ihn mit Posaunen*, la basse supplée par des notes répétées à l'absence des timbales (*Pauken*) quand elles sont nommées, et la flûte solo et le violon solo interviennent déjà dès ce moment, préluant au commentaire des mots *mit Saiten und Pfeifen*<sup>2</sup>.

L'*Histoire de la résurrection* (1623) qui suivit ces psaumes où le pittoresque a tant de place, est d'un caractère dramatique bien déterminé. Par certaines particularités, cette œuvre se rattache aux premières œuvres scéniques des Italiens, non parce que Schütz emprunte directement leurs procédés, mais parce qu'il s'inspire de leurs idées. Ainsi, il cherche à donner plus de mystère aux voix des personnages évoqués, quand il demande que seul l'« historien » paraisse devant le public, et que les autres chanteurs se tiennent cachés. Il estime aussi que l'harmonie des violes de gambe qui, à quatre, accompagnent l'Évangéliste, environnera ses paroles d'une espèce de rayonnement merveilleux. Mais la composition appartient encore, par beaucoup de ses parties, à l'art choral de la période précédente et au vieux récitatif liturgique. Le discours de l'Évangéliste est déclamé le plus souvent sur un ton qui rappelle la mélodie de l'historien dans les *Passions* latines. Le chœur d'introduction

est en pur style polyphonique. Remarquons enfin que Schütz tend beaucoup moins à représenter des actions qu'à suggérer des visions et des sentiments. S'il distingue des personnages, Jésus, la Madeleine, les disciples d'Emmaüs, il ne leur donne point de vie réelle. Leurs accents mêmes les révèlent comme des êtres qui n'ont pas l'apparence d'hommes : ils chantent à deux voix. Aussi ne surgissent-ils du texte saint que pour montrer qu'ils y sont renfermés et n'existent que là, et en nous. Le musicien ne veut qu'éveiller des images intérieures dans l'esprit des fidèles. Il ne leur impose point de spectacles précis, semblables aux spectacles vulgaires. Mais il tâche de les transporter au milieu des prestiges sacrés et de les placer en face de ces fantômes quasi divins qui, différents pour chacun, hantent l'âme de tous ceux qui lisent dévotement les Écritures, le cœur plein de respect, l'entendement docile au mystérieux. Dans cette intention, il n'admet point d'imitation grossière, mais il a recours à tout ce qui est à la fois assez inaccoutumé pour saisir l'auditeur, et cependant assez clair pour être compris de lui. J'ai déjà signalé l'emploi des quatre violes d'accompagnement, dont les accords voilés et diaphanes peuvent être fleuris de passages au gré de la fantaisie des exécutants<sup>3</sup>. Les effets d'harmonie sont également riches d'imprévu. « Femme, que pleures-tu ? » disent les anges ; et leurs voix forment, avec la basse continue, ces accords étranges que les théoriciens timides condamnaient et dont Gabrieli avait déjà revêtu des mots de douleur<sup>4</sup> :

niste, auquel Schütz, dans l'avant-propos, prescrivait de jouer avec discernement, tantôt fort, tantôt doucement, avait cherché ainsi à contribuer au pittoresque de l'orchestration, ou peut-être même à remplacer des instruments qui faisaient défaut.

3. Schütz déclare dans l'AVIS au lecteur que, tandis que l'accord est tenu par trois violes, la quatrième peut jouer en « diminutions ».

4. Par exemple sur *aceto potation* dans son motet *O Domine*.

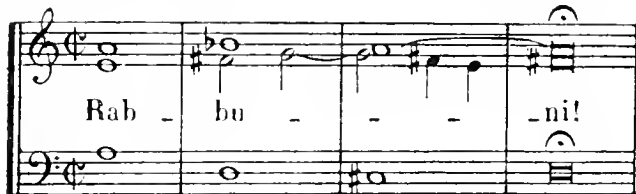
1. Vol. II de l'éd. Spitta, p. 104 : « Que les demeures sont aimables ! »

2. Sur un exemplaire de la basse continue de ces psaumes sont dessinés les jeux de l'orgue dont le son convient le mieux pour accompagner les passages où ces divers instruments sont nommés. L'orga-

Ten (à 2) Weib, Weib, was wei - - - - - nest du?

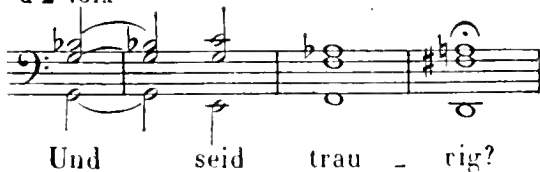


Quand la Madeleine reconnaît le maître ressuscité, l'on entend la même harmonie, dont l'incertitude est âpre et délicate



Une suite rare d'accords consonnants est jointe à l'interrogation de Jésus aux disciples : « Et pourquoi êtes-vous tristes ? »

à 2 voix



Avec ces nouveautés qui surprennent, le compositeur a d'ailleurs employé des moyens de description plus simples, et il a puisé dans le vocabulaire ancien : la hâte de la Madeleine, la véhémence des paroles de Jésus qui confère à ses disciples la mission d'évangéliser, sont traduites par des notes rapides. Au contraire, la somnolence des prêtres est dépeinte par quelques accords lourds et trainants. Un motif ascendant est joint aux mots « Je monte aux cieux », et la voix s'abaisse d'une octave entière pour annoncer que le jour a décliné. Enfin, pendant le chœur d'actions de grâces qui termine cette *Histoire de la résurrection*, le ténor (l'Évangéliste) ne cesse de répéter vigoureusement ce mot : *Victoria*, jusqu'à ce que les autres voix se joignent à lui, et proclament les mêmes syllabes joyeuses.

Après cet essai de représentation sans acteurs, sans mise en scène, représentation faite, pour ainsi dire, d'illusions mystiques, Schütz devait bientôt travailler pour le théâtre réel. Le mariage de la princesse de Saxe avec le landgrave de Hesse-Darmstadt fut célébré à Torgau par des fêtes magnifiques. On vit combattre des ours, des loups et des bœufs en nombre considérable. Des acrobates se signalèrent par mille tours. En intermède à de tels spectacles, on joua, un soir du printemps de 1627, le premier opéra allemand, *Dafne*, dont Martin Opitz avait écrit le livret, d'après la pièce de Rinuccini que Peri avait mise en musique. Schütz unit ses chants aux vers d'Opitz qui était son ami<sup>2</sup>, et il célébra avec lui non

seulement le laurier de la fable antique, mais encore la rue, plante héraldique de la maison de Saxe. Avec des souhaits pour la paix, cet éloge allégorique de

la maison régnante formait la part de l'actualité dans ce jeu scénique où nymphes et bergers avaient les premiers rôles. Le poète et le musicien de ce drame lyrique avaient gagné en même temps d'être célèbres. Caspar Printz, l'historien allemand de la musique au xvii<sup>e</sup> siècle, assure que la gloire d'Opitz et la renommée de Schütz se sont déclarées vers 1625. Par la suite, chacun

d'eux fut considéré comme le créateur en Allemagne de l'art qu'il avait pratiqué. De nos jours encore, Schütz est appelé le « père de la musique allemande ». Gottsched, au xviii<sup>e</sup> siècle, saluait encore en Opitz le « père de la poésie allemande ». Ces deux éducateurs de leur nation ont bien des traits communs, et ils s'apparentent l'un à l'autre plus profondément que par leurs surnoms. L'étude des littératures étrangères inspira le poète et le forma : la connaissance des maîtres italiens donna au musicien son langage et sa technique. Mais ce dernier est le plus parfait interprète des siens, le plus fidèle aux pensées et à la religion de sa race. Le meilleur de ce qu'Opitz a laissé est dans les préceptes qu'il a empruntés et transmis : vivante, toute l'œuvre de Schütz servira de modèle à ses successeurs, qui n'y trouveront rien qui ne semble jaillir de source allemande et luthérienne.

Si foncièrement Allemand qu'il fût, Schütz ne dédaigna point cependant de revenir, dans son âge mûr, aux sources italiennes. En 1628, il partit de nouveau pour Venise. Claudio Monteverdi appelait alors cette ville la plus belle du monde, et il venait d'y faire applaudir ses nouveaux essais de musique expressive, en particulier le fameux *Combat de Tancrède et de Clorinde*. Schütz veut sans doute désigner les compositions écrites avec plus de mouvement, d'un style pittoresque et imagé, quand il dit, en sa dédicace des *Symphoniarum suarum*, publiées à Venise en 1629 : « Etant resté à Venise près de mes anciens amis, j'ai entendu que la manière de moduler avait un peu changé, car l'on avait abandonné les anciennes cadences pour flatter les oreilles par un chatouillement moderne. A quoi j'ai appliqué mon esprit et mes forces<sup>3</sup>. » Tout en voulant être de son temps, il ne renie point son maître Gabrieli, que, dans la même dédicace, il célèbre avec emphase. Mais si quelques images musicales appartiennent encore au vocabulaire des musiciens de Venise, ce sont de ces images qui, en somme, se trouvaient déjà dans les œuvres du xvii<sup>e</sup> siècle. Dans l'œuvre de Schütz, ces figures sont incorporées dans des compositions de formes

1. Jacobus Gallus (Haudl ? 1591) emploie déjà des séries d'accords parfaits dont la succession paraît extraordinaire (cf. l'article de M. H. Leichtentritt dans la *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, VI, 2).

2. Opitz avait adressé à Schütz une consolation en vers après la mort de sa femme, fille du greffier des impôts Wildeck. Elle mourut en 1625, après six ans de mariage.

3. Ed. Spitta, V, p. 3.

vraiment neuves, où les voix sont traitées en solo, où l'orchestre joue un rôle expressif évident et où les intentions dramatiques abondent. Il faut citer, à cause de son architecture et de sa beauté, le *Venite ad me* (n<sup>o</sup> V), pour ténor et deux violons. Cette composition a déjà les traits essentiels de l'aria. L'introduction et la première partie sont reprises en *da capo*, après un assez long épisode où la mesure, à quatre temps dans la première partie, est à 3/4, puis rede-

vient à quatre temps. Les motifs de cette « symphonie sacrée » se rapportent ingénieusement aux paroles. Au début de la seconde partie, les mots *tollite iugum meum super vos* se chantent sur des fragments de la gamme ascendante, et le rythme est léger, comme pour annoncer que le joug du Seigneur est aisé à porter et n'accable point. Plus loin, le mot *suave* est accompagné d'une vocalise assez lente, pleine d'une langueur charmante (V, p. 27) :



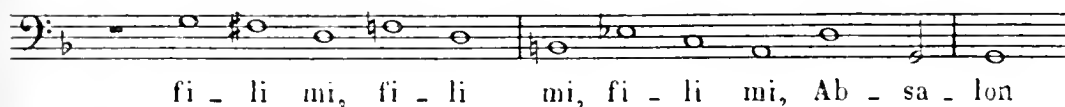
Lorsqu'on en vient à *onus meum leve* (mon fardeau est léger), les instruments et la voix font entendre

successivement un thème montant dont la cadence est alerte (V, p. 28) :



Une des plus célèbres œuvres de Schütz, la déploration de David, *Absalon, fili mi*, est dans ce recueil. Schütz l'a écrite pour basse avec quatre trombones

et orgue. Annoncée par les instruments, la plainte du père désespéré monte des profondeurs et éclate en intervalles troublés (V, p. 66) :



L'accompagnement des instruments de cuivre donne à cette symphonie une solennité tragique. Le même orchestre rayonne avec une autorité grandiose dans la symphonie suivante, où Dieu demande à son peuple de l'entendre (V, n<sup>o</sup> XIV).

A partir de 1630, la vie de Schütz se bouleverse. Ses plus chères affections se brisent : veuf depuis plusieurs années déjà, il voit disparaître ses parents<sup>1</sup> et ses meilleurs amis. Sa musique a pleuré sur leur mort, dit-il, et « il ne lui reste plus qu'à être le chantre de ses propres funérailles ». Le deuil de la patrie s'ajoute à ses propres peines : la guerre et la misère publique lui interdisent de publier ses nouvelles œuvres, et il lui devient presque impossible de remplir sa charge comme il convient, car la chapelle de l'électeur, autrefois si fameuse, tombe à rien. Les musiciens mal payés se dispersent, et Schütz doit accepter lui-même l'hospitalité d'un prince moins éprouvé par le sort. En 1633, pendant l'été, il quitte Dresde, va vers Hambourg, où il séjourne un peu, passe deux semaines à Haderslevhus, chez le prince héritier de Danemark, est au mois de décembre à Copenhague, et reçoit de Christian IV la place de maître de chapelle avec un traitement de 800 rixdales. En 1634, il dirige la musique aux noces du prince royal et ne regagne Dresde qu'en 1635, comblé de présents et de faveurs. Il y reste à peine deux ans, retourne à Copenhague

en 1637, pour un an, puis demeure quelque temps à Wolfenbüttel, est de nouveau à Dresde vers la Pentecôte de 1639, s'y tient jusqu'en 1641 et reprend, en mai 1642, ses fonctions à Copenhague. Il revient en Allemagne par Wolfenbüttel et Brunswick et reparait à la cour de Dresde en 1643. Pendant cette période agitée de sa vie, il avait publié ses *Kleine geistliche Konzerte*, dont la première partie fut donnée à Leipzig en 1636, la seconde à Dresde en 1639. Ecrites pour des solistes, ces compositions devaient être précieuses pour les chapelles allemandes dépeuplées : en 1639, à Dresde, il n'y avait plus à la cour que 10 musiciens, chanteurs et instrumentistes; en 1640 le prédicateur Hoë von Hoënegg constatait que l'on n'y pouvait plus chanter de musique figurée, puisqu'il n'y avait plus qu'un seul soprano et point d'alto proprement dit.

La déclamation de ces « petits concerts spirituels » est admirablement expressive, en même temps que les lignes mélodiques en sont pures et vives. La pénétration du génie allemand s'y unit à la plastique italienne. C'est l'œuvre de Schütz la plus accessible au public et la plus facile d'ailleurs à présenter, puisqu'elle se compose en grande partie de soli et que l'accompagnement y est partout réduit à la basse continue. Dans la suite de notes chromatiques par laquelle débute l'invocation au « doux, amical Jésus » (VI, 1), nous retrouvons la série que Schütz avait jointe aux paroles du psaume 84 (II, 8) pour exprimer l'ardente aspiration de l'âme vers le ciel :

1. Par cette mort, son retour d'Italie avait été « assaisonné du sel de la tristesse ».

## Tenor vel Cantus

O sü - sser, o freundlicher, o gü - tiger Herr Je - su Chri - ste

Sur ces interjections de contemplation et de désir O plusieurs fois répétées, des vocalises montantes se lèvent :

O - - - O - - -

Ces élans appartiennent en propre aux maîtres italiens du commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, et nous en trouvons encore des exemples dans un motet à deux voix de Foggia, écrit sans doute vers 1640 (collection manuscrite de S. de Brossard, Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 1185).

La prière passionnée se traduit, dans le duo *Erhöre mich*, exauce-moi (VI, 8), par d'intenses accents harmoniques sur l'avant-dernière syllabe de ces mots, *sei mir gnädig*, sois miséricordieux pour moi (nous y trouvons l'accord  $\left\{ \begin{array}{l} fu \\ do \end{array} \right.$ . Au souvenir de la mort de la

Jésus, dans une autre pièce, la mélodie s'exaspère en sanglots chromatiques (VI, 14). Une suite descendante de demi-tons sert, dans un concert de la seconde partie, à interpréter les terreurs du juste que menacent dans le sommeil les fantômes de la nuit (VI, 2<sup>e</sup> partie, XI). La fraîcheur du chant et les vocalises aisées et sensées parent d'une grâce simple et pourtant ingénieuse la paraphrase du psaume 34 : « Je veux louer sans cesse le Seigneur » (VI, 2<sup>e</sup> partie, I).

Une sorte de refrain rythmique sépare les versets de ce cantique par un *alleluia* de cadence trinaire. Schütz introduit ainsi de la symétrie dans cette composition, que cependant les paroles seules semblent gouverner. C'est un mélange de lyrisme organisé et de libre déclamation. Dans les motets italiens du premier tiers du xvii<sup>e</sup> siècle, on rencontre de semblables épisodes, au rythme allégé, aux progressions joyeuses. On peut comparer ces passages du concert de Schütz<sup>1</sup> avec les passages analogues d'un motet à *voce sola*, *In te Domine speravi*, de Giulio Brusco (A)<sup>2</sup> et du *De ore prudentis* de J.-P. Caprioli (B)<sup>3</sup>.

## A Canto over tenore

Al - - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Al - - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Al - - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

1. Il se trouve dans la collection des *Concerts spirituels* de Schütz édités par la *Schola cantorum*, n° 3.

2. Publié par Schönsleder (*Architectonicæ musices universalis*, Ingolstadt, 1631).

3. *Sacrae cantiones*, 1618 (Eibl, du Conservatoire). Cet *Alleluia* est encore suivi d'une vocalise rapide.

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Al - - - le - lu - ia, Al - - -

- - le - lu - ia, Al - - - le - lu - ia,

La basse continue elle-même prend parfois une valeur significative, dans cette composition ingénieuse. Quand le chanteur a dit que la voix de Dieu lui répond, le motif qu'il vient d'émettre est répété dans l'accompagnement, comme une réponse.

Deux ans après la publication de ces concerts, Schütz présenta un programme de restauration pour la musique de la chapelle électorale. La même année (1641), le prince héritier établit une chapelle indépendante pour lui seul. Parmi les Italiens qui en faisaient partie, Schütz devait trouver un suppléant, le sopranoiste Bontempi de Pérouse. Cette aide lui était nécessaire : il ressentait déjà le poids de la vieillesse. En 1652, il était accablé d'infirmités. A la coutumière épreuve de la vie qui avait, peu à peu, rendu son inspiration plus austère et son art plus nerveux, venaient s'ajouter des souffrances qu'il n'avait jamais connues. On lui refusait les égards dus à son mérite, son substitut lui manquait de respect, ses anciens collègues avaient disparu, il restait isolé, au milieu de jeunes gens qui ne le comprenaient plus. La virtuosité sans objet des chanteurs italiens lui paraissait devoir causer la décadence de la musique religieuse. Pour lui, la musique était arrivée au plus haut point, quand Monteverdi l'avait jugée, en 1638, enrichie de toutes ses ressources. Ce n'étaient point des ornements de clinquant qui pouvaient la porter encore au delà de ces limites suprêmes. Il valait mieux revenir en arrière, et ne point trop se laisser attirer par les mirages du style concertant. Dans la préface aux *Musicalia ad chorum sacrum* (1648), il met en garde les jeunes compositeurs contre les dangers de cette musique séduisante. Avant de s'y adonner, qu'ils travaillent avec patience le contrepoint. « C'est une dure noix où il faut mordre, pour atteindre la moelle et la

quintessence de la musique. » (Ed. Spitta, vol. VIII.)

La deuxième et la troisième partie des Symphonies sacrées parurent en 1647 et 1650. La personnalité de Schütz s'épanouit dans ces œuvres de maturité de la façon la plus significative et la plus complète. A la profondeur de l'expression, à l'intelligence dans la création ou dans le choix des images musicales, se joint un remarquable sentiment de la forme. De même que, dans ses thèmes, le compositeur met, comme une marque distinctive de son génie, une eurythmie vigoureuse et jeune, de même, dans la structure de ses pièces, il se manifeste comme un architecte riche d'imagination et plein de sagesse.

Dans le *Meine Seele erbebt den Herren* (*Magnificat* allemand, VII, n° 4), il emploie les instruments avec une industrieuse sagacité. Le soprano commence seul, avec la basse continue, et deux violons n'interviennent qu'à ces mots, « et mon esprit se réjouit », en motifs d'abord contemplatifs, pour ainsi dire, puis exultants. Quand le chant doit annoncer la miséricorde de Dieu, la voix plus grave des violes (ou des trombones) paraît dans l'accompagnement, et la rumeur guerrière des cornets ou trompettes prélude à ces paroles : « Il agit puissamment de son bras. » Les strophes qui célèbrent la bonté du Seigneur pour le pauvre et l'affamé sont ornées de la douce mélodie des flûtes, et pour dire que le riche sera congédié sans rien obtenir, le chant, dénué de toute parure d'orchestre, répète, en vocalises redoublées, comme si les échos d'un grand palais vide les multipliait, la syllabe vaine : *leer*. Dans l'introduction et dans l'intertitle du *Frohlocket mit Händen* (ps. 47, vers. 2 à 7), les motifs des instruments semblent empruntés aux ritournelles des musiciens de kermesse, pour préluder à la joie de « tous les peuples » (VII, n° 9, p. 49) :

Violons 1 et 2

La symphonie suivante, écrite d'après le psaume 130, renferme, dans l'accompagnement, des imitations des harpes, des timbales et des « claires » eymbales. S'il prophétise ensuite le jour de la vengeance divine qui doit fondre sur les hommes, Schütz précipite les gammes instrumentales, qui descendent, comme des éclairs, au-dessus de la menace de la parole biblique, déclamée par la voix sur un seul ton (VII, n° 4).

Avant ces mots : « Que Dieu se lève afin que ses ennemis soient dispersés » (VII, n° 16), les instruments jouent quelques mesures où rémit le tumulte de la guerre, et la mélodie même, jointe aux paroles, éclate comme une fanfare. Le début du chant a été inspiré à Schütz, qui le déclare lui-même, par les premières notes du *Madrigal* à 2 voix et basse continue *Armato il cor* de Monteverdi. La seconde partie de la même *Symphonia* du maître allemand est aussi enrichie d'une basse de chaconne prise chez Monteverdi, dans le *Madrigal* « *Zefiro torua* ». Ces deux compositions se trouvent dans les *Scherzi nauticali* (1632) de Monteverdi, où la chaconne paraît au huitième rang, le madrigal cité au neuvième rang.

Dans *Von Aufgung der Sonnen* (ps. 113), un thème arpégé ascendant, inspiré par les premiers mots, paraît dans la composition entière, énoncé successivement par les deux basses, repris par les instruments, joint aux paroles de louange, et redit encore dans l'*Alleluia* final, sans que cependant ce motif, présenté en des rythmes différents et légèrement varié, ne donne la moindre monotonie à l'œuvre, où il rayonne sans cesse plutôt qu'il ne se répète (VII, n° 22).

Il convient encore de citer le captivant *Drei schöne Dinge sind* (à 3 voix et 2 instruments, VII, n° 25) et le *Von Gott will ich nicht lassen* (n° 26), où se reflète le choral de ce nom, sous une forme où l'on aperçoit déjà, comme le remarque Spitta, le type de la grande variation instrumentale. Cette « symphonie sacrée » est d'ailleurs curieuse en toutes ses parties. Ainsi Schütz y utilise le trémolo de violon, que Monteverdi avait employé dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), et il recommande aux violonistes de s'exercer à part avant d'affronter le public, pour éviter de trahir l'auteur et de se rendre eux-mêmes ridicules. Dans l'œuvre suivante, la dernière du recueil (*Freuet euch*, ps. 33), le même procédé d'orchestre lui sert à illustrer, par une ressource instrumentale, neuve encore pour ses auditeurs, les mots : « Chantez à Dieu nouveau cantique, faites bellement résonner les cordes, » et pour souligner ces mots, *mit Schall*, les violons jouent en double corde et *fortiter*. Toutes les œuvres que je viens de citer sont dans la deuxième partie des *Symphonies sacrées* (1647).

Nous remarquons, dans la troisième partie des *Symphonies sacrées*, une des compositions les plus admirées de Schütz : le « Saul, pourquoi me persécuter-tu ? » (XI, n° 8), où certains effets d'écho viennent peut-être du *Saul, cur me persecutis* de Giacomo Moro Viadana (*Fasciculus primus geistlicher wohlklingender Concerte*, Nordhausen, 1638), et où de grands appels tragiques jaillissent des profondeurs et se répètent dans l'orchestre. Je signalerai aussi la supplication ardente du *Pater noster* (XI, n° 4, p. 51) :

Va - ter,                      Va - ter,                      Va - ter un - ser

Va - ter,                      Va - ter,                      Va - ter un ser

Après la mort de Jean-Georges 1<sup>er</sup>, en 1656, Schütz put quitter sa charge active de maître de chapelle. Le nouvel électeur réunit sa propre chapelle à l'ancienne, sous la direction de Bontempi. De Weissenfels, où il fit de longs séjours, au milieu de ses livres et de sa musique qu'on y avait transportés, Schütz conservait la direction de la chapelle ducale de Wolfenbüttel, à laquelle il avait été appelé en 1653, avec 150 thalers d'appointements : J.-J. Loew, qu'il appelait son fils et son ami, lui servait de substitut dans cet office.

Malgré le repos, les infirmités allaient s'aggravant : devenu sourd, retranché du monde, il partageait son temps entre la lecture des livres saints et la composition. Sur le désir de l'électeur, il écrivit en 1664

l'*Histoire de Noël*, publiée dernièrement par M. Scheering (XVII<sup>e</sup> vol. des œuvres complètes). Ses dernières œuvres sont la *Passion selon saint Jean* (1664) et la *Passion selon saint Matthieu* (éd. Spitta, I).

Avant de donner quelques détails sur ces œuvres, nous devons signaler deux autres compositions qui se rapportent aussi au même sujet : les *Sept Paroles de Jésus-Christ en croix* et la *Passion selon saint Luc*. Dans les *Sieben Worte* (éd. Spitta, I), les instruments sont admis : la voix du Christ est accompagnée de deux instruments, outre le *continuo*, et, après l'*Introitus*, fait à cinq voix sur le choral *Da Jesus an dem Krenze stund* (quand Jésus était en croix), on entend une *symphonie* dont le caractère de simplicité grave et dolente se manifeste dès les premiers motifs<sup>1</sup> :

A cause de la beauté du langage récitatif, noble et pénétrant, cette œuvre est digne d'être proposée en exemple, à côté des compositions les plus émouvantes de Monteverdi.

Dans sa *Matthäuspassion*, Schütz donne aussi à la

parole déclamée une puissance merveilleuse. Cependant, il y garde les anciennes formes du récit liturgique, dont il accepte et la nudité, dépourvue de tout

1. Je ne donne ici que l'esquisse harmonique des premières mesures de cette symphonie, écrite à 5 parties (I, p. 149).

accompagnement, et même les tournures. Mais il en anime les tons impassibles, et forme avec la mélodie traditionnelle une prose musicale souple, colorée, véhémence, soit qu'il y mêle des traits expressifs ou descriptifs tirés du vocabulaire moderne, ornant ainsi l'étoffe unie d'un fleurissement symbolique, soit qu'il rejette, parfois, l'austère et vide héritage du plainchant, pour emprunter au style de Monteverdi et imaginer, comme lui, des progressions insistantes. L'art vivace du maître italien est ainsi transplanté, avec son énergie et ses nuances, dans la musique religieuse des luthériens. Pour traduire les inspirations de leur piété individuelle, ce langage flexible s'incorpore à la trame du vieux discours, monotone et indifférent. Quant aux chœurs, ils sont pleins de mouvement et de vérité dramatique. Dans le dernier, le tissu harmonique annonce Bach, dans les passages où la mort du Christ est rappelée.

Dans la *Passion selon saint Jean*, l'emploi du mode phrygien donne à certains chœurs un accent pénétrant. Les récits sont écrits dans le même style que dans la *Matthäuspassion* : la tonalité leur donne cependant quelque chose de plus uniforme et de plus mystérieux.

Plus ancienne sans doute que les deux autres, la *Lucaspassion* se distingue surtout par le caractère des récits de Jésus, tantôt bienveillants, quand le Maître s'adresse aux disciples, grave quand il annonce à Pierre son reniement, désolé et anxieux lorsqu'il supplie son père. Le chœur du peuple : « Crucifiez-le, » est violent et heurté<sup>1</sup>.

Après ces œuvres écrites d'après les évangiles, on peut signaler le *Dialogo per la Pasqua* (éd. Spitta, XIV, n° 5), dont la date est inconnue, mais où Schütz traite des épisodes qu'il a déjà présentés dans l'*Histoire de la Résurrection*. Il complète ainsi d'anciennes esquisses et y met plus de force. La réponse de Madeleine à Jésus est presque la même que dans l'œuvre de 1623. Mais les appels de Jésus, prononcés sur des accords parfaits dont l'enchaînement est étrange, doivent être cités ici<sup>2</sup>.

à 2 voix

Il semble que par ses compositions sur la *Passion*, œuvres simples et énergiques, Schütz ait voulu protester contre les abus des virtuoses italiens que l'on prônait autour de lui. En ses années de vieillesse, il avait, de plus en plus, goûté les compositions en style ancien : il pria son élève Christoph Bernhard de composer, pour ses funérailles, un motet à cinq voix à la manière palestrinienne, sur un texte choisi par lui. Il prit pour texte le verset 54 du psalme 119 : « Tes oracles sont mes cantiques de réjouissance dans le lieu de mon exil. » Les mêmes paroles servirent

au prédicateur de la cour, Martin Geier, lorsqu'il fit, en 1672, le discours funèbre du compositeur. Par ce sermon de funérailles nous connaissons la fin de Schütz, déjà plusieurs fois menacé, et abattu par l'apoplexie. Il mourut le 6 novembre 1672.

Pendant que, dans sa longue carrière, Schütz accoutumait l'Allemagne à des formes nouvelles, sans dédaigner de perpétuer les anciennes<sup>3</sup>, les musiciens allemands s'étaient, peu à peu, exercés à écrire pour l'église en style récitatif, sans abandonner toutefois les compositions à plusieurs voix en style de motet. Vers 1620, quand Schütz publie ses *Psalmes*, les œuvres de contrepoint des autres maîtres sont encore chantées partout. Dans les éditions d'Abraham Schadaeus (1611-1617)<sup>4</sup>, Palestrina, Ph. de Monte, Gabrieli et Aichinger sont représentés. Les noms de Lassus, de Hans Leo Hassler<sup>5</sup>, de Ruggiero Giovannelli, de Jacobus Gallus<sup>6</sup>, d'Ingegneri, de Viadana, de Marenzio, sont mêlés dans les recueils de Bodenschatz (1603 et 1618)<sup>7</sup>, où paraissent aussi Walliser, Chr. Erbach, Gumpelzheimer et Valentin Hansmann. Donfried, en 1622, donne des *Concentus* à plusieurs voix, empruntés aux auteurs anciens et modernes, et cette musique conserve assez de vogue pour que, jusqu'en 1627, il en publie de copieuses collections. En outre, Michael Altenburg (1584-1640), dans ses œuvres à la vérité fort imagées et d'une harmonie ingénieuse, où les instruments ont un rôle, reste fidèle, quant à la multiplicité des voix, à l'ancienne tradition. Joh. Staden, en 1634, fait paraître des *Cantiones sacrae* de deux à douze voix. Stadelmayer, dans ses nombreuses œuvres, publiées depuis 1596<sup>8</sup>, et G. Plantz, dans son *Floresculus vernalis* (1621)<sup>9</sup>, s'apparentent aussi aux compositeurs de la période précédente par la facture polyphonique de certaines de leurs productions.

Mais les Allemands ne tardent pas à prendre goût à la musique religieuse nouvelle. Sans parler des essais de Kapsberger faits en 1624 à Rome et pour Rome<sup>10</sup>, nous devons signaler les *Geistliche Concerte* de J.-H. Schein, composés « à la manière d'Italie » (1618-1626)<sup>11</sup>. En 1631, Wolfgang Schönsleder, voulant enseigner le moyen d'écrire une musique émouvante ou descriptive, d'un effet assuré, insère plusieurs exemples de musique récitative dans son *Architectonice musicae universalis*<sup>12</sup>. En 1643, avec des motets monodiques de Leoni, de N. Coradino et de Rutini, Seyfert de Dresde présente aux chanteurs une série d'œuvres d'Antoine Colander, mort récemment : on trouve là des particularités de l'art transmis par Schütz, des *solî* destinés indifféremment au soprano ou au ténor, des figures descriptives par la mélodie en même temps que par le rythme (par exemple la vocalise sur *fahren*, dans le n° 23), une coloration

1. Ed. Spitta, I.

2. XIV, p. 629. Ce « dialogue » est édité en français par la *Schola cantorum*.

3. Dans les *Cantiones sacrae* de 1625 il écrit de véritables motets de polyphonie vocale (avec basse continue).

4. *Promptuarium musicum*, Strasbourg.

5. Les œuvres de ce maître ont été rééditées (*Denkmäler deutscher Tonkunst*).

6. L'*Ecce quomodo moritur justus* de ce compositeur est assez connu : malheureusement il en existe une version remaniée contre laquelle il faut se mettre en garde. Son *Opus musicum II* est publié par MM. E.

Beseczny et J. Mantuani dans la XI<sup>e</sup> année des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

7. *Florilegium portense*. Leipzig.

8. Je renvoie, pour la plupart de ces maîtres, et d'autres encore, à l'excellent ouvrage de M. Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, 1908.

9. Plantz était maître de chapelle de l'archevêque de Mayence, Schweickhardt.

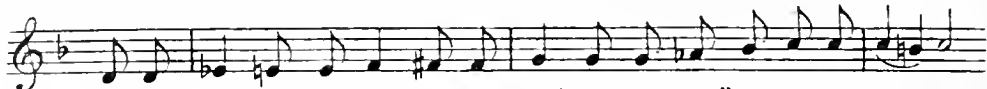
10. Cf. Ambros, *Gesch. der Musik*, IV, p. 126.

11. *Opella nova*, 1618, 1626, 1627.

12. Bibliothèque Sainte-Genève (réserve, 4°, V, 608).

significative des mélodies de choral<sup>1</sup>. Les compositions de l'organiste de Breslau, Tobias Zeutschner, témoignent des mêmes tendances expressives, avec plus de vérité dramatique dans la mélodie. Je citerai

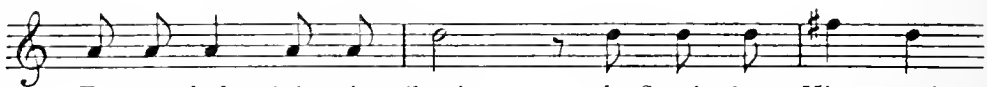
la belle phrase passionnée qui s'élève à la fin de cette invocation : « Seigneur, en larmes je te cherche, avec Marie-Madeleine je tombe à tes pieds pour les baiser en pleurant : »



Nur mit Thränen, mit Thränen mit Thränen, mit Thränen sie zu küs\_sen.

Ce passage est tiré d'un recueil de 1632, formé de pièces à 3, 4, 5 et 7 parties, avec violons *ad libitum*<sup>2</sup>. Dans une collection de 1664, le même auteur présente des œuvres écrites pour 4, 5 et 6 voix, avec 2 violons, auxquels s'adjoignent 3 trombones, et, dans certains cas, 2 trompettes (*clarini*), dont, à défaut

d'instrumentistes, l'on peut se passer. Zeutschner se modèle évidemment sur Schütz. Comparez, par exemple, le début du motet *Es erhob sich ein Streit*, « il s'éleva un combat » (n° VI), avec les premières notes de la Symphonie sacrée de Schütz *Es steh' Gott auf* (que Dieu se lève).



Es er\_hub sich ein Streit, ein Streit im Hiu\_mel

Et voyez, dans *Resonent organa* (n° IX), les imitations instrumentales analogues à celles que nous avons signalées dans mainte composition du maître de Dresde.

D'autre part, Andreas Hammerschmidt s'applique à rendre accessibles aux chapelles dénuées de grands artistes les motets à voix seule ou en duo, et les œuvres vocales accompagnées d'instruments. S'il ne se manifeste pas constamment comme un maître de très haute valeur, le « bon Hammerschmidt », comme on l'appelle au XVIII<sup>e</sup> siècle avec ironie, eut du moins ce mérite, nous dit Johann Beer, d'avoir entretenu la

musique dans presque toutes les églises de campagne, ce que n'auraient pu faire mille compositeurs de renom, avec leurs contrefugues et leurs étrangetés, car les bizarreries de style par lesquelles ils se font valoir ne sont pas aisément comprises par le peuple<sup>3</sup>. Il se contente d'être expressif dans ses soli, où la déclamation n'est pas enrichie, ni obscurcie par des tournures de chant recherchées; mais il est parfois un peu monotone. Ses phrases mélodiques manquent de contour et de mouvement : il psalmodie. On peut juger de son uniformité dévotieuse par ce passage de l'*O bone Jesu* :



Secundum magnam wise\_ricor\_diam tu\_ amni\_sere\_re me\_i

Mais ce défaut même de variété le sert, s'il ne veut être qu'édifiant et facile. La *Symphonia* de sa quatrième Messe, sans être d'ailleurs d'une écriture irréprochable, est d'une convenance religieuse parfaite. A

la bien considérer, elle ne se compose que d'accords à peine ornés de la plus simple des broderies, mais c'en est assez pour donner l'impression d'une musique à la fois pleine et intriguée.

Symphonia

1. *Varii variorum tam in Italia quam Germania excellentissimorum musicorum Concertus, ab una, 2, 3 et 4 vocibus, adjuncto basso generali : quos partim Italia nondum divulgavit nec Germania publicatos vidit, collecti et jurispublici facti a quadam hujus studii amatore, Dresdae, somptibus Seyffertianis 1633* (Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 966).

2. *Decas prima...* (Bibl. nat., réserve Vm<sup>1</sup>, 91). — *Musicalische Kirchen- und Haus Freude...* (Bibl. nat., rés. Vm<sup>1</sup>, 90).

3. *Johann Beerens...*, *musicalische Discurse*, 1719, p. 72 (Bibl. du Conservatoire, n° 23454).

4. *Motettæ unius et duarum vocum* (Dresde, 1632), Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 975.





On comprend aisément que cette gravité réelle et que cette science apparente aient été fort goûtées. Nul *magister* de Thuringe et nul *cantor* de village saxon qui ne fussent à même de diriger de telles œuvres, exécutées par des musiciens de bonne volonté. Malgré la médiocrité de la facture, les uns et les autres y gagnaient, tout en restant fidèles à une musique digne, de se familiariser avec les éléments de la composition et de se former un langage harmonique fort rudimentaire certes, et même non exempt d'impuretés, mais, en somme, suffisant. C'est à des maîtres comme le « bon Hammerschmidt », que des provinces entières doivent une culture musicale assez profonde déjà pour que, du terroir ainsi préparé, surgissent des artistes qui n'auront pas besoin de s'attarder aux premières études et s'épanouiront à leur gré, presque sans apprentissage. Il ne faut pas oublier que les Bach ont vécu dans une des régions où les œuvres de Hammerschmidt étaient très répandues. Spitta observe que, dans son motet sur la victoire de l'archange Michel, J.-Christoph Bach s'inspire d'un motet fait par l'organiste de Zittau sur le même sujet<sup>1</sup>. Encore que l'on puisse attribuer à M. Altenburg l'invention du motif commun à ces compositions<sup>2</sup>, on ne peut méconnaître l'influence de Hammerschmidt sur le développement de la musique dans les moindres bourgs voisins de Gotha et d'Erfurt<sup>3</sup>.

Instituteur des paysans, Hammerschmidt n'est cependant pas privé de qualités brillantes. Si l'on peut lui reprocher quelques négligences de style, négligences communes à toutes les œuvres du même temps, il se montre cependant à son avantage dans des compositions telles que ce double chœur, habilement

traité, écrit sur la dernière strophe du beau choral de Philipp Nicolai, *Wie schon leucht' der Morgenstern* (avec quel éclat brille l'étoile du matin<sup>4</sup>); il est digne d'admiration aussi pour la paraphrase vocale de même forme qu'il imagine sur le cantique *Ich hab mein Saeh Gott heimgestellt*<sup>5</sup>. Et sa fantaisie ne sommeille pas toujours : il y a du charme et de l'originalité dans son « dialogue pour la fête de Noël », où l'ange accompagné de deux cornets, annonçant aux bergers la naissance du Messie, est interrompu par les joyeuses acclamations de ses interlocuteurs et, à son tour, mêle à leur chœur des cris d'allégresse<sup>6</sup>. Enfin, dans le *Dialogue* pour la fête de Pâques, nous trouvons un petit drame liturgique où sont représentés les divers épisodes de la résurrection, juxtaposés d'après les récits évangéliques, et où se déroule, entre Madeleine et Jésus, la merveilleuse scène que Schütz a deux fois illustrée, dans son *Histoire de la Résurrection* et dans son *Dialogo per la Pasqua*. L'œuvre se termine par le chœur *Surrexit Christus hodie*, déjà chanté après les premiers tableaux. Dans la symphonie de l'introduction, il est à noter que Hammerschmidt emploie deux mouvements, annonçant ainsi l'un des premiers l'« ouverture française<sup>7</sup> ».

Parmi les musiciens d'église qui, à la même époque, traitent les genres inaugurés par Schütz et Hammerschmidt, nous citerons Seb.-Anton Scherer<sup>8</sup>; Augustin Pflieger, dont les intéressants *Psalmi, Dialogi et Mottetten*<sup>9</sup>, sa première œuvre, parurent à Hambourg en 1661<sup>10</sup>; l'ingénieux interprète des textes Martin Colerus, dont la *Sulamitische Srelen-Harmonie* fut publiée en 1662, à Hambourg aussi; Werner Fabricius, qui, la même année, donna à Leipzig un recueil de compositions religieuses richement instrumentées et

merschmidt ont été rééditées dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, et dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

7. *Musikalische Andachten*, VI<sup>e</sup> partie, n<sup>o</sup> 7 (Freiberg, 1646).

8. *Missae, Psalmi et Motetti*, 1657, Bibl. nat., Vm<sup>o</sup>, 870. J'ai cité plusieurs passages des compositions de Scherer, dans la notice jointe aux œuvres d'orgue de ce musicien, publiées par M. A. Guilmant *Archives des maîtres de l'orgue*, XI<sup>e</sup> année.

9. Je signale en particulier le *Pater noster* à 4 voix, *Ecce, Domine*, pour alto et deux violes, et *Vanitas vanitatum* (alto, tenor, basse, ou Falto solo) déclamé en pur style italien. Le dialogue *Jesu, amor dulcissime*, entre le Christ et l'âme, nous rappelle des œuvres romaines de même genre. Dans le solo de soprano *O Barmhertziger Vater*, avec quatre violes (Upsal, *Tab.* 85 : 48), le procédé de développement du thème par des répétitions en des tons différents est employé avec habileté.

10. Bibliothèque nationale, Vm<sup>o</sup>, 992.

1. *Johann Sebastian Bach*, I (1873), p. 49. La composition de Hammerschmidt est la 26<sup>e</sup> du recueil intitulé *Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia* (Dresde, 1656).

2. Voyez l'étude publiée par M. L. Meinecke dans les *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, V, p. 44 (1903).

3. Spitta observe que les exemplaires d'œuvres de Hammerschmidt conservés dans la bibliothèque de l'église d'Amstadt portent la trace d'un usage continu (*J.-S. Bach*, I, p. 37). Dans sa *Musikalische Handleitung* (3<sup>e</sup> partie), publ. par Mattheson en 1717, F.-E. Niedt renvoie, pour l'explication de ce que sont les motets, aux paysans de Thuringe, chez lesquels ils persistent depuis Hammerschmidt (p. 34).

4. *Vierter Theil musikalischer Andachten geistlicher Motetten und Concerte* (Freiberg, 1646, n<sup>o</sup> 22).

5. Même recueil, n<sup>o</sup> 21.

6. *Musikalische Gespräche*, I, n<sup>o</sup> 3. Beaucoup d'œuvres de Ham-

précédées de l'approbation affectueuse de Heinrich Schütz<sup>1</sup>. De Melchior Gletle<sup>2</sup> (1667), nous avons des motets avec et sans instruments, où les intentions du compositeur doivent être servies par les exécutants, auxquels il prescrit tantôt de chanter *con maniera*, tantôt de faire, pour mieux marquer le sens contraire de certains mots, des oppositions de *piano* et de *forte* (*sive dormio*, p., *sive vigilo*, f.). Sur les parties instrumentales enfin, il écrit parfois cette indication : *suave*<sup>3</sup>.

En 1669, Samuel Bockshorn (Capricornus), maître de chapelle du « sérénissime duc de Wurtemberg », met au jour son *Theatrum musicum* à 3 voix et 4 instruments *ad libitum*<sup>4</sup> et la *Continuatio theatri musicæ*<sup>5</sup> où est inséré (n° 4) le *Judicium Salomonis* de Carissimi. L'emploi des effets d'orchestre particuliers aux maîtres allemands. L'une de ses *Cantiones sacrae* (n° 7), écrite pour basse, est accompagnée de 4 violes et deux trombones.

De 1648 jusqu'à sa mort (1673), Joh.-Rudolph Ahle, organiste à Mühlhausen en Thuringe, produit de nombreuses collections de motets et de concerts spirituels

dont nous pouvons juger par le choix publié par M. Johannes Wolf<sup>6</sup>. On remarque avant tout la clarté des thèmes et la simplicité de la composition; il prétend rester accessible à tous les fidèles, et ses instructions sur la manière d'exécuter ses œuvres nous montrent qu'il veut les mettre à la portée des chapelles les moins riches en ressources vocales ou instrumentales. Dans son « dialogue de Pâques », le souvenir des œuvres de même destination de Schütz est évident; son motet à 6 voix *Ach mich armen Sünder* est d'une belle écriture; il y a de la grandeur dans son motet avec orchestre pour l'Ascension, une inépuisable variété et un lyrisme lumineux dans sa composition faite sur le choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Mais c'est peut-être par la piété douce et affectueuse de certains chœurs, que son caractère dominant se décèle avec le plus de netteté : je citerai surtout le beau cantique *Es ist genug*. On peut juger de son écriture pour les instruments d'après cette « symphonie », qui précède une « méditation spirituelle » sur la fête de Noël près du « berceau » de Jésus<sup>7</sup>.

### Ritornella Allegro

Dans le nord de l'Allemagne, tandis que l'organiste de la cour de Mecklembourg, Albert Schop, s'efforce de renouveler, dans ses *Exercitia vocis*<sup>8</sup>, les images de Schütz, Franz Tunder († 1667) use avec

intelligence du même vocabulaire et l'enrichit. Grâce à l'organiste suédois Gustaf Düben († 1690), quelques-unes de ses œuvres nous ont été conservées, et nous devons à l'édition faite par M. Max Seiffert de les connaître<sup>9</sup>. Ses motets pour voix seule avec accom-

1. Bibliothèque nationale, Vm<sup>1</sup>, 998.

2. *Geistliche Arion, Dialogen und Concerten*, Bibliothèque nationale, Vm<sup>7</sup>, 38.

3. *Expeditionis musicae Classis prima* (1667), Bibliothèque nationale, Vm<sup>1</sup>, 994. Voyez aussi Vm<sup>1</sup>, 1187.

4. Bibliothèque nationale, Vm<sup>1</sup>, 989.

5. Bibliothèque nationale, Vm<sup>1</sup>, 990.

6. *Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge, Band V*, Leipzig, 1901.

7. *Neue geistliche auff die hohen Festtage durchs gantze Jahr gerichtete Andachten ...* 1662. Je cite cette introduction d'après l'exemplaire de la bibliothèque de Mühlhausen.

8. *Exercitia vocis, oder theils Deutsche, theils Lateinische Concerten mit einer Stimme und beygefügeten Basso continuo* (Hambourg, 1667). Biblioth. nation., Vm<sup>1</sup>, 997. Douze motets de M. Colerus y sont joints.

9. *Denkmäler deutscher Tonkunst* (3<sup>e</sup> vol. 1900).

pagement instrumental renferment bien des traits qui sont empruntés à ses devanciers dans l'art récitatif, mais il les présente du moins sous une forme mélodique souple. Les phrases jouées par l'instrument concertant semblent un commentaire lyrique des

phrases chantées, à moins qu'elles n'en redoublent plus directement l'intensité, les répétant en imitations rapprochées, comme en ce passage, ou les sanglots chromatiques de la voix sont redits par le violon *Salve coelestis pater* (n° 1, p. 2) :

Violino.

Suspi-ra-mus et flen-tes in hac la-cry-

Basso. B.g.

-ma-rum val-le, in hac la-cry-

-marum val-le, in hac la-crymarum val-le

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. Each system consists of a Violino staff (treble clef) and a Basso B.g. staff (bass clef). The lyrics are written below the staves. The first system shows the beginning of the phrase 'Suspi-ra-mus et flen-tes in hac la-cry-'. The second system continues with '-ma-rum val-le, in hac la-cry-'. The third system concludes with '-marum val-le, in hac la-crymarum val-le'. The Basso B.g. part features a prominent chromatic line in the lower register, with fingerings (7, 6, 5, 4) indicated below the notes.

De même, les instruments à cordes suivent le rythme entrecoupé (♩ C ♩ ♩ ♩) de la déclamation, sur ces mots *Suspiramus gementes* (n° III), acceptent la cadence emphatique offerte par ces mots *Dominator vitae*

*meae* (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), dans le *Da mihi Domine* (n° IV); leurs motifs s'entre-croisent comme des traits lancés à la volée, tandis que la basse frémit comme la corde tremblante d'un arc, à ces paroles de psaume *Sicut sagittae in manu potentis* (n° VI, p. 37) :

Violino 1<sup>o</sup>

Violino 2<sup>o</sup>

Basso B.g.

Sic - ut sa - git - - tae

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. Each system consists of a Violino 1<sup>o</sup> staff (treble clef), a Violino 2<sup>o</sup> staff (treble clef), and a Basso B.g. staff (bass clef). The lyrics 'Sic - ut sa - git - - tae' are written below the staves. The Violino 1 and 2 parts feature rapid, slurred sixteenth-note passages. The Basso B.g. part provides a steady accompaniment.

Note de la page suivante. — 1. C'est la dernière phrase du motet *Ach Herr, lass deine lieben Engeln*. Voici le texte entier de cette composition : « Seigneur, fais que tes chers anges, à ma mort, por-

lent mon âme dans le sein d'Abraham, et que mon corps, en sa petite demeure, repose bien doucement, sans aucune souffrance, jusqu'au dernier jour. »

in manu poten - - - - - tis,

Au delà de ces figures précises, se découvre une vaste perspective d'allusions moins définies, dont le sens pourrait être recherché, et trouvé sans doute, mais où l'émouvant l'emporte sur l'intelligible. Rien de plus spécifiquement musical que cette conclusion de la première partie du beau motet *Ach Herr, lass deine lieben Engeln* (n° XI). Et cependant, il ne serait

pas très malaisé d'en expliquer les termes et de les rapprocher des formules expressives classées. Mais ici, ce n'est plus le simple travail du traducteur, c'est le travail du poète qui apparaît : on ne saurait mieux chanter le repos mystérieux de la mort qu'en ce passage :

Violino 1  
Violino 2  
Viola.  
Soprano.  
Violone.  
Organo.

(tra - gen) Den Leib in sei - nem Schlaf.

6

kämmerlein Gar sanft ohn' einige Qual ohn' einige Qual

Violone

und Pein ru - hen bis an jüngsten Tag

Le choral *An Wasserflüssen Babylon* (n<sup>o</sup> XIII, près du fleuve de Babylone), pour soprano solo et cinq instruments à cordes, tient en quelque sorte le milieu entre le motet à cinq voix de C.-Th. Walliser (*Flori- legium portense* de Bodenschätz, 2<sup>e</sup> partie) et le choral pour orgue avec double pédale de J.-S. Bach sur le même cantique. L'écriture polyphonique en est ferme et audacieuse, et la forme stricte que Tunder adopte ne le contraint pas à rester impassible : il me suffira de signaler, en preuve du contraire, l'épisode chromatique joint à ces mots, *da weinten wir* (nous pleurions), et la furtive *mutatio modi* par laquelle l'auteur accentue certains traits douloureux, au premier violon, huit mesures avant la dernière, dans la par-

tie vocale, tout près de la conclusion, à la fin de la vocalise déployée sur le pénultième de ces mots : *täglich von ihren Leiden* (souffrir par eux chaque jour).

Chez ce maître paraissent plusieurs cantates composées sur des chorals, dont les différentes strophes sont successivement traitées. Je citerai la puissante cantate sur le choral *Ein feste Burg*. Dans l'introduction, jouée par deux violons, trois violes, le violone et l'orgue, tout nous parle de fermeté hardie et de vigueur provocante (voyez les accents syncopés du début et l'épisode rudement cadencé qui précède le 31). Cette symphonie se termine par une péroraison animée<sup>1</sup> où nous voyons cette suite harmonique d'une opiniâtreté significative :

Dans le premier verset, chanté par le soprano, s'esquisse la forme du choral d'orgue tel que l'écrira Pachelbel, les instruments annonçant (à partir seulement du deuxième vers) la mélodie exposée par la voix. Le second verset, à quatre voix, avec deux violons, est d'une belle énergie : dans les passages qui disent la faiblesse de notre puissance, rayonne d'avance la force de « celui qui combat pour nous ». A la vérité, l'effort des motifs est interrompu, les accords de l'accompagnement et les accords des voix sont séparés, il n'y a pas de consistance, pas de suite dans leurs tentatives, et point d'union entre eux. Mais ils vont s'organiser et se coaliser, dès que la croyance au secours divin sera déclarée : tout se ralliera et se groupera en une masse vigoureuse, continue et irrésistible. Et quand le chœur demande, en interrogations impatientes (presque comme dans une *passion* de Schütz, et comme dans la *Matthäuspassion* de Bach), quel sera le juste élu qui défendra le peuple de Dieu, le ténor seul proclame son nom : « Il s'appelle Jésus-Christ, » et l'ensemble des voix et des instruments, solennellement, ajoute : « Le Seigneur, le Seigneur des armées. » La volonté descriptive l'emporte d'abord dans le verset qui suit, pour représenter les enroulements des innombrables démons. L'œuvre se conclut par la résolution d'appartenir au « royaume de Dieu ».

Depuis 1634 organiste à Hambourg, le Thuringien Matthias Weckmann (1621-1674), élève de Schütz, reste fidèle aussi à l'art imagé de son maître<sup>2</sup>. D'autre part, en Christoph Bernhard, Schütz devait trouver le musicien capable d'écrire en style grave un chant de funérailles tel qu'il le voulait pour ses obsèques. Ce maître vécut aussi quelque temps à Hambourg. Pour en connaître les tendances, il faut citer le *Sendschreiben* qu'il publie avant les messes de Johann Theile, écrites *juxta veterum contrapuncti stylium*. Il y célèbre la gravité et la pureté de cette forme, éloignée de toutes les vanités du siècle<sup>3</sup>.

Un Thuringien encore, transplanté dans le nord de l'Allemagne, Joh. Sebastiani, maître de chapelle à Königsberg, fait imprimer en 1672 une *Matthäuspassion* où reparait le type de la *sinfonia* de Gabrieli ainsi que la survivance, dans le récit, des cadences empruntées au style de madrigal. Il faut noter, dans cette œuvre, l'introduction du choral, non pas chanté par la communauté, mais par le soprano, accompagné de quatre violes. Deux violons figurent dans l'orchestration des passages chantés par le Christ. Ils interviennent aussi dans les chœurs. Il n'est pas inutile de rapprocher le chant de la dernière invocation de Jésus en croix de la phrase jointe par Schütz aux mêmes paroles dans la *Matthäuspassion* :

Dans le chœur *Herr, bin ich's?* la forme interrogative des motifs et l'entrée successive des voix rappelle Schütz et annonce Bach. La structure des réponses

de Jésus (Tu l'as dit) est à remarquer : l'affirmation et la certitude sont exprimées, à deux reprises, par un simple mouvement de la dominante à la tonique.

1. Cette péroraison est mesurée à 3/1. Chez Schütz, cette indication numérique est quelquefois suivie de la mention *presto* forme auquel il ne faut pas donner cependant la valeur actuellement acceptée : le *presto* du xvii<sup>e</sup> siècle n'est pas d'une extrême vitesse).

2. Voyez ses œuvres dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (VI, 1902).

3. Des compositions de Bernhard sont dans le volume cité dans la note qui précède celle-ci. Les messes de Theile sont à la Eibl. nat. (*Pars prima Missarum 4 et 5 vocum, pro pleno Choro, cum et sine Basso continuo*,... 1673, Vm<sup>1</sup>, 896. Cf. *Dietrich Buxtehude*, pp. 129-133.

Dans quelques motets faits sans doute vers 1680, Theile écrit avec beaucoup plus d'expression que dans ses œuvres antérieures. De ce groupe sont *Ach, dass ich hören sollte*, pour soprano et 5 Viole (Upsal, *Tab.* 85 : 76), de forme définie, avec reprise abrégée du commencement ; dans *Die Seele Christi*, pour sopr. et cordes, abondent les formules de récitatif (Upsal, *Tab.* 83 : 81) ; les violes de gambe accompagnent le soprano, dans *Jesu, mein Herr*, tour à tour suppliant et résigné (Upsal, *Tab.* 85 : 83). Mais dans son *Gott, hilf mir*, pour 5 voix et 5 instr., il est loin d'atteindre à la force d'un Buxtehude (Upsal, *Vok. mus.* fol. 66 : 11).

Quelques intentions pittoresques se décèlent dans l'accompagnement instrumental (Le coq alors chanta). Le récit de l'évangéliste est parsemé de traits profondément significatifs. Ainsi, quand il déclame ces mots : « Et ils tombèrent dans l'affliction et la crainte, » et quand il dit : « Jésus poussa encore un grand cri et mourut : »



En 1673, Johann Theile donne une passion où le choral intervient, comme dans l'œuvre de Sebastiani<sup>1</sup>. Tandis que se développe ainsi la musique luthé-

rienne, où s'unissent les deux forces créatrices de la musique récitative et du cantique populaire, les œuvres latines se présentent sous une forme assez peu remarquable. Dans les motets que Georg Schmetzer d'Augsbourg publie en 1671<sup>2</sup>, l'invention est pauvre, les motifs sont étriqués et sans vie. Dans ses messes, ses psaumes, le maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, J.-Melchior Kaiser, né à Saverne, écrit une musique anguleuse et tourmentée, qui a parfois la raideur des figures gothiques sans jamais en refléter l'expression. Il a des gaucheries harmoniques dépourvues de charme et il écrit sans pureté<sup>3</sup>.

Dans les *Cantiones* de Léonard Sailer d'Ulm (1696)<sup>4</sup>, paraît au contraire une ampleur aisée et de la facilité dans le tour mélodique, et l'on oublie que la récitation du texte n'est pas d'une correction parfaite<sup>5</sup> :



Cependant, les formes de la cantate d'église s'ébauchent. En 1680, le fécond Wolfgang Carl Briegel

1. *Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge, XVII<sup>e</sup> Band*, 1904. Ce volume contient les deux compositions.

2. *Cantiones sacrae*, etc. (de II, III, IV, à IX voix). Séb. de Brossard nous a laissé une copie manuscrite de la plupart des compositions de ce recueil (Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 1309).

3. *Trisagion mustrium* (op. 4), 1683, Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 993. — *Missae breves orto a 4 vocibus et 2 violinis concertantibus totidem rochus et violis cum Fagotta accessoris ad beneplacitum*, 1686 (Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 904). — *Psalmi vespertini*, 1690 (Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 1061).

4. *Cantiones sacrae, minus, duarum, trium et quatuor vocum, cum Instrumentis, et Basso continuo, Authore Leonardo Sailer, Ulmensi, Sorensis Principis a Baden et Hochberg, etc., musico et organista aulico*, Bâle, 1696 (Bibl. nat., Vm<sup>1</sup>, 1066).

5. Dans cette période dont la durée correspond à peu près à la durée de la vie de compositeur de Schüt, beaucoup de musiciens encore devraient être mentionnés. Il est facile de reconnaître la valeur, ou les tendances de compositeurs dont les œuvres ont été rééditées, par exemple, Hieronymus Praetorius ou Stadlmayer. Mais il faut recom-

mander aux historiens de la musique et aux maîtres de chœur les œuvres de Th. Selle, dont M<sup>lle</sup> Arnheim vient d'écrire la biographie (*Festschrift* publ. pour le 90<sup>e</sup> anniversaire de R. von Liliencron, de J. Weiland (*Deuterotokos*, 1656), de Ch. Werner (1646); chez ses deux derniers, comme chez Zentschner, l'influence de Schüt est manifeste. Citons encore Joh. Vierdanck, Clemens Thieme, Bütner, Kress, Kreichel, Pohl, Balthasar Erben (je signale son touchant *Ach, dass ich Wassers genug*, Ups., Tab. 85 : 86; son *O Domine, Jesu Christe*, où la disposition des voix et la modulation sont fort expressives, Ups., V. M. 20 : 8, etc.); Rosenmüller, etc. Sur certains auteurs, comme Caspar Forster, à la vie agitée, à la musique diverse et tumultueuse, je publierai bientôt une étude développée (cf. *Diétrich Buxtehude*, pp. 69-77); il faudrait aussi faire connaître Christian Geist, compositeur fécond, inégal, mais parfois fort émouvant (voyez son *Vater unser*, Ups., Tab. 85 : 80; cf. *Diétrich Buxtehude*, pp. 107-112). — Beaucoup de motets allemands de ce temps sont dans les collections d'A. Profe (1641 et années suiv., Bibl. nat.). Consultez aussi, pour la bibliographie, la description et l'inventaire particulier des œuvres, l'excellent *Catalogue des imprimés de musique des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> s.*, de la Biblioth. de l'univ. roy. d'Upsala, publ. par M. Rafael Mitjana (1914).

et chaque dimanche de l'année. Pour la plupart, les pièces que l'on y trouve sont « en manière de dialogue », c'est-à-dire qu'elles sont formées de chœurs, de soli alternés, etc. Les instruments (généralement les violons et violes) y interviennent et jouent des symphonies d'introduction. L'auteur a voulu offrir aux maîtrises desquelles on ne peut exiger grand travail, un répertoire d'œuvres simples. D'où, quelquefois, une trop évidente réserve et une bonhomie un peu indigente. Dans certains cas, cependant, cette

volonté de rester accessible aux moindres chanteurs ne prive point Briegel de savoir être fort émouvant. Volontairement retenu, il gagne une sobriété d'accent remarquable. A part une chute un peu déclamatoire qui choque, à la fin de cette page grave, le solo de soprano par lequel débute sa composition pour le dimanche *Reminiscere* est digne d'un maître (La douleur m'a complètement environné, la misère m'a affligé, ma courte vie n'est qu'une peine, etc.).

Cantus

B.g.

Jam\_mer hat mich ganz, hat mich ganz umgeben, E -

- lend, E - lend, Elend hat mich an\_gel\_than, Trau-ren, Trau-ren

heisst mein kurzes Leben, Trübsal Trübsal Trübsal führt mich auf dem

Plan, Gott der hat mich gar ver\_gessen Keinen Trost, keinen Trost weiss

ich zu fassen hie auf die\_ser auf die\_ser Un-glücks Bahn

Dans le solo d'alto de la composition pour le XIX<sup>e</sup> dimanche après la Trinité, se manifestent les qualités d'insistance et de sensibilité du langage que parle Briegel, ainsi que quelques particularités de son

style, — répétitions de mots, phrases débitées sur la même note, — procédés qui, dans d'autres œuvres, sont d'une fréquence regrettable.

De ce musicien peu connu, je citerai encore ce

passage caractéristique, où, par une mélodie heur-  
lée, entrecoupée et d'une modulation inattendue, il

veut nous dire le trouble des misérables et les soupirs  
des pauvres :

Weil denn die E-lenden, die E-lenden ver-stö- - - - -ret werden und die Ar-men seuf- - - - -zen  
will ich auf, will ich auf, will ich auf, spricht der Herr

Au commencement d'une composition pour le XXI<sup>e</sup> dimanche après la Trinité, il renouvelle une ingénieuse image de Schütz (ps. 121) :

Ich be- - - - -bemeine Augen auf, zu den

Tutti. Von welchen mir Hül-fe kommt

Ber- - - - -gen, zu den Ber- - - - -gen

Von welchen mir Hül-fe kommt

Signalons enfin l'usage qu'il fait du choral : dans la musique pour le dimanche *Invocavit*, la « symphonie » d'introduction annonce le choral *Vater unser*, dont le soprano va chanter une paraphrase mélodique, et la conclusion de l'œuvre se fait par une strophe, ornée aussi, de ce cantique de Luther. Commencée en ré mineur, la composition finit ainsi en ré majeur, contraste significatif : après avoir prié Dieu de nous épargner la tentation, le chanteur célèbre la victoire sur le tentateur<sup>1</sup>.

Le dessein d'écrire pour les humbles chapelles se découvre aussi chez Nicolas Niedt, organiste de la ville à Sondershausen. On lit dans l'avertissement qui précède sa *Musicalische Sonn- und Fest-Tags-Lust* (1698), que cette œuvre est si commodément disposée que, suivant les ressources de chaque église, on peut le jouer intégralement ou laisser quelques parties de côté. La tâche d'Altenburg et de Hammerschmidt, Niedt prétend ainsi la continuer, dans cette région ou, nous dit le rédacteur de la préface, « la noble musique est florissante, et fait l'ornement des églises non seulement dans les villes et les bourgs, mais dans les villages mêmes, puisque dans maint temple

rustique on a le plaisir de trouver un bel orgue et une musique soignée et édifiante, formée de voix et d'instruments ». Les soli n'ont pas ici le même caractère récitatif que nous avons pu admirer chez Briegel : ils se chantent en forme d'ariette spirituelle. L'inspiration de Niedt est d'ailleurs plus instrumentale que vocale. Il aime les thèmes composés de notes répétées, les vocalises étendues. De plus, il traite le texte assez maladroitement ; comme les anciens compositeurs de motets<sup>2</sup>, il a coutume de redire plusieurs fois de suite les mots, et il lui arrive de les redire d'une façon désagréable et même de tomber dans l'absurdité. Il suffit d'ouvrir son recueil pour s'apercevoir de cette faiblesse, et l'on peut y rencontrer cette étrange proposition : *Unerträglich, -erträglich ist dein Zorn, Herr* (intolérable, tolérable est ta colère, Seigneur)<sup>3</sup>. Cependant, il connaît bien les recettes du style récitatif, dont il rappelle une des lois fondamentales, quand il dit, dans son avant-propos, que « plus lente sera la mesure, d'autant plus distinctement sera perçu le texte ». Il parvient quelquefois à interpréter avec assez de justesse et

1. Voyez l'ouvrage de Winterfeld : *Der evangelische Choralgesang*, III<sup>e</sup> v.

2. Voyez l'ouvrage de Spitta, *J.-S. Bach*, p. 68.

3. XXI<sup>e</sup> dim. après la Trinité. La déclamation du texte est aussi particulièrement fautive dans la 1<sup>re</sup> partie de *Hilf, Herr* (soprano 1<sup>o</sup>).



même avec quelque force les paroles qu'il a devant les yeux. Ce début de chœur est d'une grande fermeté :

hal- - - \_tet, hal- - - \_tet fest

Il y a de la grâce dans ces motifs :

Discantus 1. Se- - - \_lig, se - \_ lig sind

D.2. Se- - - \_lig, se - \_ lig sind

Quand il traduit ces mots : *Es ist dir gesagt, Mensch was gut ist... nämlich Gottes Wort halten* (il t'est révélé ce qui est bon, etc., à savoir, garder la parole de Dieu), il change le mouvement à ce mot *nämlich* (à savoir), qu'il marque en le répétant, joint à de massifs accords : Bach se servira aussi d'accords largement posés, dans sa cantate qui commence par les mêmes paroles, pour accentuer *nämlich*.

Antérieures de près de vingt ans, les *Geistliche Harmonien*<sup>1</sup> de Johann Caspar Horn, écrites sur les évangiles de chaque dimanche et de chaque fête, correspondent aux mêmes besoins des communautés

luthériennes que les œuvres que nous venons de citer. Horn maintient d'ailleurs encore, comme le fera Niedt, les principes du style récitatif : il exige un accompagnement doux, en faveur de l'intelligibilité du texte, et il prévient que la mesure ne doit pas être suivie avec une rigidité mécanique, mais assouplie, quand le *genius* du musicien doné l'en avertira. Il a plus d'imagination et de sentiment que de technique, et il invente ou amplifie des figures musicales d'effet dramatique. Ainsi, dans la prophétie relative à la terreur des derniers jours (2<sup>e</sup> dim. de l'Avent) :

Violino 1.  
Violino 2.  
Viola 1.  
Viola 2.

Basso.

B.c.

Es werden Zeichen geschehen an der Sonne, und Mond, und Ster -

-nen, und auf Er - den wird den Leuten ban -

1. Publiées en 1680. Je les cite d'après l'exemplaire conservé à la bibliothèque de la ville de Leipzig.

Au milieu de ces compositeurs qui, à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, prêchent la parole de Dieu, dans le langage fixé par Schütz, quelques maîtres dominent. Johann Philipp Krieger, né à Nuremberg en 1649, élève de J. Drechsel et de Gab. Schütz, puis élève et suppléant de J. Schröder, organiste de la cour à Copenhague (1655), entra au service du margrave de Bayreuth en 1672. Peu après, rédnit à l'inaction par suite des guerres contre la France, auxquelles le prince prenait part, il se mit à voyager, visita l'Italie, où il voulait étudier le clavecin avec Pasquini, revint par Vienne, et, à peine de retour à Bayreuth, prit congé pour toujours, et, après s'être fait connaître à Francfort et à Cassel, devint maître de la chapelle ducale de Saxe-Weissenfels, à Halle, puis à Weissenfels,

où il resta jusqu'à sa mort (1726). C'est à la fois un habile architecte et un orateur puissant. Dans un duo religieux pour deux soprani publié par R. Eitner<sup>1</sup>, l'accompagnement instrumental se relie ingénieusement aux voix, en redit les motifs, en grandit l'effusion lyrique. Deux de ses motets ont été édités par M. Max Seiffert<sup>2</sup>. Le premier (1686) est écrit à quatre voix, avec *violetta*, deux violes de gambe, *fagotto* et basse continue. Il est fait sur le texte de l'Écriture qui commence par ces paroles : *Die Gerechten werden weggerafft vor dem Unglück* (16<sup>e</sup> dim. après la Trinité). Les accords soutenus des instruments environnent d'une harmonie calme ce motif exposé successivement par les voix :

Alto

Après un ensemble assez court en style d'imitation, le ténor expose la dernière phrase, reprise par l'alto, et ces deux voix, accompagnées de la seule basse continue, s'unissent et insistent avec douceur, sur les derniers mots de cette proposition : *Und die richtig vor sich gewandelt haben, kommen zum Frieden*. Alors seulement reparaissent les instruments dont les accords, au rythme égal, semblent un commentaire de ces paroles : « viennent à la paix. » Le soprano et la basse renouvellent, dans le même ton, l'épisode chanté par le ténor et l'alto, et les instru-

ments répètent leur tranquille ritournelle, terminée, comme la première fois, par une sorte d'écho. Les quatre voix articulent simultanément les paroles du début, en harmonies massives auxquelles s'associent les instruments, puis, à chacune des parties, les mots *und ruhen* sont exprimés par une tenue prolongée, accompagnée par le murmure uniforme des autres parties du chœur et de l'orchestre, et cet artifice expressif quatre fois répété sert à terminer le motet. Voici les dernières mesures, qui permettront de juger de la péroraison tout entière :

1. Monatshefte für Musikgeschichte, 29.

2. Denkmale Deutscher Tonkunst, 2<sup>e</sup> série, 6<sup>e</sup> vol.

in ih-ren Kam - mern, in ih-ren Kam - mern

hen in ih-ren Kam - mern, in ih-ren Kam - mern


La seconde composition de J.-P. Krieger, que nous présente M. Seiffert, est un solo de basse, accompagné de violes et d'un violon concertant. Cette œuvre correspond bien au titre de *Lamento* qui est inscrit au commencement. Après une introduction où le violon

annonce le motif que la voix exposera, et prélude aux tirades sombres et violentes qu'il fera entendre lui-même, le chanteur entre en scène par ces mots, déclamés avec l'accompagnement de la seule basse continue :

Wie bist du denn, o Gott in Zorn auf mich ent-brannt,

« Ta bonté s'est-elle changée en colère ? » poursuit la basse ; et voici que le violon, au-dessus des accords des violes, jette des traits emportés, contrariés, menaçants, et ne se rallie au mouvement des autres ins-

truments que pour exprimer, avec eux, l'anxiété déséchante qui engourdit l'homme pécheur, certain de sa faute et tremblant devant la justice divine.

Le chanteur déclame alors, en tons entrecoupés, des mots qui disent l'accablement. Après ces plaintes, le récitant s'exalte : « Je tends vers toi mes mains, mais tu t'enfuis, Seigneur, tu t'enfuis quand je me tourne vers toi. » L'instrument principal, à ce passage, reprend un rôle descriptif et expressif : tandis que la voix monte, lentement d'abord, puis plus vite, marquant ainsi l'intensité progressive de la prière désespérée, le violon, par des gammes ascendantes rapides, interprète l'idée de fuite énoncée dans le texte ; mais ces gammes sont étroitement reliées au mouvement mélodique et rythmique du chant, puisqu'elles s'élèvent, à l'octave supérieure, au-dessus de chacune des notes accentuées de la ligne vocale. Plus loin, le violon aide encore, par des motifs saccadés (  ), au commentaire des mots : « Tu frappes

à coups redoublés sur mon cœur qui souffre, » et l'on devine la signification de ces envolées tumultueuses, quand la basse dit : « Pourquoi me persécuter ? » Un épisode moins tourmenté, mais rempli encore d'intentions dramatiques et démonstratives, repose de ces magnifiques rudesses : il est suivi d'un court interlude où le violon rappelle le premier motif. La voix reprend alors, par les mêmes tons que l'on entendit au début. Cette allusion musicale suffit pour indiquer la volonté de donner à cette longue scène une forme assez déterminée. Mais Krieger se garde bien de trop marquer ici le retour des premiers motifs : le sens des paroles par lesquelles son œuvre se termine lui interdit de se répéter. La colère de Dieu y est encore évoquée, mais elle ne gronde plus, apaisée déjà par une dernière supplication : « Fais que ton courroux se transforme en bonté. » Par une image d'une subtile ingé-

nuité, Krieger traduit cette phrase du texte : la voca- | essentiel est « retournée » par le violon. C'est une  
lise que la basse joint à la première syllabe du mot | habile interprétation symbolique des paroles<sup>1</sup>.

Le frère aîné de J.-Ph. Krieger, Johann Krieger (1652-1735), fut élève de Wecker. Dans son introduction au recueil dans lequel il publie quelques-unes de leurs pièces, M. Max Seiffert définit très heureusement l'individualité de chacun des deux frères. Il démêle, chez le premier, les traces de l'influence italienne, qui se manifeste par la structure aisée en la mélodie et l'emploi du violon concertant. Chez le second, il distingue des façons tout allemandes, la concision un peu étroite des motifs et la facilité à manier le style figuré. « Le style mélodique et certaines tournures d'harmonie de Johann-Philipp nous annoncent la gravité pleine de pensée de J.-S. Bach, tandis que le regard de Händel semble rayonner dans la musique adroite, ferme et nette de Johann. Ainsi la triple fugue qui termine la cantate *Gelobet sei der Herr*, avec un thème lapidaire, et des sujets accessoires qui s'enroulent en souples guirlandes, est tout à fait dans le caractère de Händel<sup>2</sup>. » Händel estimait d'ailleurs les ouvrages de Joh. Krieger, dont il emporta en Angleterre les pièces de clavecin (*Anmuthige ClavierUebung*, 1699, et dont il connut sans

doute les cantates, par Zachow, qui les a conservées en manuscrit<sup>3</sup>.

Tandis que J.-P. Krieger étudia avec assiduité la musique italienne, Johann Fischer, né en Souabe, reste quelque temps près de Lully, dont il est le copiste de musique : dans les courtes compositions religieuses contenues dans son recueil intitulé *Himmliche Seelen-Lust* (1686), la coupe de certaines ritournelles, la tournure de quelques phrases mélodiques, une sorte d'entrain rythmique dans les accompagnements, sont des témoignages de sa connaissance du style français. Près de Bockshorn, à Stuttgart, il se familiarisa sans doute avec les compositions des Italiens. Mais il n'a point l'emportement de ces musiciens violemment expressifs. Il reste toujours dans ses airs quelque chose de la « tendresse » un peu artificielle des Français, tendresse plus profonde chez lui, car il la nourrit de la sentimentalité grave qu'il tient de sa race : il acquiert ainsi un langage assez émouvant, parfois de souffle un peu court, mais que la sincérité garantit de la monotonie. Je transcris ici le dixième air de son recueil :

1. Il convient de citer encore quelques motets de J. P. Krieger, conservés dans les manuscrits en tablature de la bibl. d'Upsal. Un duo pour sopr. et basse (*Der Herr ist mein Licht*, 82 : 35), où la basse continue à cette uniformité de mouvement qui est particulière aux œuvres italiennes du même temps. Deux violons accompagnent. Chaque voix chante un verset en solo. Le tout est de style facile, ou abondent les images familières aux musiciens de ce temps (vocalises descendantes sur *fallen*, musique guerrière pour traduire « et si une armée se présente contre moi »). Même chute dans *Laudate, puri* (83 : 17), dans

*Beati, omnes* (83 : 80). Dans *Exulta, jubila* (83 : 73), pour sopr., basse et 2 violons (ms. date de 1681), je signale un récit de soprano (*O quam suavis*), où Krieger écrit une expressive suite de dissonances sur *desiderat anima nostra*. Un *Nun danket alle Gott* (85 : 1) pour 3 voix et 2 violons, est, au début, de sonorité pleiote.

2. Ed. citée, préface.

3. C'est à Joh. Krieger qu'il faut attribuer le motet *Quis me territat*, admise par S. de Brossard, et conservé en manuscrit à la Bibl. nat. de Paris, et à la Bibl. roy. de Berlin.

Soprano

Trau - rigkeit, o Herzens Sehnen, O schweres Bley der Sünden -

Last! Ach, dass ich doch könnt immer thränen und wär' auf Seufzen

stets ge - fasst! Ach, dass für meinem Laster - Leben, Ich möcht aus

V.1.  
grosser Furcht erbe - - - ben. Komm her, mein Herz, und tritt zum

Kreuzen; Sieh an des Herren schwere Pein. Was gilts der Lüs - te - ste - tes

Reizen, wird dir fort hin ein Greuel sein, Was gilts, des Fleisches Uppig-

keiten wirst du aus dei - nem Herzen rei - len!

Si cette douce mélancolie lui est propre, elle ne lui interdit pas cependant d'être pittoresque: il ne se refuse l'emploi d'aucune des images animées que ses contemporains mêlent au chant, pour traduire certains mots: ainsi, dans le *Madrigale tertium* (*Was ist der Neid?*<sup>1</sup>), il ne néglige point de dépeindre les

replis du « serpent de l'envie », et, quand le texte du *Madrigale quartum* lui présente ces mots: « Loin de moi, peuple des péchés, » il donne à l'orchestre une véhémence significative. Enfin on trouve dans son œuvre des motifs dont l'ampleur paisible est fort agréable (*Madrigale primum*):

Soprano

Wann die schön -

- sten Schä - fer Heerden oh - ne Hir - ten auf der Plan (gehen)

Dans son catalogue manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale, Séb. de Brossard loue Fischer, jugeant que sa musique est « très bonne et de style moderne ». Par ce que nous lisons dans le même inventaire, au sujet de Ph. Heinrich Erlebach, nous comprenons mieux ce que S. de Brossard admire en Fischer. Il écrit en effet, à propos d'un recueil d'Erlebach: « Cet ouvrage est très bon et du vrai goût de la musique italienne moderne. » Il est intéressant d'observer que ce musicien français ne distingue pas, chez Fischer, les traits qu'il retient de ses études françaises, et qu'il n'aperçoit point non plus ce qui, chez ce compositeur, est spécifiquement allemand. Mais ce qu'il trouve en lui de « moderne », l'intensité d'expression aussi bien que les procédés de l'écriture<sup>2</sup>, il le considère évidemment comme venant d'Italie. Cette appréciation n'est qu'à peu près juste. S. de Brossard attribue à l'influence des Italiens ce qui dépend de la nature germanique. On conçoit d'ailleurs qu'il s'y trompe, abusé par les apparences, et plus familier avec les auteurs d'outre-monts qu'avec les auteurs d'outre-Rhin. Cependant, ces œuvres qui se confondent en son esprit sont d'essence bien différente. Le discours pathétique des Italiens semble toujours être fait pour la scène: dans les phrases

sobres des Allemands on découvre, au contraire, un désir d'expansion lyrique dont une sorte de pudeur retient sans cesse l'essor. Tandis que les Italiens feignent en maîtres et traduisent avec exubérance des sentiments qu'ils n'ont qu'en imagination, les Allemands, vraiment possédés, craignent d'être trop démonstratifs et de passer pour de vains virtuoses de l'émotion. Aussi, dans certains cas où les Italiens délirent déjà, ils restent modérés, par conscience aussi bien que par tempérament. Il faut que les idées grondantes de leur religion, les idées de la grâce, de la justification, du Dieu juste et tout-puissant, de la dette du pécheur, les surexcitent, pour qu'ils éclatent. Mais alors, ils atteignent, par leur énergie, aussi haut que les compositeurs plus tumultueux, et le ton concentré qu'ils gardent d'habitude les fait paraître encore plus violents.

Nous avons cité un exemple étonnant de cette vigueur expressive des Allemands chez J.-Ph. Krieger. Dans une composition attribuée à Heinrich Bach (1615-1692), nous trouvons, sous le même titre de *Lamento*, une œuvre de tout point semblable à l'œuvre sombre et poignante de Krieger, *Wie bist du denn, o Gott*. Cette pièce, conservée en manuscrit à la bibliothèque d'Upsal<sup>3</sup>, mérite d'être connue. Dans cette mu-

1. « Qu'est-ce que l'envie? »

2. En particulier, sans doute, certains accompagnements en style d'imitation.

3. Je remercie vivement la direction de la Bibliothèque de l'université royale d'Upsal, et particulièrement M. Axel Andersson, pour la

communication de cette pièce. Depuis que cet article a été écrit, cette pièce a été publiée, en Allemagne, sous le nom de Joh.-Christoph Bach. On a, en effet, de bonnes raisons pour croire qu'elle est du fils de Heinrich. Cependant, le manuscrit donne, nettement, le nom de Heinrich. Je reviendrai, dans un autre ouvrage, sur cette question.

sique pénétrante, nous distinguons déjà la farouche | le goût pour les formes définies, puisque cet air a  
tristesse de Jean-Sébastien. Nous y découvrons aussi | une reprise. Voici, d'ailleurs, ce *Lamento* tout entier :

Violino

Alto

Viola 1  
Viola 2

Viola 3  
Violone e  
Bassocont

# 6 4 # 6 4 # 5 4 # 5 4 # 5 3 4 2 5 3 4 2 5 3 4 2

Ach! ach! Ach! ach! dass ich Was - sers g'nug Was.

(v) # # (V) 5 3 4 2 5 3 4 2

- sers g'nug, Was\_sers g'nug hät\_ te in meinem Haup - te und meine

5 3 (v) 4 2 5 3 4 2 # 5 (V) 5 3 4 2 # 7 # 7

Au-gen Thrä-nen Quel-len wä - ren und mei - ne Au-gen Thrä-nen Quel-len

wä - ren, dass ich Tag und Nacht Tag und Nacht Tag

und Nacht be-weinen könn-te meine Sün - de Meine Sünde

senza violone.  
# b



gehen über mein Haupt wie eine schwe - re Last, sind sie mir zu

(V. col B.c.)                      6                      4                      3                      (V.)

schwer wor - den, da - rum wei - - - ne ich so,

4                      5                      6                      6                      6                      6

da - rum wei - - - ne ich so und meine bei - de

6                      6                      6                      6                      6                      b

Augen flies - sen mit Was - ser

flies - sen, flies - sen mit Was - ser -

- meines Seuf - zens ist viel, meines Seufzens ist

viel, und mein Herz, mein Herz ist be-trü-bet, be-trü-

# 6 5 7 #

-bet, denn der Herr, der Herr hat mich voll Jammers, voll Jammers, voll Jammers ge-

# (V) 6 4 2 6 6 6 4 2 6 6 7 7 # #

-macht, im Ta-ge seines grimmigen Zorns,

# 7 # 6 4 # # # # #

grimmigen Zorns, grimmigen Zorns, seines grimmigen Zorns

Da Capo  
Repete  
usque ad  
signum

Les deux fils de Heinrich Bach ont composé de remarquables motets, publiés au XIX<sup>e</sup> siècle. Le plus âgé, Johann-Christoph (1642-1703), fut organiste à Eisenach depuis 1665 jusqu'à sa mort. On a loué justement son habileté à « trouver de belles idées et à exprimer les paroles », et le charme mélodique, la plénitude de sa musique, ont été admirés<sup>1</sup>. Son audace émerveillait encore Philippe-Emmanuel Bach. Je signale seulement l'inoubliable motet à deux chœurs *Ich lasse dich nicht*, que l'on connaît en France sous le nom de Jean-Sébastien<sup>2</sup>. Ph. Spitta donne une analyse complète d'une composition où Johann-Christoph traite les paroles de l'Apocalypse : « Et un combat s'éleva dans le ciel. » Deux chœurs à cinq voix, deux violons, quatre altos, le basson, quatre trompettes, les timbales, la basse à cordes et l'orgue sont employés dans cette œuvre puissante. Je renvoie ici à l'ouvrage de Spitta qui cite des passages caractéristiques de cette scène musicale<sup>3</sup>. J'observerai cependant que l'idée du premier motif n'a pas été imaginée par Hammerschmidt (*Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia*, Dresde, 1657, n° 263), mais que Michael Altenburg la formule déjà (*Die Englische Schlacht*, n° 4 du recueil intitulé *Gaudium Christianum*, 1617)<sup>4</sup>. On possède encore quelques motets du même maître, qui est un architecte et un poète. Spitta les analisa d'une manière assez détaillée et avec pénétration, dans son admirable livre sur J.-S. Bach. Qu'il me soit permis de renvoyer à cet ouvrage (I, p. 74) et à l'édition que F. Naue a donnée de ces compositions. Le frère de Johann-Christoph, Johann-Michael (1648-1694), est représenté dans ce recueil par quelques motets. Le talent de ce musicien est inégal. Quelquefois profond comme Johann-Christoph, il se montre souvent inférieur à ce maître par le plan et par la technique de ses œuvres. Après avoir signalé deux motets dont l'un (*Sei nun wieder zufrieden*) lui paraît mal construit, Spitta énumère plusieurs motets avec choral. Dans le dernier qu'il cite, il distingue un présage de la fantaisie romantique de J.-S. Bach, appliquée à la traduction de ces paroles : *Unser Leben ist ein Schatten*.

Une sorte de cantate religieuse, pour chœur à quatre voix, deux violons, trois violes et orgue (*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*) appartient presque encore au style de motet, et cependant, par quelques traits, ressemble à un oratorio. L'œuvre, sans être égale aux œuvres de Jean-Christophe, est cependant pleine d'intentions poétiques et d'images heureuses. Des quelques motets de Johann-Michael qui subsistent, deux seulement, nous l'avons dit, ne s'inspirent point du cantique allemand. En général, ces œuvres que Spitta étudie en détail sont d'une écriture imparfaite. Dans la conduite des voix on remarque des pauvretés et des gaucheries ; mais il ne convient pas d'être trop sévère pour ces défauts, communs à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

À côté de ces maîtres de la musique chorale, d'autres compositeurs continuent à développer le chant à voix seule. Ainsi se préparent tous les éléments de la cantate d'église telle que J.-S. Bach la présentera. Dans un recueil manuscrit de la bibliothèque de Wollenbüttel (n° 294) nous rencontrons des pièces où le style de la musique récitative est appliqué à des œuvres laïques sur des textes religieux, et même sur des textes de choral. Les accompagnements des instruments n'ont pas été conservés, mais, par le chant et la basse continue, qui nous restent, on peut se faire quelque idée de la forme et de l'esprit de ces compositions. Sur le choral *Herr Jesu Christ, du höchsten Gut* (n° 9) J.-W. Franck écrit une paraphrase en solo assez développée et d'une déclamation fort expressive. Après une introduction (2 violons et basse) grave que, par les harmonies indiquées à la basse continue, l'on devine pénétrante, on entend le choral, exposé simplement. Les autres versets sont ingénieusement ornés : la mélodie est toute fleurie d'arabesques significatives. L'insistance de certaines formules dépeint l'accablement du fidèle suppliant (2<sup>e</sup> strophe) ; avec ces paroles de la 3<sup>e</sup> strophe : « Une pierre me tombe sur le cœur, » les notes frappent lourdement :

1. Mizler, *Musicalische Bibliothek*, IV, 1754, 1<sup>re</sup> partie, p. 159 (notice nécrologique de J.-S. Bach).

2. Ce motet est publié par M. Ch. Bordes, dans les collections de la *Schola Cantorum*.

3. J.-S. Bach, I, p. 43 et suivantes.

4. Voyez plus haut, p. 937.

5. Voyez, dans le *Bach-Jahrbuch* de 1907, l'analyse thématique de plusieurs autres motets de ces compositeurs, avec les remarques de M. Max Schneider.



So fällt mir auf das Herz ein Stein — so fällt mir auf das Herz ein Stein

Le rythme devient agité, il y a comme des soubresauts dans le chant et dans la basse continue, à ces mots : « Et je suis environné de crainte. » Quand l'espoir succède à la terreur, le mouvement change,

une cadence alerte (♩♩) anime les phrases dé-

ployées par le soprano.

Dans un cantique de Noël (n<sup>o</sup> 19), dont le commencement contient des passages qui sont d'une déclamation très juste et à peine euphoniée, Franck célèbre le Christ enfant par une sorte de prière lyrique, doucement balancée<sup>1</sup> :



Wie herz - lich se - he ich mich nach dir, du freu - den -



rei - ches Kind, wie herz - lich se - he ich mich nach dir, du



freu - den - reiches, du freu - den - rei - ches Kind, etc.

Le même recueil de Wolfenbüttel renferme un duo en forme de chaconne pour deux *soprani*, avec 2 violons et basse continue de Dietrich Buxtehude, orga-

niste à Lübeck. La « basse obstinée » de la chaconne est faite de ce motif :



Cette composition est d'un tour aimable, plus mondain peut-être que religieux. Il ne faut point trop l'en blâmer : Buxtehude a parfois le mérite bien rare de captiver ses auditeurs en laissant s'épanouir, dans sa musique, une sorte de sourire. Mais ne croyez pas que ce rayonnement témoigne d'une joie vulgaire : rien de plus délicat au contraire que les joies de Buxtehude. Jamais elles ne nous choquent, mais elles s'insinuent en nous et nous possèdent. C'est ainsi que le début de l'une de ses cantates a telle grâce que l'on ne saurait y demeurer insensible : on n'oublie point cette musique tout unie qui accompagne les mots : *Alles was ihr thut, mit Worten oder mit Werken, das thut alles im Namen Jesu*<sup>2</sup>. Un peu plus d'accent, et elle serait saccadée; une redite encore, et on la trouverait commune. Et cependant, on ne regrette point que le tour trop facile de cette mélodie l'ait rendue obsédante : la sincérité, la naïveté de l'expression, rachètent ce que le chant aurait de trivial, si tout autre que Buxtehude l'avait écrit. La cantate qui commence ainsi est précédée d'une *sonate* formée d'un grave exorde, aux harmonies subtilement enchaînées, et d'un *Presto* en style

d'imitation. Après l'espèce de cantique populaire que nous avons signalé, la basse déclame, en phrases répétées sur différents degrés du ton : « Aie ta joie dans le Seigneur, il te donnera ce que ton cœur désire. » Cet *arioso* (*mi mineur*) est suivi par un admirable intermède d'orchestre. Comme si, par l'enchantement de la musique pure, se réalisait déjà la promesse de béatitude, la « symphonie » s'élève soudain, ample, radieuse et tendre : de l'accord de sixte de *mi mineur*, largement énoncé, jusqu'à l'accord parfait de *sol majeur*, se déploie une série de modulations lentes. Du *si* de la quatrième corde, les premiers violons descendent, degré par degré, jusqu'au *sol* de la deuxième corde. Alors les instruments se taisent; seulement accompagné de la basse continue, le soprano entonne : « Je laisse à Dieu le soin de décider. » Le chœur dit la seconde strophe de ce cantique, puis, vers la fin, l'orchestre se joint aux voix, après avoir d'abord joué des interludes. Une autre *Sonata* précède la reprise du premier chœur, par laquelle se termine la cantate. Dans ce dernier épisode instrumental, Buxtehude donne une nouvelle preuve de son goût pour les sonorités pleines :

1. *Willkommen, liebster Jesu dein*. Dans la citation musicale, au lieu de *se-he*, lire *seh'n* (Combien, du fond du cœur, je soupire après toi).

2. « Tout ce que vous faites, en paroles ou en actes, faites-le au nom de Jésus. »

Adagio

Allegro

Adagio

Spitta nous a laissé d'excellentes analyses de quelques cantates de Buxtehude, dans le 3<sup>e</sup> chap. du 2<sup>e</sup> livre de son *Johann Sebastian Bach*. En outre, M. Seifert, qui a aussi écrit sur Buxtehude (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*), a donné, dans le 14<sup>e</sup> vol. des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1903), plusieurs compositions de ce maître. Je renvoie à ces publications, où l'on trouvera des renseignements détaillés sur les cantates et les *Abendmusiken*. Je signalerai cependant quelques particularités dans l'orchestre de Buxtehude, l'emploi des trompettes bouchées, des trombones, les accords répétés qui semblent imiter le bouillonnement des eaux montantes, l'unité des phrases d'orchestre et des phrases de chant inspirées par les mêmes paroles. Dans la cantate *Herr, ich lasse dich nicht* (I)<sup>1</sup>, dont le premier *arioso* a un caractère à la fois audacieux et tendre, le récitant fait entendre d'abord une suite d'exclamations violentes, qui forment comme un chant de trompette, qui va se répercuter, dans l'orchestre, en motifs de fanfare. Dans la cantate *Gott, hilf mir* (IV)<sup>2</sup>, les invocations de la basse sont redites aussi par l'orchestre qui, plus loin, dépeint les eaux grossies qui s'élèvent : au cours de cette composition, la mélodie du choral *Durch Adams Fall*<sup>3</sup> est jouée par les violes et les violons unis, tandis que le chœur fait au thème liturgique un accompagnement figuré. Après une introduction aux harmonies pleines, aux phrases larges, interrompues par des silences dramatiques, semés d'accords pesants et précis, le soprano expose le choral *Wo soll ich fliehen hin* (V)<sup>4</sup> soutenu par les instruments. La basse répond à ce cantique où s'exprime l'anxiété du chrétien, par un air de forme libre où

sont admirablement traduites les paroles que Schütz avait déjà si remarquablement traitées : « Venez à moi, vous tous qui souffrez, » etc. Les deux violons paraphrasent ingénieusement le chant : par des imitations contrapontiques, ils multiplient l'essor des quelques notes cadencées qui sont jointes aux invitations du Seigneur offrant le « jong léger ». A la chute de la voix sur les mots qui annoncent l'humilité du cœur, correspond une ritournelle brève des instruments qui descendent, symboliquement aussi, et modulent doucement. Enfin, les choes rythmiques de l'impératif *Klopfet* un sont répétés à l'orchestre. C'est ainsi que, dans une prière de structure indéfinie, se manifeste, par l'enchaînement des images et par leurs rellets, une sorte d'unité, d'origine pittoresque et expressive, et d'effet purement musical<sup>5</sup>.

\* \*

Organiste à Nuremberg, Georg-Caspar Wecker (†1693) a laissé quelques compositions assez développées, écrites pour les voix et les instruments. Je cite en particulier le beau chant de funérailles *Ich weiss, dass mein Erlöser lebet*<sup>6</sup>. Ce « concert spirituel », daté de la dernière année du musicien, est accompagné de deux violons, deux violes et basse continue. Il contient une sorte d'invocation à la « douce tombe », d'un langage expressif, sans effort d'invention ni de technique, mais d'une simplicité émouvante et pieuse.

Johann Pachelbel, dont nous étudierons plus longuement l'œuvre d'orgue, nous est connu aussi comme compositeur de cantates et de motets. La cantate *Was Gott thut* est faite sur le choral commençant par

1. « Seigneur, je ne te laisse point... »
2. « Dieu, viens à mon secours. »
3. « Par la chute d'Adam. »
4. « Où dois-je fuir ? »

5. Notons enfin, dans ces cantates, une force et une splendeur qui passeront chez Handel. Il faudrait ajouter, à cette brève analyse, quelques mots sur les cantates inédites de Buxtehude, sur sa cantate pour la semaine sainte, trad. allemande du *Vere languors*, sur ses cantates de l'Éques, de l'Ascension, sur ses *Musiques du soir*. Je ne peux que renvoyer à l'étude publiée récemment (*Dietrich Buxtehude*, libr.

Fischbacher, 1913). — De J. G. Conradi, qui vécut à Hambourg, dans le même temps, on peut signaler deux motets, l'un sur le ps. *Beatus vir* (Bibl. mat.) composé sur une basse qui se répète, et dont la fin (*Sicut erat in principio*), par une allusion facilement reconnaissable, est une reprise du commencement, avec quelques changements dans le rythme du chant, à cause de la différence des paroles. Dans *O Jesu dulcissime* (l'psal. V. M. 53 : 14), pour tenor, 2 violons et basse, la déclamation, au début, manque un peu de souplesse : plus loin, Conrad abuse de la répétition mécanique des motifs.

6. « Je sais que mon redempteur vit. »

ces mêmes paroles. C'est une sorte de suite de versets pour orgue, transcrits pour les voix et les instruments. On doit remarquer cependant la strophe que la basse chante en *arioso*, la mélodie du choral étant donnée par le premier violon. Le style de cette œuvre est bon, mais la vigueur, la fantaisie et la profondeur d'un Buxtehude, ou le pathétique d'un J.-P. Krieger, y manquent pour la vivifier. La même élégance facile et la même absence d'audace se remarquent dans un motet à deux chœurs, de style clair, sans aucun effort d'intrigue, où les groupes vocaux dialoguent, puis s'unissent en grandes harmonies consonnantes, articulées comme d'amples phrases de faux-bourdon<sup>1</sup>.

Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), organiste à Halle depuis 1684, mérite d'être compté parmi les plus remarquables compositeurs de cantates qui aient écrit avant Bach. De plus, il est le maître de Haendel. Dans plusieurs de ses œuvres on découvre l'esquisse de grandes fresques, achevées par l'auteur du *Messie*. M. Seiffert, auquel nous devons la publication de douze cantates de Zachow, note des motifs qui ont été repris et développés par Haendel et des passages dont il s'est inspiré. Il y a du reste une sorte de parenté de génie entre le modeste organiste de la *Marktkirche* de Halle et son disciple célèbre. La même noblesse, le même style lumineux, se remarquent chez l'un et chez l'autre. Je renvoie à l'admirable air de ténor avec violon, *O du werther Freudengeist* (p. 71 de l'édition moderne), où se déclare

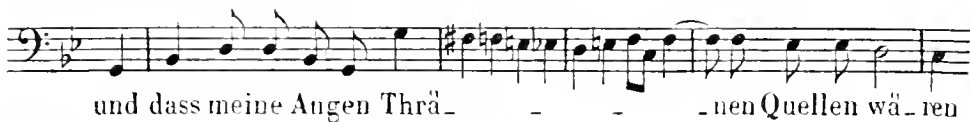
magnifiquement cette affinité entre les deux musiciens<sup>2</sup>.

Zachow ne manque pas d'ailleurs de traits communs avec Bach. Mattheson avait critiqué, chez tous deux, le même défaut, la répétition inconsiderée des paroles. L'usage des motifs expressifs bien déterminés, fortement tracés, avec une marque de personnalité dans l'usage des formules traditionnelles, leur est aussi particulier. Je signalerai, par exemple, l'emploi de la suite chromatique descendante dans l'orchestre de l'air de basse *Ach und Weh* (p. 36), la cadence vive et l'insistance des Jéssins de la flûte dans l'air de ténor *Singt mich an* (p. 113), les thèmes de batailles (p. 66, chœur *Hollenhwer, schärfe deine Feuerpfeile*), le goût pour les notes répétées dans les motifs vocaux des chœurs, etc.<sup>3</sup>.

De Ph. Heinrich Erlebach, dont nous étudierons plus loin les airs profanes, on a conservé quelques cantates et une composition pour l'« acte d'hommage » de la ville impériale de Mühlhausen à son suzerain, l'empereur Joseph. Dans la cantate *Ach, dass ich Wassers genug hätte*, il interprète les paroles avec une ingéniosité méticuleuse : non seulement il exprime, comme fait un des Bach, la plainte des premiers mots par un intervalle altéré, mais il ne laisse point passer le mot *Wasser* (eau) sans y mettre ce que Lecercf de la Viéville appelait un « roulement » :



Plus loin, il adapte au mot *Thränen* (pleurs) la suite chromatique à laquelle le xvii<sup>e</sup> siècle italien et allemand demande si souvent de larmoyer :



Les *Musicalia* d'Erlebach, que l'on joua *bey dem actu homagiati Mulhusino, den 28 oct. 1705*, contiennent un concerto destiné à la cérémonie religieuse. L'orchestre comprend deux trompettes, un basson, les timbales, deux violons, deux altos et la basse continue. Les voix sont divisées en deux groupes : le *concertino* et le *concerto grosso*. C'est, avec des noms plus modernes, le renouvellement de la distinction entre le *coro favorito* et le chœur plein. Après une assez longue introduction de musique « brodée », les quatre solistes entonnent l'*Erultemus, gaudeamus*, où les vocalises de jubilation alternent avec les grands choes

d'harmonie consonante, frappés par toutes les voix et tous les instruments. Il ne faut point juger de cette composition, d'abord plus grandiloquente qu'éloquente, avec une sévérité hâtive. Certes, le début est assez commun : l'invention n'y paraît point très remarquable, et la technique ne s'y élève pas bien haut. Mais ce chœur ne manque pas de mouvement, la sonorité en est riche, l'on y trouve les meilleurs traits de la magnificence des Français, un peu, je l'avoue, de la monotonie d'énergie qui lasse en leurs pièces d'apparat, et cependant quelque chose de moins

1. Nous ne pouvons que signaler ici les autres maîtres nurembergeois dont M. Seiffert a fait connaître les œuvres (*Denkmäler deutscher Tonkunst, II<sup>e</sup> Folge*, VI, 1, 1905) : Paul Haendel et Heinrich Schwenmer. Les œuvres de Wecker et de Pachelbel se trouvent dans le même volume. Il faut encore signaler, de Pachelbel, un *Magnificat* pour 4 voix, 2 violons, 3 violas, basson et orgue (Bibl. nat., ms.). Quelques versets sont d'un contrepoint remarquable (en part. *Quia fecit*), d'autres fort expressifs (*Et misericordia; Quia fecit*). Une ritournelle est écrite pour le *façotto solo*.

2. Voyez le *Handel* de M. Romain Rolland (libr. Alcan).

3. *Denkmäler deutscher Tonkunst, I<sup>e</sup> Folge*, 21 et 22. Nous devons citer encore quelques musiciens qui ont vécu dans la région où J.-S. Bach résida pendant sa jeunesse : G. L. Agricola, mort dès 1676 à Gotba, a laissé un motet pour 4 voix et 4 violas, *Ich will schweigen* (Upsal, Tab. 82 : 1), plus remarquable pour les intentions que pour la

technique; d'Adam Drese, qui fut maître de chapelle à la cour d'Arnstadt, nous connaissons un motet sur cette parabole : « Le royaume des cieux est semblable à un roi qui célèbre les noces de son fils. » etc. (*Das Himmelreich ist gleich einem Könige*, Ups. V. M. 54 : 3), où le récit est parfois d'une belle déclamation (en part. ces mots. *Kompt zur Hochzeit, venez aux noces*). De Daniel Eberlin, qui passa quelques années dans la ville d'Eisenach, on peut signaler le motet pour 4 voix, 2 violons et 4 violas de gambe *Ich kan nicht mehr ertragen diesen Jammer* (Upsal, V. M. 54 : 1), où le discours un peu sec du récitant est cependant animé de figures mélodiques bien trouvées (p. ex. la 7<sup>e</sup> dim. descendante sur *fallt allzu schwer*, tombe trop lourdement) ; les premières paroles reparaissent comme en refrain, au début et à la fin de chaque strophe de la déploration. Puis est chanté le choral *So fahr ich hin*, que les 4 violas de gambe accompagnent d'accords en lent *tremolo*, et dont le 1<sup>er</sup> violon oral la mélodie de grands entrelacs. L'*Amen* est de rythme énergique, comme certains *Amen* de Buxtehude.





Né au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, Christian Ritter, un des quatorze maîtres de chapelle auxquels Mattheson dédie son *Beschützte Orchester* (1717), a laissé des cantates dont M. Richard Buchmayer a publié l'une, datée de Hambourg (1704)<sup>1</sup>. Dans cette œuvre, *O amantissime sponse Jesu*, nous trouverons un tour mélodique chaleureux et clair qui nous rappelle la manière d'Agostino Steffani<sup>2</sup>. Le premier air de soprano d'une cantate de Ritter annonce distinctement, assure M. Buchmayer, qui l'a découvert à Lunenburg, l'air connu de Bach, *Mein gläubiges Herz* (Air de la Pentecôte).

Dans les cantates de Johann Kuhnau paraissent aussi bien des tournures de langage musical de Bach. Par les exemples que nous avons donnés jusqu'ici, nous savons déjà que ces formes d'expression sont communes à tous les musiciens de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et du commencement du xviii<sup>e</sup> siècle. Beaucoup de ces compositeurs ne se distinguent que par l'habileté à mettre en œuvre les ressources du vocabulaire traditionnel. Quelques-uns enrichissent le lexique des métaphores musicales, trouvent des comparaisons neuves ou rajeunissent les anciennes par l'usage qu'ils en font : ils ont ainsi les mêmes mérites que les poètes qui, respectueux des conventions classiques, savent être audacieux sans révolte, et employer avec originalité les lieux communs intelligibles à chacun. Kuhnau est un de ces maîtres discrets, ingénieux et accessibles. Il présente à ses auditeurs ce qu'ils connaissent bien, et il ne cherche pas à les surprendre, ne fût-ce qu'en parlant fort : son éloquence n'est qu'élégante et mesurée. Il n'a point dans ses œuvres de

chant cette véhémence ni cette rudesse qui agissent si fortement dans ses « sonates bibliques » pour le clavecin. Mais il se contente de traduire, simplement et gravement, les sentiments religieux que le texte de ses cantates éveille en lui. Il est trop sincère pour aller jusqu'à l'emphase scénique, et cependant il a trop de sensibilité pour rester impassible. Le désir de paraître naturel, de ne point forcer le ton, comme les gens de théâtre, le gouverne sans cesse. On dirait même qu'il évite de faire ostentation de technique. Aussi, quand on les examine pour la première fois, ses cantates semblent-elles manquer et de puissance expressive et de grandeur musicale. Certes, on ne saurait rien trouver en lui du pathétique violent ou du métier merveilleux de Bach. Scheibe a pu lui reprocher d'être prosaïque<sup>3</sup>, et Spitta le juge sévèrement<sup>4</sup>. Il faut avouer que, bien souvent, son style mélodique est pauvre : les dessins sont anguleux, se développent péniblement, sans que la participation des instruments les ravive; les rythmes sont monotones et de cadence lourde. Cependant, si l'on considère que Kuhnau est sans doute contraint à la facilité, à cause de la faiblesse de ses chœurs et de son orchestre, et à cause du goût même de ses auditeurs, on conviendra que ce *cantor* de la *Thomaschule* de Leipzig a écrit des œuvres dont la dévote sévérité n'est pas le seul mérite. Dans les quelques cantates que j'ai pu étudier à la bibliothèque de Leipzig, se trouvent des passages dignes d'être signalés. Ainsi l'introduction de la cantate *Erschrickt mein Herz vor dir* (Mon cœur est rempli de ta crainte), dont l'uniformité sombre est rehaussée de quelques accords émouvants :

SONATA

Violino 1  
Violino 2  
Violetta

Fagotto  
e Organo

1. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1906. Voyez aussi l'art. de M. Buchmayer dans la *Riemann-Erstschrift*, 1909, p. 364.

2. Voyez son œuvre *Sacer Janus quadrifrons...*, Munich, 1685 (Bibl. nat., Vm<sup>4</sup>, 1053). Ritter nous a laissé encore d'autres motets, parmi lesquels un *Vater unser*, pour mezzo soprano et 5 violes, admi-

nable de force expressive et de magnificence, mais d'une étendue vocale qui en rend l'exécution fort difficile (Bibl. d'Upsal).

3. P. 764 de l'édition de 1745 du *Critischer Musikus*.

4. *J.-S. Bach*, II, p. 165.

Certains motifs entrecoupés et pesants reparaîtront chez Bach :

La montée de la voix, au début de la cantate pour alto solo, *Ich hebe meine Augen auf*, devient, par le ralentissement du mouvement, plus expressive que descriptive :

Dans une cantate pour la fête de Noël, où le choral *Vom Himmel hoch da komm ich her* est accompagné de grands traits des violons qui nous annoncent les motifs symboliques joints par Bach à la mélodie du même cantique, nous trouvons aussi une image déjà signalée chez C. Horn : après que le thème de *Gloria in excelsis* s'est élevé dans un mouvement rapide, les voix prononcent, au contraire, sur des notes basses, et avec calme, les mots *Et in terra pax* :

Piano

D'autres passages nous montrent que Kuhnau n'est si ingénieux dans ses sonates à programme que parce qu'il connaît parfaitement les procédés du style récitatif. Il sait marquer fort distinctement les oppositions entre les différentes périodes du texte, soit en isolant le mot « mais », qui les sépare, soit en accentuant la conjonction par un accord dissonant. A ces mots, *Es ist vollbracht* (C'est accompli), il associe les notes d'un arpège descendant. Il environne les paroles de contemplation de longs accords des instru-

ments à cordes. Son orchestration sert d'ailleurs à établir le coloris des scènes qu'il dépeint. Dans la cantate pour l'Ascension de 1717, les trompettes et les timbales célèbrent le triomphe du Christ. Quand, dans une autre cantate, il évoque la rage du serpent infernal, les violons, le hautbois et la basse jouent, à l'octave, une ritournelle grondante, semblable aux accompagnements « furieux » que Reinhard Keiser fait entendre dans les scènes tumultueuses de ses opéras<sup>1</sup>.



A la suite de tous ces maîtres, paraît J.-S. Bach, qui a redit, mieux que les plus grands, ce que chacun d'eux avait pensé de meilleur. Dans cette étude succincte sur la musique allemande, nous ne pouvons introduire un travail complet sur Bach, pour qui les plus gros livres sont encore, sur certains points, insuffisants. Nous renverrons donc le lecteur à des ouvrages spécialement consacrés à Bach, ouvrages qui se complètent les uns par les autres. Mais nous indiquerons cependant comment, dans l'œuvre religieuse du compositeur universel, se reflètent, très clairement, les idées des musiciens allemands qui l'ont précédé. Nul n'est plus fidèle aux usages du style expressif établi par Schütz, héritier des anciens contrapontistes et disciple des Italiens modernes. Dans une conférence faite et publiée en 1900, j'ai indiqué déjà que le lexique de Schütz contenait les mots essentiels du vocabulaire de Bach, et que la syntaxe des deux auteurs était, en somme, de même nature<sup>2</sup>. L'analyse des éléments significatifs de la musique de Bach nous montre d'ailleurs qu'il ne s'y trouve rien, à vrai dire, que ses devanciers n'aient rendu intelligible au public allemand<sup>3</sup>. Seulement, son discours est plus fortement construit, plus pénétrant et plus ample. Toute la richesse de la musique scénique lui est acquise : avec l'*arioso* des anciennes cantates, il sait traiter le récitatif, souple et pathétique; il emploie l'air italien; la diversité de l'orchestre est à son service; nulle ressource qui lui manque pour dire ce qu'il veut. Il nous suffira d'examiner ici quelques-unes de ses œuvres les plus caractéristiques, pour reconnaître que cet architecte incomparable est aussi un orateur, et que sa musique contient une prédication violente, à laquelle ses précurseurs ont préparé les esprits. Ses cantates les plus anciennes, où la technique est moins éblouissante, nous révèlent distinctement quelle tradition il a suivie. Le biographe de Bach, Philipp Spitta, considère comme la plus ancienne de ses œuvres qui nous soient parvenues la cantate de Pâques *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (éd. de la *Bachgesellschaft*, n° 15). La version que nous en possédons est une version remaniée. Mais plusieurs fragments remontent apparemment à l'époque où Bach était organiste à Arnstadt (1703-1707). Dans l'introduction de la première partie et dans l'introduction de la seconde, se succèdent de graves accords d'orchestre, séparés par des silences, comme dans

les introductions de Buxtehude. Le dialogue entre les instruments à cordes et les trompettes a quelque chose de merveilleux et de triomphal. Le duo entre le soprano et l'alto nous montre le goût de Bach pour les motifs significatifs, et son habileté à écrire le contrepoint. L'individualité des voix y est admirablement sauvegardée : l'une se lamente, et l'autre chante la joie; d'une part, le thème chromatique familier aux maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle, d'autre part un thème clair et bien cadencé, traduisent l'antithèse du texte. Sans donner au pittoresque une place prépondérante, Bach illustre, en passant, certains mots caractéristiques : la basse continue imite les grondements du « chien de l'enfer »; des notes piquées sont jointes au mot *vertacht*; les paroles *Hier steht der Besieger* (Voici le vainqueur) éclatent en tons de fanfare.

La cantate pour la mutation du conseil de Mühlhausen (4 février 1708) s'apparente à la précédente par l'absence de récitatifs et par l'architecture incertaine des airs. Mais on y trouve des chœurs assez développés, et l'orchestre y a une place plus importante. Dès le premier chœur, les instruments reçoivent un rôle fort intéressant : les arpèges des trompettes se répercutent dans la partie des hautbois, puis des flûtes, enfin les cordes composent et prolongent, par des trilles mesurés, la fondamentale des accords que forment les voix en chantant : *Gott ist mein König* (Dieu est mon roi). Quand le chœur est terminé, la rumeur des derniers accords flotte encore dans l'écho des instruments à vent, comme un nuage d'harmoniques disséminées. L'avant-dernier chœur est accompagné aussi par un orchestre fort ingénieusement disposé, où les intentions symboliques et imitatives du compositeur lui font trouver des effets de sonorité neufs et délicats, tandis que les voix font entendre une prière sombre et passionnée, en suppliant le Seigneur de ne point livrer à l'ennemi la vie de ses tourterelles (B. G., 7f).

Composée vers le même temps, puisqu'elle est aussi datée de Mühlhausen, la cantate *Aus der Tiefe* (B. G., 131) doit être citée ici. Ainsi que dans un épisode de la cantate *Gott ist mein König*, Bach fait paraître, au cours de cette œuvre, avec quelle dévotion et quelle pénétration il sait employer le choral de l'Église luthérienne. Tandis que la basse déclame le troisième verset du psaume 130 (Si tu tiens compte des iniquités...), et tandis que le hautbois ne cesse de discourir, le soprano exprime, par un cantique, la prière collective. La supplication personnelle de la

1. Voyez, par exemple, l'*Innamo fedele*, acte 2, sc. 8, et acte 3, sc. 5 et sc. 10.

2. *Les Formes d'expression dans la musique de Schütz* (Tribune de Saint-Gervais, nov. 1900).

3. Voyez mon étude sur l'*Esthétique de Bach* (1907).

basse et la plainte lyrique du hautbois semblent ainsi n'être que des gloses pieuses, ajoutées à la parole du peuple chrétien. Plus loin, dans l'introduction à la fugue qui achève la cantate, le hautbois chante aussi. Mais, quand il fait onduler une mélodie composée de motifs uniformes et tendres au-dessus des accords soutenus par les voix, il est moins l'interprète de l'espoir qu'elles manifestent, que le messager de la grâce, qui déjà console, aussitôt que souhaitée. Nous reconnaissons ainsi, dans cette œuvre du jeune musicien, la profondeur du sentiment religieux qui l'inspire et l'ingéniosité de son esprit. La maturité précoce de sa technique éclate d'ailleurs dans la fugue double qui sert de conclusion à cette cantate.

Comme les précédentes, la cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (B. G., 106) manque de récitatif, et le choral y figure avec une poésie significative. Ce serait une impiété fort maladroite que de remanier l'orchestre de cette œuvre, où quelques-uns s'étonnent de ne trouver que deux flûtes, deux violes de gambe et la basse continue. Les couleurs discrètes et pures que Bach a choisies sont d'une parfaite convenance : la douceur du sommeil où s'endort, au temps marqué, l'Élu de Dieu, nous est annoncée par la *sonatina* qui sert d'introduction, et, dans tout ce poème de la mort, les instruments et les voix chantent avec un accent recueilli, tour à tour, les délices du repos et les joies d'une vie où l'on agit sans connaître de fatigue ni de peine.

Cette cantate doit évidemment compter parmi les plus anciennes : j'ai indiqué déjà pourquoi elle ressemble à celles qui ont été citées les premières. J'ajouterai que l'on y trouve une formule mélodique particulière aux œuvres de la jeunesse de Bach. Cette formule, qui se présente généralement sous cette apparence



se rencontre déjà chez Tunder

(éd. Seiffert, tin de la *Sonata de Herr, nun lasset du deinen Diener*). On la remarque aussi chez Johann Fischer (*Himmelsche Seelen-Lust*, 1686, Madr. 3). Erlebach en fait également usage. Dans la cantate de 1708, *Gott ist mein König*, cette espèce de port de voix paraît fréquemment, et les compositions instrumentales de la même époque en contiennent de nombreuses applications : il me suffira de citer ici le *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto* (B. G., vol. XXXVI, p. 190), qui remonte à 1704, et le choral d'orgue *Ein feste Burg*, que Spitta croit écrit en 1709 (J.-S. Bach, I, p. 394).

Après ces cantates, il convient de signaler la cantate *Nach dir, Herr, verlangt mich* (B. G., 150), faite vers 1712. Dans la *Ciaccona* finale, on reconnaît l'application au style vocal accompagné des procédés de l'art instrumental; il est intéressant de comparer ce chœur aux *chacconnes* de Buxtehude. Comme les cantates énumérées précédemment, cette cantate ne contient pas de récitatifs ni d'airs où la forme de l'aria italienne avec *da capo* soit observée. Dans ces œuvres, d'ailleurs, les paroles ne sont point façonnées par des poètes de métier, qui écrivent d'après les préceptes imposés aux librettistes d'opéras ou de cantates. Il est probable que bien souvent le musicien a lui-même choisi, dans l'Écriture, les textes qu'il traite.

..

Les premières cantates de Bach composées d'après un poème régulier furent faites sur les vers d'Er-


mann Neumeister. Les cantates *Ich weiss dass mein Erlöser lebt* (B. G., 160), *Uns ist ein Kind geboren* (B. G., 142), *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (B. G., 48), *Nun komm der Heiden Heiland* (B. G., 61) et *Wer mich liebt* (B. G., 39) sont tirées des recueils publiés par cet écrivain. Elles furent composées entre 1712 et 1716. Dans la cantate *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*, il faut remarquer la précision expressive du récitatif et la verve avec laquelle Bach fait dialoguer le violon avec la voix. Le début de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* doit être signalé aussi : il y mêle au développement d'une ouverture française l'exposé du cantique auquel cette cantate se rapporte (Viens, Sauveur des gentils).

Plusieurs cantates de la même époque sont écrites sur des vers de Salomon Franck, poète moins sec que Neumeister. Il semble que la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss* (B. G., 21), datée probablement de 1714, soit composée d'après un livret de cet auteur. C'est une des œuvres les plus admirées de Bach : la sensibilité et le lyrisme du compositeur s'y révèlent surabondamment. Les plaintes de l'âme privée de la grâce et les joies de l'âme visitée par le Seigneur y composent le drame de la conscience, achevé par un dénouement heureux. Ce contraste des sentiments se reflète exactement dans la musique : l'introduction et les airs de soprano et de ténor de la première partie sont d'une profondeur et d'une âpreté fort émouvantes. L'allégresse et la force rayonnent dans la fugue finale. Le récitatif dialogué par lequel s'ouvre la seconde partie annonce le passage de la tristesse à la jubilation. Discrètement indiquée dans cette page de forme libre, cette transformation du sujet se révèle avec trop d'éclat, une sorte de vulgarité dans les épisodes de structure régulière qui suivent, où la continuité des figures et des rythmes produit, tour à tour, une impression d'emphase et de tendresse de théâtre. La vérité hantaine du style de Bach ne reparaît que dans le choral traité en contrepoint avec une sérénité habileté, et dans l'éclatante fugue finale.

Une cantate pour le dimanche des Rameaux (1714 ou 1715) est faite aussi, apparemment, sur un texte de Franck (*Himmels-König, sei willkommen*, B. G., 182). Le premier chœur avec *da capo* que nous puissions remarquer dans les œuvres de Bach se trouve dans cette cantate. L'introduction, solennelle à cause des motifs accentués et pointés que Bach y expose, est cependant d'un orchestre doux : le violon et la flûte y dialoguent continuellement, traçant des arabesques qui se correspondent, entre les accords détachés de l'accompagnement, comme des guirlandes.

Neuf autres cantates sont tirées du recueil de Franck *Evangelisches Andachts-Opffer* (1715). Il semble qu'elles furent composées dans l'année même où parut le texte. La cantate de Pâques, *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret* (B. G., 31), est à la fois dogmatique et humaine : d'une part le musicien chante, en une symphonie retentissante, en un chœur à cinq voix, en un air pompeux et martelé, le triomphe de Jésus ressuscité; d'autre part, il célèbre, avec une poésie qui lui est propre, la nouvelle vie à laquelle l'homme doit renaître, et le réveil de l'âme, délivrée par la mort. L'accompagnement de l'air de ténor est d'une animation égale et continue et d'une ample sonorité; l'air de soprano, avec hautbois, a un caractère fluide et paisible. Le compositeur suscite ainsi des images de quiétude, mais non d'assoupissement : comme dans l'*Actus tragicus*, il ne sépare point l'idée de félicité de l'idée d'activité. Dans la même série de

cantates citons le tendre appel à la mort amie, *Komm, du süsse Todesstunde* (B. G., 161), où l'orgue même intervient, pour rappeler un des cantiques les plus chers à Bach, et où les flûtes murmurent, formant, dans un récitatif admirablement déclamé, un brouillard de menues résonances qui flottent comme un nuage d'harmoniques, tandis que les instruments à cordes laissent tinter les notes lourdes du glas. De la cantate *Nur Jedem das Seine* (B. G., 163), je signalerai particulièrement le passage où Bach emploie le choral *Meinen Jesum lass ich nicht* qui, joué par les violons et les altos, domine le duo où le soprano et l'alto chantent : « Prends-moi à moi-même, et donne-moi à toi. » La cantate *Mein Gott, wie lang', ach lang'* commence par un récitatif où la déploration du soprano s'éleve sur une basse monotone qui ondule à

peine . Dans le duo d'alto et de ténor, le basson expose de grandes vocalises d'une mélancolie uniforme. Après un récit de basse qui annonce la paix, le soprano chante un air confiant et animé, où la volonté de s'abandonner à Dieu est exprimée avec obstination. Comme dans le premier récitatif, nous observons ici une figure rythmique à l'interprétation de laquelle il faut prendre garde : Bach a écrit, dans

cet air,  pour .

Parmi les cantates composées sur des paroles de Franck, citons la puissante exhortation à l'attente du dernier jour, que nous donne la cantate *Wartet, betet* (B. G., 70). Le premier chœur énonce, avec une énergie impétueuse, le commandement de « veiller », et, en harmonies larges, nous enjoint de « prier ». Bach observe ainsi, dans sa musique, les caractères mêmes des sentiments que le texte doit éveiller. Dans l'air de soprano il marque aussi, avec ce génie de l'antithèse qui lui est particulier, l'opposition entre la force éternelle du verbe sacré longuement proclamée par la voix, et la malice périssable des impies, dont les instruments indiquent, par des traits fugaces, qui vont en s'évanouissant (*piano*, puis *pianissimo*), l'inconsistance et la ruine.

Après les deux cantates vraisemblablement écrites à Cöthen, *Wer sich selbst erhöhet* (B. G., 47) et *Das ist je gewisslich wahr* (B. G., 141), nous en arrivons aux cantates faites pour Leipzig. Lorsqu'il postulait pour obtenir la place de *cantor* à Saint-Thomas, Bach présenta au jugement des autorités et du public la cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (B. G., 22), qu'il fit assez simple et d'une expression facile à goûter. La cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (B. G., 23) doit être de la même époque. L'emploi du choral y est fort remarquable : dans un récitatif, il paraît, joué par le premier violon et le hautbois, joignant l'implorante litanie de la communauté chrétienne à la prière du ténor; à la fin de l'œuvre, le même cantique est traité à quatre voix, et l'orchestre mêle aux harmonies du chœur des soupirs alternés.

Datée par Bach lui-même (1723), la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (B. G., 75) débute par un chœur fugué dont l'exposition est faite par les solistes; toutes les voix poursuivent et, vers la fin, la trompette ajoute encore une partie. Ce procédé de crescendo peut être imité dans l'exécution de certaines fugues d'orgue. La même année, pour le renou-

vèlement du conseil de Leipzig, on exécuta la pompeuse cantate *Preis, Jerusalem, den Herrn* (B. G., 119), où le premier chœur est en forme d'ouverture française; quelques mois plus tard, on donna, dans l'église de Stornthal, près de Leipzig, la cantate *Hochst erwuenschtes Freudenfest* (B. G., XXIX<sup>e</sup> année), pour l'inauguration de l'orgue. Les différents airs de cette œuvre sont écrits sur des rythmes de gavotte, de gigue et de menuet; précédée d'une ouverture, cette composition forme ainsi une « suite » pour chant et orchestre.

Nous ne pouvons signaler ici toutes les cantates de Bach. Parmi celles que Spitta date de l'année 1724, la cantate de Pâques *Christ lag in Todesbanden* (B. G., 4) est fort intéressante. Tout s'y rapporte au vieux cantique allemand qui commence par ces mots : « Christ gisait dans les liens de la mort. » Le prélude instrumental est basé sur un fragment de la mélodie, et, dans chacune des parties de l'œuvre qui correspondent aux strophes du choral, le chant du choral est mis en œuvre. Bach nous offre ainsi une série de variations sur un thème qui ne sera présenté, sans ornements et sans commentaires, que tout à la fin. Dans les versets successifs, l'orchestre interprète, par des traits ou des harmonies allégoriques, les paroles du poème; la basse chromatique accompagne les paroles où l'on célèbre « le vrai agneau de la Pâque, immolé pour nous »; le *continuo* prend une allure majestueuse quand le soprano et le ténor annoncent la « grande fête » préparée par le Seigneur. Les motifs mêmes que les voix brodent sur le *cantus firmus* ont de la signification et de l'expression. Le choral, qui ne traduisait que d'une manière générale la piété de l'assemblée chrétienne, se nuance ainsi de toutes les émotions de la piété personnelle. La cantate *Weinen, Klagen* (B. G., 12), où l'introduction n'est qu'une lamentation lyrique du hautbois, et où le premier chœur, fondé sur une basse chromatique obstinée de *passacaglio*, reparaitra dans le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*, se rapporte sans doute aussi à l'année 1724.

Entre 1723 et 1727, Spitta place un certain nombre d'œuvres, parmi lesquelles nous citerons *Herr, wie du willst* (B. G., 73), où, à la fin du premier chœur, les voix s'arrêtent, pour conclure, sur un accord dissonant, après avoir, par deux fois, répété un motif bref redit sans cesse par le cor. L'air de basse de cette cantate est d'une parfaite liberté de forme et d'une expression pénétrante. Dans *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G., 20), le choral est exposé, mêlé au développement d'une ouverture française. Il fallait à Bach une entrée grandiose, pour sa tragédie en musique, dont le sujet est l'idée terrible de l'éternité. Il rassemble dans ce premier chœur tout ce qui exprime la violence et tout ce qui exprime la terreur : le tonnerre gronde, dans l'orchestre frémissant, dans les vocalises rugueuses de la basse, et les voix se lamentent, vont jusqu'au bégayement. À côté de cette cantate où l'effroi de l'éternité est si fortement décrit, il faut mentionner la cantate où la crainte du « juste jugement » se manifeste, *Herr, gehe nicht in's Gericht* (B. G., 105), où, dans le premier chœur, après les premières plaintes, se déroule une fugue martelée et implacable; dans un air, le soprano déplore l'inquiétude du pécheur, tandis que, sans basse grave, les instruments à cordes jouent un accompagnement très-pidant, et le hautbois gémit avec la voix. En regard de ces œuvres auxieuses, se déroule, comme un hymne attendri, une cantate où Bach célèbre le désir de la

1. Il ne faut pas exécuter cette figure en soutenant une blanche, mais il faut distinguer les quatre croches, jouées cependant du même coup d'archet.

mort, *Liebster Gott, wann werd' ich sterben* (B. G., 8), composition où les *oboi d'amore* chantent chaleureusement et doucement. La *Trauer-Ode*, enfin, couronne cette série de cantates où la pensée du retour vers Dieu et, dans certaines pages, le désir du tombeau, « frais », paisible et fleuri, sont exprimés avec tant de prédilection. Mais, ici, en célébrant la gloire lumineuse de l'âme élue, Bach est aussi l'interprète des regrets du peuple luthérien de Saxe, qui pleure sa souveraine et la protectrice de sa foi, Christiane Eberhardine, femme de l'électeur (1727).

Datée de 1731, la cantate *Wir danken dir, Gott* (B. G., 21) est fort remarquable par l'emploi éclatant de l'orgue obligé, dans une transcription d'un prélude écrit pour violon seul (*Partita in mi majeur*).

Dans deux cantates écrites sans doute entre 1730 et 1734, *Ich geh' und suche mit Verlangen* (B. G., 49) et *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (B. G., 56), nous observons, dans des passages en forme d'*arioso*, l'évocation épisodique de motifs énoncés auparavant : Bach les renouvelle, parce que le texte lui représente les paroles déjà traitées dans les airs qui précèdent.

A la même époque, vraisemblablement, le maître composa ou remania un certain nombre de cantates faites sur des chorals. Dans la cantate *Christus ist mein Leben* (B. G., 95), il fait usage de quatre cantiques différents : dans les cantates *Ach Gott, wie manches Herzleid* (B. G., 58) et *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G., 60), les voix dialoguent : l'une expose le choral, l'autre le commente. Trois cantates où le cantique *Was Gott thut* est merveilleusement varié (B. G., 98, 99 et 100), et la cantate *In allen meinen Thaten* (B. G., 97) sont, apparemment, contemporaines de ces œuvres, ainsi que la puissante paraphrase de *Ein feste Burg ist unser Gott* (B. G., 80).

Même dans les cantates qui ne traitent pas exclusivement un cantique, les chants luthériens ont une importance particulière. Ainsi, dans la cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (B. G., 25), au verset du psaume 38 qui forme la substance de l'œuvre, Bach mélange une glose musicale tirée du *Choralbuch* allemand : dès l'introduction, la basse expose le thème du choral *Ach Herr, mich armen Sünder* accompagné des plaintes de l'orchestre, et, quand les quatre voix du chœur sont réunies, les instruments à vent redisent le même cantique.

Citons enfin, pour la même période, un cycle de cantates pour solistes, entre lesquelles je distingue la belle œuvre, inspirée du *Nunc dimittis*, *Ich habe genny* (B. G., 82).

Parmi les cantates écrites à partir de 1735, quelques-unes, dont la cantate *Wäre Gott nicht mit uns diese Zeit* (B. G., 14), datée de 1735 par Bach, renferment des allusions à la guerre partout déchainée : la cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (B. G., 143) remercie Dieu, au début de l'année, pour sa bonté envers la Saxe, à laquelle il a épargné les alarmes et qu'il a gardée dans la paix ; dans la vigoureuse cantate *Gott der Herr ist Sonn' und Schild* (B. G., 79), retentit l'écho du fracas des armées. Dans le même temps, sans doute, Bach composa les huit cantates où il se servit des poèmes publiés par Christiane Marianne von Ziegler, dans son *Versuch in gebundener Schreibart* (1728). La cantate *Ihr werdet weinen und heulen* (B. G., 103) fait partie de ce groupe ; elle débute par un chœur où l'opposition entre la « joie du monde » et « les larmes des fidèles » est nettement marquée par les thèmes joints aux différentes propositions qui annoncent,

d'une part, l'allégresse, de l'autre, les lamentations. Au milieu de ce chœur, en une sorte d'*arioso*, la basse redit les paroles de tristesse : « Mais vous serez affligés. » Cet *arioso* est divisé par des motifs de flûte issus des motifs employés dans la première partie : Bach fait preuve ici du même sens de la continuité que nous avons déjà observé dans le développement de ses œuvres vocales. La fin du chœur est basée sur les thèmes exposés au début, qui s'adaptent maintenant à ces paroles : « Mais votre tristesse se changera en joie. » La cantate *Also hatt Gott die Welt geliebt* (B. G., 68) appartient à la même série. Le premier chœur est rythmé à la manière d'un *scilicet*. L'orchestre (le quatuor et trois hautbois) s'y répand en larges phrases ondoyantes et tendres, rehaussées d'accents expressifs, et sa caresse continue, qui enveloppe le discours des chanteurs, le transforme ou le prolonge ; bien que le cor, joint au soprano, aide à en marquer la mélodie, tout l'effort des voix se dissout, pour ainsi dire, dans cette longue cantilène instrumentale, balancée et captivante. La même cantate nous offre d'ailleurs un autre exemple où les instruments encore l'emportent. Non point qu'ils ravissent à la parole modulée son charme précis : ils n'interviennent que pour conclure et renforcer, comme un écho lyrique, ce qu'elle a exprimé<sup>1</sup>. Mais, sans cette péroration, où la joie contemplative de l'air « de la Pentecôte » s'épanche, libérée de la contrainte et de la limitation des mots, la gracieuse mélodie chantée par le soprano reste incomplète : quand, trop souvent, on l'entend, dans quelque concert, privée de ce final aérien, on s'explique pourquoi l'exécution en a semblé si lourde, si emphatique et si vulgaire. C'est, en effet, dans ces dernières mesures qui la résument délicieusement quant à la poésie, magistralement quant à la musique pure, que l'artiste doit chercher ce que le compositeur a voulu dire. Il convient de répéter, ici encore, l'avertissement des anciens maîtres : *Respice in finem*. Le dernier chœur de cette cantate est d'une gravité sereine incomparable, pour énoncer : « Celui qui croit en lui ne sera point jugé. » Mais cette paix se trouble à la seconde proposition du texte : « Quant à celui qui ne croit point, il est déjà condamné. » Le bel équilibre des motifs est bouleversé par des « entrées » saccadées, que les voix, successivement, incorporent au tissu de la fugue calme. Le soprano est le dernier à lancer, d'un ton aigu, la menace martelée, et il redit les raisons pour lesquelles celui qui n'a point la foi est rejeté par Dieu : « Car il ne croit point au nom du fils unique de Dieu. » Ces derniers mots sont repris lentement par tout le chœur, et l'œuvre s'achèvera sur ces paroles. Bach les répète en employant, au soprano, le thème initial de la fugue, accompagné par les autres parties. Mais il veut donner à cette conclusion une couleur sombre que le début n'avait point. C'est avec tristesse que les voix évoquent la faute, cause de la réprobation : sous le même thème, l'accompagnement n'a plus cette allure aisée qui donnait à la fugue tant de fluidité. La musique devient plus pesante d'abord, puis elle devient moins sonore. On dirait que le chœur, intimidé par l'idée de l'incrédulité, n'ose plus que murmurer les paroles où la misère de l'incrédule est annoncée : Bach, si avare d'indications, prescrit, quatre mesures avant la cadence finale, de chanter *piano*, et son œuvre va ainsi se clore par des accords affaiblis. Dans la cantate *Gottes*

1. Notons un trait analogue, mais seulement esquissé, à la fin du duo de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss* (B. G., 21).

*Zeit*, l'orchestre termine *piano* : le musicien symbolise ainsi l'état de quiétude où se trouvera l'âme enlevée au tumulte du monde. L'image que Bach veut former ici n'est point de cette nature. Nous avons vu que, dans l'air de soprano de la cantate *Wachet, betet*, les motifs de l'accompagnement sont joués de moins en moins fort, quand il s'agit de la perversité des impies, faibles et instables devant Dieu. On trouve aussi, dans la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht*, un passage où le compositeur prescrit de chanter *piano*, puis *pianissimo*, lorsqu'il rappelle que devant Dieu « nul vivant n'est justifié ». Dans la cantate de la Pentecôte que nous venons d'étudier, le *cantor* paraît avoir le dessein d'employer de même les nuances de la sonorité pour exprimer un sentiment de regret et de stupeur : c'est ainsi que l'on baisse la voix, pour parler d'un fait que l'on blâme ou que l'on déplore<sup>1</sup>.

De la même série d'œuvres, citons encore *Er rufet seinen Schafen mit Namen* (B. G., 175), où un récit et un air sont accompagnés de trois flûtes. Dans la cantate *Es ist ein trotzig und verzagt Ding* (B. G., 176) qui se rattache au même ensemble d'œuvres, Bach décrit avec rudesse la présomption et la lâcheté du cœur humain, téméraire et accablé presque au même moment.

C'est de 1736 que l'on peut, avec le plus de vraisemblance, dater la cantate pour le lundi de Pâques, *Bleib' bei uns*. Le premier chœur, où sont traduites les prières des disciples d'Emmaüs, est accompagné du hautbois et du quatuor : le murmure continu et uniforme de l'alto (viola) y donne l'idée d'une brume toujours plus dense. Dans ce paysage de crépuscule, nous retrouvons ainsi le procédé par lequel Bach décrit, dans la cantate *Mein Gott, wie lang*, le brouillard opaque où l'âme abandonnée de Dieu se plaignait d'être enfermée.

Dans certaines cantates, écrites apparemment vers 1735, Bach transforme en chœurs des pièces composées pour les instruments : quatre voix sont ajoutées à l'*allegro* d'une *Partita* d'orchestre en *ré majeur*, et chantent *Unser Mund sei voll Lachens* (B. G., 110) ; l'*adagio* du concerto de clavecin en *ré mineur* est exécuté par l'orgue et accompagné par les voix au début de la pathétique cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (B. G., 146).

Il nous reste à considérer une série de cantates faites sur des chorals. Dans quelques compositions, la mélodie du cantique est traitée de manière inaccoutumée. Ainsi, dans *Warum betrübst du dich, mein Herz* (B. G., 138), les deux premières strophes sont chantées successivement, mais entremêlées de récitatifs : aux plaintes du chrétien, la poésie du choral répond par des consolations. La douteur individuelle est apaisée par la prière commune. Dans la cantate *Ich elender Mensch* (B. G., 48) le choral est simplement joué, dans le premier chœur, par les instruments. Les chorals *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* et *Aus tiefer Noth* sont traités, dans les cantates dont ils forment le sujet (B. G., 2 et B. G., 38), à la fois comme des motets accompagnés et comme des chorals pour orgue, construits à la manière des chorals de Pachelbel (voyez l'étude sur les organistes). Le plus souvent, dans le premier chœur de ces cantates, l'orchestre interprète, par un commentaire indépendant, la strophe chantée. Dans *Gelobet seist*

du *Jesu Christ* (B. G., 91), deux cors, trois hautbois et les cordes font entendre d'infinies vocalises de lonanges qui se propagent de groupe en groupe ; dans *Ach wie flüchtig* (B. G., 26) les gammes de l'orchestre dépeignent le cours fuyant de notre vie ; dans *Christ unser Herr zum Jordan kam* (B. G., 7), l'accompagnement est agité comme le courant d'un fleuve où roulent de grandes vagues ; dans la cantate *Mit Fried' und Freud' ich fuhr dahin* (B. G., 125), les motifs de la flûte et du quatuor s'élèvent doucement et se lancent, comme pour dépeindre l'essor paisible de l'âme vers le ciel ; le rythme joyeux des instruments anime le premier chœur, dans *Meine Seele erhebt den Herrn* (B. G., 10) et *Ach, lieben Christen, seid getrost* (B. G., 114). Dans *Schmücke dich, o liebe Seele* (B. G., 180), les flûtes à bec et les hautbois dialoguent tendrement avec le quatuor : nous trouvons aussi, dans la même cantate, un *arioso* plein de charme, formé d'après les motifs du choral, orné et accompagné d'un instrument obligé. C'est un exemple des plus remarquables de variation expressive. Le plus souvent, c'est dans les chœurs de début de ces cantates que Bach se révèle avec le plus de grandeur : là, il traite les paroles mêmes du choral et s'en inspire pour ses images, comme il s'inspire de la mélodie pour ses dessins d'accompagnement. Les airs sont faits, généralement, sur les vers assez médiocres de C.-F. Henrici (Picander). Dans deux de ces cantates sur des chorals, Bach illustre magnifiquement les cantiques de Philipp Nicolai. La première de ces œuvres est faite sur le choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (B. G., 1), dont elle exprime la poésie rayonnante, en y ajoutant un commentaire imprégné de l'amour de la nature. La seconde est, en certaines parties, pleine d'action ; empruntés au choral, des motifs surgissent et se développent vigoureusement dans l'orchestre du premier chœur, avant que les voix s'éveillent. Avec véhémence, elles dialoguent, s'emparent tour à tour des fragments de la mélodie que le soprano expose, et elles font revivre les paroles du poète ; elles acclament, elles commandent, elles interrogent. L'ensemble, supporté par une basse dont les palpitations régulières ont un caractère de force magnifique, est merveilleusement animé. Plus loin, dans un duo entre le fiancé et la « vierge sage », le violon solo rassemble, dans son chant éperdu et tourbillonnant, tout ce que les personnages, interdits, savent à peine s'avouer (*Wachet auf*, B. G., 140).

Si nous laissons de côté les œuvres pour la *Passion* et les oratorios, qui seront examinés dans une autre partie de cette étude encyclopédique, il ne nous reste plus à parler ici que des œuvres latines et des motets de Bach.

De toutes ses œuvres faites sur un texte latin, c'est sans doute le *Magnificat* qui est inspiré par les paroles, le plus directement, le plus scrupuleusement et avec le plus de continuité. Le premier chœur, à cinq voix, sur le premier verset n'est qu'une longue jubilation. Dans les autres versets, Bach traduit les paroles avec un soin presque ingénu : les motifs s'élèvent, les rythmes s'animent, pour dire l'exultation de l'âme choisie par Dieu ; un thème descendant symbolise l'humilité de la servante du Seigneur ; le chœur tout entier intervient soudain dans un air de soprano, pour représenter la voix de toutes les générations ; le contraste dans la signification des mots *deposuit* et *exaltavit* est figuré par le contraste dans la direction des thèmes qui les accompagnent. Nous

1. Il m'a semblé utile d'insister sur le sens de ces indications, d'après lesquelles on arrivera peut-être, dans d'autres œuvres encore, à chanter Bach « selon Bach ».

savons assez, par tout ce qui précède, combien ces allusions enrichissent les vieux maîtres, les aidèrent à assouplir et à colorer leur langue, les sauvèrent de la monotonie et servirent leur imagination. Bach se fait leur héritier avec une religieuse simplicité. Non seulement par le métier, mais encore par la puissance d'évocation, il l'emporte sur eux : c'est ainsi que, dans le verset qui chante la protection de Dieu pour son serviteur Israël, les paroles latines sont dominées par la mélodie d'un choral allemand, jouée par le hautbois (c'est la mélodie du *tonus peregrinus* de l'Église, sur lequel se chante la traduction allemande du *Magnificat*). Le musicien a voulu réunir en un seul faisceau les bénédictions promises aux âmes sincères, quelle que soit la discipline de leur religion.

Dans la *Messe en si mineur* nous trouvons aussi les traces d'une espèce de christianisme idéal où les différentes doctrines se concilieraient. L'œuvre est destinée à l'électeur de Saxe, catholique; dans le *Credo*, le thème de la liturgie romaine est employé; certains chœurs, enfin, ont quelque chose de païestrien. D'autre part, dans le *Kyrie*, la piété individuelle l'emporte; par chacune des voix, du chœur ou de l'orchestre, la musique exprime une prière personnelle; dans le *Gloria*, le *Laudamus te* est d'une inspiration toute lyrique, qui s'épanche dans un solo de soprano avec violon. Le mélange des deux doctrines, protestante et catholique, paraît encore dans le *Kyrie* de la *Messe en fa*, où figurent le thème de la litanie allemande et le choral *Christe, du Lamm Gottes*.

Parmi les motets, qu'il faut accompagner, nous signalerons l'admirable paraphrase du choral *Jesu meine Freude; Singet dem Herrn: Komm, Jesu, komm*, et *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*. L'étude de ces compositions, d'harmonie audacieuse, formées de motifs larges, où se trouvent de longues tenues et où la basse vocale n'exprime parfois la basse réelle que si on la double à l'octave grave, nous révèle assez que l'on ne peut les exécuter sans l'orgue. Remarquons de plus que, pour l'un de ces motets, *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*, Bach a écrit des parties instrumentales. Observons aussi que dans *O Jesu mein's Lebens Licht* (B. G., 118) se trouvent des chœurs en forme de motets, que l'orchestre soutient. Rappelons enfin que, dans le langage du xviii<sup>e</sup> siècle, on emploie les mots *a cappella* pour désigner des chœurs chantés avec le secours de la basse continue, et non par les voix seules.

..

Tandis que Bach se complait à donner une exégèse profonde et minutieuse des textes qu'il traite, manifestant son amour pour les compositions intriguées, pour la musique réfléchie, pleine d'intentions; tandis qu'il paraît, le plus souvent, écrire pour l'exemple et pour l'édification, G.-F. Händel écrit simplement en artiste, et quelquefois en virtuose. On sent qu'il ne prétend point convertir le public ni l'instruire, mais qu'il s'efforce de le charmer et de l'entraîner. Cette grandeur même qui lui est particulière ne dépasse point le sens de l'auditeur commun. Et, s'il ne laisse point à ceux qui l'entendent le rare plaisir de chercher un peu leur route, au travers de son œuvre, du moins sait-il conduire même les moins avisés, par de très beaux chemins, vers un but qu'ils aperçoivent dès les premiers pas. Son génie est fort, lumineux et essentiellement objectif. Ses propres

rêves ne viennent pas troubler les visions nettes qu'il veut donner à la foule. Il connaît le moyen de la remuer par de grandes images, aux lignes simples, mais à la structure énorme. Chez lui, tout est non seulement distinct et coloré, mais encore tout se voit de loin. Instruit par l'exemple du maître de l'opéra de Hambourg, il sait quelle musique convient aux spectacles réels, et quelle musique, pour ainsi dire, fait revivre dans l'esprit les spectacles qu'on ne voit pas. La netteté, la chaleur, le mouvement des pièces de Reinhard Keiser ont passé dans ses œuvres, avec la majesté de certains airs de violon français, dont le dessin est soutenu et la mélodie ambitieuse. Telles sont les qualités de son inspiration, que sert une technique précise. Il ne nous appartient pas de montrer comment, dans ses oratorios, Händel organise les pensées claires et fortes qu'il s'est accoutumé à concevoir, en se proposant de refaire, à son gré, ce qu'il avait aimé chez les autres. Nous n'avons à parler ici que de ses œuvres religieuses les plus étroitement associées à la liturgie. Tout d'abord, ses *Te Deum*. Le premier, le *Te Deum* « d'Utrecht » (1713) est du même plan que le *Te Deum* de Purcell (1694). Mais le rôle de l'orchestre y est beaucoup plus important. Il complète ce que le chœur exprime. Ainsi, le commentaire du texte arrive à la perfection. Au début de ce *Te Deum*, apparaît distinctement la méthode du musicien : les voix disent les solennelles louanges que contiennent les paroles. Leur gravité convient à cette prière magnifique, mais l'orchestre manifeste la joie impliquée dans ces majestueuses actions de grâces; il propose des motifs animés et éclatants, auxquels, à la fin, le chœur s'abandonnera, quand l'allégresse, accumulée, l'emportera sur le respect. Dans cette œuvre, d'ailleurs, Händel obéit attentivement aux paroles : il en traduit et les figures sensibles et la poésie religieuse. Un chœur à cinq voix, sobre et pénétrant, interprète le verset *Sanctus*. Quand l'image de la « sainte Eglise » est évoquée, toutes les voix s'unissent et, dans un adagio, adressent leur prière à la Trinité. L'invocation *Christe*, dans *O Rex gloriae, Christe*, s'épanouit en deux mesures lentes; quand la mission rédemptrice et l'humiliation du Sauveur nous sont rappelées, la musique reste sombre et concentrée, puis elle s'éclaire, passe du majeur au mineur, s'anime et se renforce, quand les voix annoncent que le Christ nous a ouvert le royaume des cieux; l'incessant cantique de louanges (*per singulos dies*) est symbolisé par l'incessante jubilation du chœur divisé en deux groupes, qui se transmettent les motifs allègres.

Dans le *Te Deum* « de Dettingen », nous trouvons, mêlés, l'expression vigoureuse de la joie populaire, un souvenir des pompes martiales, et, d'un autre côté, une profondeur, un ton grave et une piété qui distinguent cette œuvre parmi toutes les œuvres de même nature. Avec M. Kretschmar, qui donne d'excellentes analyses des compositions religieuses de Händel, nous signalerons la conclusion paisible de ce *Te Deum* et l'arioso de basse qui la précède : c'est là que se remarque peut-être le mieux le trait particulier à cette composition qui, avec la bruyante expansion de la reconnaissance du vulgaire, admet des prières réfléchies.

Nous devons encore citer le *Laudate pueri*, ouvrage accompli déjà de la jeunesse de Händel, et ses

1. *Führer durch den Concertsaal*, 1895 (II, 1).



*Anthems*, d'abord les *Anthems* écrites pour le service de la chapelle de James de Chandos (1716-1718), qui sont de véritables cantates où l'on trouve l'esquisse de plusieurs des plus belles scènes des oratorios du maître, et les *Anthems* composées pour le couronnement de George II, en 1727, œuvres où la prédilection du musicien pour la grandeur, l'orchestration rayonnante, les trompettes, se montre pleinement.

Signalons enfin l'*Allypue finche*, fait en 1737 pour la reine Caroline. M. Kretzschmar y reconnaît la noble douceur qui était le caractère dominant de la souveraine, et il assure que dans nulle œuvre de Händel ne se trouvent autant de parties émouvantes; enfin, il y remarque des souvenirs des chants religieux allemands.

Pour terminer ce rapide exposé de la musique religieuse allemande, de 1619 à 1750, nous devons mentionner les œuvres d'un contemporain de Bach et de Händel, Telemann, qui a laissé des cantates dont un certain nombre sont faites sur des textes employés aussi par Bach. Spitta compare quelques-unes de ces compositions avec les compositions de Bach (*J.-S. Bach*, I, p. 482, p. 493) : un tour facile, de l'élégance, leur sont propres, mais une monotonie de grâce, de l'insignifiance, le manque de profondeur, s'observent aussi dans cette musique, ou les formes sont d'ailleurs souvent heureusement traitées<sup>1</sup>.

## LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE

PENDANT LE XVII<sup>e</sup> SIÈCLE ET LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup>

### COMPOSITIONS PROFANES POUR LE CHANT

C'est une œuvre de Schütz que nous signalerons tout d'abord; cette œuvre, antérieure aux *Psaumes* que nous avons examinés au début de l'étude qui précède, fut publiée à Venise en 1611 : dix-neuf madrigaux à cinq voix, écrits sur des paroles italiennes, témoignent de la sûreté et de l'élégance du jeune musicien qui se contente, ici, de se montrer l'élève habile des maîtres dans l'art du contrepoint (9<sup>e</sup> vol. de l'éd. Spitta)<sup>2</sup>.

En 1621, paraît la *Musica boscaveccia, oder Waldliedlerlein auff Italienische Villanelliche Invention* de J. Hermann Schein (1586-1630) : cette musique est faite pour trois voix seules, auxquelles peuvent se joindre, ou même suppléer, selon l'usage, clavecin, luth ou autres instruments. L'influence italienne se révèle, comme chez Schütz, dans la structure mélodique des motifs, mais l'esprit allemand se reconnaît aussi dans la précision expressive et le caractère pénétrant de la composition. Grâce à l'édition qu'en a donnée M. A. Prüfer (Breitkopf et Härtel, 1904), le recueil de Schein, si important pour l'histoire de la musique profane en Allemagne, est devenu accessible à tous : la nature de l'exposé succinct auquel je dois me borner ici ne me permet point de parler plus longuement de cette œuvre, pleine de charme et de

vie. Il en est de même des *Airs* de Heinrich Albert (1604-1651), le cousin de Schütz. Publiés dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1<sup>re</sup> série, vol. 12 et 13), ces airs, au sujet desquels M. A. Heuss a écrit une substantielle étude (*Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, juillet 1904), sont à la portée de chacun. J'observerai cependant que, dans la formation mélodique, Albert s'inspire souvent de Schütz et de Monteverde; que, dans la déclamation des paroles, il se montre le serviteur ingénieux du poète; que, enfin, dans certaines pièces, et d'accompagnement à une importance particulière, l'accomplissement avec la voix. Andreas Hammerschmidt (1611-1673), dont nous avons déjà cité les œuvres religieuses, se distingue aussi comme compositeur de chants profanes (*Weltliche Oden oder Liebesgesänge*, I, 1642; II, 1643, III; 1649). Comme dans sa musique d'église, il manque un peu de souplesse dans l'invention, et s'asservit à l'étriquette déclamation du texte.

D'Adam Krieger (1634-1666), élève de l'organiste S. Scheidt, nous avons un recueil d'airs publié après sa mort (1667), et récemment réédité<sup>3</sup>. Il a écrit les vers et la musique de ces *Arien*, dont les mélodies aisées chantent le vin et l'amour. Ce ne sont point des airs pour une voix seule : si quelques-uns n'ont qu'une partie de chant, d'autres sont faits pour 2, 3, 4 et 5 voix. Deux violons, deux violes et le violone jouent les ritournelles, assez développées.

Nous pouvons encore citer, parmi les compositeurs

1. La bibliographie des travaux modernes faits sur les musiciens allemands de cette période se trouve dans les tables des *Monatshefte für Musikgeschichte* d'Eitner, dans les tables de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, des *Sammelbände* et de la *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft*. Quelques ouvrages écrits en français sont consacrés à l'étude des mêmes maîtres : la collection Chantavoine (libr. Alcan) comprend des livres sur Händel (par M. Roméo Rolland), H. Schütz et J. S. Bach. Je signalerai encore Bach, le musicien-poète, de M. A. Schweitzer, Bach, de M. W. Cart; Dietrich Buxtehude, et L'Esthétique de Bach (libr. Fischbacher). Pour l'étude des textes musicaux, je renvoie aux grandes éditions modernes de Bach, de Händel et de Schütz, aux nombreux volumes des *Denkmäler deutscher Tonkunst*, aux *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, et

à la riche collection de musique allemande qui se trouve à la bibl. nat. dont le *Catalogue* de M. Ecorcheville rend, de jour en jour, la connaissance plus facile. Enfin, je rappelle que M. Leichtentritt a présenté, et jugé, les œuvres de beaucoup de compositeurs allemands qui n'ont pas même été nommés ici, dans son excellent livre *Geschichte der Motette* (1908), enrichi d'exemples de musique abondants. On trouvera aussi beaucoup de documents nouveaux dans l'ouvrage de M. Wostmann (*Musikgeschichte Leipzigs*, 1909) et dans la *Festschrift* publiée pour le 90<sup>e</sup> anniversaire de R. von Liliencron (1910).

2. Certaines pages sont aussi fort expressives. Schütz connaît déjà, évidemment, les œuvres de Monteverdi (cf. Schütz, dans la *Collection des Maîtres de la Musique*, libr. Alcan).

3. *Denkmäler deutscher Tonkunst*.

d'airs à couplets de la même époque, Augustin Pflüger, maître de chapelle de Christian-Albert, duc de Schleswig-Holstein. Dans les *Odes concertantes*, exécutées en 1665 à l'inauguration de l'« Académie de Kiel », nous trouvons des strophes musicales, alternativement jouées par les instruments, ou chantées, et écrites, sur la même basse. Voici l'analyse de la dernière. L'orchestre fait entendre d'abord une ritournelle à cinq voix, dont je cite les premières mesures (A), puis le soprano entonne la louange du prince (B).

La viole de gambe joue ensuite en solo, accompagnée de la basse, sur laquelle chaque période est éditée (C). Après un second couplet, chanté par le soprano, le violon solo brode à son tour sur le thème proposé (D). Le troisième couplet est suivi d'un interlude où le violon, accompagné de la viole de gambe, répète, en l'ornant, la mélodie énoncée par le soprano (E). Enfin, dans la dernière strophe, la viole de gambe accompagne le soprano (F). L'Ode se termine par la ritournelle à cinq voix (A)<sup>1</sup>.

A

B

Mäch - ti ger Frie - de - rich, Aus - bund der Hel - den,  
 des - sen Ruhm e - wig die Fa - ma wird mel - den

C

Viola da gamba sol.  
 Basso cont.

D

Violino solo.  
 Même basse que dans les ex:qui précèdent.

1. Paris, Eibl, du Conservatoire.

Klei\_nod der Fürs - ten, dies trefflich - Be\_gin - nen -

V. d.G.

B.c.

Johann Georg Ahle (1650-1706), dans son *Anakreon-tisches Ehr- und Freudenlied*, composé en l'honneur de Kunrath Meckbach, bourgmestre de Mühlhausen, emploie aussi les instruments. Mais, après leur prélude,

les violes de gambe ne font que réaliser l'harmonie de la basse, sans concorder avec la voix, et les cinq couplets sont présentés sans variation<sup>1</sup> :

## VORSPIEL.

1<sup>te</sup> Violdigamba.

2<sup>te</sup> Violdigamba.

GRUNDSTIMME 6

5 6 6 5 # 5 6 6 5 6 6 5 4 3 5 6 5 # 6 5

## SINGSTIMME.

Ihr werthen Unstrutin - nen, und holden Schwemnitzin - nen, Wem

7 6 5 # 6 6 6 6

wollet ihr zu Eh - ren itz - und euch lassen hö - ren? Wen wollet ihr be -

6 6 6 5 4 # 6 5 6 6 6

1. Cette composition date de 1682. Je la cite d'après l'exemplaire de la Bibl. du Conservatoire de Paris.

- sin - gen, be - singen und be - - klin - gen? Wem wollt ihr Freude machen? Dem

e - delen Meckba - chen, Meckbachen unserm Rafter und treuem Landes Va - ter?

Avec Johann Krieger, nous en venons aux airs de caractère délicat, de sentiment varié et de forme assez simple, sans étalage de science et sans recherche de profondeur<sup>1</sup>.

En 1697, Philipp Heinrich Erlebach fit paraître à Nuremberg une collection d'airs, dédiés à Albert Anthon, comte de Schwarzbourg, seigneur d'Arnstadt, et à sa famille. Voici le titre : *Harmonische Freude musikalischer Freunde. Erster Theil, bestehend in fünfzig Moratisch- und Politischen Arien, nebst Zugehörigen Rittornellen, à II Violini à Basso continuo*<sup>2</sup>. Ce recueil contient de fort remarquables pièces. Philipp Spitta, quand il nous parle de la gravité de Bach, de sa prédilection pour les sujets tristes, observe que, chez personne des précurseurs de Jean-Sébastien, il

n'a trouvé un semblable coloris, de pareils tons, « chauds et saturés », pour interpréter la douleur. « Je ne pourrais nommer qu'un seul musicien, dit-il, qui, avant Sébastien Bach, ait formé quelque chose d'approchant<sup>3</sup> : c'est le maître de chapelle de Rudolstadt, Philipp Heinrich Erlebach (1637-1714). » Et il cite un de ses airs (le n° XIV du recueil de 1697), œuvre « magnifique, écrit-il, composée dans la forme de l'Aria avec *Da Capo*... », et dont le texte exprime les sentiments d'une âme déchirée. « Il loue l'ampleur de mélodie et la profondeur (*Innigkeit*) tout allemande de cette musique, et déclare qu'elle parle, encore aujourd'hui, un langage qui va au cœur<sup>4</sup>. On pourra juger de la force expressive de cette pièce, que je transcris tout entière :

Adagio. è piano.

Violons 1 & 2.

Con affetto.

B.c.

b6 6 5 6 6 5 #3 #3 5 6

1. Voyez Fourv. de M. A. Reissmann, *Illustrirte Geschichte der deutschen Musik*, 1892, pp. 262-264.

2. Bibliothèque nationale, Vm<sup>7</sup>. 37.

3. Spitta décide ici d'une manière un peu trop absolue. Le motet attribué à Heinrich Bach, que nous avons cité plus haut, et le motet de Krieger que nous avons analysé, sont bien de la même inspiration que l'air d'Erlebach. Le motif principal ressemble au motif d'une comp. de P. A. Ziani (*Traffigie dunque*) dans l'oratorio *Assalone punito* (cité

par M. H. Scholz (*J. S. Kusser*, 1911, p. 102). Dans l'air *Mio tiranno adorato* de Severo di Lucca, paraît une figure mélodique analogue (*contrasta il nostro core*). Voy. l'art. de M. Goldschmidt, *Zur Gesch. der Arien und Symphonie-Formen* dans les *Monatshefte für Mus. Gesch.*, 1901. Ag. Stefani commence aussi de même son duo de ténor et de sopr. *Forma un mare* (signalé par M. Romain Rolland, *Haendel*, p. 71).

4. *Johann Sebastian Bach* (I, p. 347).

7 6 b3 6 7 #3

Soprano. ⊕

Meine Seuf - - - - -

*tr*  
*più piano.*

6 6 b3 6 #3 b6 6 b6 6

zer

*tr*

#6 6 6 b3 b3 #4 6 b3 6 #5

Mei-ne Seuf - - - - - zer, mei -

*tr*

b6 6 6 #6 6

-ne Kla - - - - - gen, meine Kla - gen, schicke

*tr*

7 b3 b3 7 6 7 #6 b6 b5 6 4 5

ich nur ver - gebens, nur ver - ge - bens - ü - ber mich, nur ver -

6 5 6 #3 6 5 4 #

- ge - bens - ü - ber mich.

#6 6 b3 5 #3 6 7 6 6 #3 5 6 4 6

Ich muss le - ben, doch in lau - - - - - ter

5 4 #3 b5 6 6 6 b3 6

Furcht - und Za - - - - - gen, Himmel und du kannst es

6 6 b3 b7 6 5 #4 6 5 6 b6 5 b5

geben, Ach, wa - rum ver - schliesst du dich! Meine mich

6 b6 #4 6 6 4 #5 #3 6 #3 #5

D.C. ⊕ P<sup>f</sup> Finir.

1. Voici le sens des paroles : « Mes soupirs et mes plaintes, je les | et toi peuvent me consoler. Pourquoi rester inaccessible ? »  
 exhale en vain. Il me faut vivre dans la crainte et l'angoisse : le ciel | 2. « Je porte ce fardeau avec une âme qui ne craint point. » (N° 46.)

Dans d'autres mélodies encore, nous trouvons la même teinte sombre. Erlebach y emploie avec énergie et avec une grande justesse le vocabulaire expres-

sif des musiciens du xvii<sup>e</sup> siècle. Il nous suffira de citer quelques passages où il applique, habilement d'ailleurs, et sans vulgarité, les procédés communs :

*Largo.* Violons.

Ich tra-ge die-se Last

Alto.

Ich tra-ge die-se Last mit un-erschrockner

Seelen, mit un-erschrock - - - ner See - len

*Con affetto.* Soprano.

Was quä - let mein Leben für heimliche Pein? - -

V. 1. V. 2.

Surtout, il nous épargne les jérémiades verbeuses : son discours est sobre, les vocalises ne l'ornent point au hasard, mais le renforcent, tellement elles appartiennent à la déclamation pathétique du texte. Aussi son éloquence agit-elle plutôt par le ton que par les images. Les plus caractéristiques n'apparaissent que préparées, quand la passion éclate, à la fin des phrases uniformes où elle s'est accumulée. La modération

habituelle du style donne une vigueur particulière aux grands mots lyriques. L'accompagnement même reste généralement calme et discret ; on n'y trouve de relief et de mouvement que s'il importe de multiplier les efforts du chant : partout ailleurs, les instruments ont la même simplicité que la voix. Ainsi, Erlebach se fait d'autant mieux écouter qu'il ne souligne point chacune des paroles, mais indique en maître le sen-

timent général de la poésie qu'il interprète. En cela il obéit à des prescriptions pleines de bon sens. Il se peut qu'il les ait reçues en France. On a dit, en effet, qu'il passa quelque temps à Paris. Il n'est pas invraisemblable qu'il ait lu le traité où de Bacilly, après Mersenne<sup>1</sup>, recommandait aux musiciens de ne pas trop « raffiner sur la signification des mots », et de « considérer... toute la phrase ensemble<sup>2</sup> ». La constitution de ses airs lui impose aussi d'être prudent et de ne point insister sur les détails : juste dans le premier couplet, la formule mélodique trop distincte

serait déplacée dans les autres couplets. Il ne se garde pas toujours de cet abus, bien que, souvent, un certain parallélisme entre les mots employés dans chaque strophe l'autorise à renouveler, avec des acceptions différentes, les mêmes figures<sup>3</sup>. Il faut avouer toutefois que c'est bien dans la première strophe qu'il trouve son inspiration. Ce n'est qu'unie à celle-là, par exemple, que la musique du 26<sup>e</sup> air a toute sa valeur significative et nous dévoile quelle énergie concentrée et quelle rudesse le musicien met dans sa résignation.

Mezo pian. largo.

Violons.

B.c. 7 #6 6 7 6 6 #6 #3 6 5 #3

Soprano.

7 6 6 b5 5 3 #4 6 #5 6 5 #3 7 6

Ihr Ge - dancken,

§

#3 6 5 #3 6 b5 7 6 7 6 7 7

Ihr Ge - dancken,quält mich nicht! solcher Schmer -

Allegro.

5 6 7 #6 #6 #2 6 7 6 6 4 #5

zen taubt dem Her - zen al - les Licht. Ein ge -

1. Harmonie universelle.

2. Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter (1668), p. 120.

3. Ainsi dans le 11<sup>e</sup> air, la déclamation musicale entrecoupée exprime, alternativement, Seufzer et Thränen : Klagen et Schmerzen se

correspondent, dans le même air, mais du scherzest — ich warte — ach, laufe sont illustrés de la même vocalise. Dans le 23<sup>e</sup> air, frohe Zeit — lachensvoll, Freudnlicht, d'une part, auf banges Ungemach — der Trauernacht entgegen — den Thränen Ueberfluss de l'autre, ea



- duldiges Ertra - - genleichtert viel mehr unsre Plagen, leichtert viel mehr unsre

Pla - - gen, denn es muss das gröss - te Leid doch ver -

schwinden, doch verschwinden mit der Zeit. Ihr Ge -

Adagio.

- dancken

- les Licht.

♩ La 2<sup>e</sup> Fois, Pour Finir.

Dans cette belle pièce<sup>1</sup>, Erlebach tire parti des contrastes de mouvement. Le procédé lui est familier. Lorsque, dans le 6<sup>e</sup> air, il veut insister sur ces paroles : « Bien que le bonheur me fuie..., » etc., il les

fait chanter *lento*, tandis que le commencement et la fin de la strophe musicale expriment, avec une sorte d'entrain, la résolution de « rester ferme, sans chanceler ».

des couplets successifs, s'ajustent heureusement à des motifs de signification déterminée. *Eilt — lacht — freut* (30<sup>e</sup> air) ont à bon droit, en chaque strophe, la même vocalise. *Eile — fliehe — eile; scherzen — spielen — lachen* (41<sup>e</sup> air) sont joints à deux « expressions » musicales semblables. Dans les différents couplets du 46<sup>e</sup> air se reconnaît

la même convenance de traduction. Il est évident que le poète a disposé de son mieux ses vers, afin de faciliter cette concordance.

1. Les deux violons ont l'accord *si-mi — si-mi*, au lieu de *sol-ré — la-mi*. Le texte signifie : « O pensées, ne m'affligez point; telle douleur enlève toute lumière à l'âme. Une endurance patiente allège beaucoup mieux nos maux : la plus grande souffrance cède au temps. »

Vivace (Alto)

Ich ste - he fest, und wan - ke -  
nicht, und wan - ecke und wan\_cke nicht.

Lento.

Obgleich das Glücke vor mir flie - het, und ent -  
- zie - het mir sein geschminck - tes An - gesicht,

Allegro.

Ich ste - he fest, und wancke nicht, und wancke nicht

De semblables oppositions de rythme se rencontrent dans le 45<sup>e</sup> air, où il reproche à la fortune de se jouer de lui (A), dans le 19<sup>e</sup> air, où il commande à ses pensées, « qui sont encore enfermées en son cœur », de rester cachées (B).

Allegro (Soprano)

A

For - tuna, For - tuna, du scher - zest, etc

Adagio.

du brauchst mich zum Bal - len nach dei - nem Ge - fal - len

Vivace (Ténor)

B

Ihr, mei - ne Ge - dancken Ihr, mei - ne Ge -  
- dancken, die ihr in den Schrancken des Her - zeus noch - sey d

Adagio

bleibt kühnlich verborgen

Les nuances de sonorité lui servent aussi à augmenter les ressources d'émotion. Dans le 43<sup>e</sup> air, quand il répète une dernière fois : « Mon cœur, abandonne-toi à la douleur, » la phrase musicale se termine *piano*. Il en est de même à la fin de chacun des couplets du 23<sup>e</sup> air, où le texte évoque successivement l'idée d'angoisse, de nuit funèbre et de larmes. Nous voyons enfin que les instruments doivent

jouer *pianissimo* les mesures qui forment la conclusion du 46<sup>e</sup> air, après que l'alto, d'une voix assombrie déjà, a chanté : « Je peux, en telle peine, rester constant. »

Dans l'usage de ces moyens expressifs nous reconnaissons encore, chez Erlebach, une tendance à procéder largement par grandes teintes, plutôt que par des touches isolées. Même lorsque les instruments et la voix dialoguent, on ne sent point d'interruption : par un simple artifice de répétition, il soutient l'enchaînement de la ligne commencée. La mélodie passe des violons au chant, mais le fil de la mélodie ne se rompt point (voyez par exemple le début du 46<sup>e</sup> air, donné plus haut). Une sorte de basse obstinée

chromatique donne l'unité de sentiment au 4<sup>e</sup> air. Cette habitude des redites, ce talent de la symétrie et de la suite, assurent aux compositions d'Er-lebach une grande force de persuasion. Dans les airs calmes, il en arrive à une sérénité continue qui cependant ne manque pas de chaleur.

Soprano

Ver-gnü-gung, Ver-gnügung, bleib in mei-ner Brust!

ner Brust! bleib in mei-ner Brust! Dein an-nehm-li-ches Begün-nen gibt al-lei-ne mei-nen Sin-nen, recht bes-tänd' ge Ruh' und Lust, Ver-gnü-gung, bleib in mei-ner Brust, bleib in

ner Brust, bleib in

ner Brust, bleib in

ner Brust, bleib in

Ritornello

mei-ner Brust!

1. « Contentement, reste en mon cœur : dès que tu parais, tous mes sentiments reçoivent de toi paix et joie. » (N<sup>o</sup> 3.)

Certains motifs ont un caractère et des modulations qui font penser à Händel :

Soprano.

Erlebach a même, parfois, la noblesse, l'ampleur, et jusqu'à la redondance que l'on trouve chez le maître saxon<sup>1</sup> :

*♩* Vivace. (Soprano)

1. « Douce joie, tu me rends la paix... » (N° 8.) Voyez aussi les airs 34, 35 et 38.

Stellst du mein Her - ze wieder zur Ruh?

Wohl mir, mein Hof - fen Ist ein - ge - trof - fen, Wohl mir, mein

Hof - fen Ist ein - ge - trof - fen, Meinem Ver - lan - gen

fallet Zu - frie - den - heit zu. Glückliches

Ritornello.  
(Ruh?)

C'est peut-être surtout à cause de cette grandiloquence que l'on a trouvé chez Erlebach quelque chose du style français<sup>1</sup>. Pour Sébastien de Brossard pourtant, l'ouvrage de ce compositeur était « du vrai goût de la meilleure musique italienne moderne<sup>2</sup> ». D'autre part, nous l'avons vu, Spitta reconnaît en lui un interprète profond de l'âme allemande. De ces

divers jugements on peut, à bon droit, former un jugement d'ensemble, et considérer en Erlebach un musicien « complet », sachant tout dire, mais ayant de la préférence pour les sujets graves. Non que la verve lui manque : il nous a laissé une chanson à boire pleine d'entrain, où retentit déjà le rire si rare, mais si puissant, de Bach<sup>3</sup>.

Allegro.

Violons 1 & 2. Freut, - - - -

ihr Brüder, freut euch itzt! Freut, ihr

Brüder, freut euch itzt! Sucht den Ort, wo Bacchus sitzt

Une telle gaieté, revanche de la nature sur le sérieux, est bien allemande aussi.

Par son application à traiter les motifs en « style

observé », Erlebach nous montre encore un trait de son tempérament germanique, et il le révèle à son avantage<sup>4</sup>.

1. Gerber écrit : « Erlebach... né à Essen le 25 juillet 1657, dut se former à Paris, hypothèse que les connaisseurs confirment, puisqu'ils trouvent que son œuvre est tout à fait dans la manière française de ce temps-là. Il reçut en 1683 la place de maître de chapelle à Rudolstadt. »

(*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, II, 1812, col. 47.)

2. *Catalogue manuscrit*.

3. « Réjouissez-vous, frères, cherchez où Bacchus est assis. » (N° 30.)

4. « Heureux l'enfant, » etc. (N° 43.)

Glück-se-lig lebt ein Kind — Glückse-lig lebt ein

Glückse-lig lebt ein

6 6 5 7 6 6 7 7

Kind, lebt ein Kind, — Glück-se-lig lebt ein

Kind — Glück-se-lig lebt ein Kind, lebt ein

Glück-se-lig lebt ein Kind, — Glück-se-lig lebt ein

6 6 7/5 5 7/5 7

Kind, — Glück-se-lig lebt ein Kind

Kind, — Glück-se-lig lebt ein Kind

Kind, lebt ein Kind

6

Sous le nom de *Serenata*, un chœur profane d'Erlebach nous est parvenu. Cette composition fait partie des *Musicalia* qu'il écrivit pour l'acte d'hommage de la ville de Mühlhausen en 1705. Nous avons analysé plus haut le *concerto* destiné à la fête religieuse. Dans la *Serenata*, le musicien célèbre l'empereur avec une magnificence un peu uniforme. L'emploi inévitable des trompettes limite son invention. L'épisode

où il échappe à cette contrainte somptueuse a cependant quelque intérêt d'harmonie, bien qu'il soit fort simple, et la conclusion a un certain éclat, encore qu'assez pauvre de contenu. En cette œuvre de circonstance, le souvenir de la musique française, pompeuse et sans diversité, se reconnaît aisément<sup>1</sup>.

J.-S. Bach nous a laissé, dans le livre de musique d'Anna Magdalena, sa seconde femme, quelques mélodies fort expressives; elles sont assez connues pour que nous ne fassions que les signaler ici<sup>2</sup>. Signalons cependant l'application pittoresque et expressive

de ce que l'on appelle « basse de Murky », dans *Gedenke, mein Gemüthe*. Marpurg nous rapporte que cette sorte de basse qui va par bonds d'octave avait été imaginée vers 1720 par un certain Sydow, désireux de donner à un air comique un accompagnement bizarre et caricatural<sup>3</sup>. Chez Bach, l'intention est tout autre: si on rapproche le motif qu'il emploie ici de motifs analogues employés dans les cantates,

1. Bibliothèque de la *Königl. Hochschule für Musik* de Berlin, même cote que les *Musicalia* cités plus haut: 6639-1543.

2. Edition de la *Bach-Gesellschaft*, 39, pp. 309-311.

3. 36<sup>e</sup> de ses « lettres critiques » (1<sup>er</sup> vol. des *Kritische Briefe*, 1760, p. 286). Ces motifs sont d'ailleurs employés dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle.

on reconnaît que, par ces oscillations de la basse, il veut évoquer le tintement du glas<sup>1</sup>.

On chante encore quelquefois, sous le nom de Jean-Sébastien, une mélodie transcrite dans le recueil d'Anna Magdalena avec cette mention : *Aria di Giovanni*. Encore que le début rappelle assez distinctement les premières mesures de deux compositions de Bach<sup>2</sup>, il apparaît, aussi bien par le dessin du chant que par l'accompagnement, que cette pièce

n'est pas de lui. Si on la compare, au contraire, aux mélodies de Giovanni, on aperçoit mainte ressemblance de style et de facture. On voit même que cette mollesse continue n'a rien de Bach. Comme cet Italien, qui a écrit sur des paroles allemandes, a fourni des « odes » pour le recueil publié par Gräfe, nous pouvons, sans sortir de notre sujet, aider à cette comparaison, en citant un de ses airs<sup>3</sup> :

Gott der — Träu-me, Freund — der Nacht, Stif — ter

... sanfter Freu — den, Der den — Schäfer glücklich macht, Wann ihn

Fürs — ten nei — den, Hol — der Morpheus, säu — me nicht, Wenn die

Ru — he mir ge — briecht Aug' und Herz zu — wei — den

Dans les mêmes recueils de Gräfe se trouvent des airs de Hurlbusch, etc.

Pour l'étude approfondie des mélodies profanes allemandes au xviii<sup>e</sup> siècle, je renvoie aux articles de Philipp Spitta, *Sperontes singende Muse an der Pleisse*, à l'ouvrage de M. Friedländer<sup>4</sup>, et au livre excellent

de M. Kretschmar, *Gesch. des neuen deutschen Liedes*, 1<sup>re</sup> partie (Breitkopf et Härtel, 1911).

Quant aux cantates profanes de la même époque, elles sont de même caractère que la musique d'opéra. Il ne nous appartient pas d'en parler ici.

1. Les paroles sont : Songe, mon âme, au tombeau, et au battement des cloches.

2. Voyez le dernier duo de basse et de soprano de la cantate *Wachet auf* (B. G., 440) et l'air de ténor de la cantate *Wer Dank opfert* (B. G., 47).

3. Signification des paroles, dues à von Hagedorn : « Dieu des songes, ami de la nuit, toi qui donnes de douces joies, rends heureux le père, envie des princes. Charmant Morphée, ne tarde point à satisfaire mon cœur et mes vœux. »

4. *Das deutsche Lied im 18 Jahlundert*, 1902.

## LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Tandis que Michael Praetorius assemble, en sa *Terpsichore Musarum aoniarum quinta* (1612), « des



danses et chansons françaises de toute espèce, 21 branles, 13 autres danses aux noms étrangers, 162 courantes, 48 voltes, 17 ballets, 3 passomèzes, 23 gaillardes et 4 reprises<sup>1</sup>, il se trouve qu'un autre Allemand, Paul Peurl, dès l'année précédente, a organisé, en forme de « suite », des danses de rythme différent (*Neue Paduanen, Intrada, Tantz und Galliarda*) que, dans le même temps, Th. Simpson publie, à Francfort, ses *Neue Pavaunen, Galliarden, Couranten und Volten*, et que V. Otto donne, à Leipzig, ses *Neue Paduanen, Galliarden, Intraden und Couranten*. Enfin, en 1617, J.-H. Schein édite, à Leipzig, son *Banchetto musicale*, où se succèdent, par séries, pavaunes, gaillardes et courantes. L'idée de grouper les danses n'est d'ailleurs point neuve : un grand nombre de musiciens l'ont déjà mise en pratique<sup>2</sup>. Nous devons cependant insister sur les œuvres de Peurl et de Schein, qui présentent les spécimens les plus intéressants et les plus ingénieusement combinés de suite ordonnée.

Parmi les auteurs de cette période, il convient de citer W. Brade (*Neue auerserene liebliche Branles*, Hambourg, 1617; — *Neue lustige Volten, Couranten*, Francfort-sur-l'Oder, 1621), J. Staden (*Opusculum novum*, Nuremberg, 1623), J. Posch (*Musicalische Ehre- und Tafel-Freudt*, Nuremberg, 1626), W. Bleyer (*Neue Paduanen, Galliarden, Canzonen*, etc., Leipzig, 1624), J. Moller (*Neue Paduanen und darauff gehörige Galliarden*, 1625).

En 1639, Hammerschmidt publie ses *Neue Paduanen*, dans lesquelles, à vrai dire, nous ne trouvons point de « suites » développées, puisqu'il lui suffit, bien souvent, de deux sortes de danses (ballet et courante, — ballet et sarabande, etc.). Comme on le voit, il introduit, dans les groupes qu'il forme, la sarabande. Il accepte aussi des pièces qui ne sont point des danses : les *Airs* et des *Canzone*. D'autre part, les vieilles pavaunes qui ont eu jadis tant d'importance dans les suites, paraissent de plus en plus rarement. Si Vierdanek (1641)<sup>3</sup>, Knoep (1652 et 1660)<sup>4</sup>, Briegel (1652), Zuber (1659), composent leurs recueils presque uniquement de pavaunes et de gaillardes associées, ces danses, à partir de 1650, sont isolées, dans les suites : Rosenmüller et Hake (1654), J.-R. Ahle (*Das dreifache Zehen*, 1655), Werner Fabricius (*Delicieu Harmonia*, 1656), etc., mêlent, avec les autres pièces, une pavana; Johann Jakob Löwe (*Synfonien, Intraden*, etc., 1658)<sup>5</sup>, et Matthias Kelz (*Primitiæ musicales*, 1658<sup>6</sup>, et *Epidigma Harmonia novæ*, 1669<sup>7</sup>) admettent encore la gaillarde<sup>8</sup>. Ces deux derniers compositeurs commencent chacune de leurs suites l'un par une *Synfonie*, l'autre par une *Sonate*: Johann Rudolph Ahle (*Das dreifache Zehen*..., 1650), Martin Rubert (*Sinfonien, Scherzi*, etc., 1650), avaient, avant eux, donné, en tête de leurs suites, des pièces qui n'étaient point des danses. Voici la composition des séries de pièces de même tonalité que Kelz nous offre dans ses *Primitiæ musicales* :

I. (Do majeur.) *Sonata, Intrada, Mascarada, Mascarada, Couranta, Aria*.

II. (Ré majeur.) *Sonata, Mascarata, Ballet, Aria, Galliarda, Sarabanda*.

III. (Si mineur.) *Ballet, Volta, Couranta, Serenata, Couranta, Sarabanda*.

IV. (Ré majeur.) *Sonata, Ballet, Alemande, Galliarda, Volta, Serenada, Sarabanda*.

La dernière pièce est une *Sonata*, formée d'un *largo*, suivi d'un *presto*. Dans beaucoup de pièces, on remarque de telles variations de mouvement. La 1<sup>re</sup> *Sonata* a ces trois divisions : *animosè, lente et agiler*. La seconde porte ces indications : *fuso, tarlo, largo, praesto*, et la *Mascarata* qui suit doit être jouée successivement *prestissimo, allegro, adagio, acriter*, puis *presto*. Dans le cours de la *Couranta* en si mineur, marquée *affete*, se trouve cette remarque : *tardissimo*. La *Serenata* du même groupe est marquée *suaviter*, la deuxième *Couranta, dolcemente*, et la *Sarabanda, moderate*. La *Sonata* par laquelle commence la dernière suite a pour épigraphe *neruosa*, le *Ballet* de cette série est *largo*, et l'*Alemande, alacriter*.

L'*Epidigma Harmonia novæ* (1669, est ainsi constitué :

I. (La mineur.) *Six Capriceti, Capriceto* suivi d'une *Chique, Chique capriciosa, Gavotta capriciosa, Chique*, deux pièces en rythme de *Gagliarda*.

II. (Ut majeur.) *Deux Canzoneti, Canzoneto capricioso, Aria, Aria, Aria capriciosa, Sonatina capriciosa, Passaggio capricioso, Chique, Gavotta capriciosa, Chique capriciosa, Gavotta*.

III. (Ré mineur.) *Allemanda, deux Balleti, Ballo, Couranta, Volta capriciosa, Volta suivie d'une Chique, Couranta, Sarabanda, Chique capriciosa, Gavotta capriciosa, Gavotta à Chiqua capriciosa* (12).

IV. (Fa majeur.) *Passomezo, Passomezo, Ballo, Couranta, Sarabanda, Sarabanda, Chique, Gavotta, Gavotta, Ciacona, Gavotta presto, Chique, Serenata*.

Il y a dans ces pièces une recherche évidente de virtuosité. Quelques-unes sont brillantes, dans la meilleure acception du terme. L'auteur y paraît vraiment doué de la verve capricieuse que nous promettement si souvent les titres. Ainsi l'*Aria capriciosa* en ut majeur étale une très bizarre richesse de traits jetés, de bonds, de motifs déhanchés; dans une *Chique capriciosa* éclate une assez rare audace. Mais, dans le dessein de créer, comme il l'annonce, une musique neuve, Kelz écrit parfois avec une étrangeté trop voulue pour garder quelque chose de séduisant : la dernière gigue que nous venons de citer, charmante d'abord, finit par sembler hérissée, et les sauts continuels des « airs capricieux » en ut majeur finissent par lasser. Moins exubérant, et surtout quand il cherche moins à le paraître, il produit de fort agréable musique. On en jugera par ce *Passomezo* (n<sup>o</sup> 38) et par cette *Chique* (n<sup>o</sup> 44) :

5. Voyez le sommaire et un extrait de ce recueil dans l'article de M. Hugo Riemann (*Zur Geschichte der deutschen Suite, Sammelbände der I. M. G.*, VI, p. 504).

6. *Primitiæ musicales, seu concertus novi harmonici, Italis dicti: Le Sonate, Intrade, Mascarade, Balletti, Alemande, Galliardi, Arie, Volte, Serenade, à Sarabande* (à 2 violons, Basso Viola, è organo, ovvero Basso continuo. — Bibl. nat., Vois, 1142). Augsburg, 1658.

7. *Epidigma Harmonia novæ, variæ, raræ, ac curiosæ duarum Fidiun vulgarium seu Exercitationum musicarum a Violino, à Viola di ganba*, Augsb., 1669 (Bibl. nat., Vois, 676).

8. On en trouve aussi chez Kradtballer (1676).

1. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1478.

2. Voyez l'étude de M. Tobias Norlind, *Zur Geschichte der Suite (Sammelbände der I. M. G.)*, 1906, p. 172 et suiv.).

3. On trouve à la Bibl. Sainte-Geneviève l'éd. de 1637 : *Erster Theil newer Pavaunen, Galliarden, Balletten und Couranten, pour 2 violons, basses à cordes et continuo* (V. M., 4<sup>e</sup>, 453).

4. La 2<sup>e</sup> partie est conservée à la Bibl. nat. (Vm<sup>7</sup>, 1143). L'auteur prescrit de jouer assez lentement pavaunes, gaillardes et airs : les ballets, courantes et sarabandes, en particulier les pièces écrites à deux parties, à la manière française, « dans un mouvement gai ». De même, W. E. Rothe demande que l'on exécute ballets, courantes et sarabandes, « à la manière française », joyeusement et vivement (*Erstmahtig musicalisches Freuden Gedichte*, Dresde, 1660; bibl. d'Upsal, *Instrumentalmusik i Tryck*, caps. 7 : 10).

## Passomezo .

The image displays a musical score for a piece titled "Passomezo". The score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The first system begins with a treble staff containing a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, and a bass staff with a half note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and A3. The second system features a treble staff with a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, and a bass staff with a half note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and A3. The third system starts with a treble staff containing a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, and a bass staff with a half note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and A3. The fourth system begins with a treble staff containing a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, and a bass staff with a half note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and A3. The fifth system starts with a treble staff containing a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, and a bass staff with a half note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and A3. The sixth system begins with a treble staff containing a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, and a bass staff with a half note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and A3.

Chique.

The first system of musical notation for 'Chique' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the right hand with some slurs and a supporting bass line in the left hand. The notation includes various note values and rests.

The third system of musical notation shows a continuation of the melody and bass line. There are some dynamic markings and articulation marks present in the notation.

The fourth system of musical notation continues the piece. The right hand has a more active melodic line, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

The fifth system of musical notation includes a repeat sign (double bar line with dots) in both staves, indicating a section that is repeated.

The sixth system of musical notation continues the piece. The right hand features a melodic line with some accidentals, and the left hand has a bass line with some slurs.

The seventh system of musical notation concludes the piece. It shows the final melodic and bass lines of the composition.



Ce livre d' « exercices » s'adresse d'ailleurs à des musiciens habiles. L'usage de la double corde est nécessaire dans le *Passaggio capricioso* (n° 20) :



Les notes élevées sont assez communes : on rencontre même un sol aigu (n° 49), ce qui, comme le dit Mattheson en 1713, n'est pas fait pour les apprentis. Kelz demande enfin de la souplesse dans l'exécution : des changements de rythme (*Volta* n° 30) ou de sonorité (*Gavotta* n° 24, f. p. pp.) paraissent en effet dans cette œuvre, comme dans la première.

Tandis que le premier recueil de Johann Rosenmüller (*Studenten-Music*, 1654) ne comprend que des pièces en manière de danses, ses *Sonate da Camera* (1<sup>re</sup> éd., 1667; 2<sup>e</sup>, 1670), constituées d'ailleurs comme des suites, commencent toutes par une *sinfonia*, de forme assez libre, mais où figurent généralement, d'abord de grands accords isolés, qui servent d'in-

troduction à un épisode de style échantant, et de mesure modérée, qui est repris intégralement, après un *allegro*<sup>1</sup>. Ces pièces ressemblent assez, par la structure, aux *Sinfonie* de l'opéra vénitien. Dans les *Sonate des Musikalische Frühlingsfrüchte* de Dietrich Becker (Brême, 1668), M. Riemann reconnaît, d'autre part, quelques traits des *Sonate da Chiesa* de Neri et de Legrenzi<sup>2</sup>. Rappelons que Kelz, dans sa première œuvre (1658), compose déjà ses « sonates » de plusieurs mouvements.

Le mélange, avec les danses de la suite, de pièces d'autre nature devient de plus en plus fréquent dans la seconde partie du xvii<sup>e</sup> siècle. Dans son *Musicalisches Tafel-Confect* (1668)<sup>3</sup>, G.-W. Druckenmüller donne, avec les *Branles*, *Mascarades*, *Gavotte* et *Chi-*

1. Voyez l'étude de M. Karl Nef (*Zur Gesch. der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1902).

2. Article cité.

3. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1480.

ques, des compositions au titre d'*Aria* et de *Lamento*. Pezel, dans sa *Musica vespertina Lipsica* (1659), publie, avec les *Allemandes*, *Courantes*, etc., des sonates et préludes. En 1675, Johann Guth fait paraître, à Francfort-sur-le-Mein, un recueil (*Novitas musicalis*) où, sans grand souci d'ordonnance, il réunit sonates, gîgues, symphonies, airs, courantes, canons, lîgues, etc., auxquels il joint encore un caprice sur le chant du coucou (n<sup>o</sup> 22) et une *Danse d'Hérodiade* (n<sup>o</sup> 39)<sup>1</sup>.

La même année, Kradenthaller, dans une collection où les danses prédominent (*Deliciorum musicarum erster Theil*), insère des Sonatines et des airs. L'année suivante, dans la seconde partie de son œuvre, il ajoute à ces pièces non cadencées des *adagios*<sup>2</sup>. Les *Stricturæ viola-di-gambicæ* de David Funck (1677)<sup>3</sup> comprennent aussi des sonates et des airs, et l'on y trouve (n<sup>o</sup> 11) un *Lamento* dont voici le début :



Ses danses sont aussi de rythme fort ondoyant : dans une allemande, les premières mesures sont *adagio*, les suivantes *allegro*. Une courante (n<sup>o</sup> 3) se termine *adagio* et *piano*. Enfin, il prescrit de jouer avec nuances.

Les suites publiées par Esaïas Reussner (*Musicali-*

*sche Gesellschaft-Ergetzung*, 1673), pour les instruments à cordes, contiennent aussi des sonates<sup>4</sup>. Au début d'une gîgue (n<sup>o</sup> 17), figure ce motif, dont Bach s'est peut-être souvenu dans l'air d'alto de la cantate *Wachet betet* (B. G., 70) :



Clamer (*Mensa harmonica*, 1682<sup>5</sup>) admet, dans ses *Partite*, des *Lamenti*. On y trouve aussi des *Branles*, *Saltarelles*, et des *Moresques*. Voici le commencement

de la *Moresca alla breve* (cinquième *Partita*), pièce dont l'accompagnement n'est point correct :



En 1685, Jacob Scheffelhut (*Lieblicher Frühlings Anfang*) produit des suites composées uniformément de Préludes, Allemandes, Courantes, *Balli*, Sarabandes, Aîrs et Gîgues. Ses préludes sont d'une constitution particulière (voyez l'art. de M. Nef et la citation donnée en supplément).

généraux alliés sur Tallard est célébrée par une composition descriptive, et où sont publiées, en appendice, des danses polonaises.

C'est dans les quatre *Ouvertures* pour orchestre de Bach (B. G., XXI, 1) que s'achève ce genre de musique instrumentale en Allemagne. Des contemporains du *cantor*, quelques-uns doivent être nommés pour avoir écrit des œuvres analogues : il convient de citer les suites d'Orchestre (*Ouvertures*) de Ch. Förster (1693-1745) et de J.-F. Fasch (1688-1758), que M. le professeur Riemann a découvertes à la *Thomassschule* de Leipzig, et qu'il a analysées dans le *Musikalisches Wochenblatt* de 1899 (n<sup>o</sup> 6 à n<sup>o</sup> 9).

Il semble que J.-Ph. Erlebach ait été le premier à composer en Allemagne des suites commençant par une *Ouverture* à la manière française, sous le titre d'*Ouvertures à cinq parties* (1693)<sup>6</sup>. Anton Aufschneider (*Concors Discordia*, 1695) et Johann-Kaspar-Ferdinand Fischer (*le Journal du Printems*, 1695)<sup>7</sup> emploient aussi l'ouverture, ainsi que Georg Muffat (*Florilegium primum et F. secundum*, 1695 et 1698, publ. dans les *Denkm. der Tonkunst in Oesterreich*, I, 2, et II, 2). Dans les *Partite* publiées par J.-A. Schmicerer (*Zodiaci musicæ... pars prima*, 1698), l'ouverture est aussi au premier rang<sup>8</sup>. Nous la voyons aussi en tête des suites de Johann Fischer (*Musicalische Fürsten Lust*, 1706)<sup>9</sup>, où la victoire des

A côté de la suite formée de pièces au rythme de danses, se développe, sous le nom de *Sonate*, une sorte de composition où se trouvent réunies des pièces de différente mesure, qui ne doivent rien à l'art des ménétriers.

En 1662, Johann Heinrich Schmelzer publie à Nuremberg son *Sacropofanus concertus musicus fidium aliorumque instrumentorum*<sup>10</sup>, où sont réunis douze

1. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1471.

2. Voyez l'art. déjà cité de M. Nef.

3. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>.

4. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1470.

5. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1474.

6. Voyez l'art. de M. Riemann (*Die französische Ouverture in der ersten Hälfte des 18 Jhs. Musikal. Wochenblatt*, XXX, p. 20).

7. Publié dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, I<sup>o</sup> Folge, X, 1902.

8. Id.

9. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1497.

10. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1488.

sonates à l'orchestration touffue (la 1<sup>re</sup> est écrite à 2 violons, 4 violes, 2 trompettes; la 2<sup>e</sup> est à 2 chœurs, le 1<sup>er</sup> constitué par trois violes, le 2<sup>e</sup> par un *cornettino* et trois trombones; la 12<sup>e</sup> est faite pour 2 *cornettini*, 3 trombones, 2 trompettes; les autres sont pour un ou deux violons avec plusieurs violes).

Un grand nombre de sonates du même auteur se trouvent dans un recueil manuscrit<sup>1</sup> acquis en 1688 par Sébastien de Brossard, qui l'acheta à Strasbourg, des héritiers de François Rost, chanoine de Bade et vicaire à Saint-Pierre le Jeune de Strasbourg. Sébastien de Brossard juge que cet « excellent recueil » est « un vrai trésor, d'autant plus con-

sidérable qu'il est unique<sup>2</sup> ». Je n'ai pu examiner à quel point cette assertion est exacte pour Schmelzer, n'ayant pas eu le temps de faire, dans les bibliothèques étrangères, les recherches nécessaires.

Avec les sonates où se succèdent plusieurs mouvements<sup>3</sup>, dont l'alternance n'est pas soumise, d'ailleurs, à des lois fixes, cette collection comprend des œuvres de caractère descriptif. Pour que l'on puisse juger de la nature de ces compositions, pleines de fantaisie et de pittoresque, nous donnons ici toute la pièce, pour 2 violons et basse, intitulée *Polnische Sackspfeiffen* (cornemuses polonaises : n<sup>o</sup> 10 du manuscrit).

1. Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1099.

2. *Catalogue manuscrit*.

3. Ainsi, dans la 2<sup>e</sup> sonate (à 2 violons et basse) du recueil, attribuée

à Schmelzer, se succèdent les mouvements  $\text{♩}$ , 3/2, 3/2 (allegro) et  $\text{♩}$  (presto). On y trouve aussi un passage pour violon solo (avec basse),

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with whole notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a more active melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with frequent sixteenth-note patterns, and the bass staff maintains a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a sharp sign (#) above a note, and the bass staff features a more active accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with sixteenth-note runs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a sharp sign (#) above a note, and the bass staff provides a simple accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, while the bass staff maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, characterized by dense sixteenth-note passages in the treble staff and a more active bass line.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development in both staves.

Fifth system of musical notation, featuring a change in the bass line's rhythmic pattern and a more active treble staff.

Sixth system of musical notation, with a focus on rhythmic complexity in the treble staff and a steady bass accompaniment.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains complex chordal textures with many beamed notes, while the bass staff has a simpler, more rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some grace notes, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a series of chords and a melodic line, while the bass staff continues with a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a simple accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble clef. The second system continues this pattern. The third system features a more melodic line in the treble clef. The fourth system has a dense texture in the treble clef. The fifth system includes a section with a 12/8 time signature. The sixth system has a section with a 3/2 time signature. The seventh system includes a section with a 3/4 time signature and a section with a 4/4 time signature. The dynamic marking 'Piano' appears twice, and the instruction 'la 2e fois' is present. The page concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns and chordal textures in both staves.

Fourth system of musical notation, featuring a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic progression.

Sixth system of musical notation, showing a key signature change to one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass note.

The image shows five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are indicated. Some systems have repeat signs and first/second endings. The fifth system includes a 5/2 time signature change and the instruction *f* *p* la 2<sup>e</sup> fois.

Dans la *Pastorella* (n° 12 du manuscrit, pour 2 violons et basse chiffrée), le thème principal rappelle une musique champêtre :

The image shows a single melodic line in G major, 2/4 time. It is labeled "1<sup>er</sup> Violon" and "Basse 8<sup>va</sup> bassa". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking *f* is present at the end.

Ce motif reparait, comme un refrain, après chaque épisode. Toute la *Pastorella* est ainsi formée de petits fragments, séparés par cette courte mélodie. La plupart des divisions contiennent une sorte de petit tableau musical. L'auteur évoque tantôt une improvisation de berger (A), tantôt une chanson populaire (B), tantôt une danse de paysans (C). Parfois il semble tenter d'exprimer la poésie calme de la nature, et il laisse de côté les personnages (D) :

The image shows a single melodic line in G major, 2/4 time, with a figured bass line below it. The melody is similar to the one in the previous block. The figured bass line consists of numbers 6, 5, and 6. A dynamic marking *f* is present at the end.

Dans un *Lamento* sur la mort de Ferdinand III (n° 116), Schmelzer imite, par des accords lourds, le son des cloches<sup>1</sup>.

La musique descriptive est d'ailleurs très goûtée par les compositeurs représentés dans ce recueil : Heinrich-Abel Clamor donne aussi une sorte de carillon (n° 86), et il écrit une *Bataille* (n° 44) ; Cyriacus Willeke (n° 79 bis) fait pour six instruments (deux violons, deux violes et deux basses) une *Battaglia*, datée de 1659.

Quelques pièces ont des titres particuliers, qui

indiquent assez le dessein de suggérer des images ou de rappeler des souvenirs à l'auditeur. C'est ainsi que Barthalli, maître de chapelle de l'empereur, écrit des sonates qu'il nomme *la Merula* (n° 74), *la Arisia* (n° 75), *la Pighetta* (n° 76), *Tausend Gulden* (n° 37).

Daniel Eberlin appelle une des deux sonates de sa composition que le recueil contient, *la Eminenza* (n° 150). Voici l'introduction et les motifs principaux de cette œuvre, exposés successivement et traités par les 2 violons :

**LA EMINENZA**

1. Comme on peut le voir dans les exemples que je donne, Schmelzer a plus d'imagination que de technique.



Allegro.



Ce musicien a de la prédilection pour les effets brillants. Je donne en entier la première de ses sonates insérées dans le manuscrit de Rost. Il est curieux de voir, par cette œuvre, comment, vers 1670<sup>1</sup>, on écrivait en virtuose :

Adagio.



1. Becker (*Die Tonwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, 1835, Nuremberg (*Trium variantium fidium Concordia*, etc.). Eberlin eut col. 292) signale un recueil de Sonates d'Eberlin, publiées en 1675 à une vie fort agitée : il fut capitaine, maître de chapelle, banquier.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes fingerings: 5 6 # # # 6 5 6 # 4 #.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes fingerings: 6 5 4 4 3 6.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex, rapid sixteenth-note passage.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff continues the rapid sixteenth-note passage, marked with a (b) above the staff. The bass line includes fingerings: 5 6 6 5.

Adagio

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The tempo is marked "Adagio". The treble staff continues the rapid sixteenth-note passage, marked with a (b) above the staff. The bass line includes fingerings: 6 5 #.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff continues the rapid sixteenth-note passage, marked with a (b) above the staff. The bass line includes fingerings: 6 5.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff continues the rapid sixteenth-note passage.

Adagio.  
2<sup>d</sup> Viol. solo.

1<sup>r</sup> Viol. tacet

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a complex rhythmic pattern and a bass clef staff with a long note.

Musical notation for the second system, including a treble clef staff with a dense sixteenth-note texture and a bass clef staff with a simple accompaniment. Fingerings 6, 6, 5, 4, 5, 3 are indicated.

Allegro

Musical notation for the third system, marked 'Allegro', showing a treble clef staff with a rhythmic pattern and a bass clef staff with a steady accompaniment.

Musical notation for the fourth system, continuing the rhythmic patterns in both treble and bass staves.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef staff with a complex texture and a bass clef staff with a steady accompaniment.

Musical notation for the sixth system, showing a treble clef staff with a rhythmic pattern and a bass clef staff with a steady accompaniment. Fingerings 5 6, 6, 6, 5 6 are indicated.

Musical notation for the seventh system, ending with a treble clef staff with a complex texture and a bass clef staff with a steady accompaniment. The word 'piano' is written above the bass staff. Fingerings 6, 4 5, 4 5 are indicated.



Adagio.  
Solo.  
2<sup>e</sup> Viol. tacet

Presto.

Vivace

1<sup>re</sup> Viol

This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The first system shows a treble staff with a 7-measure rest followed by six measures of sixteenth-note chords, and a bass staff with notes 5, 6, and #6. The second system continues with similar patterns, including notes 7, 7, and 7 in the treble, and notes 6, #, and 3/4 2 in the bass. The third system features a treble staff with a 7-measure rest and notes # and # in the bass. The fourth system has a treble staff with notes # and (b) and a bass staff with notes # and #. The fifth system shows a treble staff with notes # and (b) and a bass staff with notes # and #. The sixth system has a treble staff with notes # and # and a bass staff with notes 5 and 6. The seventh system has a treble staff with notes # and # and a bass staff with notes 6, 6, and #.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, showing a more complex treble staff with sixteenth-note patterns. The bass staff includes figured bass notation with the numbers 4, 2, 5, 6, #, and 5. A small '(b)' is written above the final measure of the treble staff.

Third system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development. The treble staff features dense sixteenth-note passages, and the bass staff has a few notes with a sharp sign (#) below.

Fourth system of musical notation, with a treble staff full of sixteenth-note runs. The bass staff includes figured bass notation with the numbers 5, 6, 6, 5, and #6. A sharp sign (#) is placed above the final measure of the treble staff.

Fifth system of musical notation, showing further melodic complexity in the treble staff. The bass staff has figured bass notation with the numbers 5, 6, #, 4, and #.

Sixth system of musical notation, featuring a treble staff with intricate sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a treble staff of sixteenth-note passages and a bass staff accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures as the first system.

Third system of musical notation, ending with the tempo marking **Adagio.** The melodic line becomes more spacious and the overall pace slows down.

Fourth system of musical notation, featuring a more melodic and lyrical line in the treble staff. The bass staff includes fingerings: 4 3, 9 7, 8 6, 4 3, and 4 #.

Fifth system of musical notation, marked **Presto**. The tempo increases significantly, and the treble staff features a rapid, rhythmic pattern. The bass staff includes fingerings: 6, 6, 6, 5.

Sixth system of musical notation, continuing the fast-paced section with intricate melodic and harmonic patterns. The bass staff includes fingerings: 6 and 4 3.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final, rapid melodic flourish in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff.



On trouve encore dans cette collection manuscrite une sonate (2 violons et basse) de Caspar Kerll (n° 12), des œuvres de Fuchs, d'Utrecht, de Rosier, de Heller, de J.-P. Krieger (n° 133), de Rosenmüller<sup>1</sup>. Le motif

énoncé par le second, puis par le premier violon, au début d'une sonate de J. Stoss, est d'une structure assez rare à cette époque :



En 1675, Nicolai avait publié, à Augsbourg, 12 sonates (*Erster Theil instrumentalischer Sachen*, Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1472) écrites, les unes pour 2 violons et viole de gambe, les autres pour 2 violons et basson. En général, après le développement, en style mêlé d'imitations, d'un premier motif, Nicolai écrit un *adagio* assez court, sur le même sujet, et termine la pièce par un *allegro*. Dans la 12<sup>e</sup> sonate, la conclusion est faite par une reprise, *adagio* et en noires, du sujet initial, présenté en croches au début.

Le parti pris de baser la composition sur un motif unique, transformé dans chacune des parties de l'œuvre, est évident chez Seb. Anton Scherer, qui donne, en 1680, une série de sonates, sous ce titre : *Sonatae a 3* (Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1473). Les motifs des pièces de différente mesure qui s'y succèdent dérivent du motif exposé dans la première pièce<sup>2</sup>.

J. Rosenmüller dédie en 1682 un recueil de *Sonate à 2, 3, 4 e 5 stromenti* à Ulrich, duc de Brunswick. Ce sont des œuvres dont la forme n'a rien de déterminé : les mouvements se suivent ; les passages fugués, les fragments de récitatif, sont entremêlés, sans que l'on distingue de type général de structure. La même liberté paraît dans les sonates du *Fidicinium sacro-profanum* de Biber, publiées vers la même époque. Joh.-Philipp Krieger (*Sonate à doi, Violino e Viola da gamba*, 1693) sont composées de même<sup>3</sup>. Buxtehude a des procédés analogues, dans ses *VI Sonate* (1696), où se manifeste une verve rude, quelque chose de décidé et d'incisif<sup>4</sup>.

Dans 10 des 12 sonates de la *Cithara Orphei* de l'Alsacien J.-G. Rauch (Strasbourg, 1697), la fugue termine la composition. Le nombre de pièces successives est assez réduit : si la seconde sonate en comprend cinq, cinq n'en renferment que quatre, cinq autres trois, et une, la douzième, deux seulement. Cette dernière sonate a encore ceci de particulier,

qu'elle est écrite pour deux violons, deux violes, basson et orgue, tandis que les onze qui précèdent sont faites pour 2 violons, basson et orgue. Les différentes parties des sonates sont plus développées, moins dépendantes les unes des autres, que chez les musiciens que nous avons déjà cités. L'influence de Corelli se manifeste en cela. Par l'ampleur des dessins, par le discours abondant de ses fugues, Rauch se distingue encore de ses prédécesseurs.

Cette division en quatre parties environ, dont Corelli donne le modèle, est la division de la plupart des sonates écrites à partir de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Les *XII Sonate* de Henri Albicastro (Weissenburg) sont construites sur ce plan. Accueillies avec faveur, ces sonates sont cependant d'un style assez sec, encore que la technique du compositeur soit bonne<sup>5</sup>.

J.-S. Bach<sup>6</sup>, Händel<sup>7</sup> et Telemann ont écrit encore des sonates de même forme.

Dans quelques-unes des pièces du recueil manuscrit de Rost, que nous avons cité, se remarquent des épisodes où s'épanouissent de grands traits joués en solo. C'est une expansion de virtuosité qui, parfois, ne va pas sans quelque lyrisme. La forme du concerto italien devait permettre au compositeur et à l'instrumentiste de manifester pleinement, et d'une manière organisée, leur inspiration individuelle. Annoncée dans les tirades, dans les phrases suspendues qui ressemblent à des interrogations, dans les fragments de récitatif, mêlés aux pièces de musique instrumentale ; préparée aussi, quant aux procédés, dans certaines œuvres de chant accompagné, où l'orchestre et les voix dialoguent, sont comme en débat, puis se réconcilient, cette espèce de musique, dont les Allemands possédaient les ressources techniques, et dont ils

1. On trouve dans ce recueil des pièces dont l'orchestration est curieuse : ainsi (n° 116) la *viola d'amore* concertée avec le violon, le luth accompagne les deux violons (n° 114).

2. Sur ces sonates de S.-A. Scherer, voyez la préf. aux œuvres de Scherer (*Archives des maîtres de l'orgue*, publ. par M. A. Guilmant).

3. Voyez l'art. cité de M. K. Nef, p. 29, et les *Mountshefte für Musikgeschichte* de R. Eitner (1898), où deux de ces sonates sont publiées.

4. Publ. par M. Stiehl dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (I, 11, 1903). Cf. *Dietrich Buxtehude*, 1913.

5. M. K. Nef a publié, à la suite de l'art. déjà cité, une fugue de Rauch. Il a, de plus, mis en partition une certaine quantité de sonates allemandes du xvii<sup>e</sup> siècle. Ce recueil a été déposé à la Bibl. roy. de Berlin.

6. Ed. de la *Bach-Gesellschaft*, XI.

7. Ed. de la *Händel-Gesellschaft*, 27<sup>e</sup> livraison.

désiraient, d'autant plus qu'ils les avaient presque devinées, les ressources d'expression, fleurit bientôt chez eux. Ils commencèrent par être des imitateurs scrupuleux des Italiens. L'étude assidue qu'ils faisaient de leurs œuvres, le goût des dilettanti pour ces pièces, si heureusement destinées aux concerts des *Collegia musica*, se manifestent par maints témoignages.

Les compositions de Torelli et de Vivaldi furent bientôt en vogue. En 1709, J.-G. Pisendel faisait entendre, au *Collegium musicum* de Leipzig, un concerto de Torelli. En 1714, J.-J. Quantz apprenait à connaître, à Pirna, les œuvres de Vivaldi. Telemann, de bonne heure, s'était exercé dans le même genre. Bach, pendant son séjour à Weimar, transcrit pour l'orgue ou pour le clavecin nombre de concertos de Vivaldi; Walther arrange de même des pièces de Manzia, Gentili, Albinoni, Torelli, Taglietti, Gregori<sup>1</sup>, et son élève, Johann Ernst de Saxe-Weimar, compose des concertos pleins d'animation, dont J.-S. Bach ne dédaigne pas d'adapter quelques-uns au clavier<sup>2</sup>. Dans le premier mouvement du concerto pour deux violons de Bach on trouve, d'autre part, comme des réminiscences de Torelli et de Vivaldi<sup>3</sup>. Mais l'étude qu'il fait de ces œuvres étrangères ne nuit en rien à son invention personnelle. Si quelques thèmes, quelques développements, ont une allure italienne, il garde, en certaines parties de ses concertos, toute son individualité : « Les pièces placées au milieu des concertos de Bach sont absolument isolées dans la littérature musicale du même temps, écrit M. le Docteur Schering. Les images expressives qu'elles renferment sont de coloris tellement subjectif et d'effet tellement intime, que l'on n'en trouve de semblables, jusque-là, que dans la Sonate. Presque ascétique dans l'andante du concerto en *la mineur*, le ton s'amollit, dans l'adagio du concerto en *mi majeur*, comme en une cantilène d'une douceur italienne, mais nulle part ne se montre le moindre souvenir des tournures en vogue dans les adagios italiens<sup>4</sup>. »

Christoph Graupner, compositeur facile et inégal, enrichit l'orchestre de ses concertos d'instruments à vent. Joh.-Gottlieb Graun écrit, dans les siens, en violoniste virtuose. Joh.-Joachim Quantz, fidèle aux formes établies, sans rien innover dans les formes, montre cependant une invention mélodique remarquable et un sentiment pénétrant, dans ses nombreux concertos de flûte. Nommons encore J.-A. Hesse, J.-D. Heinichen, J.-F. Fasch, Hurlebusch et Frédéric II parmi les auteurs de concertos<sup>5</sup>.

Le *Concerto grosso* des Italiens avait pénétré aussi en Allemagne. En 1701, Georg Muffat publiait à Passau une collection de *concerti grossi* où l'on observe l'alternance d'un groupe de trois instruments avec les tutti écrits à cinq parties<sup>6</sup>. Les « concertos de Brandebourg » de J.-S. Bach (B. G., XIX) appartiennent aussi au genre du *concerto grosso*. G.-H. Stölzel a laissé un *concerto grosso* (ms. de la Bibl. ducale de Gotha) composé pour quatre groupes d'instruments :

1. Voyez l'ouvr. de M. A. Schering, *Gesch. des Instrumentalkonzerts*, 1905.

2. Cf. l'*Esthétique* de J. S. Bach, p. 407.

3. Voyez l'ouvr. cité de M. Schering.

4. *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905, p. 121.

5. Je renvoie ici à l'étude citée plus haut, à laquelle j'emprunte les indications données dans le texte.

6. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XI, 2.

7. Je signale cette œuvre d'après l'excellent travail, déjà cité, de

deux ensembles de trois trompettes avec timbales; un chœur d'instruments à vent, formé de la flûte, trois hautbois et basson; quatre violons, alto, violoncelle et basse continue. Cette œuvre, où, comme dans beaucoup d'œuvres allemandes de la même époque, les instruments à vent sont employés avec richesse, est d'une merveilleuse variété, qui provient de l'opposition et de l'intrigue des différents groupes et du mélange, avec les ensembles, d'épisodes joués en solo<sup>7</sup>.

## LA MUSIQUE DE VIOLON

Dans ses pièces, publiées à Dresde en 1626 et 1627, Carlo Farina, violoniste de l'électeur de Saxe, donne des suites de danses, auxquelles il joint des airs et un *Quodlibet* (*capriccio stravagante*) où il imite les cris du chien, du chat, le son de la guitare, etc. Cette fantaisie, pour l'histoire de la virtuosité, est d'autant plus importante que l'auteur explique par quels procédés il faut produire les effets pittoresques qu'il annonce<sup>8</sup>. En 1640, Johann Schop publie, à Hambourg, des Pavanes, Gaillardes et Allemandes<sup>9</sup>.

Les *Scherzi da Violino solo* (1676) de Joh.-Jakob Walther participent de la *Sonata da Camera* et de la variation. La musique imitative y trouve place aussi (le coucou). Dans la composition, l'auteur, encore jeune (né en 1650), a des tournures d'apprenti et la sécheresse d'imagination d'un écolier sans grande lecture. Son *Hortulus chelicus* (1694) renferme de meilleures pièces; on y trouve plusieurs « suites » et des pièces détachées. Dans les préludes aux suites, il y a beaucoup de diversité, quant aux mouvements et quant aux figures, et une certaine richesse de fantaisie (prél. de la I<sup>re</sup> suite et de la XIII<sup>e</sup>); il y emploie de grands accords à 3 et 4 cordes (II), des passages en récitatif (II et IV), des traits fluides (V). La constitution des suites n'est pas uniforme. Voici le contenu de quelques-unes : I (ré min.). *Prélude* — *Aria* — *Corrente* — *Sarabande* — *Giga* — *Finale* (adagio). — II (la maj.). *Preludio* — *Allemande* — *Sarabande* — *Giga* — *Chaconne* avec variations — *Finale*. — IV (ré maj.). *Preludio* — *Allemande* — *Sarabande* — *Giga* — *Finale*. — V (fa maj.). *Preludio* — *Aria* — *Sarabande* — *Giga* — *Finale*.

Les motifs de Walther ne manquent pas d'intérêt musical : il a de l'invention (voy. les variations de sa *Passacaille*, VII, p. 30) et quelque ampleur de mélodie (*Aria* de la V<sup>e</sup> suite, p. 23). Il partage avec ses contemporains le goût pour les nombreuses variations (il en écrit 50 sur la gamme descendante d'*ut*, p. 116) et pour les imitations pittoresques : dans ses *Galli e Galline* (XI), il fait entendre le caquetage des poules (Bach et Rameau le représenteront aussi), la haute clameur du coq; il donne un *Scherzo d'angelli con il cucco* (XV, p. 63); il contrefait la *lira tedesca* (p. 127), dans une pièce d'un caractère un peu lourd

M. Schering (p. 64). Il faudrait aussi, avant de terminer cet article, analyser les compositions de C. Förster, de G. Diiben, d'Albrici, de Furchheim, etc., pour plusieurs instruments. Je ne peux que renvoyer aux indications fort brèves que j'ai données dans *Dietrich Buxtehude* : je reviendrai sur les œuvres de ces musiciens, dans une étude prochaine.

8. Voyez J. v. Wasielewki, *Die Violine und ihre Meister*, 3<sup>e</sup> éd., 1893.

9. Voyez au sujet de N. Bleyer, Th. Baltzer, N. Schmittbach, S. P. von Sidon, *Dietrich Buxtehude*, 2<sup>e</sup> chap.

et guindé qui annonce, par quelques traits, les caricatures villageoises de Bach. Il se plaît aux bizarreries : nous trouvons (XVII, p. 71) dans son recueil un duo pour deux violonistes qui jouent sur un seul violon.<sup>1</sup>

Franz Heinrich Biber (1638-1698), dans ses *Sonates* de 1681, avait déjà donné un tel exemple d'étrangeté.

Nicolaus Bruhns (1663-1697) doit être cité aussi pour son talent de violoniste : on rapporte qu'il exé-

cutait des fugues sur le violon en jouant la basse sur la pédale de l'orgue<sup>2</sup>.

Les violonistes allemands de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle se distinguaient d'ailleurs par cette habileté à faire plusieurs parties. Dans le recueil de Rost, que nous avons déjà cité (Bibl. nat., Vm<sup>7</sup>, 1099), elle se manifeste bien souvent. Nous signalerons en particulier une *Allemande* transcrite entre deux pièces de J.-M. Nicolai, et qu'il est permis de lui attribuer.

### Allemande.

Violino solo sine Basso.

Dans la même collection se trouvent quelques autres pièces pour violon *sine Basso*, où l'on remarque, ainsi que dans la plupart des compositions de cette nature, de grands mouvements mélodiques par consonances, qui donnent une sorte de rayonnement harmonique et des accords. Ces pièces, sans numéro d'ordre, sont placées après le n<sup>o</sup> 11, après le n<sup>o</sup> 27, après le n<sup>o</sup> 38, après le n<sup>o</sup> 49; les 3 premières sont des *allemandes* : elles sont transcrites sans nom d'auteur; dans celle qui suit le n<sup>o</sup> 30, l'accord est changé. Le compositeur de quelques autres est nommé : le n<sup>o</sup> 34 est une sonate d'Utrecht; le n<sup>o</sup> 79, une sonate de Richard; le n<sup>o</sup> 103, une sonate, fort longue, de J.-H. Schmelzer.

Parmi les Allemands qui importèrent dans leur patrie l'art des violonistes français et italiens, il faut signaler, avec Nic.-Adam Strungk (1640-1700), déjà cité, Daniel-Théophile Treu (Fedele), né en 1693, qui fut élève de Vivaldi, et Joh.-Adam Birckenstock (1687-1733), qui travailla avec Volumier, avec Fiorelli et avec Duval. Pisendel, violoniste et chef d'orchestre, doit aussi beaucoup à l'étranger; Hebenstreit, inventeur d'une sorte de tympanon, tout en se faisant applaudir en France, y acquiert de la délicatesse et de la précision. Le violoniste italien E.-F. dall' Abaco (1675-1742), au service de l'électeur de Bavière, dans ses sonates transfigure les danses en pièces de musique pure et, dans des formes d'origine italienne, porte le soin d'exécution des Français, auxquels il emprunte le nom et le rythme de plusieurs danses<sup>3</sup>.

1. L'*Hortulus chelicus* (1694) se trouve à la Bibl. du Conservatoire.

2. Sur Bruhns, voy. l'ouvr. déjà cité, *Dieter Bachsteude*, Mattheson lui a consacré un art. dans sa *Grundlage einer Ehren-Pforte*.

## LA MUSIQUE DE CLAVECIN EN ALLEMAGNE

De 1624 à 1750.

Il ne nous appartient pas de traiter ici des œuvres composées par des maîtres qui sont les derniers représentants de l'école du xvi<sup>e</sup> siècle ou qui écrivent avant tout pour l'orgue. La *Tabulatura nova* (1624) de Samuel Scheidt, dont nous étudierons, dans un autre chapitre, les pièces faites pour l'orgue, contient quelques compositions destinées évidemment aux clavecinistes. Elles se trouvent dans les deux premières parties, la troisième n'étant écrite que pour l'église. La forme traitée de la manière la plus intéressante pour nous, dans ces pièces de clavecin, est la variation. Elève de Sweelinck, il a su acquérir une faculté d'imagination qui lui permet de transformer avec souplesse les thèmes proposés, et il observe, en même temps, une méthode; les motifs qu'il emploie sont, dans chaque variation, de même espèce; il établit un ordre de progression dans la série de ses variations; la suite en est ménagée avec ingéniosité, de sorte que l'attention est stimulée, à chaque verset, par quelque chose de plus recherché ou de plus séduisant. Il ne néglige pas, d'ailleurs, les effets de sonorité, recommande aux exécutants d'imiter les violonistes, quand ils font entendre des notes liées, et il leur offre des suites de notes répétées, afin de reproduire le tremblant de l'orgue.

3. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 2<sup>e</sup> série, 1900, I.

Melchior Schildt (1592-1667), élève aussi de Sweelinck, écrit, comme Scheidt, des variations, de style plus libre, où il y a moins de logique et de science que de fantaisie : il s'y montre doué de la spontanéité d'un improvisateur qui sait charmer, et ne veut rien de plus<sup>1</sup>.

Dans son *Aria... XXXVI modis variata*<sup>2</sup>, Wolfgang Ebner (1612-1665), organiste de Ferdinand III, nous présente une série de variations, auxquelles les différentes pièces d'une *Suite* servent de support. L'*Aria*, présentée au début, occupe le rang de l'*Allemande* : elle est variée 12 fois : une *Courante*, avec 12 variations, dont la 11<sup>e</sup> et la 12<sup>e</sup> sont des *Giges*, et une *Sarabande*, sur laquelle sont faites 12 autres variations, complètent l'œuvre. L'idée de donner à ses variations l'aspect de danses de rythme différent vient de Frescobaldi : le procédé lui est familier, et nous trouvons l'application dans une pièce bien connue, l'*Aria detta la Frescobalda*<sup>3</sup>. L'influence du maître italien se trahit encore dans l'ornementation d'Ebner, tandis que la structure des accords qui terminent les cadences rappelle l'art des Français, et que l'usage de l'*imitatio violistica* est empruntée au maître allemand Scheidt<sup>4</sup>.

Fils d'un *Cantor* de Halle, Johann-Jakob Froberger, né vers 1600, organiste de la cour à Vienne, fut élève de Frescobaldi. Nous n'avons à considérer ici que ses *Suites*. Il en a laissé 23 : cinq ne comprennent que l'*Allemande*, la *Courante* et la *Sarabande* ; dans les 18 autres, nous trouvons, de plus, une *Gigue*. Les *Doubles* que Froberger joint parfois à l'*Allemande*, à la *Courante* et à la *Sarabande* donnent aussi à ses *Suites* quelque affinité avec la *Variation*. Par le nom et la disposition des pièces, comme par l'écriture et les ornements, les *Suites* de Froberger se rattachent aux *Suites* des clavecinistes français. Comme ces musiciens, Froberger laisse régner la mélodie principale, sans étouffer sous les motifs accessoires ; comme eux, et comme les luthistes du même pays, il enjolive sa musique de maints *agrèments* ; comme eux enfin, il manifeste son goût pour l'ordonnance, par degrés, des *suites* majeures et mineures. Mais il dépasse de beaucoup ses modèles par la musique pure et par le sentiment. Pour augmenter l'unité de ses *Suites*, il prend le plus souvent les éléments de la *Courante* dans l'*Allemande* qui la précède et, d'autre part, il s'efforce de parler à ses auditeurs un langage expressif déterminé. Une de ses *Suites* commence par un *Lamento sopra la dolorosa perdita della Reul Maesta di Ferdinando IV, Re de' Romani*. A vrai dire, ce *Lamento* reste dans le caractère de l'*Allemande* : il ne faut pas oublier, en effet, que cette danse ne manque pas d'une certaine retenue mélancolique. Mais, si le ton général convient au sujet, les détails de l'œuvre s'y rapportent encore plus étroitement. La gamme d'ut, qui parcourt rapidement le clavier jusqu'à la note la plus élevée, est symbolique : au-dessus de la dernière mesure, Froberger a dessiné des têtes d'anges, vers lesquelles monte la sonore « échelle de Jacob ». Les autres pièces de la *Suite* sont aussi ornées de

figures tracées à la plume. Dans d'autres compositions encore, Froberger veut décrire des états de l'âme ou des spectacles.

Organiste de l'empereur depuis 1661, Alessandro Poglietti († 1683), né en Italie, surcharge la *Suite* de pièces étrangères aux danses et de doubles<sup>5</sup>. Dans ses variations (*Aria Allemanda con alcuni variazioni sopra l'Età della Maesta Vostra*, dédiée à l'empereur Léopold 1<sup>er</sup> en 1663), il fait preuve d'une extrême habileté et d'une grande richesse d'invention. Plusieurs de ses *doubles* sont d'ailleurs d'un caractère pittoresque. L'influence de Schmelzer se reconnaît dans le choix des effets musicaux que Poglietti se propose d'imiter : la cornemuse de Bohême, le flageolet de Hollande, le chalumeau de Bavière, les violons de Hongrie, etc. Une autre composition s'appelle *Toccata sopra la Ribellione di Ungheria* ; c'est une *Suite* dont l'*Allemande* a pour titre les *Prisonniers* ; la *Courante* est nommée le *Procès* ; la *Sarabande*, la *Sentence*, et la *Gigue*, la *Ligue*. Suivent la *Décapitation*, qu'il convient de jouer « avec discrétion », une *Passacaglia* et une conclusion, faite à l'imitation des *Cloches*. Dans ce même style pittoresque, qu'il manie avec tant d'élégance, de finesse et de sentiment musical, Poglietti a encore écrit une pièce qui porte comme épigraphe : *Canzon über das Hennen und Hennen geschrey* (sur le cri du coq et des poules).

Sans doute enfant de chœur à Vienne, puis élève de Carissimi, Joh.-Kaspar Kerl, né en 1627, entra en 1656 au service de l'électeur de Bavière, dont il fut vice-maître de chapelle, puis, bientôt, maître de chapelle. En 1674, il était organiste à Saint-Etienne de Vienne ; de 1680 à 1692, il fut organiste de l'empereur. Il mourut en 1693 à Munich. Nous ne parlerons ici que de ses œuvres les plus particulièrement destinées au clavier, telles que les caprices, fort libres de forme, qui portent des titres significatifs comme la *Battaglia*, le *Coucou*, le *Pâtre de Styrie* (*Steyerischer Hirt*)<sup>6</sup>.

De même, nous ne devons, en ce chapitre, citer que les variations, la passacaille, la chacone et les pièces intitulées *Nova Cyclopeias Harmonica* et *Ad malleorum ictus Allusio* qui se trouvent à la fin de l'*Apparatus musico-organisticus* de Georg Muffat (1690)<sup>7</sup>.

Chez Benedickt Schultheiss († 1693), de Nuremberg, reparait, écrite en un langage musical enfantin, qui s'adresse aux amateurs, la *Suite*, nettement organisée, selon cet ordre : *Allemande, Courante, Sarabande et Gigue* (*Muth-und Geistermuntreuder Clavier-Lust erster Theil*, 1680 ; — 2<sup>er</sup> *Theil*, 1683). Schultheiss forme ainsi, dans la suite, deux groupes, composés chacun d'une pièce lente et d'une pièce rapide<sup>8</sup>. Il fait d'ailleurs remarquer qu'il faut jouer les *Allemandes* et les *Sarabandes* assez lentement, les *Courantes* et les *Giges* assez vite.

Joh. Pachelbel (1653-1706) composa, vers la même époque, un certain nombre de *Suites* (citées par M. Seiffert d'après un manuscrit de 1683) dont le plan est analogue au plan des *Suites* de Schultheiss : les deux groupes *Allemande-Courante, Sarabande-Gigue*, en restent, presque toujours, les assises. Les pièces supplémentaires sont insérées entre ces deux parties fondamentales de la *Suite*. Ces œuvres ont plus

1. Pour l'étude plus complète des clavecinistes allemands, je renvoie aux excellents travaux de Max Seiffert et à son édit. de l'ouvrage de Weitzmann, *Geschichte der Klaviermusik*.

2. *Aria augustissimi ac invictissimi Imperatoris Ferdinandi III, XXXVI modis variata ac pro cimbato accommodata...* Prague, 1648. Rééd. par M. G. Adler dans le 2<sup>e</sup> vol. des *Musik Werke der Habsburgischen Kaiser* (Vienne-Artaria).

3. Publ. dans la coll. de la *Maîtrise*.

4. J'emprunte ces remarques à la *Gesch. der Klaviermusik* de Weitzmann, romanisée par M. Seiffert.

5. Publ. par M. Botstiber (*Denkm. der Tonkunst in Oesterreich*, xii, 2, 1906).

6. Voy. l'ouvr. déjà cité de M. Seiffert (Weitzmann), p. 185.

7. Ed. par M. de Lauge.

8. Dans la première partie, chaque suite commence par un prélude dont la construction rappelle la *Toccata* italienne.



d'unité, moins de sécheresse que les *Suites* de Schultzeiss, mais elles manquent d'ampleur; les *Allemandes* seules s'élèvent au-dessus de cette médiocrité de style et de proportions qui semble destiner l'œuvre à des amateurs. Par la succession des tonalités, ce recueil est fort intéressant : les 17 suites qu'il renferme sont en *ut mineur, ut majeur; ré mineur, ré majeur; mi mineur, mi majeur; fa majeur; sol mineur, sol majeur; la mineur, la majeur; si bémol majeur; si mineur; do dièse mineur; mi bémol majeur; fa dièse mineur; la bémol majeur*<sup>1</sup>.

Dans l'*Heracordum Apollinis* (1699), Pachelbel nous présente six *Airs* variés, où il écrit, non plus avec la recherche de contrepoint des maîtres du nord de l'Allemagne, mais d'une manière uniquement mélodique, avec une sorte de gracieuse bonhomie. Tout en se refusant aux effets de virtuosité familiers à Poglietti, par exemple, Pachelbel sait écrire en claveciniste délicat, avec un sentiment raffiné de l'harmonie et de la sonorité.

J.-Ph. Krieger a écrit, avec la même simplicité aimable, une *Aria* avec 24 variations : d'autre part, une *Passaenglia*, insérée sous son nom dans les *Toccate, Canzoni, et altre Sonate... datti principali Maestri... Kerll, Borro, J.-P. Kriegeri composte* (1675), est fort brillante.

Les *Suites* de Johann Krieger (*Sechs Musicalische Partien*, 1697) comprennent essentiellement quatre pièces (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*). Elles sont d'un remarquable caractère musical : tandis que ses prédécesseurs n'oublient guère que dans les *Allemandes* l'origine des pièces qu'ils traitent, il transforme les danses en œuvres d'inspiration élevée. Dans son *Anmuthige Clavier-Uebung* (1699), avec des compositions où le style d'orgue et le style du clavecin sont mélangés, on trouve une chacone, dont les variations sont écrites surtout en contrepoint, mais où ne manquent pas les effets de virtuosité.

De Christian-Friedrich Witte (1660?-1716), quelques pièces manuscrites, dont deux *Suites*, sont dans la manière un peu courte de Pachelbel; une *Passaenglin* de sa composition a été attribuée à J.-S. Bach; les reprises de la mélodie fondamentale, au cours des variations, rappellent les procédés de Muffat.

Tandis que les clavecinistes que nous avons énumérés jusqu'ici se contentent généralement de traiter les quatre danses essentielles de la suite, J. Kaspar Ferdinand Fischer, maître de chapelle du margrave de Bade, admet dans ses *Partien* un nombre de pièces indéfini, qui varie de l'une à l'autre, de sorte qu'il est impossible de les rapporter à un plan commun : elles ne se ressemblent, dans la disposition, que par le prélude qui les commence<sup>2</sup>. Dans ces préludes, d'ailleurs, apparaissent les particularités de l'art de Fischer : la forme, tout en rappelant un peu la forme des préludes de J. Krieger, en est particulière. Les séries d'accords répétés qui les composent, et surtout le caractère et l'« accent » de ces accords, sont fort remarquables. D'autre part, dans quelques-unes de ses pièces de danses se manifeste, ainsi que dans les préludes, le goût de Fischer pour les harmonies sombres. A ces traits on reconnaît l'âme allemande de l'auteur, sérieuse dans le sentiment et personnelle dans l'expression<sup>3</sup>.

Johann Kuhnau (1660-1722), comme Fischer, nous présente une œuvre considérable (*Neue Clavier-Uebung*, I, 1689; II, 1692; *Frische Clavier-Fruchte*, 1696; *Musicalische Vorstellung einiger Biblischen Historien*, 1700). Dans ses compositions en forme de *Suite*, il s'en tient, presque toujours, au nombre de quatre danses, sans s'astreindre à ne donner que les danses généralement admises, et sans maintenir partout, entre l'*Allemande* et la *Courante*, l'affinité de mélodie ou de figures. Ecrites d'un style calme, égal et souriant, ces pièces sont précédées de préludes fort intéressants, où M. Seiffert aperçoit, avec raison, les premiers modèles de ce que l'on appelle, en langage moderne, une étude pour le piano. Les figures et doubles figures qui suivent ces préludes ont la plus grande valeur : un peu courtes d'inspiration, un peu timides, elles ont cependant la constitution définitive de la fugue classique. A la fin de la 2<sup>e</sup> partie de la *Clavier-Uebung*, Kuhnau donne une *Sonate*. Dans les *Frische Clavier-Fruchte*, paraissent sept autres sonates, composées à la manière des sonates pour deux violons et basse, et qui ressemblent à des transcriptions élégantes, non serviles, mais adaptées au clavier avec assez de talent pour que la continuité de polyphonie se laisse deviner, sans s'étaler avec une sécheresse pédante<sup>4</sup>.

Johann Mattheson (1681-1764), qui naquit et vécut à Hambourg, prend toutefois modèle sur Kuhnau. Sa *Sonate... dédiée à qui la jouera le mieux* (1713) n'a, il est vrai, que le titre de commun avec les sonates de Kuhnau. Mais dans ses *Pièces de clavecin en deux volumes* (1714), il déclare qu'il s'est décidé à écrire par émulation avec l'auteur de la *Clavier-Uebung*. Dans cette œuvre, il réunit des *Suites* où il en agit plus librement que Kuhnau avec les règles constitutives du genre, et où l'on trouve plus d'aisance mélodique que chez le savant *Cantor*, mais où quelques préludes ont le caractère d'*Études* que nous avons signalé dans ses compositions. D'autres préludes, au contraire, sont en forme d'ouverture française.

Les *Doigts parlans* (1749), collection de « douze fugues doubles à deux et trois sujets », sont dédiées à Handel. La technique du claveciniste y est plus apparente que dans les fugues que nous avons signalées jusqu'ici : Mattheson charge le tissu polyphonique d'accords pleins, marque par des octaves les rentrées du thème, écrit des conclusions brillamment figurées.

Georg-Philipp Telemann (1681-1767) est plus moderne encore que Mattheson. Dans *Der getreue Music-Meister*, sorte de journal de musique qu'il publie à Hambourg en 1728, il écrit des *Suites* formées d'une infinité de pièces, de petites esquisses pittoresques, d'une plume légère, sans aucune recherche de polyphonie, souvent à deux voix, avec des « sauts » et des unissons qui rappellent Domenico Scarlatti. Ses *Fantaisies pour le clavecin*, publiées après 1737, sont divisées en « trois douzaines ». Ces *Fantaisies* se groupent deux par deux, de telle sorte que la première se répète après la seconde, ainsi que le début d'un menuet après le trio. Par la forme, certaines de ces compositions (1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup> douzaine) se rapprochent de l'*Ouverture* d'Alessandro Scarlatti; la 2<sup>e</sup> douzaine comprend des pièces constituées comme les « ouvertures françaises » (mouvement grave, mouvement rapide, mot. grave). Dans la 2<sup>e</sup> douzaine, à la pièce

3. Les œuvres de Fischer ont été publ. par M. E. von Werra (Breitkopf et Härtel).

4. Les œuvres de Kuhnau ont été publ. par M. Püslar (Breitkopf et Härtel).

1. Voy. l'ouvr. déjà cité de M. Seiffert.

2. La grâce et la vivacité française l'ont inspiré le plus souvent.

principale est jointe une seconde pièce de mouvement rapide, formée de deux parties. Etant réunies deux par deux, avec reprise finale de la première, comme dans les deux autres « douzaines », ces *Fantaisies* de la troisième douzaine donnent ainsi des séries de six pièces successives.

Dans les *XVIII Canons mélodieux ou VI Sonates en Duo pour le clavecin* (Paris, 1738) sont groupées trois pièces, deux — la 1<sup>re</sup> et la dernière — de mouvement rapide, la seconde lente. Par l'écriture, ces canons à l'unisson ressemblent à des duos pour deux violons, sans basse continue.

Le style aimable, l'habileté sans pédantisme et l'originalité sans rudesse de Telemann le firent admirer et imiter. Parmi les compositeurs qui suivent son exemple, il faut citer Kreysing, J.-V. Görner, K.-J.-F. Hallmeier, dont quelques œuvres se trouvent dans le recueil de Telemann *Der getreue Music-Meister* (1728)<sup>1</sup>.

..

Les sonates faites sur les « histoires bibliques » sont, d'autre part, des monuments remarquables de la « musique à programme ». Si, pour les éléments pittoresques de son œuvre, Kuhnau avait déjà à sa disposition des ressources offertes par ses devanciers, il est contraint à plus d'invention quand il veut décrire des états de l'âme. Les motifs par lesquels il exprime la joie (p. 131, p. 146, p. 153, p. 176 de l'édition moderne) sont d'une sérénité charmante : le désordre de pensée, la tristesse hagarde, les fureurs de Saül, sont dépeints avec une sobriété forte; partout les allusions musicales sont d'une rare justesse et d'une valeur psychologique incontestable.

..

Dans le nord de l'Allemagne, nous devons citer J.-A. Reincken (1623-1722), qui écrit des *Partite* sur la *Meyerin* (les 3 dernières variations ont le caractère d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue) et un *Ballet*; Georg Böhm (né en 1661), dont les quatre *Suites* sont gracieuses comme les œuvres des Français, sans être vides<sup>2</sup>; Buxtehude, qui nous a laissé une *Suite* sur le choral *Auf meinen lieben Gott* (*Allemande, Double, Sarabande, Courante, Gigue*) et dont les *VII Suites* « sur la nature et les propriétés des planètes » sont malheureusement perdues; Vincent Lübeck (1634-1740), organiste à Stade, puis à Hambourg, qui publia en 1728 une *Clavier-Uebung* comprenant un prélude, une fugue et une *suite* (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*).

Il nous reste à signaler un groupe de maîtres allemands dans les œuvres desquels s'épanouit et se transforme la *Suite*. Nous prendrons encore pour guide l'excellent ouvrage de M. Seiffert, où nos lecteurs trouveront, traitées à fond et magistralement, toutes les questions que nous ne pouvons ici qu'effleurer.

Dans ses *Componimenti musicali per il cembalo* (1739)<sup>3</sup>, Gottlieb Muffat (1690-1770), fils de Georg Muffat, publie six séries de pièces où, après une *Ouverture* (nos 1 et 5), une *Fantaisie* (nos 3, 4, 6) ou un *Prélude* (no 2), on trouve une *Allemande*, une *Courante* et une *Sarabande* dans les 3 derniers groupes, une *Allemande* et une *Courante* dans le premier. Mélangées à ces pièces, se rencontrent d'autres danses, des pièces de caractère ou des compositions de déno-

mination plus vague (*Rigaudon, Menuet, avec Trio* ou sans *Trio, Bourrée, Hornpipe*; — la *Hardiesse, la Coquette, Cornes de chasse*; — *Air, Adagio, Fantaisie*). Une *Gigue* (nos 2, 4, 5, 6) ou un *Finale* (nos 1 et 3) servent de conclusion à ces six espèces de *Suites*, après lesquelles, au septième rang, paraît une *Ciacona* avec 38 variations. Le style de Muffat est original en ceci qu'il comprend les particularités de style des diverses écoles : la mélodie accompagnée d'une manière homophone, comme les Italiens, la plénitude harmonique des Allemands, le mélange de passages en récitatif et de traits, les accords arpégés comme chez Kuhnau, Böhm et K.-F. Fischer, les progressions élégantes, comme chez Couperin, tous ces éléments se fondent dans les pièces de Muffat. Pour l'exécution, il suit les conseils de Couperin.

F.-Anton Maichelbek (1702-1750), dans ses *Sonaten* (1736) écrites « à la mode italienne d'aujourd'hui », donne des *Suites* mêlées de pièces de *Sonates*. L'influence italienne est manifeste dans ces œuvres fort mélodiques, écrites généralement à deux parties, où l'on trouve des accompagnements en accords brisés (basse d'Alberti), des effets dans le goût de Scarlatti, de l'habileté et du brillant. Il a laissé une méthode, *Die auf dem Clavier lehrende Caccilia* (1738), où il traite de tout ce que doit connaître un claveciniste, depuis les clefs et le doigter, jusqu'à la réalisation de la basse continue et au contrepoint.

De J. Kaspar Simon, les *Leichte Præcludia und Fugen* (en 2 parties) sont destinées au clavecin ou à l'orgue : ses *Gemüths vergnügende musicalische Neben-Stunden* comprennent six *Suites* où la troisième seule des pièces qu'il y associe (le *Menuet*) conserve le caractère d'une danse, tandis que les autres parties sont des mouvements de sonates. Par le style et par la technique, il n'observe d'ailleurs point la tradition des maîtres de la suite, mais prépare les éléments de la sonate moderne. Il en est de même d'August Bux (Zwei *Partien*, 1746). Isfried Kayser (*Drei Parthiue clavi-cimbalo accomodate*; 1746) manifeste plus encore les mêmes tendances.

..

Dans les compositions du claveciniste thuringien Joh. Schmid, se trouvent des variations où paraît encore un rellet lointain de J. Pachelbel : les six premières *Partite* sur un thème destiné au chant du ps. 121 sont dans le style de la variation du clavecin, les onze suivantes sont conçues en forme de danses : *Boutade, Allemande, etc., Passacaille*. Un prélude, relié à une fugue, sert d'introduction à cette œuvre (1710), qui contient de nombreux signes d'ornementation, des indications dynamiques (f., p., pp.) et des remarques sur le mouvement et la souplesse de rythme qu'admet l'*Andante*.

Le style de J.-Peter Kellner, aussi Thuringien (1705-1788), ne garde presque plus la moindre trace de l'influence de Pachelbel. Une série de six *Suites* a été publiée par lui sous le titre de *Certamen musicum* (1739 à 1756). Après un prélude et une fugue, on y trouve une *Allemande* et une *Courante* : la seconde partie de la *Suite* est traitée librement; des pièces dénommées *Adagio* ou *Allegro, etc.*, y remplacent le plus souvent les danses, mais l'on y rencontre fréquemment un ou deux menuets. Dans la première *Suite*, l'*Allemande*, la *Courante* et la *Sarabande* ont des traits mélodiques communs; l'*Allemande* et la

1. Ce recueil se trouve à la Bibl. nationale.

2. Sur ces maîtres, voyez l'ouvr. de M. Seiffert.

3. Rééd. par M. G. Adler (*Denkm. der Tonkunst in Oesterreich*, 3<sup>e</sup> année).

*Courante* de la seconde *Suite* ont aussi de l'affinité. Les préludes sont des sortes d'études ou des pièces brillantes, qui se rapportent au style de concerto. La valeur musicale de ces compositions est considérable.

Le *Manipulus Musicæ* (1733-1736) du même auteur est de forme incertaine et de moins haute signification.

Il nous reste à mentionner le trivial Fischer (1707-1766), Christian Pezold, Gottfried-Heinrich Stölzel (1690-1749), dont la *Sonate enharmonique* a une certaine unité dans le dessein, Christoph-Graupner (1683?-1760) et Georg Gebel le père (1683-1730) et G. Gebel le fils (1709-1733).

Chez J.-S. Bach, les œuvres de jeunesse nous révèlent quelles furent les premières études du jeune compositeur. Une fugue en *mi mineur* (B. G., XXXVI, p. 153) est dans la manière de Pachelbel, une *Sonate en ré majeur* (B. G., XXXVI, p. 19) nous rappelle, par la forme, les œuvres de Kuhnau (*Frische Clavier-Früchte*), et l'introduction semble inspirée par un passage de la 3<sup>e</sup> sonate à programme du même auteur (*lo Sposo amoroso e contento*), dont le souvenir paraît encore dans la fugue en *si mineur* contenue dans cette sonate. La fugue qui termine la sonate a, d'autre part, des rapports évidents avec les compositions imitatives des Italiens et de Poglietti, étant faite sur le cri de la poule et le chant du concon. Dans le *Capriccio sopra la lontananza* enfin, *del suo fratello diletteissimo* (B. G., XXXVI, p. 190), Bach prend modèle sur les « sonates à programme » de Kuhnau. Pendant son séjour à Weimar (1708-1717), l'intérêt du maître pour les compositions italiennes se manifeste en des transcriptions de *Concertos* de Vivaldi, de Marcello; il emploie des thèmes italiens, écrit une *Aria variata alla maniera italiana* (B. G., XXXVI, p. 203), un *Prélude en la mineur* (suivi d'une fugue) conçu dans la forme du concerto italien (B. G., XXXVI, p. 91; — cf. B. G., XVII, p. 22). Par la disposition, la 2<sup>e</sup> partie de la *Tocatta en ré majeur* (B. G., XXXVI) se rapporte à la même origine. Cependant, les quatre *Toccate* dont cette œuvre fait partie sont construites comme les *Toccate* de Georg Muffat : elles présentent un mélange d'éléments de style libre et d'éléments observés, mais Bach travaille longuement les matériaux que Muffat ne fait guère que présenter. Deux *Toccate*, écrites apparemment dans les dernières années du séjour à Weimar, ont une plus grande unité et plus de recherche dans l'écriture (B. G., III).

Les 18 petits *Préludes*, les *Inventiones* et les *Sinfonies* sont destinés aux élèves. « Le titre des *Inventiones* et *Sinfonies* indique l'intention de l'auteur : il veut enseigner à jouer purement à deux, puis à trois parties, et d'une manière *cantable*, et il veut donner à ses disciples un « fort avant-goût de la composition ». La forme des *Inventiones* rappelle, le plus souvent, la structure de l'air italien : les *Sinfonies* se rapprochent des trios italiens pour les instruments. La musique de ces courtes pièces est fort remarquable : dans ce livre d'esquisses, Bach a déjà tracé, pour ceux à qui il enseigne le jeu *cantable*, les figures expres-

sives qu'il présente dans ses autres œuvres. C'est non seulement une introduction à l'art d'exécuter nettement, mais d'interpréter exactement les pièces de Bach. Il est regrettable que les éditions pratiques de ces œuvres soient loin de satisfaire à cette partie du dessein de l'auteur.

C'est aussi à la jeunesse curieuse de s'instruire qu'est dédié le *Clavecin bien tempéré* (1<sup>re</sup> partie, 1722). Dès 1698, Andreas Werckmeister déclarait que, pour le clavecin accordé avec le tempérament, on pouvait composer en chacun des tons désignés par les touches, en mode majeur et en mode mineur<sup>1</sup>. Les dix-sept *Suites* de Pachelbel (copie de 1683) montraient déjà un accroissement dans le nombre des tonalités employées. J.-K.-F. Fischer, dans son *Aradue Musica* (1713), écrit en dix-neuf tons différents. Une partie des préludes assemblés en 1722 par Bach avait été déjà réunie par lui en 1720, dans le *Clavier-Büchlein* de son fils Wilhelm Friedemann (B. G., XLV). Ce sont les préludes I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII (les préludes I, II, VI et X ont été remaniés et développés). D'autres pièces avaient été aussi composées antérieurement : Forkel rapporte que la fugue en *sol mineur* était un ouvrage de jeunesse<sup>2</sup>.

Les *Suites françaises* furent composées avant le départ de Bach pour Leipzig : aux quatre danses de la *Suite* allemande sont mêlées, avant la *Gigue* finale, des pièces d'espèce différente. Le Begue, Marehand, Kuhnau, Buttstett et Murschhauser ont laissé des *Suites* de semblable structure.

De la période de Leipzig (1723-1730) datent les *Suites anglaises*, écrites avant 1726. Elles sont précédées de préludes. Dans les *Suites allemandes* (1<sup>re</sup> partie de la *Clavier-Uebung*, 1731), Bach est moins respectueux de la forme en quatre parties que dans les précédentes. Une plus grande liberté dans la constitution des pièces se manifeste aussi : tantôt les *Courantes* ont un caractère passionné, à la française (2, 4), tantôt une allure fluide, à l'italienne (1, 3, 5, 6). Les *Giges* sont généralement fuguées (3, 4, 5, 6) : l'une cependant a l'apparence d'une mélodie accompagnée (1). Enfin, les pièces d'introduction sont de formes variées. La 2<sup>e</sup> partie de la *Clavier-Uebung* (1733) comprend un concerto italien et une ouverture française. La 4<sup>e</sup> partie (1742) renferme un air avec 30 variations, où il fait preuve d'une liberté d'imagination et d'une richesse incomparables.

Vers 1744, il termina la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*, où il y a plus de musique encore que dans la première, et où certains préludes annoncent la forme de la sonate moderne. L'habileté dans la conduite de la fugue s'y élève au plus haut point. Dans l'*Art de la Fugue* (1749), cette merveilleuse faculté de traiter le contrepoint est utilisée pour un ouvrage didactique où le maître veut montrer tout ce que, en ce style sévère, on peut tirer d'un thème unique. Tandis que, dans la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*, Bach annonce une ère nouvelle, dans cette dernière œuvre il nous donne le résumé de tous les artifices du vieil art de la polyphonie.

1. Die notwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus wohl könne tractirt werden.

2. Über J.-S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802.

## III

## LES GRANDS CLASSIQUES

Par Michel BRENET

On a dit de l'histoire des mathématiques qu'il ne serait pas juste de penser qu'on pût l'écrire en joignant bout à bout des études successives sur les œuvres des mathématiciens illustres; car, en agissant ainsi, l'on ne pourrait obtenir, au lieu d'un développement historique, qu'une série discontinue de découvertes, produites en apparence uniquement par des à-coups de génie. « Mieux vaudrait, pour déterminer le mouvement historique, le chercher dans les œuvres des géomètres médiocres, dans les ouvrages didactiques de toutes les époques, où l'on verrait comment les études nouvelles ont été à chaque instant préparées par des traités antérieurs, et comment elles ont été rattachées à ces travaux. »

Il en est de même dans toutes les branches d'histoire, et en particulier dans l'histoire de la musique. Pas plus que les îlots épars dans l'Océan n'existent isolés au milieu des flots, mais bien se relient entre eux par le système ininterrompu et caché des reliefs sous-marins, les artistes créateurs ne sont réellement séparés les uns des autres et de la multitude des hommes. Notre fervente admiration leur ferait à eux-mêmes injustice, et nous condamnerait à ne pouvoir jamais ni les connaître assez, ni dignement les louer, si nous ne voulions en dehors d'eux rien regarder dans l'horizon historique. Haydn, Mozart, Beethoven, remplissent la période que nous devons étudier ici, et qu'on est convenu d'appeler, en musique, l'ère des « grands classiques ». Leurs trois noms forment, dans l'opinion commune, un tout indivisible et parfait en lui-même, ainsi que les trois sons de la triade harmonique; cependant, comme les degrés de la gamme, viennent se placer entre eux les musiciens secondaires, par lesquels seulement s'ordonne une progression logique et se peuvent souder les anneaux de la chaîne.

Si l'on veut essayer d'embrasser d'un regard d'ensemble cette chaîne merveilleuse, il faut se représenter en quelque sorte la carte géographique de l'Allemagne musicale, vers le milieu du xviii<sup>e</sup> siècle. Cette carte, le voyageur et historien anglais Charles Burney tenta de la dresser, en parcourant lui-même toutes les contrées de l'Europe; beaucoup de choses qu'il vit, en 1772, existaient déjà vingt ans auparavant, en l'année où la mort du grand Bach, à Leipzig, fermait un âge historique. Mais Burney, encore qu'il voyageât sur les routes de poste, au trot lourd de quatre chevaux, était déjà un touriste pressé, qui regardait les villes et les peuples un peu vite, en se penchant hors des portières de son carrosse<sup>1</sup>. D'ex-

cellentes monographies spéciales complètent et corrigent aujourd'hui ses récits anecdotiques.

Vers 1750, l'Allemagne, par la division de ses territoires en un nombre considérable de royaumes et de domaines seigneuriaux, offrait un état de choses à la fois favorable à l'exercice des professions de luxe, et nuisible au développement d'une école homogène d'art national. Le degré de culture et de prospérité de l'art était subordonné à la personnalité des souverains, que les mœurs du temps préparaient à faire acte eux-mêmes d'exécutants et de compositeurs-amateurs, et qui étaient par cela même enclins à chercher la satisfaction de leurs préférences particulières, plutôt qu'à découvrir et protéger de nouvelles initiatives. La plupart des musiciens, que dirigeaient des intérêts matériels, se pliaient aisément aux goûts d'un prince dont ils portaient la livrée. Toutes les représentations, toutes les exécutions, étaient plus ou moins des cérémonies de cour, auxquelles un auditoire choisi n'assistait que par devoir ou faveur, et sans avoir permission de manifester ni le plaisir ni l'ennui. Chaque souverain, désireux de surpasser son voisin, s'efforçait de s'attacher les poètes, les compositeurs, les virtuoses les plus célèbres, qui écrivaient, composaient, chantaient et concertaient pour lui seul. Il y avait ainsi rivalité sans échange. Les œuvres nées dans une capitale y demeuraient généralement prisonnières. Quelques-unes seulement étaient jugées dignes de l'impression ou de la gravure; presque toutes restaient en manuscrit dans les archives du palais, de la chapelle, de la ville, pour lesquelles on les avait composées. Le répertoire de Munich différerait donc de celui de Mannheim ou de Berlin, et chaque petite capitale était la « citadelle » d'un compositeur. Une brouille survenue entre maître et serviteur, une mission en Italie pour engager des chanteurs, un congé longuement sollicité, amenaient seuls les musiciens à changer d'atmosphère et à connaître ce qui se passait autour d'eux : jusqu'au temps de Charles-Marie de Weber, la cour de Dresde ne sut rien des productions de l'école viennoise, pas même de Mozart.

Vienne, vers la date qui sert de point de départ à notre étude, se trouvait, sous le rapport musical, dans une période d'atonie ou de décadence; la chapelle impériale, autrefois si brillante, végétait; les oratorios qu'elle exécutait pendant le carême avaient été

1. Burney, *The Present State of music in Germany, Netherlands, and united provinces*, London, 1773, 2 vol. in-8°; trad. all. par Ebeling, 1773; trad. française partielle, par Emile Le Roy : *la Musique dans les cours allemandes en 1772*, extrait du *Voyage musical*, etc., Paris, Baur, s. d. (1881), petit in-8°.

abandonnés; les représentations d'opéras et de « sérénades » dramatiques se faisaient rares, et les musiciens attachés au service de la cour avaient surtout pour emploi d'enseigner le clavecin et le chant aux archiduchesses et de composer les cantates que les enfants de Marie-Thérèse et quelques nobles amateurs exécutaient à Schönbrunn ou à Laxenburg, pour la fête de l'impératrice ou le jour anniversaire de sa naissance<sup>1</sup>. Les festins offerts à un prince en voyage ou à l'ambassadeur d'une puissance étrangère étaient l'occasion d'une « musique de table » vocale et instrumentale à laquelle participaient les membres de la chapelle et ceux de l'opéra impérial. Vienne n'aurait eu aucune part au mouvement musical du moment, si, en dehors de la cour, n'avait commencé à se manifester l'expression des goûts populaires. En 1750 furent inaugurés les premiers concerts publics, sous le titre d'« Académies musicales ». Ils se donnaient au « Burgtheater », les vendredis et pendant le carême, et leurs programmes, comme ceux du Concert spirituel de Paris, qui servait de type à toutes les entreprises du même genre, étaient formés de cantates, d'airs, de petites symphonies et de concertos. La meilleure musique que l'on entendit alors en Autriche ou en Hongrie se faisait chez quelques seigneurs, à Vienne en hiver, et dans leurs résidences en été : chez les Schwarzenberg, les Kinsky, les Esterhazy, les Liechtenstein, les Lobkowitz, et surtout chez le feld-maréchal prince de Saxe-Hildburghausen, qui entretenait un corps nombreux et excellent de musiciens; Jos. Bonno, Jos. Trani, Ditters de Dittersdorf, le dirigèrent successivement; leurs concerts attiraient chez le prince toute l'aristocratie viennoise<sup>2</sup>.

Les petites cours de l'Allemagne du Sud surpassaient alors la cour impériale, sous le point de vue du luxe musical. A Dresde<sup>3</sup>, Frédéric-Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, régnait depuis 1733. Il avait épousé une archiduchesse d'Autriche, élevée comme lui dans le culte de la musique italienne. Le mariage du prince-héritier, en 1747, avait fixé à cette cour une princesse de Bavière, Maria-Antonia Walburga, que distinguait un triple talent de poétesse, de cantatrice et de compositeur<sup>4</sup>. Toute la famille royale fréquentait assidûment l'opéra, que Johann-Adolf Hasse (1699-1783) alimentait régulièrement d'œuvres nouvelles en style italien<sup>5</sup>. En dehors des chanteurs recrutés au delà des Alpes pour interpréter ce répertoire, on vantait grandement l'orchestre,

que Volumier avait jadis exercé dans la manière de Lully et qu'après lui deux chefs, l'Allemand Pisen-del († 1755), l'Italien Cattaneo († 1758), s'étaient appliqués à perfectionner<sup>6</sup>. On sait l'éloge qu'en fit J.-J. Rousseau, par oui-dire, en le proclamant, de tous les orchestres connus, « le mieux distribué, et qui forme l'ensemble le plus parfait<sup>7</sup> ». Le célèbre Hampel, entre autres, en faisait partie et y avait expérimenté ses perfectionnements dans la facture du cor<sup>8</sup>. Cet orchestre, en dehors du théâtre, participait aux concerts de la cour, aux séances de musique de chambre données dans les appartements de la reine, aux exécutions de musique d'église, auxquelles cette princesse, qui appartenait à la religion catholique, s'intéressait personnellement. Il y avait en charge un « compositeur de la musique religieuse de la cour », qui était, depuis 1748, Johann-Georges Schürer († 1780); plus de six cents compositions, conservées en manuscrit, témoignent de son zèle infatigable. Mais, dans les occasions solennelles, on avait recours au talent de Hasse. Ce fut lui qui composa, pour l'inauguration de la nouvelle chapelle de la cour, une messe et un *Te Deum* que la tradition maintint longtemps au répertoire de l'église à laquelle ils avaient été destinés<sup>9</sup>. Hasse était aussi chargé d'écrire les oratorios que l'on substituait chaque année, pendant le carême, aux représentations théâtrales. Ses grands ouvrages en ce genre, *Sant' Elena al Calvario*, *Giuseppe riconosciuto*, *la Caduta di Gerico*, *la Depositione della croce*, *la Conversione di S. Agostino*, ne ressemblaient en rien aux « Passions », aux cantates d'église, aux oratorios de l'époque précédente. C'étaient des opéras déguisés, que le sujet et le lieu de leur exécution distinguaient seuls des œuvres profanes, écrites pour le théâtre. La publication récente de la *Conversione di S. Agostino*, dont le livret avait été versifié pour Hasse par la princesse Maria-Antonia Walburga, a servi surtout à démontrer « combien nos idées en matière dramatique se sont modifiées » depuis cent cinquante ans. Abstraction faite de toutes les critiques qui concernent l'appropriation de la musique au sujet, on y peut étudier les dons de Hasse pour une mélodie facile et relativement expressive; et l'on est d'autant plus frappé du caractère conventionnel de l'œuvre, que l'on se voit en présence d'un auteur allemand qui abandonne volontairement les propriétés de sa race pour se conformer aux modes régnantes et s'exprimer, non sans accent, dans une langue étrangère<sup>10</sup>.

1. La chapelle impériale avait pour premier maître, en 1756, Predieri, et pour second maître Georges Reutter. Il y avait trois « compositeurs de la cour » : Wagenseil, Pallota et Jos. Bonno. Les « organistes » étaient Gottlieb Muffat et Aot.-Carl Richter. Le personnel vocal comprenait environ douze chanteurs, et l'orchestre une trentaine d'instrumentistes. Voyez L. von Köchel, *Die Kaiserliche Hofmusikpöelle* (La chapelle-musique de la cour impériale), etc., Vienne, 1869, in-8°, p. 85 et suiv.

2. Le prince de Saxe-Hildburghausen ayant quitté Vienne en 1759, Dittersdorf et les meilleurs musiciens de son orchestre passèrent au « Hoftheater ». — Sur l'état de la musique à Vienne depuis 1750, on consultera : *Ditters von Dittersdorf, Lebensbeschreibung* (Autobiographie), Leipzig, 1801, in-8°; A. Schmidt, *Chr. W. Gluck*, Leipzig, 1854, in-8°, p. 54 et suiv.; Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Histoire des Concerts à Vienne), Vienne, 1869 p. 3 et suiv., 37 et suiv.; C.-F. Pöhl, *J. Haydn*, Leipzig, 1878, in-8°, t. 1<sup>er</sup>, p. 79 et s.

3. Sur cette cour, voir Fürstenau : *Beiträge zur Geschichte der kgl. sächsischen musikalische Kapelle* (Essais sur l'histoire de la chapelle royale de Saxe), Dresde, 1849, in-8°, et : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* (Sur l'histoire de la musique et du théâtre à la cour de Dresde), Dresde, 1862, deux vol. in-8°.

4. Maria-Antonia Walburga (1724-1780) a laissé des poésies en français et en italien, des ouvrages de piété, le livret d'un oratorio de Hasse, et les partitions de deux opéras italiens : *il Trionfo della fedeltà*, et : *Talastri regina delle Amazone*; cette dernière a été gra-

vec. Membre de l'Académie des « Arcadi » de Rome, la princesse se faisait appeler « Emelinda Talea, pastorella arcada ». Eximino lui dédia en 1774 son livre : *Delle origini della musica*, etc., ou fut placé son portrait.

5. Pour tout ce qui concerne la musique dramatique, le lecteur voudra bien se reporter au chapitre spécial qui traite de l'opéra avant Mozart.

6. En 1756, l'orchestre, dirigé par Cattaneo, comprenait 17 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses, 3 flûtes, 6 hautbois, 2 cors, 6 bassons, 1 pantalon, 1 viole de gambe. L'état du personnel indique en outre un organiste chargé de jouer la basse continue au clavecin. Un raffinement spécial à l'orchestre de Dresde consistait à faire accorder les instruments avant leur entrée dans la salle.

7. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, art. ORCHESTRE.

8. Anton-Joseph Hampel († 1771) était entré en 1737 dans l'orchestre de Dresde. On place entre 1750 et 1755 ses modifications à la facture du cor, qu'il fit exécuter sous ses yeux par le facteur J. Werner.

9. La chapelle de la cour fut inaugurée le 29 juin 1751; on y plaça en 1754 un bel orgue de Gottfried Silbermann. V. Fürstenau, t. II, p. 271. — Le *Te Deum* de Hasse a été publié à Leipzig, chez Peters. Un choix de chants religieux a été écrit avec, avec orgue ou piano, de Hasse, a été rédigé par M. Otto Schulz, comme 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> volumes de la collection : *Musik am sächsischen Hofe* (Musique à la cour de Saxe), Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905.

10. *La Conversione di S. Agostino*, de Hasse, forme le tome XX de

Les péripéties de la guerre de Sept ans, dont la Saxe eut cruellement à souffrir, vinrent interrompre les brillantes manifestations de la vie musicale à Dresde. En 1757, une partie de l'orchestre et de la troupe d'opéra suivit à Varsovie l'électeur-roi de Pologne; en 1760, Hasse chercha un refuge en Italie. Lorsque la paix fut rétablie et que, en 1763, Frédéric-Auguste III parvint au trône, sous la régence de son oncle, les destinées artistiques de la cour saxonne ne changèrent point d'orientation. Johann-Gottlieb Naumann (1744-1801) s'y installa tout d'abord comme compositeur pour l'église, puis comme maître de chapelle, et, à l'instar de Hasse, composa tous les ouvrages nécessaires au service de la cour : vingt-quatre opéras, onze oratorios, vingt et une messes, un *Te Deum*, et quantité de psaumes, de motets et de morceaux divers<sup>2</sup>.

Ni du temps de Hasse, ni du temps de Naumann, Dresde n'exerça d'influence réelle sur le développement de la musique allemande, parce qu'elle-même n'avait pas su se dérober à l'ascendant de l'art transalpin. Il en était de même à Stuttgart, où le duc Carl Eugène, qui régna depuis 1744, n'épargnait rien pour s'entourer d'artistes renommés et pour multiplier des exécutions qui méritaient les louanges des visiteurs étrangers. Chaque année, au moment de l'anniversaire de sa naissance, des fêtes avaient lieu, qui duraient quinze jours, et pendant lesquelles de nombreux invités réunis à Stuttgart ou à Ludwigsbourg, pouvaient assister sans relâche aux opéras, aux comédies, aux bals, aux concerts et aux banquets<sup>3</sup>. Pour que le peuple prit part à l'allégresse générale, le duc lui faisait jeter des pièces de monnaie et distribuer des viandes et du vin : jouissances matérielles que l'on jugeait alors seules à sa portée, car les temps étaient oubliés où l'art plongeait ses racines jusqu'au cœur de la nation, et l'on ne se souvenait plus des « échafauds » parés de tapisseries, chargés d'acteurs et de musiciens, que le moyen âge dressait sur les places publiques et sur le parvis des églises, et sur lesquels, à la vue de tous, se jouaient de beaux « mystères » et se représentaient, par personnages vivants, les tableaux symboliques des grands peintres, tels que *l'Agneau sans tache*, de Memling.

Admis aux spectacles de cour, les artisans ou les bourgeois allemands de 1750 les eussent d'ailleurs peu goûtés, puisque « malheureusement », remarque l'historien de la musique en Wurtemberg, ce n'était pas l'art germanique que protégeait Carl Eugène. « Comment cela eût-il été, alors que le sentiment national sommeillait, et que toutes les directions de la pensée, en politique, en littérature, en art, prenaient leur mot d'ordre à l'étranger<sup>4</sup> ? » En 1751, le duc avait remplacé, à la tête de sa musique, l'Italien Brescianello par le Viennois Ignaz Holzbauer : mais

celui-ci ne passa que deux ans à Stuttgart et partit en 1753 pour Mannheim, où nous le retrouverons. Il eut pour successeur Jommelli, avec lequel triompha la musique italienne et les chanteurs ultramontains. L'orchestre seul était formé en partie de musiciens allemands qui, en dehors même du théâtre, et dans les concerts ou la « musique de table », exécutaient encore le répertoire étranger, à commencer par les ouvertures de Jommelli. C'étaient des pièces de symphonie, disposées en trois mouvements, allegro, andante et presto, que l'on préférerait à celles de Hasse et de Galuppi, et entre lesquelles on admirait surtout l'ouverture d'*Artaserse* (1749), pour cordes, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse continue pour le clavecin. Carl Eugène, qui avait ces morceaux en grande estime, se plaisait à y tenir en personne la partie de clavecin.

Comme le duc de Wurtemberg, le prince-électeur de Bavière, Maximilian-Josef III, était ami de la musique et exécutant zélé. Jouant de la viole de gambe, il se faisait confectionner par ses musiciens ordinaires, comme une marchandise à prix fixe, des concerts qu'il payait un florin la pièce et dont probablement la plupart ne valaient pas davantage. Lorsqu'il s'agissait de son opéra italien, l'électeur savait se montrer moins parcimonieux; lui aussi s'était fait construire une belle salle de spectacle, où deux compositeurs appelés d'Italie, Giovanni Porta et Andrea Bernasconi, dirigeaient, avec leurs propres ouvrages, ceux de leurs plus fameux compatriotes<sup>5</sup>.

Mais la cour la plus musicale était celle de l'électeur palatin, Carl Theodor, à Mannheim. Calquée jusque dans les détails de l'étiquette et les formules du langage sur le modèle de Versailles, — on disait en français « jour de cour, grand appartement, petit appartement », etc., — elle enchérissait encore sur les usages français, en réunissant les plaisirs de l'opéra italien, de la comédie française et des concerts exécutés par un orchestre excellent et par les virtuoses les plus renommés de l'Europe<sup>6</sup>. Les grandes « Académies » se donnaient deux fois la semaine, « sauf quand il faisait grand froid », dans la salle des chevaliers, au château; les séances de musique de chambre, où Carl Theodor jouait tantôt du violoncelle, tantôt « un peu de clavecin », avaient lieu presque quotidiennement « après la table », c'est-à-dire après le repas du milieu du jour; de plus, les musiciens de cour jouaient encore « pendant la table », et les soirs de comédie pendant les entr'actes. En carême, on exécutait de grands oratorios, dont quelques-uns composés tout exprès par le maître de chapelle Holzbauer<sup>6</sup>; en été, le personnel musical suivait le prince-électeur dans sa résidence de Schwetzingen, où se continuaient les fêtes; on plaçait l'orchestre dans des

la grande collection des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monuments de la musique allemande). — Pour la biographie de Hasse et l'étude de ses œuvres, voyez Furstenaub, *ouvr. cité*, t. II, p. 207-270; la préface historique, rédigée par M. Arnold Schering pour l'édition ci-dessus mentionnée de la *Conversione di S. Agostino*, une étude de M. Carl Meunike insérée dans le Recueil trimestriel de la Société internationale de musique, 5<sup>e</sup> année, 1903-1904, p. 230 et suiv.; le volume du même auteur, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (Hasse et les frères Graun considérés comme symphonistes, avec catalogues thématiques), Leipzig, 1906, in-8°; W. Müller, *Joh. Ad. Hasse als Kirchenkomponist* (Hasse comme compositeur religieux), Leipzig, 1910, in-8°; Kamienksi, *Die Oratorien von J. A. Hasse* (les Oratorios de Hasse), Leipzig, 1912, in-8°.

1. Nestler, *Der K. Kapellmeister Naumann*, Dresde, 1901, in-8°.

2. J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Wort-*

*tembergischen Hofe* (Sur l'histoire de la musique et du théâtre à la cour de Wurtemberg), Stuttgart, 1891, 2 vol. in-8°.

3. Sittard, *ouvr. cité*, t. II, p. 27.

4. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München* (Histoire de l'Opéra à la cour de Munich), Freising, 1865, in-8°, p. 129 et suiv.

5. Sur tout ce qui se rapporte à la musique à Mannheim, on consultera l'ouvrage de M. F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe* (Histoire de la musique et du théâtre à la cour palatine), Leipzig, 1898, in-8°, et pour l'histoire spéciale des représentations de comédies françaises, celui de M. Olivier, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au dix-huitième siècle*, 1<sup>re</sup> série, la cour électorale palatine, Paris, 1901, in-4°.

6. En 1753 l'on exécuta l'oratorio de Hasse, la *Conversione di S. Agostino*; en 1754, 1757, 1760, la *Passione, Isacco, Betulia liberata*, de Holzbauer; en 1761, *Il Roroto di Mosè*, de Wagenseil. V. Walter, p. 184.

barques pour des promenades sur le Neckar, on le cachait dans des bocages pour les retours de chasse; « jour et nuit », les concerts retentissaient. Tout cela faisait partie de la « décoration du trône » dont l'électeur palatin semblait s'appliquer à relever l'éclat, pour compenser l'effacement de son rôle politique. La dépense qu'il fit en 1749 pour l'opéra et la musique, sans la danse ni la comédie, atteignit 24.000 florins. En 1772, Burney fut frappé du luxe « prodigieux » de cette cour. « Le palais et ses annexes, dit-il, couvrent plus de la moitié de la ville, et la moitié des habitants qui servent au palais ruine le reste de la ville, qui semble plongé dans la plus profonde indigence. » Non point par ses spectacles dans le goût étranger, mais par ses « Académies » où un orchestre formé de véritables maîtres exécutait des œuvres instrumentales, la cour palatine imprima véritablement une impulsion directrice à la musique allemande.

Nous reviendrons sur ce côté fécond de l'histoire de Mannheim. En poursuivant rapidement un sommaire « tour d'Allemagne », il nous faudra remarquer que, peut-être précisément en raison directe de l'exiguité de leurs ressources, certaines petites principautés se trouvèrent, sur le terrain nouveau de la symphonie, en état de rivaliser avec la cour électorale palatine. C'est ainsi notamment qu'à Darmstadt, chez le landgrave de Hesse, le compositeur Christoph Graupner († 1760), placé à la tête d'un corps de musique qui ne comptait pas plus d'une trentaine d'instrumentistes et de chanteurs, dirigeait, au lieu de somptueuses représentations d'opéras italiens, des concerts de symphonies allemandes<sup>1</sup>. Il en était probablement de même à Ratisbonne, chez le prince de Tour et Taxis<sup>2</sup>; et de même encore chez quantité de semblables petits souverains, ducs, margraves, princes-abbés, princes-évêques, qui, chacun dans son Versailles ou son Mannheim minuscule, et chacun en proportion de ses ressources financières, se procuraient le luxe indispensable d'un corps de musique. Les « villes libres » ne se dérobaient point à des usages si parfaitement appropriés aux tendances musicales de l'âme germanique; il est vrai qu'à Hambourg le Sénat avait d'abord regardé d'un œil sévère les concerts que Telemann dirigeait dans une salle d'auberge, et où l'on entendait des fragments d'opéras et « toutes sortes de choses de nature à disposer les cœurs à la volupté »; aucune défense ne vint cependant arrêter les progrès de cette entreprise, dont les prudents magistrats s'exagéraient le danger, car son répertoire se composait en grande partie de musique instrumentale, d'oratorios et de motets, l'un, entre autres, sur le psaume LXXI, écrit par Telemann pour le « magnifique concert spirituel de Paris<sup>3</sup> ». A Leipzig, le cantor Doles (1715-1797)

avait également fondé, en 1743, dans une maison particulière, de « grands concerts », qui furent suspendus pendant la guerre de Sept ans, et recommencèrent en 1763, sous la direction de Johann-Adam Hiller; ils prirent, en 1781, du local où ils avaient été transportés, le nom de concert du « Gewandhaus » (halle aux draps), sous lequel ils sont restés célèbres.

Quelle que fût d'ailleurs la renommée musicale de telle ou telle cour, de telle ou telle ville de l'Allemagne du Sud ou du Nord, une curiosité spéciale attirait les regards des musiciens vers Berlin, très jeune capitale d'un Etat en formation, où les hasards dynastiques venaient de placer sur le trône le type par excellence du monarque dilettante. Alors qu'il n'était encore que « le prince royal » et que, tenu à l'écart par son père, il vivait presque isolé à Rheinsberg, Frédéric II avait cherché dans l'étude et la pratique de la littérature et de la musique un aliment pour son activité. Ce n'était pas que de tels goûts lui eussent été transmis par héritage; de Frédéric I<sup>er</sup>, on se rappelait seulement qu'il entretenait vingt-quatre joueurs de trompette et deux timbaliers, richement habillés, qui sonnaient des fanfares à midi quand la cour se mettait à table, et un « tusch » à chaque fois qu'une santé était portée; et de Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup>, qu'il aimait le carillon, la musique de chasse, et « n'était pas ennemi de la musique d'opéra en elle-même », attendu qu'« il se faisait jouer par ses hautbois des airs tirés d'opéras de Handel<sup>4</sup> ». Frédéric II, « souverain philosophe », s'annonça comme « le protecteur des muses ». Il fit bâtir un théâtre et engager des chanteurs italiens, s'assura, pour composer le répertoire, les services de Henri Graun (1701-1759), et pendant quelques années se montra fort assidu aux représentations, dans lesquelles il s'amusait de temps en temps à faire introduire un air de sa propre composition. Après la guerre de Sept ans et après la mort de Graun, il se désintéressa peu à peu de l'opéra; sa loge resta vide, et la qualité des exécutions s'en ressentit. D'autre part, il ne s'était jamais avisé d'encourager d'autres manifestations artistiques, et l'on avait remarqué son indifférence absolue à l'égard d'une des meilleures œuvres de Graun, le bel oratorio de la *Mort de Jésus*<sup>5</sup>. Seuls, les concerts intimes dont il se faisait le principal exécutant attestèrent jusqu'au bout son zèle musical, en démontrant qu'il aimait l'art dans la proportion où il pouvait y participer lui-même. Il avait amené de Rheinsberg à Berlin deux ou trois instrumentistes qui avaient été ses maîtres et ses compagnons d'exil, et il leur en avait adjoint quelques autres. Autour de lui, l'organiste Hayne (1684-1758), le violoniste Franz Benda (1709-1786) et ses frères, Johann (1713-1752) et Georg (1722-1792), le

1. Les œuvres des musiciens de Darmstadt, Chr. Graupner, Wilh. Gottfr. Euderle, Schetky, subsistent en grand nombre à la bibliothèque de Dresde, où M. Nagel les a étudiées. Voyez son article publié dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, année 1900, t. XXXII, p. 59 et suiv., et sa Biographie de Graupner, dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, 10<sup>e</sup> année, 1908-1909, pp. 568-612.

2. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Histoire musicale de la ville de Ratisbonne), Regensburg, 1866, in-8°, p. 267, 270. Le prince de Tour et Taxis était violoniste, élève de Tartini. En 1769, son maître de concerts était le compositeur Touchemolin.

3. V. Jos. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg* (Histoire de la musique et des concerts à Hambourg), Leipzig, 1890, in-8°. — Telemann était venu en personne faire exécuter cet ouvrage au Concert spirituel, en 1738.

4. Koeschke, *Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig* (Histoire du théâtre et de la musique à Leipzig), Leipzig, 1864, in-8°. — Dörffel, *Geschichte der Gewandhaus-Concerte zu Leipzig* (Histoire des Concerts du « Gewandhaus » à Leipzig), Leipzig 1884, in-8°.

5. Georg Thourlet, *Die Musik am preussischen Hofe im 18. Jahrhundert* (La Musique à la cour de Prusse au XVIII<sup>e</sup> siècle), dans le *Hoh-nollern-Jahrbuch*, I. Jahrg 1897, Berlin et Leipzig, in fol., p. 49, et suiv.

6. R. von Liliencron, *Berlin und die deutsche Musik* (Berlin et la musique allemande), dans la *Deutsche Rundschau* du 2 novembre 1888. — Pour la biographie de Carl-Heinrich Graun, voyez l'étude de M. Mayer-Reinach, dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, vol. I, 1899-1900, p. 446 et suiv., et l'ouvrage de M. G. Mennicke, *Hasse und die Bruder Graun*, précédemment cité.

claveciniste Carl-Philip-Emmanuel Bach (1714-1788), le flûtiste Quantz (1697-1773), formaient une sorte d'« état-major particulier ». La musique, autrefois pour Frédéric un délassement, puis presque une passion<sup>1</sup>, lui était, avec l'âge, devenue une habitude, un régime, une obligation, finalement une manie. Tous les soirs, à heure fixe, comme une manœuvre, le concert se donnait dans ses appartements. Le roi jouait les trois cents concertos de Quantz<sup>2</sup> dans l'ordre où ils avaient été écrits, en se référant, pour éviter toute erreur de numérotation, à une liste étalée en permanence sur un pupitre; la série terminée, il la recommençait. C.-Ph.-Em. Bach accompagnait au clavecin. Quantz marquait les mouvements, et les rares auditeurs admis à l'honneur d'écouter cette musique royale se gardaient de souffler mot, le professeur de Frédéric ayant seul la permission, la charge et le devoir de crier « bravo » lorsque le vainqueur de Friedberg reprenait haleine après un trait bien enlevé. Quelques personnes assuraient qu'il manquait assez souvent à la mesure, et que c'était alors « à ceux qui l'accompagnaient de couvrir ses fautes ou d'en essayer le reproche<sup>3</sup> ». D'autres, au contraire, et parmi eux de bons musiciens, Burney, Fasch, Reichardt, Niccolai, la cantatrice Gertrud Mara, témoignaient favorablement du jeu de Frédéric<sup>4</sup>. Il avait augmenté à son usage le répertoire de Quantz en composant lui-même force sonates, dont cent vingt et une ont été retrouvées, soigneusement copiées en double exemplaire, l'un pour Potsdam et l'autre pour Berlin. On en a publié vingt, avec quatre concertos<sup>5</sup>; ce sont, à proprement parler, des recueils d'agréables lieux communs et de traits favorables pour la flûte, ordonnés selon le modèle usuel de la sonate « col basso ». On y devine les passages où, après une roulade heureuse, et tandis que le claveciniste frappait quelques accords, Quantz prononçait son inamuable « bravo ».

Musique de roi, jeux de princes, dont il ne faut pas, sans doute, grossir l'importance, mais qui montre cependant, comme en un coin de miroir, l'image partielle de tout un côté de la culture musicale allemande. L'exemple de Frédéric et celui des souverains que le désœuvrement des petites résidences plutôt que le désir des jouissances esthétiques élevées portaient à faire alterner le plaisir du concert avec ceux de la table ou de la chasse, ne pouvaient manquer d'agir à la fois sur l'orientation de l'art et sur les habitudes sociales. Le tableau que nous pouvons imaginer de ces innombrables auditions de cour, de cette consommation démesurée de musique nouvelle, qui obligeait le maître de chapelle en titre à composer sans relâche<sup>6</sup>, de ces séances où, par exemple, au bruit des pas, des voix, de la vaisselle remuée, Dittersdorf exécutait à la file une douzaine de concertos, rappelle ce que disait Pascal des « occupations tumultueuses des hommes et de tout ce qu'on appelle divertissement ou passe-temps, dans lesquels on n'a en effet pour but que de laisser passer le temps sans le sentir, ou plutôt sans se sentir soi-même, et d'éviter, en perdant cette

partie de la vie, l'amertume et le dégoût intérieur qui accompagneraient nécessairement l'attention que l'on ferait sur soi-même durant ce temps-là<sup>7</sup> ». Toute la musique allemande, au XVIII<sup>e</sup> siècle, a souffert de cette compréhension futile du rôle de l'art, de ce régime servile imposé à sa culture. Emmanuel Bach, Haydn, Mozart eux-mêmes, ont dû s'y plier et composer « sur commande » presque toutes leurs œuvres. Beethoven, achetant l'indépendance par toute une vie d'isolement et de lutte, a le premier créé librement, sous la seule pression de ses pensées intérieures.

Au-dessous des cours souveraines et à leur imitation, un public se formait peu à peu. Les petits gentilshommes copiaient les occupations des princes. Les bourgeois, les étudiants, formaient des sociétés musicales qui couvraient d'un « réseau serré » les pays de langue allemande, et dont la prospérité inquiétait de timides moralistes. Ernesti entre autres voyait dans les comédies et les concerts « les principaux obstacles à l'instruction<sup>8</sup> ». Dans l'intervalle des réunions, l'on continuait en famille les répétitions et les amusements musicaux. La vivante description du Salzbourg musical, qu'a tracée M. de Wyzewa dans le premier chapitre de sa *Jeunesse de Mozart*, ne serait pas moins fidèle, appliquée à d'autres villes dont les églises et les carrefours, les palais et les maisonnettes, retentissaient tout le jour et une partie de la nuit de motets, de carillons, de sérénades, de sonates et de chansons. A tant d'amateurs pressés de se divertir sans étude et sans grande tension d'esprit, il fallait offrir des œuvres appropriées à leur tempérament et à leurs moyens. Sans doute, la race n'était pas encore éteinte de ces vieux Cantors, robustes dans leur art comme dans leur foi, qui faisaient résonner dans les temples des chœurs austères et des fugues majestueuses. Mais, — tel, par exemple, Gottfried-August Homilius (1714-1785), à Dresde<sup>9</sup>, — ils vivaient confinés dans les devoirs de leur charge, accumulant les cantates pour tous les dimanches de l'année et pour les cérémonies publiques, et les oratorios de Noël ou de la Passion, qu'avec une insouciance modeste ils ne cherchaient pas à répandre par la copie ou l'impression. La « Thomasschule » de Leipzig, le « Kreuzkantorat » de Dresde, le « Johanneum » de Hambourg, conservaient ainsi, sinon l'intégrité et la splendeur, du moins l'apparence des glorieuses traditions de l'époque du grand Bach<sup>10</sup>. Mais, de ces sanctuaires de l'art ancien, la vie ne rayonnait plus au dehors. Un souffle plus léger était venu d'Italie. Joyeusement, les musiciens couraient à sa rencontre, sans s'inquiéter de la sécheresse qu'il faisait succéder à l'action fécondante des nuages de jadis, soudainement jugés trop sombres.

Ce fut un des fils de Jean-Sébastien Bach — Carl-Philipp-Emmanuel, né à Weimar le 14 mars 1714 — qui personnifia le premier d'une manière éclatante cette réaction contre l'art scolastique, et le juge-

1. « La poésie, dit M. Thouret, était sa déesse; la flûte, son amie... »

2. C'est-à-dire 236 concertos de Quantz, et quatre de Frédéric, qui complétaient « le nombre rond ».

3. Thiébaull, *Mes Souvenirs de vingt ans à Berlin*, t. 1<sup>er</sup>, p. 323.

4. V. les textes cités par Ph. Spitta dans sa préface aux œuvres musicales de Frédéric, et aussi *Trois Mousu la cour de Frédéric, lettres inédites de D. Hombeek*, publ. par G. Maugras, Paris, 1886, in-8°, p. 30.

5. *Musikalische Werke Friedrich's des Grossen*, hrsg. von Ph. Spitta (Œuvres musicales de Frédéric le Grand, publiées par Spitta), Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1889, 4 vol. in-fol. La préface de Spitta

a été reproduite dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VI, année 1890, p. 430 et suiv.

6. On verra plus loin que ce fut entre autres le cas pour Haydn.

7. Pascal, *Pensées*, première partie, art. VII.

8. Wustmann, *Aus Leipzig's Vergangenheit* (Leipzig au temps passé), Leipzig, 1885, in-8°, p. 289.

9. V. sur ce musicien l'étude de M. Karl Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. X, 1891, p. 239 et suiv.

10. V. le chapitre précédent.



ment qu'on a porté de lui, qu'il fut « le plus important entre ses frères, sans être celui qui avait le plus de talent<sup>1</sup> », s'explique par le rôle que les circonstances autant que ses dous personnels le conduisirent à tenir dans l'histoire de la musique. Wilhelm-Friedmann Bach, mieux doué, avait failli devenir « la caricature » de son père, parce qu'il en était l'élève favori et qu'il s'était docilement modelé à son image<sup>2</sup>. Au contraire, par son inclination naturelle, par son éducation dirigée vers la jurisprudence et où la musique n'était d'abord intervenue que d'une façon accessoire, par l'obligation enfin où il s'était trouvé, une fois sa carrière fixée, de servir les goûts de Frédéric II et de la société de son temps, Emmanuel Bach fut amené à prendre la tête du mouvement transformateur. Son « importance » en ce sens se caractérise en premier lieu par la recherche d'un style nouveau d'exécution au clavecin; la création ou plutôt l'ordonnement et la régularisation de la forme moderne de la sonate apparaît comme le résultat de ce premier stade d'effort, et le coup de barre qui poussa bientôt définitivement la musique du clavecin vers des contrées inconnues, trouve ainsi sa cause déterminante dans le dilettantisme des cours<sup>3</sup>.

Dans les commencements de son séjour chez Frédéric, Emmanuel Bach, en bon courtisan, affectait pour la flûte « une visible prédilection », qu'il n'eut pas la patience ou la dissimulation de soutenir jusqu'au bout. Le clavecin, à l'exclusion même de l'orgue, que tous les Bach avaient touché, resta son unique instrument. Dédaigneux du piano-forte, dont il connut les premiers spécimens, il joua toute sa vie, pour la chambre, le clavicorde, et pour le concert, le grand clavecin. Versé dans la connaissance des œuvres italiennes et françaises autant que dans celle des compositions de son père, et doué avant toutes choses d'un adroit éclectisme et d'un « bon sens pratique » qui, dans l'ordre privé, lui valut le reproche d'avoir un peu trop estimé les profits vulgaires, il devait tendre de bonne heure à se constituer, comme exécutant et comme compositeur, une manière souple, attrayante, accessible. Quelques pionniers l'avaient précédé dans le champ de la sonate de clavecin. En 1739, Mattheson écrivait que, depuis peu, l'on avait commencé d'en composer, « car autrefois on n'en possédait que pour le violon et les autres instruments »; mais, ajoutait-il, « jusqu'ici elles n'ont pas encore atteint la bonne forme, et sont plus propres à être touchées qu'à toucher, c'est-à-dire qu'elles cherchent plus volontiers à remuer les doigts que les cœurs ». Les deux premiers recueils de sonates d'Emmanuel Bach parurent en 1742 et 1743, avec des dédicaces au roi de Prusse et au duc de Wurtemberg. C'étaient des œuvres indécises, dans lesquelles se marquait l'influence de Domenico Scarlatti et de toute la musique instrumentale italienne; on y voyait appliquer le plan en trois mouvements de l'ouverture qui, en même temps, servait aussi de modèle aux premières symphonies; mais ni l'ordre

ni le nombre des morceaux n'étaient encore arrêtés. Les pièces qu'il joignit à sa méthode de clavecin, et les sonates « avec reprises variées » qu'il fit paraître en 1760, indiquèrent chez Emmanuel Bach un très grand progrès. Il ne donna toute sa mesure que dans les six livres dédiés, de 1779 à 1786, « aux connaisseurs et aux amateurs », — recueils formés d'ailleurs en partie de sonates composées plusieurs années auparavant.

Au point de vue du plan, les innovations qu'Emmanuel Bach introduisit ou développa dans la sonate de clavecin consistaient dans l'adoption de la coupe ternaire de l'ouverture, du concerto et de la sonate de violon italienne, en trois mouvements séparés, dont le premier et le troisième se jouaient dans une allure animée, et le second lentement. Le plan particulier du morceau initial, ou *allegro*, avec sa division en deux sections, dont la première ne conclut pas dans le ton principal, et dont la seconde y revient après un développement thématique sommaire, avait ses racines dans l'art de la génération précédente. On en trouve les modèles dans les préludes de Krebs, datés de 1740, et dans quelques airs et préludes de Jean-Sébastien Bach<sup>4</sup>.

Sous le rapport de la tonalité, Emmanuel Bach ne se fixa point à un système rigide. Tantôt, selon les traditions de l'ancienne « Suite », il composait toute une sonate dans le même ton; tantôt il en écrivait chaque partie dans un ton différent; tantôt il donnait au second morceau, pour tonique, la dominante ou la sous-dominante du ton choisi pour le premier et le dernier mouvement. Ce fut à cette disposition que s'arrêtèrent ses successeurs.

L'histoire de la forme « Sonate », parallèle à celle de la forme « Symphonie », apparaît, dans ses lignes générales, comme divisée en trois époques : I. Période d'organisation, pendant laquelle subsiste, au milieu de certaines hésitations, une liberté relative dans l'agencement et la disposition des différentes parties<sup>5</sup>; II. Période d'exploitation, où des règles établies, que l'on regarderait comme téméraire d'enfreindre, président au tracé fondamental de l'œuvre; III. Période d'affranchissement, où la pensée musicale recouvre son indépendance et rompt les moules uniformes<sup>6</sup>. Pour décider quelle part revient exactement à Emmanuel Bach dans le travail de la première période, il est essentiel de maintenir constamment une comparaison chronologique entre ses recueils et ceux de ses contemporains. On en conclura qu'il innove par la décoration interne de ses sonates, plutôt que par leur architecture. Dans un cadre élégant, qui ne lui appartient pas en propre, il exprime des idées mélodiques coulantes et agréables, harmonisées rarement à plus de trois parties, quelquefois à deux seulement, et dont les développements ne recourent ni aux richesses du style fugue, ni aux recherches du symbolisme descriptif, dont Joh. Kuhnau et Joh.-Sébastien Bach avaient fait un si large et si admirable emploi. Telle mélodie d'un « *adagio affettuoso* » de C.-Ph.-Emmanuel Bach fait penser à Mozart :

1. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, t. I<sup>er</sup>, Leipzig, 1873, in-8°, p. 620.

2. *Ibid.*, t. II, Leipzig, 1880, p. 752 et suiv.

3. Pour l'histoire de la vie et des œuvres d'Emm. Bach, les sources principales sont : son *Autobiographie*, reproduite avec 14 lettres dans les *Musiker-Briefe*, de L. Nohl, Leipzig, 1867, in-8°, p. 59 et suiv.; Les ouvrages de C.-H. Bitter, *C.-Ph. E. Bach und W.-F. Bach und deren Brüder*, Leipzig, 1868, 2 vol. in-8°; Weitzmann, *Geschichte der Claviermusik*, nouv. édit., remaniée par Seiffert, Leipzig, 1899-1900, in-8°; A. Wolquenne, *Catalogue thématique des œuvres de C.-Ph.-Emm. Bach*, Leipzig, 1905, in-8°.

4. Spitta, *J.-S. Bach*, t. II, p. 757.

5. Chez Emm. Bach comme chez son frère Johann-Christoph-Friedrich, dit le Bach de Büchelbourg (1732-1795) et chez son collègue Christoph Nicolaus (1717-1762), second claveciniste du roi de Prusse, se remarquent des essais de sonates où deux mouvements s'enchaînent et se soudent l'un à l'autre.

6. Haydn et Beethoven personnifient la deuxième et la troisième période.

## Adagio affettuoso e sostenuto.

№ 1

Tel passage de sa Sonate en *fa mineur* présage Beethoven :

№ 2

C'est donc sous ce rapport qu'Emmanuel Bach s'est acquis le titre de « Père de la Sonate ». Le jugement de Mozart, que Rochlitz a rapporté<sup>1</sup> : « Emm.

Bach est le père, nous sommes les enfants; si quelqu'un de nous a fait quelque chose de bien, c'est de lui qu'il l'a appris, » s'explique par ce mérite et aussi par la grande autorité que le succès de ses œuvres aimables et brillantes lui avait procuré. Nous

1. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, t. IV, p. 202.

ne devons pas oublier qu'à l'époque de Mozart les créations grandioses de Joh.-Sébastien Bach restaient ignorées et que le public, s'il les eût connues, les eût classées, comme trop « savantes » et trop démodées, bien au-dessous de celles de ses fils. Par « Monsieur Bach », l'opinion désignait soit « le Bach d'Angleterre », — celui qui écrivait des opéras italiens après avoir été en étudiant la manière aux bons endroits, c'est-à-dire principalement à Milan, — soit « le Bach de Berlin », Carl.-Ph.-Emmanuel, celui qui accompagnait Frédéric II et qui donnait au monde élégant des leçons de clavecin. On le connaissait aussi comme « un producteur infatigable ». A la première moitié de sa carrière seulement, qui fut celle de son séjour à Berlin, appartenent déjà plus de trois cents compositions, dont l'importance se rapporte à l'histoire de la musique de piano, et de là se répercute sur l'ensemble de la musique instrumentale. Presque au premier rang, l'on doit placer la « méthode » qui en est à la fois le commentaire et la raison d'être. Ce célèbre *Essai sur la véritable manière de jouer du clavecin*, qui parut un an après le livre pareillement intitulé de Quantz pour la flûte<sup>1</sup>, ne prouve pas moins évidemment que les sonates à quel point, malgré ses propres affirmations, la manière d'Emmanuel Bach s'éloignait de celle de son père, jusque dans les procédés de l'exécution et du doigté<sup>2</sup>. On y remarque, entre autres détails applicables non seulement au clavecin, mais à toutes les exécutions instrumentales du temps, la confirmation donnée aux usages relatifs à l'ornementation facultative des cadences, qui permettaient de broder, d'improviser, d'ajouter des dessins, pourvu qu'ils ne fissent point disparate avec le style de la pièce. Seules, les « fermate » des allegros devaient se jouer « simplement », c'est-à-dire sans additions<sup>3</sup>. La question des ornements était une très grande affaire, et Emmanuel Bach, qui aimait le jeu « délicat », s'y complaisait. C'était même la principale raison pour laquelle il préférait le clavecin et le clavicorde au piano-forte : car il était impossible d'exécuter légèrement sur celui-ci les « petits pincés rapides ». Non pas que Bach fût épris des ornements au point de les prodiguer indiscrètement; il en blâmait, au contraire, l'abus et la surcharge prétentieuse, surtout dans l'adagio, en quoi l'on a cru deviner une allusion au jeu maniéré de Quantz et de Frédéric II. La préface des six sonates « avec reprises variées », qu'il dédia en 1760 à la princesse Amélie de Prusse, est intéressante au même point de vue; il s'y plaint de l'habitude où sont les exécutants de ne point jouer les œuvres telles qu'elles sont écrites, mais d'y introduire des changements ou des répétitions qui en altèrent le sens ou le caractère; il essayait d'y remédier en allant au-devant des désirs des clavecinistes, et en leur offrant des textes musicaux déjà munis en suffisance de tout ce que l'on avait coutume d'y joindre en fait d'accessoires mélodiques.

Les instructions données par Emm. Bach, dans sa méthode, et ses procédés d'écriture, dans ses sonates,

sont moins complets en ce qui concerne les additions harmoniques, également autorisées par la pratique du temps, et que semblaient même réclamer des pièces dont les nombreux passages en style homophone pouvaient produire une impression de vide et de maigreur. De même que par les « agréments » les clavecinistes cherchaient autant à remédier au peu de durée des sons, dans leur instrument, qu'à faire montre de leur dextérité de virtuoses, de même, par le « remplissage », ils essayaient, selon leur caprice ou leur expérience, de « nourrir » les accords sur lesquels s'appuyaient les dessins mélodiques. L'oreille avait beau s'être déshabituée de la polyphonie scolastique, elle ne se contentait pas cependant de l'ensemble distant du « dessus » et de la « basse »; le chiffage des accords était né d'un désir instinctif de plénitude et de solidité dans l'harmonie, et lors même qu'une sonate n'en contenait aucune trace, l'exécutant usait d'une latitude inconnue aujourd'hui, pour compléter à son gré la structure harmonique des compositions instrumentales. Les explications des théoriciens, très développées et fréquemment contradictoires en ce qui concerne la traduction des signes d'ornements, sont brèves relativement au renforcement des accords, et semblent à ce sujet sous-entendre plus de choses qu'elles n'en disent. Des usages transmis par l'éducation orale amenaient vraisemblablement sous les doigts des clavecinistes quelques formules convenues et facultatives. Il serait dangereux de prétendre les reconstituer aujourd'hui d'après de très vagues indices, et l'on doit déconseiller l'emploi de certaines éditions glosées et remaniées, dans lesquelles la part du commentateur n'est pas distinguée de celle de l'auteur<sup>4</sup>.

Un jour vint où le fils du grand Bach, après s'être, pendant un quart de siècle, accommodé au rôle subalterne que Frédéric II lui faisait tenir, trouva ce joug trop lourd pour ses épaules, — et cela d'autant plus que l'âge avait beaucoup accru le goût du roi pour l'économie. Emmanuel Bach s'en fut donc, en 1767, chercher fortune à Hambourg, où lui était offerte la succession de Telemann comme cantor du Johanneum. Il occupa jusqu'à sa mort (14 décembre 1788) ce poste, dont les obligations, semblables à celles de tous les « Cantorats », étaient l'enseignement, la direction et la composition des ouvrages de circonstance destinés aux cérémonies officielles, des cantates nécessaires au culte, des oratorios et « passions » du carême. C.-H. Bitter a résumé en peu de mots ce qui, abstraction faite de leur valeur musicale, différencie dans leur essence même les œuvres de ce genre, chez le grand Bach et chez son fils : « Sébastien Bach, dit-il, écrivait pour l'église et dans un but religieux; Emmanuel Bach écrivait pour la salle de concert et pour son public<sup>5</sup>. » Parce qu'ils étaient composés sur des textes en langue allemande, les trois oratorios d'Emm. Bach, *les Israélites dans le désert*, *la Passion*, *la Résurrection*, pouvaient sembler moins directement inspirés des formes de l'opéra italien que les oratorios de Hasse. Dans le dernier, l'absence

1. Le livre de Quantz avait pour titre : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Essai d'une méthode du jeu de la flûte), Berlin, 1752, in-4°. — Celui d'Emm. Bach : *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Essai sur la véritable manière de jouer du clavecin), fut imprimé à Berlin, la 1<sup>re</sup> partie en 1753 et 1759, la 2<sup>e</sup> en 1762 et 1780. Une édition complète en fut donnée en 1797, des réimpressions en 1852 et 1856. — Les deux ouvrages de Quantz et d'Emm. Bach ont paru en éditions critiques, révisées par MM. A. Schering et W. Niemann, à Leipzig, chez Kahnt, en 1906.

2. Le rapprochement a été fait par Spitta, *J.-S. Bach*, t. 1<sup>er</sup>, p. 619 et suiv.

3. Dannreuther, dans son ouvrage *Musical Ornamentation*, Londres, s. d., in fol., vol. II, p. 55, rapproche de ce texte l'inscription du mot « semplice » au récitatif de la Sonate op. 31, n° 2, de Beethoven, qui signifie sans doute l'interdiction de tout ornement.

4. C'est le cas de l'édition, publiée par Hans de Bnlow, d'un choix de sonates d'Emm. Bach. — Sur la question des additions et du remplissage, V. Shedlock, *The Pianoforte Sonata*, p. 94 et suiv.; H. Kretschmar, *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik* (quelques remarques sur l'exécution de la musique ancienne), dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, septième année, 1900, p. 51 et suiv.

5. C.-H. Bitter, *ouvr. cité*, t. II, p. 20.

complète du choral, la prédominance des formes de l'air avec récitatif, la recherche des traits descriptifs, accentuent cependant une couleur dramatique. C'est de la *Résurrection* que Bitter a détaché, pour le rapprocher du célèbre unisson de l'*Africaine*, un pré-

lude symphonique joué à l'unisson par les altos, les basses et l'orgue, devant le tombeau de Jésus; « peu de personnes se doutent, dit-il, qu'Emmanuel Bach avait eu, avant Meyerbeer, et réalisé d'une manière bien plus noble une semblable idée<sup>1</sup>. »

Adagio molto.



L'expression du sentiment religieux n'était pas totalement étrangère au talent d'Emmanuel Bach. Ses très simples et mélodieuses compositions sur les *Odes et Lieder spirituels* de Gellert, et sur des poésies analogues de Joh.-André Cramer et de Chr. Sturm, forment, après ses sonates, la meilleure part de son énorme production artistique.

II

Longtemps on a enseigné que Haydn, précédé tout au plus de quelques années par Gossec, avait été le créateur de la symphonie. Une meilleure connaissance des œuvres laissées par les musiciens de toutes nationalités, antérieures à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, permet aujourd'hui de réformer ce jugement et de regarder la constitution de la forme symphonie, ainsi que l'organisation du moderne orchestre symphonique, comme le résultat d'un travail collectif poursuivi simultanément par un nombre considérable de compositeurs. Sans parler de la part prise à ce grand travail par les musiciens de l'école italienne et de l'école française, l'abondance des œuvres nouvellement découvertes, inventoriées ou publiées, a permis de distinguer en principe trois groupes séparés parmi les musiciens de langue germanique : les maîtres de l'Allemagne du Nord, ceux de l'école viennoise, et ceux de Mannheim, particulièrement vantés depuis quelques années, et surnommés de l'appellation générale « les Mannheimer ».

La symphonie, pas plus que la sonate, pas plus que toute autre grande forme générique, ne pouvait avoir été la création d'un seul homme. Elle était issue, par extension, de l'ouverture, dont le plan, comprenant trois mouvements successifs, s'était imposé, depuis le temps de Lully et de Scarlatti, aux compositeurs de tous pays, non seulement pour l'introduction orchestrale des opéras, mais pour celle des *Suites* destinées au concert ou à la chambre et exécutées par un ou plusieurs instruments. L'ouverture s'était plus tard détachée de la *Suite* pour, en s'agrandissant, vivre de son existence propre. Elle avait servi de moule au concerto; après quoi, par la suppression du solo, elle s'était décidément acheminée vers la « symphonie ». Déjà, dans l'œuvre de Joh.-Sébastien

Bach, figurait une « Sinfonie » coupée en trois morceaux, allegro, andante et, en guise de finale, menuet avec deux trios, qui n'était autre chose que l'arrangement pour orchestre seul du premier « concerto brandebourgeois<sup>2</sup> ». Ce plan ternaire, commun à l'ouverture, à la sonate, au concerto, à la symphonie, fut adopté bientôt universellement. Le compositeur et écrivain Joh.-Ad. Scheibe, qui vivait à Copenhague, parle vers 1740 de la symphonie comme d'une forme très connue dans l'Allemagne du Nord, et pour laquelle certaines dispositions générales étaient couramment reçues. Ses descriptions désignent toujours comme dernier morceau d'une symphonie le troisième, ce qui exclut chez lui la connaissance de la division en quatre mouvements, avec menuet précédant un finale. Mais il mentionne, pour le premier morceau, la coupe en deux parties, et quoiqu'il ne désigne pas la seconde comme un développement, mais comme une répétition de la première, il note que le compositeur est libre d'y changer de ton plusieurs fois et d'y introduire des inventions nouvelles, pourvu qu'elles soient en rapport avec le thème principal. L'allégo initial de la symphonie se trouve donc engagé, comme, à la même époque, celui de la sonate, sur le chemin du double thème et du développement thématique. Scheibe déjà mentionne aussi des symphonies avec cors ou avec trompettes et timbales, tout en disant que l'écriture en reste bornée à quatre parties réelles, ces instruments n'intervenant que pour ajouter à l'éclat ou à la vigueur de la sonorité totale.

A la même époque, les compositeurs du nord et du sud de l'Allemagne faisaient usage pour leurs pièces instrumentales de dénominations flottantes et variées, « Divertissements », « Cassations », « Quadri », « Sérénades », « Nocturnes », « Ouvertures », qui n'avaient, à ce qu'il semble, rien de fixe dans leur emploi, et s'appliquaient confusément à des œuvres ressortissant du genre de la symphonie<sup>3</sup>.

Entre les musiciens qui s'adonnèrent le plus activement, avant 1750, à la composition des symphonies ou des morceaux analogues, l'on peut citer Christoph Graupner (1687-1760), maître de chapelle du duc de Hesse-Darmstadt; Johann-Friedrich Fasch

1. Bitter, *ibid.*, t. II, p. 34. — La partition de l'oratorio *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (la Résurrection et l'Ascension de Jésus) fut imprimée en 1787, à Leipzig, chez Breitkopf. Mozart en dirigea deux auditions, en 1788, à Vienne, chez le comte Joseph Esterhazy, avec un succès considérable.

2. *Œuvres complètes de J.-S. Bach*, édition de la *Bach-Gesellschaft*, 31<sup>e</sup> année, 1<sup>re</sup> livraison.

3. Sur ces diverses variétés de noms et de genres, V. l'étude de M. Sandberger, *Zur Geschichte des Haydn's Quartetts* (Pour l'histoire du quatuor chez Haydn), dans l'*Alt-bayerische Monatschrift*, vol. II, 1900, n<sup>o</sup> 2 et 3.

(1688-1759), maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst; Christoph Förster (1693-1743), maître de concerts du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt; Johann-Gottlieb Graun (1698-1771) et son frère Carl-Heinrich Graun (1701-1759), tous deux établis à Berlin auprès du roi de Prusse; Johann-Christoph Hertel (1699-1754), qui servait le duc de Mecklembourg; Johann-Joachim Agrell (1701-1765), attaché à la cour de Cassel; Johann-Adolf Scheibe (1708-1776), qui passa une partie de sa vie au service du roi de Danemark; Georges Gebel (1709-1753), successeur de Förster chez le prince de Schwarzbourg-Rudolstadt; les « Viennois » Johann-Georg Reuter junior (1707-1772), Georg-Christoph Wagenseil (1715-1777), Georg-Mathias Monu (1717-1750)<sup>1</sup>; enfin, les « Mannheimer », en tête desquels il faut placer Franz-Xaver Richter (1709-1789), classé jusqu'ici à la suite de Johann Stamitz, mais qui fut en réalité l'un de ses prédécesseurs, car avant son arrivée chez l'électeur palatin et alors qu'il était encore vice-maître de chapelle du prince-abbé de Kempten, Richter avait écrit déjà des symphonies qui pénétrèrent en France et pour la publication desquelles un éditeur prit à Paris, dès 1744, un privilège de librairie<sup>2</sup>.

Ce fut en l'année suivante, 1745, que Johann Stamitz devint directeur de la musique du cabinet et maître des concerts de l'électeur palatin, Carl-Theodor, à Mannheim.

Johann-Wenceslaus-Anton Stamitz était né le 19 juin 1717 à Deutschbrod, en Bohême, où son père était Cantor. Bon violoniste, il s'était fait remarquer aux fêtes célébrées à Francfort-sur-le-Mein, en 1742; l'électeur palatin l'avait aussitôt pris à son service et emmené à Mannheim, où les comptes de la musique électorale mentionnent sa présence jusqu'à 1757. En 1759, son nom est remplacé par celui de Christian Cannabich, et l'on inscrit le paiement d'une pension à sa veuve. Stamitz, décédé entre 1757 et 1759, avait donc écrit la dernière de ses quarante-cinq symphonies avant que fût éclos la première de Haydn, et ce fait seul, ainsi que l'a démontré M. Hugo Riemann, renverse tout l'échafaudage de l'histoire de la musique instrumentale au xviii<sup>e</sup> siècle : car si, pour un grand nombre de compositeurs dont les noms viennent d'être énumérés, il est encore impossible de préciser jusqu'à quel point leurs œuvres ont bien, avec le titre, la forme et le caractère de véritables symphonies, le doute n'est plus permis en ce qui concerne Stamitz, duquel depuis quelques années plusieurs compositions ont été réimprimées, exécutées, et d'autres cataloguées, décrites et analysées. Il s'y manifeste une telle intensité de sève musicale

et une telle intuition du style instrumental, au sens où l'ont entendu les maîtres pré-beethoveniens, une telle décision dans le choix des formes et des proportions, encore étroites, mais élégantes déjà et symétriquement arrondies, que l'on se voit en présence d'un véritable maître, capable d'avoir exercé autour de lui une influence décisive<sup>3</sup>.

Cette influence s'affirma naturellement tout d'abord à Mannheim, où Johann Stamitz forma des élèves violonistes et développa l'orchestre confié à ses soins, de manière à en faire l'interprète intelligent de ses propres créations et de celles des symphonistes bientôt groupés autour de lui et devenus à la fois ses collaborateurs, ses collègues et ses rivaux. Le plus célèbre fut Ignaz Holzbauer (1714-1783), musicien viennois d'origine. Il avait été maître de chapelle d'un petit seigneur morave, chef d'orchestre du « Burgtheater » à Vienne, et maître de chapelle du duc de Wurtemberg, avant de se fixer en 1753, en la même qualité, à la cour de l'électeur palatin, qu'il suivit lors du transfert de sa résidence de Mannheim à Munich, après la guerre de la succession bavaroise, en 1778-1779. Holzbauer était un compositeur très fécond, qui obtint à peu près dans tous les genres des succès brillants. Son opéra en langue allemande *Gunther von Schwarzburg* (1777, « l'un des ouvrages les plus intéressants qui aient été écrits par un compositeur allemand dans le style italien », lui a valu, dans l'histoire de la musique dramatique, une place honorable<sup>4</sup>.

Anton Filtz (1725-1760), le moins connu de tous les musiciens de l'entourage de Stamitz, et dont on ne sait pas s'il était Bava-rois ou Bohême de naissance, fut attaché depuis 1754 à l'orchestre de Mannheim, pour lequel il composa ses symphonies. Carl-Joseph Toeschi († 1788), fils d'un violoniste de la chapelle palatine, fit lui-même partie de cet orchestre depuis le temps compris entre 1752 et 1755, et devint en 1759 « maître de concerts », puis, un peu plus tard, « directeur de la musique du cabinet ». Sa musique de ballet surtout était vantée, et ses symphonies, auxquelles on reprochait cependant de trop se ressembler entre elles, partageaient les succès de celles de ses collègues<sup>5</sup>.

Ces succès ne s'arrêtaient pas aux frontières du Palatinat. Il est utile de rappeler qu'en 1754-1755 Johann Stamitz avait fait un voyage à Paris; il s'y était produit comme virtuose et comme compositeur, au Concert spirituel, où il avait joué, le 8 septembre 1754, un concerto de violon et une sonate de viole d'amour de sa composition, et fait exécuter une « symphonie nouvelle à cors de chasse et hautbois »; une

1. Un choix de symphonies et pièces instrumentales des maîtres viennois antérieurs à Haydn a été publié par MM. Horwitz et Riedel, avec une préface de M. Guido Adler, dans la collection des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (monuments de la musique en Autriche), 15<sup>e</sup> année, 1908, 2<sup>e</sup> partie.

2. Nous avons établi ce fait dans notre étude sur *La Librairie musicale en France, de 1853 à 1790* (Recueil trimestriel de la Société internationale de musique, vol. VIII, 1906-1907). — Franz-Xaver Richter séjourna de 1748 à 1769 à Mannheim, pour devenir ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. M. Riemann le qualifie « le plus conservateur » des symphonistes de Mannheim : peut-être le fait s'explique-t-il simplement parce qu'il était d'entre eux le plus âgé. Il était aussi l'un des plus laborieux : le nombre de ses symphonies connues et cataloguées s'élève à 62. V. le catalogue placé en tête du premier volume des *Symphonies de l'école palatine bavaroise*, qui sera cité plus loin. Ce volume contient trois symphonies de Richter.

3. Sur Stamitz, sa famille, ses élèves, V. F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe* (Histoire du théâtre et de la musique à la cour électorale palatine), Leipzig, 1898, in-8°, et surtout les trois volumes de symphonies de l'école palatine-bava-

roise (*Sinfonen der pfälz-bayrischen Schule*), publiés par M. Hugo Riemann dans la collection des *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (monuments de la musique en Bavière), Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902-1907, in-folio, avec, au tome Ier, une introduction historique et un catalogue thématique. D'autres compositions de Stamitz et des « Mannheimer » ont été publiées par M. Hugo Riemann dans sa collection intitulée *Colloquium musicum*.

4. L'opéra *Gunther von Schwarzburg* a été imprimé dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1<sup>re</sup> série, vol. VIII, avec une préface historique de M. Hermann Kretzschmar. — Une autobiographie de Holzbauer, tirée du *Pfälzischer Museum*, a été reproduite par M. Walter, dans son histoire plusieurs fois citée au théâtre et de la musique à Mannheim, p. 169-177. Les œuvres qui y sont énumérées forment un total de 293 compositions instrumentales, 21 messes, 37 motets, 7 grands opéras italiens et allemands, 5 opéras-comiques et 4 oratorios.

5. M. Walter a donné (*op. cit.*, p. 214) des renseignements nouveaux sur les Toeschi, dont le nom véritable était Toesca della Castellamonte. Le père, Alexandre, originaire de Romagne, figure de 1742 à 1758 dans l'orchestre de Mannheim. Carl-Joseph († 1788), son fils aîné, et Johann-Baptist († 1833), son second fils, y paraissent depuis 1752-1753. Joh.-Bapt. fut le père de Carl-Theodor, également violoniste.

autre de ses symphonies, « avec clarinettes et cors de chasse », avait été exécutée au même Concert spirituel, le 26 mars 1753. Johann Stamitz, ainsi que les cornistes et les clarinettes qui prirent part à ces exécutions, avaient été attirés à Paris par le fermier général Le Riche de la Pouplinière, qui entretenait chez lui « le meilleur concert de musique », et dans la maison duquel tous les musiciens de quelque talent étaient « accueillis, entendus, et comblés de largesses<sup>1</sup> ». Pendant ce séjour à Paris, Johann Stamitz fit graver et mit en vente une édition de son premier œuvre, pour laquelle il se munit d'un privilège, le 12 août 1755, et qui parut sous ce titre : *Six Sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter à trois ou avec toute l'Orchestre*. C'était la première édition de ses beaux « trios d'orchestre ». Stamitz leur donnait le nom de « Sonates », soit parce que le petit nombre d'instruments employés ne semblait pas permettre l'usage du mot « symphonie », encore nouveau, soit parce que, le plan de la sonate étant conservé pour des œuvres destinées facultativement à une réunion nombreuse d'exécutants, une différenciation de titre ne paraissait pas justifiée. Quoi qu'il en soit, cette publication fut pour le commerce de musique français le signal de fréquentes relations avec les écoles instrumentales allemandes. Tandis que dans leur pays d'origine elles étaient rarement gravées et se répandaient presque uniquement en copies, pour la confection et le débit desquelles existaient diverses officines, les symphonies des maîtres de Mannheim ou de Vienne trouvèrent de bonne heure à Paris, puis à Amsterdam et à Londres, des éditeurs empressés à les publier, de telle sorte qu'aujourd'hui c'est par des exemplaires de provenance étrangère que beaucoup de leurs œuvres sont connues<sup>2</sup>. Il n'y avait donc aucune exagération à dire des maîtres de Mannheim, comme le fit un contemporain : « L'Europe est pleine de leurs compositions, partout bien accueillies et exécutées avec plaisir et à la plus grande satisfaction des professeurs ainsi que des amateurs<sup>3</sup>. »

En peu de temps, la culture de la symphonie prit une telle extension, que l'éditeur Breitkopf, de Leipzig, dressant en 1762 un catalogue de toutes les œuvres musicales gravées, imprimées ou copiées, en vente dans son magasin, pouvait énumérer cinquante compositeurs, représentés chacun en moyenne par une demi-douzaine de symphonies.

De sensibles différences ont été relevées dans les copies ou les imprimés des mêmes œuvres. Elles s'expliquent en partie par la disposition inégale des orchestres auxquels chaque exemplaire pouvait être destiné. En général, les éditions gravées ou imprimées s'adressaient à des orchestres d'importance moyenne; ceux qui se composaient d'un personnel plus considérable et qui possédaient notamment un groupe plus complet d'instruments à vent, recou-

raient à des parties supplémentaires copiées. Le fond de l'écriture symphonique était le quatuor à cordes, auquel s'ajoutaient soit deux cors, soit deux cors avec deux hautbois, soit deux trompettes et timbales, d'après des groupements conventionnels qui, pendant assez longtemps, semblèrent s'exclure l'un l'autre. Les clarinettes, entendues exceptionnellement à Paris à l'époque du voyage de Stamitz, ne paraissent avoir été incorporées qu'en 1759 à l'orchestre de Mannheim, et beaucoup plus tard dans d'autres orchestres. Le titre d'une symphonie ne manquait pas de mentionner si elle était écrite avec cors « obligés » ou avec cors *ad libitum*, et c'est aussi l'un des mérites reconnus à Johann Stamitz, que d'avoir l'un des premiers émancipé cet instrument du rôle de renforcement auquel il était réduit, et de lui avoir confié l'exécution de passages mélodiques.

En étudiant les anciennes symphonies, l'on ne doit pas non plus oublier que les orchestres pour lesquels elles étaient écrites n'avaient pas pour seule mission de les exécuter dans des « Académies ». Ces orchestres étaient les mêmes qui, en totalité ou par groupes, jouaient « pendant la table » des princes. Pour les plier à ces diverses exigences du service des cours, on découpait fréquemment les symphonies par morceaux, — encore que leur étendue fût cependant, à nos yeux, très brève; — jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, voire même jusque dans la première moitié du xix<sup>e</sup>, il ne parut pas étrange ni répréhensible de les scinder en deux, pour le début et la fin d'un concert, ou d'en détacher une seule partie pour servir d'introduction, d'intermède ou de finale<sup>4</sup>. L'unité que, depuis Haydn, on demande de plus en plus aux mouvements successifs d'une sonate ou d'une symphonie, et que les musiciens de l'école moderne accentuent par le retour et le développement, à travers toute l'œuvre, d'un ou plusieurs thèmes conducteurs, n'était nullement autrefois regardée comme une qualité nécessaire.

L'état actuel des connaissances historiques ne permet pas de trancher la question qui consiste à savoir quand et par qui le menuet fut placé, comme avant-dernier morceau, dans la symphonie. M. Kretzschmar a fait honneur de cette innovation à l'école viennoise<sup>5</sup>, à cause probablement de la vogue dont jouissait cette forme de la musique de danse, dans la capitale de l'Autriche, avant l'adoption de la valse; plusieurs compositeurs de symphonies, et entre autres Holzbauer, vers 1745, y avaient fait paraître des recueils de menuets pour plusieurs instruments<sup>6</sup>. M. Riemann préfère attribuer à l'école palatine « l'idée géniale d'intercaler l'esprit et la gaieté populaire du menuet » au milieu des développements sérieux de la symphonie, et il y voit un signe spécial de la nationalité morave ou bohème, à laquelle appartenaient Stamitz, Richter et peut-être Filtz<sup>7</sup>. Mais on a fait remarquer<sup>8</sup> que dans une série de six

1. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre volume : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*.

2. Quoique très peu d'éditions parisiennes soient datées, on peut, à l'aide des privilèges et des annonces, établir quelques chiffres : les 6 symphonies de Richter publiées par Dutès parurent en 1755; les sonates à trois, de Stamitz, en 1754; un livre de 6 symphonies de Holzbauer, en 1757; et des recueils de « vari auctori » chez Hue en 1753, chez Venier depuis 1755. Ce dernier publiait, de 1755 à 1764, quatorze livres de symphonies (ou quatuors), où figurent les noms de Holzbauer, Stamitz, Wagenseil, Richter, Hasse, Gram, Kohaut, Camerlocher, Gebel, Filtz, Frenzl, Camalich, Bach et Schetky. Le nom de « Hevden » (Haydn) apparaît pour la première fois dans le 14<sup>e</sup> livre, en 1764.

3. Cité par Walter, p. 210.

4. Les programmes des concerts de Salomon, à Londres, où furent exécutées les grandes symphonies de Haydn, offrent plusieurs exemples de cette coutume anti-artistique : on y désignait comme ouverture le premier morceau d'une symphonie, et chaque séance s'achevait par un finale détaché (C.-F. Pohl, *Haydn in London*, Vienne, 1867, in-8°, p. 301 et s.) En 1834, au Conservatoire de Paris, Habeneck exécutait au commencement d'un concert les trois premiers morceaux de la neuvième symphonie de Beethoven, et à la fin le finale avec chœur (Elwart, *Hist. de la Société des concerts*, p. 163). A Vienne, en 1839, on agissait de même pour la symphonie en ut de Schubert.

5. Kretzschmar, *Führer*, t. 1<sup>er</sup>, p. 51.

6. C.-F. Pohl, *J. Haydn*, t. 1<sup>er</sup>, p. 103.

7. Riemann, préface citée.

8. M. Sandberger, dans une note ajoutée à la préface de M. Riemann.

symphonies de Tomaso Albinoni († 1743) conservées en manuscrit à Darmstadt, quatre sont divisées en quatre parties, allegro, andante, minnetto, presto, et les deux autres en trois parties, avec minnetto au lieu de l'andante; et de son côté M. W. Nagel, en étudiant les œuvres de Graupner († 1760), qui formaient le répertoire des concerts et de la table du grand-duc de Hesse, à Darmstadt, a noté que sur cent dix-huit symphonies, quarante-huit contiennent un menuet, et treize en contiennent deux<sup>1</sup>.

Il y a également lieu de réserver toute affirmation relative au *crescendo*, qui est représenté par Burney comme une invention des musiciens de Mannheim. Rempli d'admiration pour les concerts qu'il avait entendus dans le palais électoral, et après avoir désigné Stamitz comme l'organisateur de l'orchestre de Mannheim et comme l'auteur de l'élargissement de l'ouverture en forme de symphonie, le voyageur anglais écrit : « C'est dans cette salle que sont nés le *crescendo* et le *decrescendo*. Le *piano*, que l'on n'employait principalement qu'en guise d'écho, et le *forte* devinrent ainsi de véritables couleurs musicales. » Peu d'années après, Reichardt disait : « La plupart des orchestres connaissent et emploient seulement le *forte* et le *piano*, sans s'inquiéter d'une délicate gradation. Il est difficile, très difficile, d'obtenir d'un orchestre ce que déjà un virtuose isolé ne réalise qu'avec peine. Cependant cela est possible : on l'a entendu à Mannheim et à Stuttgart<sup>2</sup>. » Schubart parle sous le même point de vue avec enthousiasme de l'orchestre de Mannheim : « Son *forte* est un tonnerre, son *crescendo* une cataracte, son *decrescendo* un fleuve cristallin qui s'éloigne, son *piano* un souffle de printemps<sup>3</sup>. » Si l'on cherche les plus anciens emplois connus du mot dans les œuvres écrites des compositeurs, on apprend qu'en 1760, à Mannheim, Holzbauer avait inscrit les indications *crescendo* et *decrescendo* dans la partition de son opéra *Betulia liberata*<sup>4</sup>; Haydn, en 1768, à Eisenstadt, ajoutant au manuscrit d'une cantate quelques recommandations, insistait pour que l'on observât bien les signes, « car il y a une très grande différence entre *piano* et *pianissimo*, *forte* et *fortissimo*, *crescendo* et *sforzando*<sup>5</sup>. » Ces termes spéciaux étaient donc d'un usage général à cette date. Dans les symphonies de Miroglio, — un comparse de la musique instrumentale française, — symphonies gravées à Paris en 1764, sont présentes les indications *cresc.*, *pianissimo*, *fortissimo*; l'organiste Calvière s'était servi en 1752 du *crescendo* pour insister sur la signification expressive ou descriptive de certain passage de son grand *Te Deum* avec orchestre, et dans la même année Gossec avait inscrit le mot en toutes lettres sur la partie de violon de son premier trio. L'effet, sinon certainement le mot, était connu et enseigné bien avant cette époque par les chanteurs et les violonistes italiens : si bien qu'en

fin de compte Stamitz et les « Mannheimers » se trouvent n'avoir fait qu'asseoir ou étendre l'emploi d'un artifice d'exécution pratiqué avant eux<sup>6</sup>.

De tels détails, pour insignifiants qu'ils paraissent, aident à connaître les moyens d'action dont disposaient les compositeurs des premières symphonies. En même temps que les timbres variés de l'orchestre commençaient à leur suggérer des effets de coloris, la faculté de nuancer l'intensité du son, soit par brusques oppositions, soit par progressions gradées, leur permettait d'accentuer le côté expressif des dessus mélodiques. Le matériel de la symphonie était donc prêt, lorsque Haydn se leva pour imprimer à cette forme le cachet de son robuste et heureux génie.

## III

Le père de Joseph Haydn était un charbon de village<sup>7</sup>. Il habitait Rohrau, dans la basse Autriche, non loin du cours de la Leitha, qui sépare l'Autriche de la Hongrie avant de verser ses eaux dans le Danube. Mathias Haydn, brave homme et bon ouvrier, craignant Dieu, travaillant ferme, avait pour divertissement favori, la journée finie, de chanter avec sa femme, Maria Koller, et sans avoir ni l'un ni l'autre appris à lire une note de musique, des mélodies populaires qu'il accompagnait sur la harpe, d'instinct, à la manière des musiciens ambulants. Franz Josef, second de douze enfants, vint au monde dans la nuit du 31 mars au 1<sup>er</sup> avril 1732 et fut bercé aux sons de cette musique et des bruits de l'atelier. A l'école d'un bourg voisin, il lui arriva d'attirer, par son intelligence musicale, l'attention du maître de chapelle Carl-Georg Reuter, qui cherchait des enfants de chœur pour l'église Saint-Etienne, cathédrale de Vienne. Le jeune Haydn fut engagé, et pendant neuf ans, de 1740 à la fin de 1749, vécut paisiblement dans la maîtrise de cette cathédrale, recevant de deux maîtres obscurs, Adam Gegenbauer et Ignaz Finsterbusch, des leçons de chant et de violon, tenant sa partie dans les messes et les motets de Pallotta, de Fux, de Reuter, s'accoutumant à leur style brillant, à leurs mélodies banales et ornées, toujours environnées d'un appareil instrumental, essayant à tâtons d'acquiescer les premières notions de la science du contrepoint, que l'on n'enseignait pas aux enfants de chœur, et prêtant attentive aux joyeux éclats de la vie musicale viennoise.

Haydn la connut bientôt dans ce qu'elle avait de surabondant et de populaire, lorsque, la nuit de sa voix arrivée, il se trouva jeté sur le pavé de la grande ville et dut, pour gagner sa subsistance, se mêler tantôt aux bandes d'instrumentistes qui jouaient des sérénades en plein vent, tantôt aux troupes de péle-

1. M. Nagel a donné ces renseignements dans *Die Musik*, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 24, septembre 1903, et dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, 5<sup>e</sup> année, 1903, p. 100.

2. Reichardt, *Über die Pflichten des Ripien-Violonist* (Sur les devoirs du violoniste d'orchestre), 1776.

3. Schubart, *Ideen einer Ästhetik*, p. 129.

4. Walter, p. 212.

5. C.-F. Pohl, *J. Haydn*, t. II, p. 41.

6. Voyez à ce sujet l'étude de M. Alfred Heuss, *Über die Dynamik der Mannheimer Schule* (sur la dynamique de l'école de Mannheim), *Riemann-Festschrift*, Leipzig, 1909, in-8<sup>o</sup>; notre article *Sur l'origine du crescendo*, dans la revue S. I. M. du 15 octobre 1910, et une note de M. G. Cœuel, *A propos du crescendo*, dans la même revue, du 15 février 1911.

7. Les sources contemporaines pour la biographie de Haydn sont les petits volumes de Dies et de Griesinger, tous deux publiés à Vienne

en 1810, et le livre de Carpani, *Le Haydine*, 2<sup>e</sup> édit., Padoue, 1823, in-8<sup>o</sup> (trad. française par Mondo, 1837, in-8<sup>o</sup>). — Des lettres de Haydn ont été publiées par Nohl, *Musiker-Briefe*, 1867, p. 73-174, par Karajan, *Haydn in London*, Vienne, 1861, in-8<sup>o</sup>, par le docteur von Hase *Jos. Haydn und Breitkopf et Huertel*, Leipzig, 1909, in-8<sup>o</sup>. — Son *Journal de voyage en Angleterre* a été publié par J. Engl, Leipzig, 1909, in-8<sup>o</sup>. — Parmi les ouvrages modernes se place au premier rang la grande monographie laissée inachevée par C.-F. Pohl, *Josef Haydn*, tomes 1<sup>er</sup> et II, Leipzig, 1878 et 1882 et le livre du même auteur, *Haydn in London*, Vienne, 1867, in-8<sup>o</sup>. On trouvera à la fin de notre petit volume sur Haydn (Paris, Alcan, 1909, in-8<sup>o</sup>) une liste d'ouvrages à consulter. — La grande édition des Œuvres complètes de Haydn, commencée en 1909, sera accompagnée d'introductions, de catalogues et de notes qui fourniront sans aucun doute d'année en année de nouveaux documents biographiques et critiques.

rins qui processionnaient vers le sanctuaire de Mariazell, en Styrie; là, sa jolie voix lui procurait au monastère la table et le logement pour huit jours; à Vienne, dans une mansarde, il recevait l'hospitalité d'un confrère, plus riche que lui seulement de la possession d'un logis et d'une famille; un peu plus tard, habitant sous les toits de la maison où demeurait Métastase, Haydn réussissait à s'en faire connaître, par le moyen de quelques leçons données à Marianne Martinez, jeune fille dont les parents étaient amis du poète; puis, par le même chemin, il approchait de Porpora, dont, pour devenir l'élève, il se faisait courageusement le domestique<sup>1</sup>. C'est qu'il sentait à quel point une forte éducation dans le chant et dans la théorie de la composition était indispensable pour avancer dans la carrière qu'il aimait. Jusque-là ses études n'avaient été soutenues que par la rencontre intermittente d'œuvres, de maîtres et de livres dont un ordre rigoureux n'enchaînait pas les enseignements. Il avait joué les premières sonates d'Emmanuel Bach et, avec son ami Ditters, les compositions pour le violon des virtuoses italiens, fait des extraits du *Gradus ad Parnassum* de Fux et des traités de Mattheson. Il commençait à écrire : sa première messe datait du retour de Mariazell, ses premiers menuets détachés se jouaient dans des brasseries, son premier quintette avait servi en 1753 pour l'une de ces sérénades dont les rues de Vienne retentissaient si souvent pendant les chaudes soirées d'été, à la grande joie de tous les habitants d'un quartier, empressés à ouvrir leurs fenêtres, à descendre sur le pas de leur porte, à suivre jusqu'à d'autres stations la petite troupe de musiciens. Cela s'appelait *Gassatin gehen*, — de Gasse, rue, — et les suites instrumentales qui fournissaient les principaux éléments des programmes prenaient le nom de Gassatione ou Cassations. Tantôt les frais modiques du concert étaient payés à l'avance par quelque bourgeois désireux de fêter un ami ou de faire à une amie une surprise galante; tantôt l'initiative du divertissement revenait aux musiciens eux-mêmes, qui se savaient certains de recevoir, à défaut d'une ample récompense en argent monnayé, du moins une invitation à souper ou à boire.

Ce fut ainsi qu'un soir Haydn, étant venu avec des

camarades jouer vis-à-vis la maison de l'acteur et auteur J.-J. Kurz, celui-ci, charmé du morceau qu'il entendait, s'informa du compositeur, appela chez lui Haydn, le complimenta, l'embrassa, le fit asseoir au clavecin, et séante tenante lui remit, pour en composer immédiatement la musique, le livret d'une opérette qu'il achevait d'écrire, *Der neue Krumme Teufel* (le Nouveau Diable boiteux).

Encore qu'il eût soupé plus d'une fois de pain noir et dormi sur un grabat, Haydn, au souvenir des hasards favorables qui plusieurs fois l'avaient servi, pouvait donc dans sa vieillesse se louer de la Providence et s'appliquer les jolis contes des veillées allemandes, où l'on voit tout réussir à « l'enfant du dimanche ». Quelque chose de la joyeuse confiance d'un protégé des fées se voyait dans son caractère, pour de là se refléter dans toute sa musique. L'homme capable d'épouser, à vingt-huit ans, au lieu de la jeune fille qu'il aime, une sœur aînée et revêche, uniquement pour ne pas sembler ingrat envers le père, un perruquier, dont il se croyait l'obligé, et capable ensuite de vivre pendant quarante ans, sans enfants, auprès de cette femme querelleuse et insensible, « vraie Xantippe », à laquelle il devait cacher sa bourse, qu'elle gaspillait, et ses partitions, dont elle faisait des papillotes ou des « enveloppes de pâte », cet homme naïf et bon, placide et souriant, était bien le même dont toute l'œuvre devait respirer la même égalité d'humeur, la même tranquille conviction de la douceur de vivre.

Le premier poste que Josef Haydn occupa fut celui de violoniste chez un gentilhomme autrichien nommé Carl von Farnberg, d'où il passa en qualité de « directeur de la musique et compositeur de la chambre » au service du comte Morzin, un seigneur bohème qui résidait tour à tour à Vienne, à Prague, et dans un château proche Pilsen, entretenant à ses gages un orchestre de douze à quinze musiciens, que, dans les grandes occasions, renforçaient des valets de pied ou d'office, joueurs de violon, de hautbois ou de cor de chasse<sup>2</sup>. C'est pour le comte Morzin que Haydn composa en 1759 sa première symphonie, imprimée sept ans plus tard chez Breitkopf, comme troisième numéro d'un recueil de six<sup>3</sup>:



A peine Haydn était-il installé chez le comte Morzin, que celui-ci, mal dans ses affaires, licenciait toute sa chapelle. Haydn trouva tout aussitôt un nouveau protecteur. Le prince Paul-Anton Esterhazy, qui, lors d'une récente visite, avait remarqué le mérite de ses compositions, le prit pour vice-maître de chapelle; Haydn signa, le 1<sup>er</sup> mai 1761, un contrat d'engagement pour trois ans et alla vivre à Eisenstadt, une petite ville de la basse Hongrie, à six milles de Vienne, où résidait son nouveau maître. Celui-ci mourut en 1762 et eut pour successeur son frère, le prince Nico-

las Esterhazy, que l'auteur de la *Création* servit pendant trente ans.

Il n'est pas indifférent de savoir en quoi consistaient à cette époque les obligations d'un maître de chapelle princier et les ressources musicales dont il pouvait disposer. En vertu de son engagement, Haydn, à Eisenstadt, avait la haute main sur toute la musique. Il préparait et dirigeait les exécutions à la chapelle, au concert et au spectacle. Il veillait à ce que le personnel fût exact à porter « l'uniforme » et à ne se présenter pour les exécutions qu'avec du

1. George Sand, en brodant cette anecdote des jolies invraisemblances suggérées par sa fertile imagination, l'a introduite dans un épisode de son roman *Consuelo*.

2. Les valets musiciens étaient fort recherchés au XVIII<sup>e</sup> siècle, non seulement en Allemagne, mais en France, où de fréquentes annonces dans les journaux offraient ou demandaient leurs services.

3. Pour l'ordre chronologique des symphonies de Haydn, V. le catalogue thématique contenu dans l'introduction du 1<sup>er</sup> volume de ses œuvres complètes. — V. aussi, pour la critique de ses premières compositions en ce genre, l'article de M. Hermann Kretzschmar, *Die Jugendjahre Jos. Haydns* (les symphonies de jeunesse de Jos. Haydn), dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908*, p. 69-90.



linge et des bas blancs, des perruques bien poudrées et qui soient toutes pareilles. Partout et en toute occasion, aussi bien à table qu'à l'orchestre et dans sa tenue comme dans son travail, il devait donner à ses subordonnés le bon exemple. Le soin de se procurer la musique nécessaire et de la faire copier lui incombait, en même temps que celui d'en composer de nouvelle toutes les fois que l'ordre lui en serait donné, et ce sans la communiquer à personne, ni la laisser transcrire, ni en écrire sans permission pour d'autres objets que pour le service du prince. Tous les jours, avant et après midi, il devait se tenir dans l'antichambre et y attendre les instructions relatives à la musique du jour, pour aussitôt les faire ponctuellement exécuter. Envers ses musiciens, il avait à remplir en quelque sorte l'office de juge de paix, en prévenant ou tranchant leurs querelles, et auprès du prince, l'office de juge d'instruction, en lui présentant un rapport sur chaque fait ou manquement grave. La conservation de la musique et des instruments lui était confiée. Il était chargé d'instruire les cantatrices et de ne pas leur laisser oublier ce que leur avaient appris les leçons coûteuses des professeurs de Vienne. Lui-même devait jouer des différents instruments sur lesquels il était exercé. Et « le reste » était abandonné à son habileté et à son zèle, avec la recommandation d'obéir exactement et jusque dans les moindres détails aux ordres qu'il recevrait, et de travailler ainsi à mériter la faveur du prince. Le contrat lui assurait un salaire annuel de 400 florins, qui fut doublé par le prince Nicolas, et la nourriture à la table des « officiers », ou, en remplacement, un demi-gulden par jour. Tous les ans lui était délivré un « uniforme » neuf, de drap brun-rouge, galonné d'or.

Le personnel placé sous son commandement se composait de trois cantatrices, trois chanteurs, un organiste-claveciniste et quatorze instrumentistes ainsi répartis : violons et alto, 3; violoncelle, 1; contrebasse, 4; flûte, 1; hautbois, 2; basson, 2; cor, 2. Les six derniers, en même temps qu'ils comptaient parmi les musiciens d'orchestre, formaient un corps spécial de « feldmusik », ou musique militaire, et jouaient à cheval ou à pied dans les parades, les chasses et les cortèges seigneuriaux.

C'est pour cet orchestre restreint, et bien éloigné comme nombre, ainsi sans doute que comme virtuosité, de notre conception moderne de la musique symphonique, que Haydn allait composer une grande partie de son œuvre, et les termes du contrat que nous venons de résumer sont plus éloignés encore de l'idée que, depuis Beethoven, nous nous faisons de la liberté de l'art et des sources de l'inspiration des artistes. Haydn et tous ses contemporains étaient des « fonctionnaires » dont l'emploi du temps se réglait heure par heure, et dont tout le talent, toutes les productions, appartenaient à un maître, s'ils étaient musiciens de cour, à un service public, s'ils portaient le titre de Cantor ou de musicien de ville. Le don de quelques pièces d'or récompensait un travail exceptionnel ou la composition d'une œuvre particulièrement agréable au destinataire. Le moindre ralentissement dans la fourniture de la denrée musicale était sévèrement tancé. En 1763, une note en six articles vint rappeler Haydn à ses devoirs, lui enjoignant de diriger deux fois la semaine, dans la « chambre des officiers », en l'absence du prince, un concert de deux heures de durée, afin que nul musicien ne fût tenté de s'éloigner ou de se laisser

aller à la paresse, et lui recommandant surtout d'avoir à se montrer moins parcimonieux dans la composition, notamment dans celle des pièces pour le baryton, instrument dont jouait le prince, et pour lequel il lui fallait des morceaux nouveaux, nettement et proprement écrits<sup>1</sup>.

On se tromperait d'ailleurs si l'on croyait que Haydn put souffrir d'une situation désirée, acceptée, et qui lui assurait la sécurité de l'existence et le moyen de se livrer, sans souci du lendemain, au travail de la composition. A la vérité, force lui était d'écrire bien des œuvres hâtives, factices, condamnées à l'oubli par leur destination passagère; pour les noces, par exemple, du prince Antoine, fils aîné du prince Nicolas, il avait dû composer coup sur coup, en 1762, la musique d'une pastorale dramatique italienne, *Acide* (Acis et Galathée), celle d'un *Te Deum* exécuté à la chapelle, ainsi que les divertissements joués pendant le repas et les morceaux entendus en plein air, à l'arrivée du cortège, ou le soir, avant le bal; en 1764, il avait composé une cantate pour célébrer le retour à Eisenstadt du prince Nicolas, qui était allé à Francfort assister au couronnement du « roi des Romains »; et c'étaient encore des morceaux de commande, ceux que Haydn écrivait pour le « baryton », — la « viola di bordona » des Italiens, — instrument rapproché de la « viola di gamba », que jouait le prince Nicolas, comme Frédéric II jouait de la flûte, en souverain : l'on raconte qu'un de ses musiciens, le violoncelliste Adam Kraut, s'étant mis, pour lui complaire, à l'étude du baryton, et ayant écrit des trios pour deux barytons et un violoncelle, qu'il jouait avec le noble dilettante, commit la maladresse de placer un solo dans la seconde partie, qu'il tenait; arrivé à ce passage, le prince l'interrompit, se fit passer le feuillet, essaya de le déchiffrer, et signifia au musicien qu'il n'eût à écrire désormais de solos que pour la partie de son maître.

Haydn écrivit 175 compositions pour le baryton, la plupart en trio (baryton, alto et violoncelle) et en forme de sonates ou de divertissements coupés en trois morceaux. Le double menuet y paraissait toujours, soit comme second morceau, soit comme finale, et, au dire des historiens qui ont pu feuilleter ces œuvres inédites, en formait généralement la meilleure partie. Quelques-uns de ces trios obtinrent auprès du prince un tel succès, qu'après les avoir exécutés sur son instrument favori, il les fit arranger en chœurs. Le temps que Haydn employa à les écrire ne fut pas perdu pour le développement de son génie; par la composition de ces petits ouvrages, il se « faisait la main » et se créait un langage personnel dans le style instrumental; c'étaient en quelque sorte des « études préparatoires » pour de plus grands travaux, auxquels dès lors il avait commencé de se livrer.

On fait dater des premiers temps de son séjour à Eisenstadt (1762-1766) au moins trente symphonies<sup>2</sup>.

1. Pohl, *J. Haydn*, t. 1<sup>er</sup>, p. 247 et suiv.

2. Les premiers biographes de Haydn fixaient à 118 le nombre de ses symphonies. Ce chiffre, porté à 144 par M. Leopold Schmidt, à 149 par M. Wolquenne, à 153 par M. Hadov, a été définitivement réduit à 104 par les éditeurs des *Œuvres complètes* de Haydn. Le catalogue chronologique et thématique qu'ils ont dressé et placé en tête du tome I<sup>er</sup> comprend, avec les 104 symphonies authentiques, 38 symphonies apocryphes restituées à leurs véritables auteurs (Michael Haydn, Léopold Hoffmann, Dittersdorf, Wanhal, etc.), 36 restées douteuses, et 12 ouvertures appartenant à Haydn, mais jusqu'ici classées à tort parmi ses symphonies.

Les deux tiers sont divisées en quatre parties, avec menuet comme troisième morceau. Telle était l'inclination de Haydn pour cette forme brève et joyeuse de la musique de danse, que plusieurs fois dans ses premières symphonies, comme dans ses duos et trios pour le baryton, il la substitua soit à l'andante, soit au finale. Sous le rapport de l'instrumentation,

les symphonies composées à Eisenstadt ne comportent d'ordinaire, avec le quatuor, que deux hautbois ou deux cors; cependant on y signale une symphonie qui contient quatre parties de cors, et d'autres qui emploient les flûtes, ou les trompettes et timbales. Dans celle en *ut*, qui est datée de 1761 :



les violons sont divisés en violons principaux et violons d'accompagnement, les violoncelles et basses; de même, deux flûtes et un basson s'ajoutent aux deux hautbois et deux cors. Le second morceau contient un récitatif dans le style dramatique, confié au violon principal et tout à fait exceptionnel dans l'œuvre instrumental du maître! On a tenté de l'expliquer par le dessein d'exprimer une idée poétique dont le programme littéraire serait perdu; mais il pouvait s'agir simplement de mettre en valeur, par un morceau à son goût, le talent expressif d'un violoniste de passage à Eisenstadt. Lorsque, en d'autres symphonies, Haydn désigna par une légende — le Midi, le Soir, le Philosophe, le Maître d'école, etc. — quelque souvenir ou quelque sujet pictural ou romanesque, ce fut toujours sans toucher au moule

régulier de ses compositions. Il ne le brisa pas davantage lorsque la maturité de son génie atteignit son apogée, mais il se contenta d'en agrandir les proportions et d'en enrichir le vocabulaire. On pourrait le comparer à un peintre qui enferme les chefs-d'œuvre de son pinceau dans des cadres indéfiniment symétriques, panneaux d'une muraille, caissons, voussures d'un plafond; l'invariable répétition des mêmes limites d'espace ne met point obstacle à la fertilité de son invention, et l'art avec lequel il varie la disposition de ses figures suffit à faire oublier leur symétrie uniforme.

On a signalé chez Haydn l'emploi de thèmes étrangers ou de thèmes populaires. Le trio du menuet de la symphonie en *la majeur*, composé en 1765 :



a été désigné par Pohl comme un thème croate, et le même auteur a donné le texte musical d'une romance

française, devenue le sujet du second morceau de la symphonie *la Reine* :



1. Pohl, *J. Haydn*, t. I<sup>er</sup>, p. 397, reproduit tout ce récitatif.



dez l'instant de la cri-se et l'heure du ber-ger. Jeune  
fil-le fait la sé-vè-re, mais il faut qu'elle aime à son tour. Tôt ou  
tard, tôt ou tard même la plus fiè-re se rend à l'a-mour.

Le patriotisme local « particulariste » ou « séparatiste » qui se manifeste aujourd'hui dans les provinces disparates de la monarchie austro-hongroise s'est fait jour dans les affirmations récentes du docteur Kuhac, qui a voulu voir en Haydn un « compositeur croate », et qui a désigné nombre de ses mélodies comme des emprunts directs au chant populaire des populations slaves et croates de la Basse-Autriche. Les rapprochements de ce genre exigent une extrême prudence, que commandent assez les méprises de certains folkloristes. Peut-être, au lieu d'avoir été empruntés au peuple, les thèmes en question ont-ils au contraire été adoptés par lui, comme étant l'inspiration d'un musicien issu de ses propres rangs. Jusque dans ses manifestations les plus élevées, l'art de Haydn reste imprégné de la bonhomie familière, de la naïve sincérité et de la gaieté sans arrière-pensée de doute, de recherche ni de mélancolie, qui tiennent à son origine autant qu'à son caractère et qui donnent à ses œuvres un si grand charme.

Ce charme fut senti de bonne heure par ses contemporains. Il n'était à Eisenstadt que depuis quatre ans, que déjà sa renommée était assez brillamment établie pour que l'on osât le comparer à Gellert, le célèbre initiateur de la moderne littérature allemande. La justesse de ce rapprochement devait se confirmer par la suite, et les éloges que Bouterweck et d'autres critiques ont accordés à Gellert s'appliquent, à peu de mots près, très exactement à Haydn : « Un sens délicat du naturel, de l'opportunité, des proportions, était la base de son goût. Il avait autant d'esprit et d'imagination qu'il en faut pour animer par le charme du style la faiblesse du sentiment et

la vulgarité du simple bon sens. La clarté, la légèreté, l'élégante correction de sa manière, convenaient à un temps où les Allemands, en littérature, restaient attachés aux modèles français, et avaient besoin qu'on leur enseigne comment ils pouvaient s'en approprier les véritables qualités; si bien que les hommes de tous les âges et de toutes les conditions trouvent en lui le poète populaire par excellence et le saluèrent des témoignages d'une admiration reconnaissante. »

En 1766, le prince Nicolas Esterhazy fixa sa résidence au château d'Esterhazy, dont il venait de faire terminer la construction dans un paysage plat et désert de la basse Hongrie, qui n'avait guère d'autre attrait que celui de la chasse. Le nouveau palais était une imitation de Versailles, que le prince avait visité deux ans auparavant et d'où il était revenu émerveillé. Ne laissant à Eisenstadt qu'un chœur pour le service de l'église, le prince se fit suivre à Esterhazy de toute sa musique. Elle devait y participer à des représentations d'opéras italiens, du genre « *dramma giocoso* », le seul que Nicolas Esterhazy affectionnait, et à des spectacles de marionnettes, qui avaient pour théâtre une grotte dans les jardins. Le nombre des instrumentistes avait été augmenté et variait de seize à vingt-deux; les parties d'instruments à cordes se trouvaient doublées ou triplées; mais celles d'instruments à vent restaient telles quelles, et les clarinettes, qui figuraient déjà en 1759 dans l'orchestre de Mannheim, ne devaient pénétrer qu'en 1776 dans celui d'Esterhazy.

Haydn contribua fréquemment aux spectacles d'Esterhazy par des opéras italiens. Le théâtre, ainsi qu'en

1. Le même thème, employé par Haydn dans sa symphonie militaire et dans un concerto pour la *lira*, a été en outre signalé dans une ritournelle de Bittersdorf :



jugeait Reichardt, « n'était pas son affaire », et encore qu'il se fit de grandes illusions sur la valeur de ses ouvrages dramatiques, aucun d'entre eux ne put s'établir à la scène. L'opérette *lo Speciale*, traduite en allemand et réduite en un acte au lieu de trois par M. Hirschfeld, jouée en 1893 à Dresde et depuis lors sur plusieurs théâtres d'Allemagne, et l'opéra en deux actes *l'Isola disabitata*, représenté lors des fêtes du centenaire de Haydn, à Vienne, en 1909, ont trouvé chez le public et les érudits modernes un succès de curiosité, dû principalement au nom de leur auteur.

Haydn fut plus heureux dans l'oratorio, où il s'essaya pour la première fois en 1774 par *Il Ritorno di Tobia*, qu'il reprit et augmenta en 1784, et dont trois fragments, adaptés à des paroles latines, sont devenus des motets chantés dans quelques églises catholiques. Nous parlerons plus loin de ses deux grands poèmes, *la Création* et *les Saisons*. Quelques mots sont ici nécessaires sur ses œuvres religieuses.

Le règne de l'opéra italien et du virtuosisme vocal s'était étendu dans le domaine de la musique d'église, où se faisait sentir aussi la tyrannie des habitudes sociales. Toutes les « chapelles »<sup>1</sup> princières avaient pour premier objectif le théâtre et la récréation du souverain. Ce qui était admiré sur la scène ou au concert semblait aussi le meilleur pour chanter les louanges de Dieu, et la seule chose que l'on conser-

vât des anciennes traditions était l'usage des grandes fugues, qui alternaient sans liaison avec les airs, les récits, les dialogues en style dramatique, et qui, complètement détournées de leur acception première, n'étaient plus que des morceaux de convention et de parade. Lorsque de telles œuvres possédaient une valeur artistique, ce qui était le cas chez bon nombre d'habiles compositeurs, elles convenaient mieux au concert qu'à l'église : car le beau musical absolu n'est pas un critère suffisant pour juger du mérite d'une messe, et si, en égard à la vérité dramatique, on ne peut le prendre pour base de l'examen d'une partition d'opéra, ce serait commettre une profonde erreur que de l'accepter davantage lorsqu'il s'agit de productions destinées au service d'un culte. Les plus fervents admirateurs de Haydn sont forcés de convenir que ses messes, tout entières empreintes d'un caractère mondain, ou instrumental, ou militaire, ou tout au plus « festivaesque », ne répondent ni à l'idéal religieux, ni aux traditions artistiques, ni aux exigences liturgiques de la musique d'église catholique. Gottfried Weber a pu dire de la messe en *ut*, n° 2, que Haydn y avait « confondu les joies de l'éternité avec le plaisir d'un *thé dansant* »<sup>2</sup>. Un exemple frappant de l'impropriété du style instrumental appliqué au texte d'une œuvre religieuse a été relevé par M. Krutschek dans *l'Agnus Dei* de cette messe<sup>3</sup> :

Più presto.

pa - pa - pa - pa - pa  
do - na no - bis pa - cem, pa - cem, do -  
do - na no - bis pa - cem, pa - cem, do - na  
pa - pa - pa - pa - pa

L'effet bouffon d'une telle déclamation ne serait à sa place que dans un opéra-comique. Haydn, qui était catholique sincère et qui ne manquait pas de tracer, au commencement et à la fin de ses manuscrits, y compris ceux de ses compositions profanes, les lettres initiales de quelque invocation pieuse<sup>4</sup>, ne songeait donc ni à réagir contre une décadence générale, ni à choisir, pour sa musique d'église, des expressions différentes de celles qu'il avait coutume d'employer partout ailleurs. Sa dévotion naïve ne pouvait pas plus se hausser aux « sentiments élevés

que doit inspirer ce qui est saint », que son humeur paisible ne pouvait, dans l'opéra, lui permettre de traduire les emportements des passions. Il faut donc conclure, avec M. Bischof<sup>5</sup>, que « l'inconvenance de ses messes pour l'usage liturgique, est aussi hors de doute que l'intégrité de sa foi », ou bien, avec M. Kretschmar<sup>6</sup>, les juger « épicuriennes » et donner raison au prélat qui jadis en interdit l'exécution dans les églises de Vienne. Une autre composition religieuse de Haydn, le *Stabat Mater*, composé vers 1773, servit, avec ses symphonies, à établir sa renom-

1. On sait que le mot « chapelle », en Allemagne, signifie la réunion des musiciens attachés au service d'un prince, et spécialement l'orchestre.

2. En français dans l'original.

3. Krutschek. *Der Messentypus von Haydn bis Schubert*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1893*, p. 109 et suiv.

4. L. D. (*Laus Deo*), ou S. D. G. (*Soli Deo gloria*), ou L. D. et B. V. M. (*Laus Deo et Beatae Virgini Mariae*). — Pohl, *J. Haydn*, t. I<sup>er</sup>, p. 229.

5. *Niederrheinische Musikzeitung*, 1858, n° 14, cité dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1857, p. 52.

6. Kretschmar, *Führer*, II, Abth. I Theil, 2<sup>o</sup> Aufl., p. 163.

mée dans les concerts, c'était « une sorte d'étude dans le style italien », où se faisait sentir l'influence de Pergolèse<sup>1</sup>.

De 1766 à 1790, Haydn ne s'éloigna d'Esterhaz que pour faire, à la suite du prince, de courts séjours d'hiver à Vienne. Il se retrempeait avec joie dans la vie musicale, qui avait pris dans cette ville une grande activité. Sa nature ouverte et bienveillante lui faisait regarder avec sympathie les jeunes talents qui grandissaient autour de lui. Dans une rencontre avec Léopold Mozart, en 1783, — un an avant les *Noëes de Figaro*, — on l'entendit prononcer ces paroles solennelles : « Je vous déclare devant Dieu, en honnête homme, que votre fils est le plus grand musicien que je connaisse de personne et de réputation : il a le goût, et en outre la plus grande science de la composition<sup>2</sup>. » Mozart sentit le prix d'un tel éloge et le reconnut par la dédicace « al mio caro amico Haydn » de ses six quatuors, op. 10. Haydn prit sans doute part plus d'une fois à leur exécution dans l'une des réunions intimes de musique de chambre où il tenait le second violon, et qui étaient pour lui l'un des attraits des semaines passées à Vienne<sup>3</sup>.

Une association de musiciens viennois, la « Tonkünstler Societat », avait pris naissance en 1771. Dans ses séances et dans les « Académies » qui se donnaient soit par séries, soit isolément, les symphonies de Haydn paraissaient fréquemment et jouissaient d'une vogue à laquelle le bruit de leur succès à l'étranger n'avait pas peu contribué. On savait à Vienne que Legros, directeur du « célèbre Concert spirituel de Paris », avait écrit à Haydn, en 1781, une lettre de compliments, après que son *Stabat mater* avait été exécuté quatre fois, avec de grands applaudissements. Quelques années plus tard, les entrepreneurs du « Concert de la loge olympique » lui demandèrent six symphonies nouvelles. Les éditeurs parisiens s'empressaient à graver quantité de ses quatuors et de ses symphonies, et, les désirs du public étant à son égard irrésistibles autant qu'insatiables, on imprimait ou jouait sous son nom des œuvres apocryphes, dont les auteurs véritables étaient Vanhal, Gyrowetz, Pleyel et d'autres, et qu'une spéculation ignorante ou indécate lui attribuait comme au maître fécond et célèbre dont toutes les productions étaient assurées d'un débit considérable.

Le nombre d'œuvres authentiques annuellement composées par Haydn eût suffi cependant à défrayer les concerts et le commerce de musique. Dans la tranquillité d'Esterhaz, il écrivait en moyenne au moins trois symphonies par an, et une foule de divertissements pour petit orchestre, de sérénades, de pièces pour musique d'harmonie<sup>4</sup>, de quatuors, de sonates, de menuets, de compositions pour le baryton.

« Toute musique, pour peu qu'elle soit nouvelle, demande du temps pour être goûtée par le vulgaire. » Si le succès des œuvres de Haydn démentait cet aphorisme, c'est que sa clarté parfaite la maintenait constamment accessible; c'est aussi que sa nouveauté, son originalité, ne se présentaient jamais sous un aspect brusque et révolutionnaire. Les formes extérieures auxquelles la foule était accoutumée semblaient intactes, les progrès ou les innovations portant principalement sur le développement interne

de la composition. Du milieu même du travail contrepointique le plus ingénieux, chaque dessin mélodique ressortait toujours en lumière, ne réclamant de l'auditeur qu'un effort modéré de compréhension, tout juste suffisant à retenir son attention et à lui procurer le plaisir flatteur de se croire lui-même au niveau de l'œuvre. On disait judicieusement que le savoir de Haydn « se cachait sous des roses », et sans doute entendait-on sous des roses sans épines; car le maître d'Esterhaz usait peu des procédés rigoureux de la fugue et du canon, jugés alors pédants et rébarbatifs. Le secret de son art était la variation, dont, avec une verve constante, une science discrète, il renouvelait les effets et rehaussait la valeur de ses idées mélodiques. Un des grands orateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, Lacordaire, écrivait à propos d'une série de discours : « Je suis étonné moi-même tous les jours de ce qui sort d'un objet dès qu'on le regarde dans un autre sens que celui où l'on avait coutume de l'envisager. » Nulle part plus que dans la musique, cette parole ne se vérifie; nulle part une même pensée ne peut revêtir autant de formes, apparaître sous autant d'aspects, correspondre à autant d'expressions, éveiller autant de sentiments divers. L'art de la variation, dont les racines plongent dans la mélodie grégorienne, où Bach s'était montré le maître inépuisable, et que Beethoven, dans ses derniers ouvrages, a porté à son apogée, est une des plus magnifiques sources de la beauté musicale. Il est aussi l'une des marques où se décèle de la manière la plus frappante la signature des maîtres : car, sous les doigts des virtuoses et sous la plume des compositeurs sans génie, à de certaines époques des milliers d'« Airs variés » sont éclos, qui sont la fastidieuse redite des formules d'une rhétorique apprise. Haydn ne s'est pas borné à faire ostensiblement usage de la variation dans ses Andante de symphonies ou de quatuors; le principe même de la variation pénètre et soutient tout son œuvre, comme le principe de l'imitation et de la fugue circule dans celle de Bach; c'est par elle qu'il jette tant de diversité dans ses finales en rondo, tant d'ingéniosité dans le développement thématique de ses premiers morceaux. L'étonnante fertilité de son invention en ce genre lui a valu pour tous les temps l'admiration des musiciens, tandis que la multitude, charmée par ses aimables mélodies, par sa clarté, sa mesure, sa gaieté rarement nuancée d'une inquiétude fugitive, s'accoutumait à l'aimer, à l'appeler « Papa Haydn », et se refusait à croire qu'une musique si simple pût être en un certain sens de la musique « savante ».

La mort du prince Nicolas Esterhazy, survenue le 28 septembre 1790, amena de grands changements dans l'existence de Haydn. Le nouveau souverain d'Esterhaz, le prince Anton, qui n'avait « aucune inclination pour la musique », se hâta de licencier l'orchestre, dont il ne conserva que les instruments à vent, la « feldmusik ». La façon dont fut réglée la situation de Haydn et celle du premier violon Luigi Tomasini laisse à penser que le prince appréciait du moins leurs services passés et le lustre que leur talent pouvait jeter sur sa maison. Il voulut que ces deux musiciens restassent nominalement attachés à sa personne, avec les émoluments de leur charge et sans

1. Kretzschmar, *ouvr. cité*, p. 281. — Pohl, *J. Haydn*, t. II, p. 65 et 336.

2. Pohl, *J. Haydn*, t. II, p. 211.

3. Chez Storace, musicien anglais dont la sœur chantait à l'Opéra impérial de Vienne, on vit s'asseoir un jour aux pupitres d'un même

quatuor Bittersdorf, Haydn, Mozart et Vanhal. Voyez Pohl, *ouvr. cité*, t. II, p. 151.

4. M. Grützmacher a publié à Leipzig en 1901 un très bel octette de Haydn pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons.

fonctions à remplir. Libre de son temps et de ses actions, Haydn s'empressa de choisir un logis à Vienne. A peine y était-il installé qu'un étranger se présenta devant lui, avec ces mots : « Je suis Salomon, de Londres, et je viens vous chercher. Demain, nous signerons un accord. »

Johann-Peter Salomon (1745-1815) était un violoniste allemand, depuis dix ans fixé en Angleterre comme virtuose, chef d'orchestre et entrepreneur de concerts. Il savait à quel point Haydn était célèbre à Londres par ses ouvrages, et quel succès l'on pouvait attendre des séances où il figurerait en personne. Son espoir ne l'avait pas trompé, et les deux séjours, de dix-huit mois chacun, que le maître symphoniste fit dans la capitale du Royaume-Uni — le premier de décembre 1790 à juin 1792, et le second de janvier 1794 à août 1795 — furent à la fois des périodes brillantes dans l'histoire artistique de l'Angleterre et dans celle de la vie et des ouvrages de Haydn. Les douze symphonies que celui-ci composa spécialement ou retoucha pour Londres marquent le point culminant de toute sa production. Disposant d'un orchestre de quarante musiciens (12 à 16 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 4 contrebasses, flûtes, hautbois, bas-

sons, cors, trompettes et timbales), personnel considérable pour le temps, que Salomon conduisait en chef excellent, et dont « l'admirable correction » était surtout vantée, Haydn élargit les dimensions, le plan, la forme, l'instrumentation de son style symphonique. Le contact récent avec les créations instrumentales de Mozart n'avait pas été non plus un facteur inefficace dans cette progression. Haydn était un homme trop probe pour se refuser à croire qu'il pouvait apprendre beaucoup d'autrui, fût-ce de nouveaux venus et de très jeunes gens; et il était en même temps un artiste trop puissamment original pour ne point savoir s'assimiler sans les imiter les découvertes étrangères. On peut donc dire que les douze symphonies de Londres n'auraient pas été écrites sans l'exemple de Mozart, et qu'elles portent cependant jusqu'au moindre détail la marque authentique du génie de Haydn. Etant donné que le total général des symphonies de Haydn dépasse cent, et que toutes les éditions ne désignent pas les titres, les dates et la destination de chacune, nous croyons utile de rappeler ici les thèmes des douze symphonies de Londres :

### № 10 Adagio.

1

Adagio.

2

Adagio.

3

Adagio.

4

All<sup>o</sup> Moderato

5

Adagio.

6

Adagio.

7

Adagio.

8

Largo.

9



A son second retour d'Angleterre, de véritables triomphes attendaient Haydn. Un groupe d'amateurs viennois avait fait ériger son buste dans son village natal; la foule se pressait à un concert dans lequel on exécutait trois de ses dernières symphonies, et où le jeune Beethoven jouait un concerto de piano; ses œuvres, recherchées des éditeurs, devenaient partout populaires et soulevaient les témoignages unanimes de l'admiration publique.

De cette époque datent plusieurs de ses plus belles compositions pour la chambre, sa célèbre mélodie *Gott erhalte Franz den Kaiser*, devenue l'hymne national autrichien, et sur laquelle lui-même écrivit des variations dans son quatuor n° 77, et l'arrangement vocal (1797) de la suite de pièces d'orchestre intitulée primitivement *Passion instrumentale*, puis, sous sa forme définitive, les *Sept Paroles du Sauveur sur la croix*<sup>1</sup>. Haydn avait écrit cette œuvre célèbre pour l'orchestre seul, en 1785, à la demande d'un chanoine de Cadix, qui désirait la faire exécuter dans son église cathédrale, pendant la semaine sainte, alternativement avec de pieuses méditations lues ou prononcées en chaire. Satisfait de son travail, qu'il déclarait une de ses compositions les mieux réussies, il le fit exécuter plusieurs fois en sa présence à Esterhaz, à Vienne, à Londres, et en rédigea un arrangement pour le quatuor à cordes et un autre pour le piano-forte. Pendant son second voyage, en 1794, Haydn, traversant Passau, eut occasion d'y entendre son œuvre exécutée avec des parties vocales qu'y avait ajoutées le maître de chapelle Joseph von Friebert. « Je crois que j'aurais fait mieux, » dit-il simplement. Il se procura la copie de l'arrangement de Friebert et du livret allemand anonyme, qui était en partie formé de textes religieux connus, et, peu de temps après sa rentrée à Vienne, se mit lui-même à l'ouvrage. Il conserva, dans les premiers morceaux, une partie du travail du musicien de Passau, et s'en écarta depuis le milieu de la composition, pour amener une progression d'intérêt et d'expression, en vue de laquelle il fit aussi remanier le texte par Van Swieten. La comparaison des deux partitions, qu'a faite M. Sandberger, est très instructive pour montrer non seulement les dons musicaux de Haydn, mais sa logique, sa réflexion, sa volonté de suivre un dessein arrêté et mûri d'avance, toutes choses dont les procédés de travail des grands maîtres offrent de si beaux exemples, et

qui remplacent par de si précieux enseignements la légende, chère au public, de l'inspiration spontanée des artistes.

Les deux œuvres suprêmes de la vieillesse de Haydn furent *la Création* et *les Saisons*<sup>2</sup>, que, faute d'un vocable approprié, l'on désigne toutes deux sous le titre d'oratorio. Il avait rapporté de Londres, pour le premier de ces deux grands ouvrages, un poème imité de Milton, et versifié par Lidley pour Handel, qui n'en avait pas fait usage. La révélation du génie de Handel, dont il avait pu entendre en Angleterre plusieurs chefs-d'œuvre, devait, dans le domaine de la musique de concert, influencer sa productivité, de même que les symphonies et les quatuors de Mozart avaient agi sur son activité dans la composition instrumentale.

Des que van Swieten eut achevé l'adaptation allemande du livret, Haydn se mit au travail, avec une ferveur qui lui faisait considérer son œuvre comme un acte de foi et invoquer chaque jour, pour soutenir ses forces, l'assistance de Dieu. Les deux premières auditions furent données en séances privées chez le prince Schwarzenberg, les 29 et 30 avril 1798, et la première exécution publique eut lieu, avec un succès inouï, dans la salle du « Théâtre national » de Vienne, le 19 mars 1799, jour de la fête patronale du compositeur. Dans les années suivantes, les auditions de la *Création* se renouvelèrent et s'étendirent à tous les centres musicaux de l'Europe<sup>3</sup>. Celle du 27 mars 1808 couronna d'une apothéose la vieillesse glorieuse du maître; on l'amena, pour y assister, sur un fauteuil roulant, dans la grande salle de l'Université, où s'était assemblée une foule immense; Salieri conduisait; lorsque, après la symphonie descriptive du chaos, retentit solennellement, dans le ton d'*ut majeur*, tout à coup amené, la parole sacrée : « Et la lumière fut ! » le vieil Haydn, transporté, s'écria, montrant le ciel : « Elle vient de là ! » L'agitation extrême qu'il éprouvait engagea ses amis à l'emmenner des la fin de la première partie. Comme toute l'assistance se pressait pour le saluer, à la porte de la salle, il voulut s'arrêter et, d'un geste d'adieu ou de bénédiction, il prit congé de ceux dont l'hommage ému venait de donner à sa vie d'artiste un dernier et touchant témoignage d'affection et de respect. Un peu plus d'un an après, le 31 mai 1809, Haydn fermait les yeux à cette lumière terrestre qu'il avait pieusement chantée.

1. V. Ad. Sandberger, *Zur Entstehungsgeschichte von Haydn's Sieben Worten des Erlösers am Kreuze*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, année 1903, p. 47-59.

2. Sur ces deux ouvrages on consultera, avec les biographies de Haydn : Schnyder von Wartensee, *Ästhetische Betrachtungen über die Jahreszeiten von J. Haydn*, Francfort a. M., 1861, in-8°; — Widmann, *J. Haydn's Schöpfung*, dans la collection *Der Musikführer*,

n° 13 et 14; — Kretschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. II, 2<sup>e</sup> partie.

3. On sait que la 1<sup>re</sup> audition à Paris eut lieu le 24 décembre 1800, et que ce fut en se rendant à cette séance, donnée dans la salle de l'Opéra, que le premier consul échappa à l'explosion de la « machine infernale ». Voyez Th. de Lajarte, *Histoire d'un oratorio et d'une machine infernale*, dans la *Nouvelle Revue* du 1<sup>er</sup> janvier 1885.

La composition des *Saisons* avait suivi de très près celle de la *Création*. Le livret allemand de van Swieten, s'inspirant de nouveau de la littérature anglaise, était une adaptation d'un poème de Thomson. Comme la *Création*, l'œuvre avait été exécutée d'abord chez le prince Schwartzberg, les 24 et 27 avril et 1<sup>er</sup> mai 1801; puis, le 29 mai, Haydn en avait dirigé la première exécution publique.

Aucun texte n'aurait pu, mieux que ces deux livrets semi-religieux et semi-descriptifs, amener le vieux maître à rassembler, sur le soir de ses ans, les croyances qui en avaient été le soutien et le souvenir de ce qui en avait fait la joie. Plus librement que dans ses œuvres écrites sur des textes liturgiques, il put y exprimer la foi candide qui n'avait en son âme jamais varié ni faibli; et chaque image littéraire, chaque détail pittoresque, fut pour lui l'occasion allégrement saisie de donner cours à son penchant à l'humour, à la gaieté, à la peinture musicale. Sa conception du divin n'était pas l'affirmation biblique, majestueuse et redoutable, qu'avait traduite Hændel: elle n'avait rien non plus des interrogations ardentes d'un Beethoven. Il voyait Dieu à travers la beauté de l'univers créé, et il chantait ses créatures en le louant d'avoir fait, pour l'homme, la terre si féconde et la vie si bonne. M<sup>me</sup> de Staël, qui lui reprochait sa minutie à décrire par des sons le vol des oiseaux et la marche des quadrupèdes, ne sentait pas ce qu'il y avait de touchant dans ces puérités mêmes<sup>1</sup>. On souscrirait plutôt au jugement de Stendhal, qui trouvait chez Haydn « toute la poésie de Delille ». Certes, l'éloge a perdu de sa saveur, depuis qu'on a cessé de lire les alexandrins ampoulés des *Géorgiques françaises*. Chaque génération modifie le miroir artificiel, le verre convexe ou concave, où elle essaye de recueillir l'image du monde extérieur et où s'imprime avant tout la sienne propre.

Du grand livre des champs les trésors sont ouverts,

disait Delille, et ce n'était pas tout à fait sa faute si la lecture qu'il y faisait à haute voix prenait, sur ses lèvres, un accent emphatique et convenu. Il appartenait à un temps qui ne concevait pas un poème sans mythologie, un paysage sans figures; et il posait en principe que

Dans l'art d'intéresser consiste l'art d'écrire,  
Souvent dans vos tableaux placez des spectateurs,  
Sur la scène des champs amenez des acteurs.  
Cet art de l'intérêt est la source féconde.  
Oui, l'homme aux yeux de l'homme est l'ornement du monde.  
Les lieux les plus riants, sans lui, nous touchent peu,  
C'est un temple désert qui demande son Dieu<sup>2</sup>.

Le canevas léger des *Saisons* répondit à ce programme. Ses parties successives étaient de petits tableaux, à fond de verdure, qui demandaient au compositeur plus de grâce que de passion, et qui favorisèrent l'expansion d'un lyrisme varié et libre, et l'emploi des formes arrondies. Si, reprenant la comparaison de Stendhal, on rapproche les partitions de Haydn du poème de Delille, tout l'avantage restera à celui des deux arts que l'opinion désigne comme le plus prompt à vieillir: la musique.

Le charme de cette rare « jeunesse en cheveux

blanes » de Haydn, a été délicatement exprimé par M. Maurice Kufferath, dans un article occasionné par une audition des *Saisons*. Nous en reproduisons un passage, dont les justes conclusions résument notre pensée, mieux que nous ne saurions nous-même l'écrire :

« Sans doute, cette pastorale nous paraît, par endroits, un peu diluée; des développements s'y rencontrent qui sont de pure forme et qui n'offrent plus grand intérêt; de petits thèmes d'une invention bien naïve, aux rythmes guillerets et sautillants, surprennent notre goût, qui n'a plus assez de simplicité pour s'en délecter; le sujet même est un peu fade. Mais quand on considère l'œuvre en elle-même et abstraction faite des prodigieuses impressions que l'art des sons a pu produire depuis, grâce au génie d'un Beethoven, d'un Schumann ou d'un Wagner, n'est-ce pas une pure merveille d'art que cette succession de pages dont la vérité, la vigueur de coloris et la justesse d'expression ne montrent pas une ride, ne trahissent pas une faiblesse?

« Il me semble, à ce point de vue, que, dans notre pratique musicale actuelle, Haydn n'occupe pas la place qui lui revient. On l'a relégué dans les salles d'études; ses symphonies, comme celles de Mozart, servent maintenant d'exercices dans les classes d'orchestre; ses trios et ses quatuors ne se jouent plus guère, la génération nouvelle d'instrumentistes les ignore même complètement. De ses lieder, de ses airs d'opéra ou d'opéra, les chanteurs ne font plus aucun cas, probablement parce qu'ils sont incapables de les dire convenablement. Et, en somme, il a presque complètement disparu du répertoire des grands concerts publics.

« C'est là un regrettable, un injuste oubli, car, parmi les grands maîtres de la musique, Haydn est une figure souverainement intéressante et à jamais admirable<sup>3</sup>. »

#### IV

Les esthéticiens du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont essayé de définir en peu de mots le rôle de Mozart dans l'histoire générale de la musique sont arrivés à des conclusions complètement opposées. Brendel, dont le livre, plusieurs fois réimprimé<sup>4</sup>, a été en son temps l'expression d'un important courant d'opinion, salue en Mozart le premier « compositeur universel » (*Weltkomponist*), représentant le principe « européen » et par conséquent pouvant parvenir à une domination générale sur tous les peuples, tandis qu'avant lui n'existaient que des écoles musicales séparées. En désignant ainsi l'internationalisme artistique comme un progrès ou une supériorité, Brendel se met en contradiction frappante avec les tendances plus tard confirmées de la critique germanique: avec les théories de Wagner et son ardente volonté de doter son pays d'un art absolument national; avec les jugements de Nohl, qui voit en Mozart le créateur de la musique allemande<sup>5</sup>, ou de Ph. Wolfrum, qui se réjouit de trouver ce créateur en Joh.-Sébastien Bach<sup>6</sup>. En fait, le point de vue de Brendel est erroné, puisque

à espérer que la publication commencée de ses œuvres complètes maintiendra désormais son souvenir présent à l'oreille des jeunes générations.

4. La première édition de la *Geschichte der Musik*, de Brendel parut à Leipzig en 1852; nous suivons ici la sixième édition, 1878, in-8°, p. 287 et suiv.

5. L. Nohl, *Mozart's Leben*, 3<sup>e</sup> édit., Berlin, 1906, in-8°, préface.

1. M<sup>me</sup> de Staël, *De l'Allemagne*, chap. xxxii.

2. Delille, *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*, 4<sup>e</sup> chant.

3. M. Kufferath, les « Saisons » de Haydn, à Liège, dans le *Guide musical* du 8 mars 1896. — La célébration solennelle du centenaire de Haydn, à Vienne, en 1909, a été le signal d'un mouvement prononcé d'intérêt en faveur des œuvres d'un maître injustement négligé. Il est

6. Ph. Wolfrum, *J.-S. Bach*, Berlin, s. d. (1906), tomes XIII-XIV de la collection *Die Musik*.



immédiatement après Mozart, la musique allemande, au lieu de s'affirmer de plus en plus un art « mondial », se spécialise au contraire et accentue, combien magnifiquement, sa nationalité, avec Beethoven. Il faut donc conclure avec, entre autres, M. R. Balka<sup>1</sup>, que « si la jouissance de la musique est universelle, sa création est nationale ». S'il a été possible tour à tour de revendiquer Mozart au profit d'une seule école et de le placer au-dessus de toutes, c'est que, né Allemand, mais Allemand du Sud, doué d'une âme claire, tendre, ouverte, doucement passionnée, et que l'on pourrait dire en quelque sorte la plus latine des âmes germaniques, il a semblé réunir en lui les aptitudes de toutes les races, les propriétés de toutes les écoles. Les incessants voyages de sa jeunesse d'« enfant prodige » l'avaient initié de bonne heure à la connaissance directe des œuvres de chaque peuple, ou plutôt même de chaque coterie musicale; aucune des leçons fortuitement rencontrées ou volontairement cherchées n'avait été perdue pour lui; et parce que cet immense travail d'assimilation s'était accompli en lui sans effort, et presque « nécessairement », au lieu d'être, comme chez Meyerbeer, le résultat laborieux d'acquisitions calculées, Mozart devait être et rester partout uniquement lui-même, ayant renouvelé à son image toutes ces images étrangères, une à une imprimées sur la « plaque sensible » de son intelligence.

Peu de biographies d'artistes sont tout ensemble aussi simples et aussi merveilleuses que celle de Mozart; peu encore sont aussi connues et aussi faciles, en apparence, à retracer pour la centième fois. Il n'est pas un musicien véritable qui n'en connaisse au moins les grandes lignes, qui ne se plaise à en apprendre les détails, qui ne se prenne, en les étudiant, d'une affection sincère pour cet enfant miraculeux, d'une admiration profonde pour ce maître extraordinaire. Notre tâche, dans un chapitre d'histoire générale, ne saurait être que de choisir quelques faits en guise de points de repère, et de porter, s'il se peut, le lecteur à vouloir compléter son étude par la consultation de meilleurs guides, et par celle surtout des œuvres mêmes de Mozart<sup>2</sup>.

Il était né à Salzbourg le 27 janvier 1756 et avait reçu au baptême les prénoms de Wolfgang-Amédée. Son père, Léopold Mozart (1719-1787), bon violoniste, auteur de quelques œuvres de musique religieuse et de musique instrumentale et d'une méthode estimée<sup>3</sup>, sut distinguer dès leurs premiers balbutiements les facultés exceptionnelles de l'enfant, et ne négligea rien pour les développer, non plus que pour en tirer au plus tôt tout le profit et toute la gloire possibles. De là ces longs voyages à travers l'Europe, ces fatigues, ces démarches, ces sollicitations auprès des gens d'importance, ces présentations de

cour, ces concerts, ces exhibitions parfois semi-charlatanesques, dont le récit emplit toute la première partie de la vie de Mozart. Quo, sous le rapport des gains matériels, les espérances du père aient été souvent déçues, c'est de quoi peut-être l'on ne reste fâché qu'à demi; mais ce dont on ressent autant de surprise que d'admiration, ce qui émeut et confond comme un véritable prodige, c'est que d'une telle exploitation de ses précoces talents l'enfant soit sorti fortifié, grandi, trempé, pour atteindre dès l'adolescence aux plus hautes qualités du compositeur et progresser sans temps d'arrêt, signer à vingt-cinq ans la partition d'*Idoménée*, à trente celle de *Don Juan*, cultiver tous les genres et marquer chacun de plusieurs œuvres supérieures, et laisser au monde, au bout d'une trop courte vie, d'abondants trésors de beauté musicale.

Mozart avait six ans quand il fit, dans une tournée en Allemagne, ses premières promesses de virtuose; ses débuts dans la composition eurent lieu presque aussitôt; en 1764, il écrivit une symphonie; à quatorze ans, il faisait jouer à Vienne son premier opéra, *la Finta semplice*. On trouve de tout dans ses œuvres de jeunesse : un opéra-comique allemand, *Bastien et Bastienne*, un oratorio, des messes, des cantates italiennes, des pièces instrumentales de toutes sortes, depuis des airs variés pour le piano et un quatuor, jusqu'à un *notturno* en écho, pour quatre petits orchestres se répondant<sup>4</sup>. Il semble que l'un des traits saillants du caractère de Mozart ait été alors cette vive curiosité d'apprendre, d'essayer, qui est souvent chez les enfants un signe de l'intelligence, et qui lui faisait observer, comprendre, juger déjà et graver profondément dans sa mémoire les enseignements généraux ou les particularités spéciales des œuvres, des hommes, des milieux qu'il fréquentait. A cet esprit d'observation extraordinairement net et aiguisé doit s'attribuer la merveilleuse intuition du style propre à chaque genre de composition, que Jahn fait remarquer chez lui, à propos de son premier quatuor. Mozart était aidé dans la composition instrumentale par son habileté pratique dans le jeu du violon, du piano, de l'orgue; et les opéras grands et petits qu'il put écrire de bonne heure en Italie pour des chanteurs excellents, l'accoutumèrent à manier les ressources les plus étendues de l'art vocal.

Dans l'intervalle de ses voyages, Mozart résidait à Salzbourg, au service du prince-archevêque Hieronymus von Colloredo, dont son père était le maître de chapelle. Dès qu'il eut conscience de sa valeur, — qu'il croyait devoir attribuer en partie au fait d'« avoir voyagé »<sup>5</sup>, — le séjour de sa ville natale et l'« esclavage » de cette « cour de misère » lui devinrent odieux<sup>6</sup>. L'orchestre était vulgaire et mé-

vre, de l'enfance à la pleine maturité, dont les deux premiers tomes, s'arrêtant à l'année 1777, ont paru en 1912.

3. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Essai d'une méthode complète pour le violon), Augsburg, 1756, in-4°, plusieurs fois réédité.

4. N° 286 du catalogue de Köchel. — M. de Wyzewa a le premier fait connaître l'étendue des emprunts faits par le jeune Mozart aux musiciens rencontrés par lui au cours de ses voyages : Michel Haydn, auprès duquel il vivait à Salzbourg, Eckhard et Schöberl, qu'il connut à Paris.

5. Il écrivit à son père, le 14 septembre 1778 : « Je vous assure que si l'on ne voyage pas (au moins les gens qui s'occupent d'art et de science), on n'est vraiment des emprunts faits par le jeune Mozart aux musiciens rencontrés par lui au cours de ses voyages : Michel Haydn, auprès duquel il vivait à Salzbourg, Eckhard et Schöberl, qu'il connut à Paris.

6. *Lettres*, id., p. 213, 251, 272.

1. R. Balka, *Die Musik in Böhmen*, id., t. XVIII (1906).

2. La bibliographie des travaux consacrés à Mozart jusqu'à l'année 1905 a été dressée par M. Henri de Curzon : *Essai de bibliographie mozartine, revue critique des ouvrages relatifs à Mozart et à ses œuvres*, Paris, 1906, in-8°. Nous ne mentionnerons ici qu'un très petit nombre d'ouvrages particulièrement importants : parmi les écrits des contemporains de Mozart, le livre de Niemtschek, réédité par Rychensky, Prague, 1905, in-8°, et celui de Nissen, Leipzig, 1818, in-8°, avec supplément, 1828, in-8°; — le livre classique d'Otto Jahn, W.-A. Mozart, dont la première édition a paru à Leipzig, en 1856-1859, en 4 vol. in-8°, et la quatrième refondue par H. Deiters, en 1903-1907, en 2 vol. in-8°; le catalogue de L. von Köchel, *Verzeichniss sammtlicher Tonwerke W.-A. Mozart's*, 2<sup>e</sup> édit., publ. par le comte Walderssee, Leipzig, 1906, in-4°; — le recueil des lettres de Mozart, en traduction française par H. de Curzon, Paris, 1888, in-8°, avec supplément, 1898, in-12; — enfin, l'admirable travail de critique et d'analyse de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, W.-A. Mozart, *Sa vie musicale et son au-*

diocre; il n'y avait ni théâtre ni opéra; pour satisfaire les goûts de la cour archiépiscopale, il fallait écrire des ouvertures, des sérénades, des symphonies et des messes, qui ne fussent ni longues, ni sérieuses, ni difficiles. A mesure que grandissaient en d'autres villes les succès de Mozart et ses justes ambitions, l'archevêque semblait se refuser à voir que le petit virtuose de jadis était devenu un maître<sup>1</sup>; il demeurait à son égard dédaigneux, tyrannique, offensant, se parant, aux yeux du monde, volontiers de ses talents et paraissant trouver un orgueilleux plaisir à lui imposer des ordres. Par déférence pour son père, qui n'était plus d'âge et n'avait jamais été d'humeur à se cabrer sous le joug, Mozart endura cette humiliante servitude jusqu'à 1781. La rupture se consumma par une scène brutale, à Vienne, où l'archevêque s'était fait suivre d'une partie de sa « domesticité ».

« C'est en restant à Vienne que je pourrai le mieux me tirer d'affaire, écrivait Mozart au lendemain de ce brusque et désiré changement de vie; ma spécialité est trop en faveur ici pour que je ne puisse pas me soutenir; c'est vraiment bien ici le pays du piano<sup>2</sup>! » Il se considérait donc alors avant tout comme un pianiste, et en effet, jusque-là sa renommée s'appuyait surtout sur son talent d'exécutant, de compositeur pour son instrument, d'improvisateur. A Mannheim, entre autres, en 1777, il avait excité la plus vive admiration; trouvant partout des « piano-forte » de Stein, qu'il déclarait excellents pour son jeu, il les touchait volontiers, et ses auditeurs étaient ravis de sa « manière incomparable ». Les virtuoses à la mode avaient à cette époque pour habitude de prendre des mouvements très rapides; la « vélocité » était un sûr moyen auquel certains exécutants ont eu recours en tous temps pour éblouir au moins une partie de l'auditoire. Mozart réagissait contre cette affectation de l'en dénonçait la supercherie, dans une lettre où l'on peut recueillir de sûrs indices de sa propre manière de jouer: Vogler, vice-maître de chapelle à Mannheim, avait déchiffré devant lui et « bredouillé d'un bout à l'autre » l'un de ses concertos, jouant prestissimo le premier morceau, vite l'andante, et le rondo tout à fait prestissimo. « Il jouait, dit Mozart, une autre basse que celle qui était écrite; de temps en temps il faisait une harmonie toute différente; de même aussi pour la mélodie. Ce n'est, du reste, pas possible autrement quand on joue si vite! Les yeux n'ont pas le temps de voir, ni les doigts de trouver les touches. Eh bien! que signifie tout cela? Un pareil déchiffrement n'a pour moi aucune valeur. Les auditeurs (je veux parler de ceux qui sont dignes de ce nom) ne peuvent dire autre chose qu'ils ont vu la musique et l'exécution. En l'écoutant, ils entendent, pensent et sentent aussi peu que lui... Au reste, c'est bien plus facile de jouer un morceau vite que lentement. En jouant vite on peut employer une main pour l'autre, sans que personne le voie ou l'entende; mais est-ce beau? Et en quoi consiste donc l'art de lire à première vue? En

ceci: jouer le morceau dans son vrai mouvement; rendre toutes les notes, toutes les appoggiatures, etc., avec l'expression et le goût convenables et comme c'est indiqué, de telle sorte qu'on croie que celui qui joue un morceau l'a lui-même composé<sup>3</sup>. » Il n'est point à mettre en doute que le principe posé par Mozart dans cette lettre relativement à l'art de déchiffrer n'ait été le même sur lequel reposait toute sa manière d'exécuter au piano, et que l'on déduirait déjà de l'étude de ses œuvres pour cet instrument. Ces œuvres, et en particulier les sonates pour piano seul, sont d'une importance médiocre dans le total de sa production infiniment nombreuse et infiniment variée. Les concertos, qu'il écrivait en général pour lui-même, et qu'il jouait dans les « académies<sup>4</sup> », dépassent les sonates en mérite comme en intérêt historique; on les a définis justement « peu difficiles à lire, mais difficiles à bien jouer<sup>5</sup> », et Mozart a écrit sur deux d'entre eux des mots qui peuvent s'appliquer à tous: « Ces concertos tiennent précisément le milieu entre le trop difficile et le trop facile; ils sont très brillants, agréables à l'oreille, naturels, sans tomber dans la pauvreté. Il y a, çà et là, des passages dont les connaisseurs seuls auront de la satisfaction, mais ils sont cependant faits pour que les non-connaisseurs en soient nécessairement contents, sans savoir pourquoi<sup>6</sup>. » La raison de ce double contentement des connaisseurs et des non-connaisseurs résidait dans le charme mélodique des compositions de Mozart et dans la séduction de son toucher, éloigné des fausses apparences d'une encombrante virtuosité. L'absence de toute affectation de ce genre est ce qui paraît mettre ses œuvres à la portée de presque tous les interprètes; en réalité, « Mozart, plus qu'aucun musicien, demande des exécutions parfaites »; pianiste, il déconcerte plus d'un pianiste par sa simplicité même<sup>7</sup>.

Ses plus grands succès d'exécutant paraissent avoir été dus au talent d'improvisateur, qu'il possédait à un degré surprenant, et qui correspondait aux préférences du public de son temps. Tout virtuose donnant un concert était tenu d'inscrire sur son programme une fantaisie improvisée<sup>8</sup>. Au dire de Dittersdorf, dans le courant d'un concerto, en guise de cadence, l'on variait « selon les règles de l'art » un thème nouveau, étranger à l'œuvre<sup>9</sup>; non pas que ce sujet fût traité « à fond » et savamment; on s'attachait, au contraire, à le maintenir « en dehors », à le broder seulement d'ornements transparents et de formules repérées à des points fixes, dont le retour symétrique épargnait toute fatigue à l'auditeur. La plupart des « airs variés » de Mozart ont une origine analogue; alors même qu'ils étaient déjà rédigés et gravés, il les intercalait volontiers dans une improvisation, où sans doute il les modifiait à nouveau, au gré de son humeur. Dans la lettre du 24 mars 1781, où il exprime le regret de n'avoir pu se produire comme pianiste en présence de l'empereur Joseph II, il dit: « Je n'aurais pas joué de concerto, mais préludé tout seul, puis joué une fugue et ensuite les variations: « Je suis Lindor. » Partout où j'ai fait ainsi,

1. Dans la même lettre du 11 septembre 1778: « ... Si l'archevêque voulait avoir confiance en moi, je lui rendrais bientôt son orchestre célèbre, c'est parfaitement certain ».

2. *Lettres*, trad. de Curzon, p. 359, 365.

3. Lettre du 17 janvier 1778, trad. Curzon, p. 165.

4. Dans une lettre du 26 mai 1784, Mozart explique comment il trouve « plus avantageux » de tenir inédits plusieurs de ses concertos pendant « quelques petites années encore », afin de s'en réserver l'exécution, au lieu de les répandre par la gravure. (*Lettres*, trad. Curzon, p. 534.)

5. H. Parent. *Répertoire encyclopédique du pianiste*, t. 1<sup>er</sup>, p. 59.

6. Lettre du 28 décembre 1782, trad. Curzon, p. 489.

7. Sur l'interprétation des œuvres de Mozart au piano, V. l'excellent et charmant livre de M<sup>me</sup> Landowska, *Musique ancienne*, Paris, 1908, in-12.

8. M. Sittard, dans son volume, cité plus haut, sur les concerts à Hambourg, fait remarquer que Mendelssohn et Liszt furent les derniers représentants de cette coutume.

9. *Ditters von Dittersdorf's Lebensbeschreibung*, p. 47.

en public, j'ai en le plus grand succès, parce que ce sont des genres de compositions qui contrastent très bien entre eux; et puis il y en a pour tous les goûts<sup>1</sup>. »

Quoi qu'il en soit de son talent d'exécutant, Mozart, comme compositeur, dépouillait l'habit de virtuose, et ses œuvres pour la chambre, pour l'orchestre, pour le théâtre, restaient exemptes de toute attache pianistique. Ses biographies, d'ailleurs, rapportent qu'il ne composait pas au piano; son habitude était de « chantonner » sans cesse, et toute sa nature l'entraînait vers le chant, plutôt que vers le mécanisme d'aucun des instruments qu'il connaissait.

De l'époque de Salzbourg datent la plupart de ses œuvres de musique religieuse. Mozart était foncièrement catholique. Rochlitz a rapporté de lui un entretien dans lequel il prit avec vivacité, contre des musiciens protestants, la défense des textes latins de la messe catholique, où non seulement il voyait l'expression de sa foi, mais qui encore évoquaient en lui, partout où il les entendait, les souvenirs très doux et très pieux de son enfance. Lorsqu'il traduisait ces textes en musique, il n'échappait point, cependant, à cette sorte de fatalité qui avait alors fait tomber la musique religieuse de toutes les confessions dans un formalisme vide de sens. Peut-être la cause en doit-elle être cherchée, comme l'a voulu Brendel, dans le fait que « l'indifférentisme » en matière de croyances, parti de Berlin, gagnait toute l'Allemagne et tarissait la source des arts religieux; peut-être ce mal était-il seulement l'extension de celui dont souffrait toute la musique, et qui était l'asservissement aux « commandes » des cours. On l'a constaté maintes fois, et nous l'avons indiqué dans un paragraphe précédent, presque aucune composition ne devait son existence à la poussée intime des sentiments profonds de l'âme; chacune était le résultat de circonstances extérieures. Mozart, comme ses contemporains, écrivait ses messes, ses motets, ses litanies, à destination particulière de la chapelle à laquelle son devoir l'obligeait de les fournir. L'archevêque de Salzbourg n'aimait pas plus les longs offices que les longues symphonies; il fixait à trois quarts d'heure, au maximum, la durée d'une messe chantée. Pour lui ou pour d'autres prélats pressés, on avait adopté l'usage des « messes brèves » où l'on faisait court en additionnant dans trois parties vocales simultanées les versets du Credo, trois par trois, pour les débiter « rondement ». Les modes, en fait de musique d'église, comme en fait de musique de théâtre, passaient vite. Mozart enfant n'avait rien pu connaître de ce qu'avait produit l'époque de Bach<sup>2</sup>;

ce qu'il entendait dans les églises de Salzbourg était l'œuvre d'Adelgasser (1728-1777), d'Eberlin († 1763) et surtout de Michel Haydn (1737-1806), le frère du grand Joseph Haydn et l'un des meilleurs musiciens de ce temps, à la fois dans le domaine de la musique religieuse, dans celui de la symphonie et dans celui du chant choral profane, dont il fut presque le fondateur<sup>3</sup>.

Les maîtres italiens surtout, dont le répertoire était en faveur auprès de l'archevêque, agissaient sur Mozart. Au moins apprenait-il chez eux cette manière coulante d'écrire pour les voix, qu'il devait ailleurs rehausser de tant de séductions nouvelles. L'ensemble de ses œuvres sacrées n'en a pas moins dû être jugé sévèrement, et l'on peut, à leur égard, adopter les conclusions de M. Kretschmar : qu'elles sont intéressantes au point de vue biographique, beaucoup moins au point de vue musical, et pas du tout sous le rapport liturgique<sup>4</sup>.

Elles rentrent presque toutes dans la catégorie de ses œuvres de jeunesse<sup>5</sup>. Au moment de son mariage, il avait fait vœu, s'il épousait Constance Weber, d'écrire une nouvelle messe. Il se mit au travail, en effet, et commença d'écrire une messe en *ut mineur*, au moment où il venait de s'adonner avec enthousiasme à la lecture de quelques partitions de Hændel; mais il n'acheva pas son œuvre<sup>6</sup>, dont il se servit un peu plus tard pour former l'oratorio *Davidde penitente*<sup>7</sup>. Une fois fixé à Vienne, Mozart ne composa presque plus rien pour l'église. Le *Requiem* et le célèbre *Ave verum*, « empreint d'une grâce si intimement mozartine », font presque seuls exception parmi les productions profanes de la fin de sa vie.

Quoi qu'il montrât une grande activité dans toutes les formes de composition, un attrait irrésistible le portait vers le théâtre, et l'impossibilité de donner à Salzbourg des ouvrages dramatiques était une des causes de son aversion pour cette résidence. En 1780, cependant, la présence d'une troupe ambulante, que dirigeait Johann-Emanuel Schikaneder, — le futur librettiste de la *Flûte enchantée*, — avait procuré à Mozart l'occasion d'écrire deux fois, coup sur coup, pour la scène. Pour un « drame héroïque » de Gebler, *Thamos, roi d'Égypte*, il composa des chœurs, quatre entr'actes, la musique d'un monologue déclamé (mélodrame) et un morceau instrumental final. Le second ouvrage fut une opérette « sérieuse » allemande, en deux actes, *Zaide*, dont le trompettiste Schachtner, ami de la famille Mozart, avait écrit le livret<sup>8</sup>. Les parties les plus intéressantes de cet opéra sont les « mélodrames », ou morceaux de musique

1. *Lettres*, trad. Curzon, p. 336.

2. M. Scherich, dans une brochure intitulée : *Der Messen-Typus von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert*, publiée à Vienne en 1892, a insinué que les catholiques étaient portés à critiquer les messes de Mozart parce qu'il était affilié à la franc-maçonnerie. M. Krutschek a réfuté cette assertion dans son article du *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1893*, p. 114, que nous avons cité à propos de Haydn. — Voyez aussi, sur les messes de Mozart, un article de M. Haberl, dans le même recueil, année 1887, p. 51 et suiv.

3. Mozart ne connut qu'en 1789, à Leipzig, les motets à douze voix de J.-S. Bach, dont il fut émerveillé.

4. Un recueil de symphonies et pièces instrumentales de Michael Haydn a paru, en 1907, dans la collection des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (11<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> vol.), avec une introduction de M. L.-H. Perger et un catalogue thématique.

5. Kretschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. II, part. 1, 2<sup>e</sup> édit., p. 165.

6. Les œuvres complètes de Mozart comprennent 15 messes, 4 litanies, 3 vêpres et 31 compositions religieuses diverses. Quelques-unes ont été, après sa mort, arrangées sur des textes de cantates.

7. En 1897, Aloïs Schmitt reprit l'œuvre et la compléta par un placage de fragments empruntés à cinq compositions différentes de

Mozart. Ainsi disposée, la messe en *ut mineur* fut publiée à Leipzig, en 1901, et exécutée dans plusieurs localités. Voyez l'article de M. Nagel dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, vol. III, 1901-1902, p. 141 et suiv., celui de M. Lewicki, *Die Vervollständigung von Mozart's grosser C-moll Messe durch Alois Schmitt*, dans *Die Musik*, 5<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 7 et 9, 1<sup>er</sup> janvier et 1<sup>er</sup> février 1906.

8. Cet oratorio fut exécuté à Vienne le 13 mars 1785 dans l'un des concerts que la « Tonkünstler-Societät » organisait chaque année au bénéfice du fonds de pensions des veuves et orphelins de musiciens.

9. Chrysander a publié une série d'articles sur *Zaide*, à propos de la publication de la partition, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, des 5, 12, 19 et 26 octobre, 2, 9 et 16 novembre 1881. — Une reprise de *Zaide* fut tentée en 1838, avec un livret de Carl Gollnick, celui de Schachtner étant perdu, et une ouverture d'Anton André. En 1902, un nouvel essai de reprise eut lieu à l'Opéra impérial de Vienne. Cette fois, le livret de Gollnick fut retouché par M. Robert Hirschfeld, qui remplaça l'ouverture d'André par une ouverture de Mozart composée en 1779, et qui emprunta à la partition de *Thamos* no finale manquant dans celle de *Zaide*. Voyez l'article de M. Rob. Hirschfeld, *Mozart's Zaide in der Wiener Hofoper*, dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, vol. IV, année 1902-1903, p. 66.

instrumentale de scène, accompagnant un monologue parlé, dans lesquels Mozart essaya de réaliser un projet conçu à Mannheim, sous l'inspiration des monodrames de Georges Benda. Rien, avouait-il, ne l'avait autant « surpris » que ces pièces « où l'on ne chante pas, on déclame », et où la musique d'orchestre est un récitatif obligé. « De temps en temps on parle aussi avec accompagnement de musique, ce qui fait toujours la plus magnifique impression. » *Médée* et *Ariane*, les deux œuvres de ce genre qu'il connaissait de Benda, lui paraissaient « vraiment parfaites », et il les emportait avec lui en voyage. « Savez-vous, ajoutait-il, quel serait mon avis ? Il faudrait traiter de la même façon la plupart des récitatifs d'opéras, et ne les chanter que de temps à autre, quand les paroles peuvent bien s'exprimer en musique<sup>1</sup>. »

Les ouvrages auxquels Mozart donnait de tels éloges, et dont il préconisait à ce point les formes alors très nouvelles, comptent, en effet, parmi les facteurs de la lente évolution d'où devait surgir un opéra national allemand. Tandis que le répertoire italien triomphait encore dans les théâtres de cour, une tendance opposée se faisait jour dans les milieux plus modestes, où s'exprimaient les sentiments populaires. Le lied, l'opérette et le mélodrame en étaient les manifestations.

C'est à Weimar, en 1772, que le public allemand avait fait connaissance avec le mélodrame, par une traduction du *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, accompagnée d'une musique nouvelle d'Anton Schweitzer (1737-1787) ; à l'imitation de ce premier ouvrage, Joh.-Chr. Brandes écrivit en prose allemande le dialogue, ou « duodrama », *Ariadne auf Naxos*, qu'il confia d'abord au même Schweitzer, mais que des circonstances fortuites l'obligèrent à reprendre pour en faire écrire la musique par Georges Benda (1722-1795). La première représentation, dans laquelle la célèbre actrice Minna Brandes tint le rôle d'Ariane, eut lieu à Gotha le 27 janvier 1775,

avec un retentissement qui porta une autre grande tragédienne, M<sup>me</sup> Seyler, à souhaiter de pouvoir se produire dans un ouvrage analogue ; à sa demande, Gotter écrivit donc *Médée*, dont Benda composa la partition, et qui fut jouée à Leipzig le 1<sup>er</sup> mai 1775. Quatre ans plus tard, à Gotha, Benda produisit encore une musique pour le *Pygmalion* de Rousseau. Si ce n'est dans leur structure mélodique, du moins dans leur forme libre et constamment expressive, ces œuvres étaient réellement originales et « avancées » en leur temps. Les discussions qu'elles suscitérent, les imitations qui en furent faites, prouvent que leur signification véritable avait été immédiatement aperçue, et quoique le genre du « mélodrame », en tant que forme dramatique et musicale absolue, n'ait pu se perpétuer au théâtre, l'influence de Benda fut loin de demeurer stérile, au point de vue de la direction de la musique scénique allemande vers un idéal nettement expressif<sup>2</sup>.

Au moment de s'affranchir, au théâtre, de la tutelle italienne, la musique allemande semblait hésiter à s'aventurer seule. Elle cherchait dans la chanson, dans l'opéra-comique français, un point d'appui, un modèle ou un simple signal de départ. Déjà au siècle précédent les recueils d'« Airs » de Heinrich Albert, qui avaient inauguré l'innombrable défilé des petits *Lieder* en langue allemande, à voix seule, s'inspiraient de nos « Airs de cour » et en empruntaient littéralement quelques-uns. Les trois caractères typiques du lied allemand dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> : mélodies facilement accessibles et facilement exécutables ; absence de tout ornement vocal rappelant le style d'opéra ; possibilité de chanter la mélodie avec ou sans accompagnement, étaient ceux de la chanson française et d'ailleurs du chant populaire en général. Un exemple noté ne sera pas inutile : nous l'emprunterons à Joh.-Adam Hiller (1728-1804), dont le premier recueil de *Lieder* parut à Leipzig en 1759, et qui fut un des plus féconds auteurs en ce genre :

And<sup>te</sup> Moderato

Oh - ne Lieb' und oh - ne Wein, was war un - ser Le - ben?

Wenn die gros - sen sich er - freun, was ist ih - re - freu - de?

1. Lettre du 12 novembre 1778. Trad. de Curzon, p. 270.

2. Parmi la « légion » de musiciens qui écrivirent des mélodrames, de 1750 à 1810 environ, on cite Holzbauer, Neefe, Reichardt, Vogler, Rust, Cannabich, Eberwein, etc. — Voyez Fritz Brückner, *G. Benda und das deutsche Stingspiel* (G. Benda et la comédie musicale allemande), dans le *Recueil de la Société internationale de musique*, t. V, 1903-1904, p. 574 et suiv. ; critique de ce travail par M. Istel, et réponse de M. Brückner, idem t. VI, 1904-1905, p. 1 et p. 496 ; — et

l'étude de M. Istel, *Die Entstehung des deutschen Melodramas* (l'origine du mélodrame allemand) dans *Die Musik*, 5<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 9 à 12, des 1<sup>er</sup> et 15 février, 1<sup>er</sup> et 15 mars 1906.

3. Il s'agit ici du côté musical seulement : M. Max Friedländer, dans la préface de son beau livre : *Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert* (le Lied allemand au xviii<sup>e</sup> siècle), Stuttgart et Berlin, 1902, 3 vol. in-8<sup>e</sup>, a remarqué que la dualité du sujet, à la fois littéraire et musical, en entravait l'étude. On ne saurait aujourd'hui l'a-



Dans la bibliographie du lied allemand, qu'a dressée M. Friedländer, et qui, pour la période antérieure à 1790, contient plus de 500 numéros, l'on remarque comme particulièrement importants par le mérite ou par le nombre de leurs ouvrages : Ch.-Phil.-Emmanuel Bach, qui mit le premier en musique, à partir de 1738, toute la série des odes et pièces religieuses de Gellert, maintes fois traitées ensuite séparément par d'autres compositeurs ; — Johann André (1711-1799), qui publia treize recueils de lieder, et dont une mélodie surtout, sur les paroles « Bekranzt mit Laub », est restée « classique » et véritablement populaire ; — Adolph-Carl Kuntzen (1720-1781), dont les premiers lieder, destinés à « l'innocent passe-temps » des amateurs, dataient de 1748 ; — Johann-Friedrich Reichardt (1732-1814), qui n'a pas laissé moins de vingt-huit recueils ; — Joh.-Abr.-Peter Schulz (1747-1800) et Christian Gottlob Neefe (1748-1798) appartiennent à une époque un peu plus récente, où le lied revêtait des formes plus variées, depuis la simple petite mélodie en couplets, avec refrain, jusqu'à la scène déclamée et la « ballade ».

L'introduction du lied populaire ou artistique dans des pièces de théâtre, qui avait produit en France « l'opéra-comique en vaudevilles », puis la « comédie à ariettes », fit naître en Allemagne le « Sing-spiel » ou opérette, dont les premiers essais originaux furent tentés en 1766 et 1769 par Joh.-Adam Hiller avec les deux partitions de *Lisuart und Dariolette* et

de *Lottchen am Hofe*, dans l'intention formelle d'adopter, pour le plan général, le modèle français, et pour les formes mélodiques, le goût italien, parce que celui-ci, en musique, « se rapproche davantage du goût allemand, mais que, en fait de disposition dramatique, les Français l'emportent sur les Italiens ». En confirmation de cette opinion, Hiller emprunta directement au répertoire français les sujets de deux de ses meilleures opérettes, et plus d'une fois ses successeurs agirent de même. Avec des lieder très simples en couplets, les partitions de Hiller contenaient de petits airs, des duos, des chœurs, dont certains passages exigeaient des exécutants un réel apprentissage de chanteurs ; à en croire Reichardt, les troupes ambulantes qui avaient la spécialité de jouer les pièces de ce genre ne donnaient guère que des représentations misérables<sup>2</sup> ; leur succès était tel, cependant, que l'on voyait se multiplier avec une incroyable abondance le nombre des « Sing-spiele » ; dans la seule ville de Berlin, on en vit jouer environ cent vingt en une quinzaine d'années ; à Vienne, « la consommation était encore plus rapide ». Beaucoup n'étaient que des traductions, des arrangements d'opéras-comiques français, d'opéras bouffes italiens ; un peu moins de moitié provenaient de compositeurs allemands. Comme pour saluer en Hiller le créateur du genre, Chr.-Gottlob Neefe lui dédia, en 1772, son opérette *Die Apotheke*, à laquelle nous emprunterons, comme spécimen du genre, une petite mélodie :

Moderato.

♩ 12

Dem schon - sten der Trie-be er - gab' ich mein

Herz, den freu-den der Lie-be, dem kus - se, dem

border sans recourir à ce précieux ouvrage. On pourra consulter en outre : Otto Lindor, *Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert* (Histoire du Lied allemand au XVIII<sup>e</sup> siècle), Leipzig, 1871, in-8° ; un article de M. B. Seyferl, *Das musikatisch-volksthümliche Lied von 1770-1800* (Le Lied populaire musical de la période 1770-1800), dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 40<sup>e</sup> année, 1894, p. 33 et suiv. ; les corrections et additions à ce travail, par M. Friedländer, dans le même recueil, p. 234 et suiv. ; et les monographies sur les compositeurs de lieder, qui seront citées plus loin. A l'heure où nous corrigeons les épreuves de cet article, on annonce la publication

du tome premier d'un ouvrage considérable de M. Hermann Kretschmar sur l'histoire du lied allemand.

1. Ce sont les idées exprimées par Hiller lui-même dans ses *Wöchentliche Nachrichten*, t. 1<sup>er</sup>, Leipzig, 1766, p. 253, et t. III, p. 59. — Voyez Eitner, *Die deutsche Komische Oper*, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXIV, année 1892, p. 37 et suiv. ; Karl Peiser, *Joh.-Ad. Hiller*, Leipzig, 1894, in-8° ; G. Calmus, *Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller* (des Premières Comédies musicales allemandes de Standfuss et Hiller), Leipzig, 1908, in-8°.

2. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, t. II, p. 94.

Scherz. Dem schon-sten der Trie-be er-gab' ich mein Herz den Freu-den der Lie-be, dem kus-se dem scherz etc.

Joh. André était un des plus productifs entre les compositeurs d'opérettes; camarade de jeunesse de Goethe, il mit le premier en musique la petite pièce *Erwin und Elmire*.

National par sa langue, populaire par la simplicité de ses formes musicales, le « Singspiel » était réaliste par la nature familière et contemporaine de ses sujets. En cela, comme en France la comédie d'ariettes et en Italie l'opéra buffa, il contrastait avec l'opéra sérieux, où l'on n'osait faire parler que des demi-dieux ou des héros antiques. Le premier « grand opéra » en langue allemande, représenté à Weimar en 1773, fut un *Alceste* dont Wieland avait écrit le poème et Anton Schweitzer la musique<sup>1</sup>. Cet ouvrage médiocre n'avait d'autre mérite que la priorité. Le second essai, qui eut lieu à Mannheim en 1777, fut le « Gunther von Schwarzburg », d'Ignaz Holzbauer; le librettiste Klein revendiquait fièrement dans sa préface le droit de placer sur le théâtre les personnages fameux de l'histoire d'Allemagne, et contestait que « les cendres des Grecs et des Romains », seules, fussent précieuses. Cette tendance commençait à s'enraciner dans beaucoup d'esprits. Mozart, qui connaissait l'œuvre de Holzbauer, avait probablement lu le manifeste de Klein; l'idée d'un opéra national lui était chère, et il l'exprimait nettement dans une lettre du 5 février 1783 : « Moi, je suis pour l'opéra allemand; quoique cela me donne plus de peine, j'aime encore mieux cela. Chaque nation a son opéra; pourquoi, nous autres Allemands, n'aurions-nous pas le nôtre? Est-ce que l'Allemand n'est pas aussi facile à chanter que le français ou l'anglais, et plus que le russe? » Quoiqu'il ne fit allusion qu'à l'idiome employé dans l'opéra, Mozart évidemment n'entendait pas seulement par « opéra allemand » une œuvre composée, comme celles de Schweitzer ou de Holzbauer, à la mode du jour, c'est-à-dire à la mode italienne, sur des paroles allemandes; c'était la musique elle-même qu'il tendait, avec le livret, à rendre

nationale. Les circonstances, cependant, se prêtaient mal à des tentatives logiquement poursuivies. Jusqu'à la fin de sa carrière, Mozart dut alternativement écrire sur des livrets écrits dans les deux langues.

Ni *Thamos* ni *Zaide* ne lui avaient procuré la satisfaction d'un succès marqué et durable au théâtre<sup>2</sup>. Coup sur coup, en 1781 et 1782, il put aborder de nouveau deux fois la scène dans de meilleures conditions. L'électeur Carl Theodor, dont il avait gagné les bonnes grâces à Mannheim en 1777, et qui, devenu duc de Bavière, avait établi sa résidence à Munich, lui accorda enfin la faveur promise, de composer l'opéra nouveau pour la saison du carnaval de 1781, sur le théâtre de la cour. Ce fut *Idomeneo*. A l'instigation de Mozart, qui avait entendu à Paris les tragédies lyriques de Gluck et de Piccini, et gardait surtout le souvenir du rôle qu'y remplissaient les chœurs, le librettiste Varesco s'efforça de s'approprier « les attraits de l'opéra français ». Jahn signale les soins pris pour varier le spectacle, introduire des cortèges, des ballets, les rattacher à l'action, et faire intervenir le chœur plus souvent que dans l'opéra italien, et d'une manière active, en lui donnant à exprimer des sentiments conformes à la situation; le critique remarque aussi la liberté avec laquelle sont distribués les morceaux d'ensemble, qui surviennent selon le développement du drame, et non plus à des places convenues d'avance. Tandis que son librettiste se prêtait à ce genre d'innovations, Mozart de son côté agissait de même à l'égard des formes musicales, écrivant, par exemple, son ouverture d'un seul mouvement, et la rattachant à la première scène. Sa partition, cependant, manquait d'unité; le mélange d'éléments italiens et français s'y laissait apercevoir d'une façon qui trahissait chez le compositeur non pas l'incertitude des intentions, mais encore l'incomplète possession des moyens de réalisation<sup>3</sup>.

Cette action latente de l'art français, qui se révèle dans *Idomeneo*, est également sensible dans les ou-

1. Burney, qui ne prêtait guère d'attention qu'aux spectacles italiens des résidences souveraines, n'avait pas deviné l'avenir du « Singspiel ». En 1771, à propos d'une représentation de *Zémire et Azor*, de Gretry, en traduction allemande, chez l'électeur palatin, il écrivait : « En vérité, les Allemands sont si avancés dans la musique et ont tant et de si habiles compositeurs nationaux, que je ne puis comprendre qu'ils n'aient pas de drames originaux, mis en musique par des Allemands. »

2. *Lettres*, trad. de Curzon, p. 499.

3. Mozart estimait sa musique de *Thamos* et regrettait qu'à cause de la pièce elle ne fût plus entendue. V. la lettre du 15 février 1783, trad. de Curzon, p. 501.

4. Mozart souhaitait voir traduire et représenter en allemand son *Idomeneo*; ce désir ne put se réaliser. En 1786, il retoucha son œuvre pour une audition en concert, à Vienne. Plusieurs reprises, lentes à diverses époques, ne purent établir au théâtre le succès de cet ouvrage, auquel s'est toujours intéressé le public des concerts. lorsqu'on le lui a présenté d'une façon suffisante.

vrages que Mozart écrivit dans le genre du « Sing-spiel ». En s'y enrôlant à la suite de Hiller et de ses émules, qu'il devait tous faire oublier, il se trouvait placé sous l'influence indirecte de l'école française d'opéra-comique, dont il avait connu sur place, à Paris, puis en Allemagne, par les traductions, quelques-unes au moins des meilleures productions. Lors même que ses préventions contre le goût musical des « stupides Français » — préventions dans lesquelles entraient des ressentiments personnels et trop de docilité à l'égard des conversations de Grimm, — l'empêchaient de vouloir s'y arrêter, il devait en subir le charme et s'approprier certaines de leurs qualités scéniques.

Depuis 1778 existait à Vienne un théâtre allemand où se jouaient chaque année quantité d'opérettes nouvelles. A peine Mozart avait-il, en quittant le service du prince-archevêque de Salzbourg, établi son domicile dans la cité autrichienne, que la direction de ce théâtre lui demandait un opéra. Ce fut *Die Entführung aus dem Serail* (l'Enlèvement au sérail), joué le 12 juillet 1782 avec un succès brillant, qui se renouvela l'année suivante à Prague. L'œuvre le méritait amplement, quoique, suivant une anecdote connue, l'empereur Joseph II y eût trouvé « trop de notes ». Mozart s'y montrait complètement sûr de lui-même, maître absolu de la syntaxe musicale. Relativement aux usages établis dans l'opérette allemande, il apportait deux innovations importantes. L'une était la composition, au troisième acte, d'un finale développé et traité dramatiquement : innovation si heureuse, et tellement appréciée, que Dittersdorf, le rival le plus estimé de Mozart en ce genre, s'en empara et l'appliqua à chacun des actes de ses propres opérettes. La seconde, plus remarquable au point de vue de l'accentuation du caractère scénique de l'œuvre, consistait en un essai de récitatif accompagné, essai conçu sans doute sous l'influence persistante des mélodrames de Benda, mais qui resta isolé, ou du moins ne fut imité que beaucoup plus tard par d'autres compositeurs<sup>1</sup>.

Mozart avait composé l'*Enlèvement au sérail* à l'époque de ses fiançailles avec Constance Weber, et l'on a souvent assuré qu'il avait exprimé ses propres sentiments dans les airs confiés à Belmont, le héros de son opéra. Après une assez longue opposition de la part de Léopold Mozart, qui n'était pas toujours très clairvoyant dans les directions qu'il prétendait imposer à son fils, le mariage fut célébré le 4 août 1782. Niemtschek, dont le témoignage est précieux pour ce qui concerne l'intimité de Mozart, a peint Constance comme une bonne et aimable femme, qui partageait la simplicité de goûts de son mari et, comme lui, se suffisait gaiement d'une situation financière médiocre<sup>2</sup>. Mozart n'avait pas de fonctions officielles à remplir. Longtemps aucune place ne fut vacante à la cour; en 1787, pour le retenir à Vienne, Joseph II, qui s'intéressait à ses œuvres tout en leur préférant celles des Italiens ou celles de Dittersdorf, lui donna le titre de « musicien de la chambre », avec 800 florins d'appointements. A la cathédrale Saint-Etienne, Mozart avait obtenu la survivance de Léopold Hoff-

mann († 1792) pour le poste de maître de chapelle; mais Hoffmann, plus âgé que lui, lui survécut. La fermeture du théâtre allemand, peu de temps après le succès de l'*Enlèvement au sérail*, le priva du débouché qui lui eût été le plus favorable. Il vivait donc presque uniquement du produit de ses leçons et de ses concerts, ce qui fit que le public s'accoutuma à le regarder surtout comme un pianiste. Il donnait, chaque hiver, plusieurs « Académies » dont les billets se soucrivaient à l'avance, et tous les dimanches, chez lui, de petites séances de musique de chambre, avec entrées payantes pour les amateurs. On y jouait, avec ses nouvelles compositions, celles de ses contemporains, et notamment de Haydn, qu'il admirait beaucoup.

Les anecdotes rapportées par Niemtschek, Rochlitz et autres, en mettant sous nos yeux le tableau de la vie à la fois laborieuse et disséminée que menait Mozart, portent à s'étonner, ainsi que l'a fait Jahn, qu'il ait autant produit. Il avait un goût très vif pour « les plaisirs de société », dansait fort bien, et volontiers passait de longues heures à jouer au billard et à se promener à cheval, sur le conseil de son médecin, qui lui recommandait de prendre de l'exercice; « avec de bons amis il se montrait confiant comme un enfant, et manifestait sa bonne humeur par de folles plaisanteries ». La création musicale restait chez lui indépendante des circonstances extérieures; sa facilité, sa rapidité de travail, étaient prodigieuses<sup>3</sup>. Avec une souplesse infatigable, selon sa fantaisie ou selon que l'invitation d'un amateur, la préparation d'un concert, le passage d'un virtuose, l'y portaient, il passait d'un genre à l'autre. Il écrivait des « Airs » détachés, destinés à être introduits par un chanteur ou une cantatrice dans ses propres opéras ou dans ceux d'autres musiciens; des lieder, secondaires dans son œuvre et dans le répertoire spécial du lied allemand; des canons, improvisés souvent pour une réunion d'amis, et qui étaient l'expression de son humeur joviale en même temps que la preuve de sa dextérité singulière; des chants maçonniques, pour la loge « l'Espérance couronnée », à laquelle il s'était affilié; et surtout des œuvres de musique instrumentale, pour toutes les combinaisons de timbres. Nous avons dit plus haut que les Sonates pour piano seul n'y tiennent pas un des premiers rangs, et que dans la contribution de Mozart à la littérature de son instrument les concertos les dépassent de beaucoup en intérêt. Au contraire, ses Sonates pour piano et violon « firent jusqu'à un certain point sensation », parce que, les œuvres du xviii<sup>e</sup> siècle étant abandonnées, l'on s'était accoutumé à un genre de pièces dans lesquelles le violon se superposait au piano *ad libitum*, ou tout au plus « l'accompagnait » d'une façon accessoire; Mozart disposa les siennes en dialogues sans grandes recherches ni difficultés, où se trouvaient équilibrés les rôles des deux interlocuteurs. Parmi ses œuvres de musique de chambre avec piano, les deux quatuors en *sol mineur* et en *mi bémol*, pour piano, violon, alto et violoncelle, composés en 1785 et 1786<sup>4</sup>, et le quintette en *mi bémol*, pour piano, hautbois, clarinette, cor et

1. *L'Enlèvement au Sérail*, nouvellement traduit en français par MM. Kufferath et Solvay, a été représenté à l'Opéra de Paris le 4 décembre 1903.

2. Niemtschek, *Leben W.-G. Mozarts*, p. 63. — Voyez les lettres si touchantes de Mozart à sa femme.

3. On sait que l'ouverture de *Don Juan* fut composée en une nuit, la veille de la représentation.

4. Le plus célèbre est celui composé en 1785 sur « la Violette » de

Goethe (*Das Veilchen*), n° 476 du catalogue de Köchel. — La berceuse (*Wiegenlied*) « Schlaf, mein Prinzchen », attribuée par Nissen à Mozart, et cataloguée par Köchel sous le n° 350, a été reconnue apocryphe et restituée à son véritable auteur, Elias. Voyez les articles de M. Max Friedländer insérés dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 8<sup>e</sup> année, 1892, p. 275, et dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896*, p. 69.

5. Nos 478 et 493 du catalogue de Köchel.

basson, composé en 1784<sup>1</sup>, sont particulièrement admirables.

Mozart, dans ses quatuors pour instruments à cordes, suivait les modèles de Haydn, auquel il dédia en 1783 ses six premiers ouvrages en ce genre<sup>2</sup>. Il innovait toutefois par le développement du finale, que Haydn traitait ordinairement dans des dimensions moindres que celles du premier morceau. Lorsque, en 1790, Mozart dédia trois quatuors au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, qui jouait du violoncelle et passait pour un « amateur sérieux », il eut soin de réserver un rôle plus intéressant à l'instrument du roi, et au lieu du quatuor avec premier violon « conducteur », pencha vers une forme concertante, moins répandue en ce temps<sup>3</sup>.

Haydn n'a pas écrit un seul quintette pour instruments à cordes : on en possède dix de Mozart, entre lesquels brille surtout le beau quintette en *sol mineur*, de l'année 1787<sup>4</sup>. Non moins célèbre est celui pour clarinette et quatuor à cordes, composé pour Anton Stadler en 1789<sup>5</sup> et dont le *largetto* est un des plus beaux poèmes qu'aucun musicien ait jamais écrit pour la clarinette. Mozart aimait le timbre de ce bel instrument, qu'il avait connu à Mannheim, et auquel il destina souvent de splendides mélodies dans ses compositions orchestrales ou dramatiques. Les ressources spéciales de tous les instruments à vent lui étaient familières, et il n'en est aucun pour lequel il n'ait écrit quelque page favorable, depuis ses sérénades pour six ou huit instruments à vent jusqu'au morceau comique qu'il dédia, par plaisanterie, à son ami le corniste Leitgeb<sup>6</sup>.

Mais les œuvres qui marquent l'apogée de la production instrumentale de Mozart sont ses trois symphonies en *mi bémol*, en *sol mineur* et en *ut*, toutes trois composées coup sur coup, en quelques mois de l'année 1788<sup>7</sup>. Peut-être l'extraordinaire facilité de composition de Mozart ne s'est-elle jamais manifestée d'une façon plus frappante : car non seulement ces trois grands ouvrages appartiennent à ce qu'il a produit de plus achevé, et par conséquent à ce que le répertoire symphonique possède de plus précieux, mais ils offrent, dans les formes mélodiques et dans les sentiments qu'elles expriment, une variété telle, que le fait de leur éclosion si rapprochée en devient encore plus surprenant<sup>8</sup>. Par cette variété expressive, les trois grandes symphonies de Mozart se distin-

guent essentiellement des œuvres analogues de Haydn, dont les formes musicales ne se renouvellent pas avec moins de fécondité, mais dont le contenu sentimental se limite à un cercle plus borné de dispositions morales. Quelques symphonies de Haydn mises en face des trois symphonies de Mozart sont comme des miroirs où nous voyons se refléter le visage ou plutôt l'âme des deux maîtres. Haydn y apparaît tel que toute sa biographie, toutes ses autres œuvres, nous ont appris à le connaître : robuste de santé, heureux de caractère, paisible, égal, constamment semblable à lui-même, ignorant des complications sentimentales; Mozart, mobile, expansif, délicat, impressionnable, hâtif comme un préjugé populaire veut que soient quelquefois ceux qu'attend une mort prématurée. Au point de vue purement musical, et tandis que chez les deux maîtres les formes générales, la « coupe » de la composition instrumentale, restent analogues, de très grandes différences se font sentir, qui ne tiennent pas seulement à l'allure mélodique ou aux formules harmoniques de chacun. Les contemporains des deux illustres rivaux reconnaissent chez le plus jeune une abondance mélodique déconcertante pour eux. Dittersdorf, tout en admirant la « richesse d'idées » de Mozart, déploirait qu'il en fût « si prodigue » et qu'il laissât à peine l'auditeur « reprendre haleine », tant chez lui les motifs nouveaux se succédaient et se surpassaient rapidement<sup>9</sup>. Tandis, en effet, que Haydn s'attachait davantage à développer et à varier un thème principal auquel il conservait la suprématie durant tout le morceau, et qu'il entourait de formules dérivées du thème lui-même ou de motifs secondaires en quelque sorte attendus, Mozart semait à profusion, dans le travail thématique, et au cours du développement logique de la mélodie fondamentale, une foule de dessins qui semblaient être eux-mêmes des mélodies abrégées, et qu'un musicien moins fécond eût « mis de côté » pour en faire le noyau d'autres compositions. Dans les morceaux en mouvement lent de ses quatuors ou de ses symphonies, Mozart usait moins que Haydn de la forme variation; il préférait habituellement la forme « lied », ou forme strophique, où se répète le thème, diversement entouré. Où se trouve plus tranché le contraste entre « l'inspiration » des deux maîtres, c'est dans le menuet, que Haydn interprète dans le sens familier, naïf, joyeux,

(HAYDN.) 7<sup>ME</sup> SYMPHONIE DE LONDRES.



1. N° 432 de Köchel. Mozart avait composé ce quintette pour un de ses concerts à Vienne, et en parlant à son père dans une lettre du 10 avril 1784 : «... Il a eu un succès extraordinaire; moi-même je le considère comme ce que j'ai encore fait de mieux dans ma vie. Je voudrais que vous eussiez pu l'entendre!... » (*Lettres*, trad. de Curzon, p. 350.)

2. N° 387, 421, 428, 438, 464, 465 de Köchel. La composition de ces six quatuors s'échelonne entre les années 1782 et 1785, ce qui a permis à Mozart de les désigner, dans sa dédicace, comme les fruits d'un long travail. Le sixième de ces quatuors, en *ut*, contient dans son introduction un passage fameux, dont la hardiesse harmonique (fausse relation) donna lieu autrefois à de vives controverses, auxquelles prirent part Fétis, Berne, Gottfried Weber et autres, et dont les traces, depuis longtemps oubliées, peuvent être recherchées dans la *Revue musicale*, tomes V, VI et VIII, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, tomes XXXIII à XXXV, et la *Cecilia*, tome XIV.

3. N° 575, 589 et 590 de Köchel.

4. N° 516 de Köchel. — Mozart obtenait le quintette en doublant Fallo, tandis que Boccherini doublait habituellement le violoncelle.

5. N° 581 de Köchel.

6. N° 412 du catalogue de Köchel.

7. Sur les symphonies de Mozart, voyez Jahn, t. IV, p. 122 et suiv. de la 1<sup>re</sup> édition. — Kretschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. I<sup>er</sup>, p. 108 et suiv. — D. Schultz, *Mozart's Jugend-symphonien*, Leipzig, 1900, in-8°. — Les brochures de la petite collection : *Der Musikführer*, n° 8, par M. Gluck, sur la symphonie en *sol mineur*, n° 54, par M. Pochhammer, sur la symphonie en *ut*, et n° 69, par M. Wittig, sur la symphonie en *mi bémol*.

8. Un autre exemple intéressant de la rapidité de composition de Mozart avait été fourni déjà en 1782 par sa symphonie en *ré* (n° 385 de Köchel), écrite en quinze jours et que lui-même fut tout surpris de retrouver plus tard, car il n'en avait gardé aucun souvenir. V. la lettre du 15 février 1783, trad. de Curzon, p. 504.

9. *Dittersdorf's Lebensbeschreibung*, p. 237.





rapproché de la danse populaire, et que Mozart ne sépare pas non plus de son origine chorégraphique, mais qu'il traite en danse noble :



On doit remarquer encore, au sujet des œuvres instrumentales de Mozart, que, tout en portant souvent en elles un accent passionné et pour ainsi dire dramatique, — les thèmes initiaux de la symphonie en sol mineur, par exemple, et du quintette du même ton, suffisent à le constater :



aucune ne comporte de programme pittoresque ou descriptif. Mozart, que toutes ses facultés, tous ses désirs, portaient vers la musique de théâtre, n'en confondait pas l'esthétique avec celle de la musique instrumentale.

## V

Après *l'Enlèvement au sérail*, le théâtre de l'Opéra allemand de Vienne avait représenté plusieurs ouvrages tellement insignifiants ou misérables que le public s'en était éloigné. La ruine de l'entreprise parut entraîner celle des espérances qu'avait pu concevoir Mozart relativement à la réalisation de ses projets dramatiques. Il s'écoula plusieurs années avant qu'il pût de nouveau écrire pour le théâtre : encore n'y reparut-il d'abord qu'avec un tout petit ouvrage, *Der Schauspieldirektor*, commandé pour une fête à l'orangerie de Schönbrunn, qui eut lieu le 7 février 1786. Tout l'intérêt de la pièce consistait en allusions à l'état de l'Opéra de Vienne, et en peintures de la rivalité de deux cantatrices, qui répétaient chacune de son côté : « Je suis la prima donna » ; un trio bouffe amené par l'intervention du ténor formait le plus joli morceau de l'ouvrage, qu'après l'exécution à la cour on joua au Karntnerthortheater, à Vienne<sup>1</sup>.

Mozart allait prendre bientôt sa revanche d'un trop long silence. En 1783, il avait fait la connaissance du poète Lorenzo da Ponte, dont il avait obtenu la promesse d'un livret. Ce ne fut cependant qu'après avoir collaboré avec plusieurs autres musiciens, sans trouver de succès véritable, que le librettiste se montra disposé à tenir son engagement. Mozart fit choix lui-même du sujet, en indiquant le *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, qui avait fait presque aussi « grand bruit » à Vienne qu'en France, et dont un « ordre supérieur » était venu arrêter les représentations. Pour obtenir de Joseph II l'autorisation de mettre en répétitions l'opéra de Mozart, on lui fit valoir que des changements avaient été apportés au sens de la redoutable comédie. La représentation fut donnée le 1<sup>er</sup> mai 1786, avec un succès que les envieux du génie de Mozart, dirigés par Salieri, s'efforcèrent en vain d'entraver, et qui devint triomphal à Prague, lorsque le compositeur s'y rendit, au mois de janvier 1787<sup>2</sup>. Ce succès détermina le directeur du théâtre de Prague à lui demander un opéra pour la saison suivante : ce fut *Don Giovanni*, dont la première représentation eut lieu le 29 octobre 1787<sup>3</sup>. Lorenzo da Ponte en avait écrit le livret. A Vienne, l'année suivante, l'ouvrage ne plut pas. « Cet opéra est divin, prononça l'empereur ; plus beau encore, peut-être, que *Figaro* ; mais ce n'est pas un plat pour les dents de mes Vénitiens. » Lorsque le propos fut rapporté à Mozart, il répondit : « Laissons-leur le temps de le mâcher. »

Plus d'un siècle a passé depuis cette repartie, et les amateurs de Vienne et de tous pays ont appris à

« mâcher » beaucoup de mets ou moins substantiels, ou moins savoureux. Les transformations de l'art et du goût n'ont rien fait perdre à *Don Giovanni*, aux *Nozze di Figaro*, d'une jeunesse faite de beauté et de vérité. Dans leur célébrité, cependant, il entre autant de traditionnel respect que d'admiration consciente. Ce serait, sans doute, faire injure au plus humble amateur que de le supposer ignorant du nom de Mozart et du titre de ses chefs-d'œuvre ; mais ce serait probablement exiger trop de beaucoup de professionnels que de les croire instruits réellement de ces partitions « classiques » ; et leur en faire reproche serait aussi chose pédante ou cruelle, puisque la renommée même des opéras de Mozart les a exposés au danger de tant d'éditions, traductions, « reconstructions » et falsifications, qu'il est devenu difficile d'atteindre avec certitude la pensée du maître. Lors même que l'on rencontre une version fidèle, une part considérable de ce qui fait l'originalité profonde et la puissance de cette pensée échappe encore, si elle apparaît isolée de ses attaches et de son cadre. Hormis les tragédies lyriques de Gluck, qui ont peu de rapports avec les opéras de Mozart, nous ne connaissons aujourd'hui, par la pratique, presque plus rien de la musique de théâtre, telle qu'on la cultivait au temps de *Don Giovanni* ou des *Nozze di Figaro*, et il n'appartient plus qu'aux érudits de nous apprendre, d'après les enseignements muets des partitions oubliées, combien plus vivement encore l'on voit resplendir cette lumière, quand on la considère parmi son entourage normal.

*Don Giovanni* était intitulé « *dramma giocoso* » ; cette désignation inusitée rompait avec la terminologie usuelle, comme l'œuvre elle-même brisait avec les catégories convenues. « Le temps présent, dit M. Kretzschmar, est redevable à Mozart de ce qu'il a renversé le mur de séparation qui s'élevait entre l'« *opera buffa* » et l'« *opera seria* ». Par là, ses œuvres elles-mêmes sont devenues immortelles ; par là, un souffle puissant de liberté shakespearienne a pénétré la composition d'opéra : sans Mozart, nous n'aurions pas les *Maîtres chanteurs* »<sup>4</sup>.

Dans ses belles analyses des opéras de Mozart, Jahn a adopté à peu près constamment la méthode qui consiste à rechercher comment sont dessinés musicalement le caractère et les sentiments de chacun des personnages du drame. Le critique a fait ainsi ressortir un des côtés les plus intéressants de ces ouvrages si fertiles en sujets d'étude et d'admiration. Il est bon de se souvenir toutefois que si Mozart déployait, sous ce rapport comme sous tant d'autres, une maîtrise absolue, quelques maîtres avant lui avaient cherché et rencontré souvent le trait heureux qui fixe un type scénique ; Grétry surtout, dans le genre de la comédie musicale, s'était voué à cette tâche, y apportant sans doute infiniment moins de richesse et d'habileté, mais une égale finesse dans l'intention.

Au retour d'un voyage en Prusse, auquel il s'était résolu pour améliorer sa situation pécuniaire, et dont

1. Divers essais de remaniements et de traductions ont été faits pour remettre de loin en loin à la scène *der Schauspieldirektor* (l'Impresario). Par des additions au livret et à la partition, on a cru « corser » l'intérêt d'une œuvre que l'on trouvait trop « petite » pour Mozart et dont les dimensions primitives répondaient mieux au caractère d'une légère et amusante satire.

2. Outre Koebel et Jahn, voyez, sur les *Nozze di Figaro* : Prochazka, *Mozart in Prag*, Prag, 1892, in-8° ; Ad. Jullien, *les Opéras de Mozart à Paris*, dans son vol. intitulé *Paris dilettante au commencement du siècle*, p. 87 et suiv. ; O. Lessmann, *Zur Geschichte der Originalhandschrift von « Figaro's Hochzeit »* (sur l'histoire du manuscrit original des « *Nozze di Figaro* »), dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung* de Berlin, des 13 et 20 décembre 1901.

3. Le paragraphe relatif à *Don Giovanni* dans la *Bibliographie Mozartine* de M. Henri de Curzon contient les titres de 49 écrits spécialement relatifs à ce chef-d'œuvre, et qui s'ajoutent aux chapitres des ouvrages généraux cités dans les paragraphes précédents. La célébration du centenaire de *Don Giovanni* en 1887 sur toutes les scènes de l'Europe, les représentations données simultanément à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, à Paris, en 1896, celles de Bruxelles, d'après la version originale, en 1900-1901, ont donné lieu en outre à la publication d'une multitude d'articles de revues et de journaux.

4. Kretzschmar, *Mozart in der Geschichte der Oper* (Mozart dans l'histoire de l'opéra), dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1905*, p. 66.

les résultats, sous aucun rapport, n'avaient répondu à son attente, Mozart fut chargé d'écrire pour l'Opéra de Vienne un nouvel opéra italien sur un livret de da Ponte, *Così fan tutte*, ossia *la Scuola degli amanti* (26 janvier 1790). L'insuccès relatif de Favre et son infériorité vis-à-vis celles qui l'avaient immédiatement précédée trouvent leur explication dans la faiblesse du livret. Presque au même moment, la mort de Joseph II faisait perdre à Mozart ce qui pouvait lui rester d'espoir d'obtenir enfin à la cour la situation officielle que, d'après les mœurs du temps, son talent le destinait à remplir, et d'où le tenaient écarté les intrigues de Salieri et de Kozeluch. Le nouvel empereur, Léopold II, ne s'intéressait point à la musique. A l'occasion de son couronnement à Prague, comme roi de Hongrie, en 1791, la composition d'un opéra de circonstance, *la Clemenza di Tito*, fut cependant confiée à Mozart. Forcé de l'écrire en peu de jours, il dut se faire aider, pour les récits, par son élève Franz-Xaver Süssmaier (1766-1803). On remarqua, pendant ce voyage, qu'il était triste, fatigué, souffrant. Il avait, pour l'accomplir, interrompu deux grands travaux, *Die Zauberflöte* et le *Requiem*, qu'il reprit aussitôt son retour à Vienne, et qui furent les derniers dons que son génie fit au monde.

Un petit théâtre viennois, le théâtre « Auf der Wieden », avait pour directeur Joh.-Em. Schikaneder, le même pour qui Mozart, jadis, à Salzbourg, avait écrit *Thamos* et *Zaide*. C'était un homme actif, ingénieux à trouver, pour attirer le public, « toutes sortes d'inventions » amusantes ou bizarres; en même temps, chanteur médiocre, mais bon diseur de chansons, qu'il écrivait dans le style populaire. Vers le mois de février 1791 il eut l'idée de recourir à Mozart pour obtenir un succès qui rétablir ses affaires embarrassées, et il lui proposa de composer la musique d'un opéra-féerie dont il fournirait lui-même le livret, en le tirant d'un conte de Liebeskind, *Lulu oder die Zauberflöte*, et d'un vieux livre français, sorte de roman historique, de Terrasson, *Sethos, ou vie tirée des monuments de l'ancienne Egypte*, qui avait été traduit en allemand. Schikaneder se fit aider dans cette besogne par l'un des membres de sa troupe d'opéra, Ludwig Giesecke, et mélangea à la fable choisie des allusions aux rites mystérieux de la franc-maçonnerie<sup>1</sup>. L'ouvrage fut représenté le 30 septembre 1791, sous le titre de « grand opéra en deux actes ». Mozart dirigeait. Incertain au début, le succès ne se dessina qu'au second acte et grandit aux représentations suivantes. Un peu déconcerté par le mélange de féerie et le réalisme qui se remarquait dans le livret, et par les emprunts au symbolisme maçonnique, qui étaient lettre morte pour la plupart des auditeurs, le public en même temps se trouvait ébloui par l'abondance de la partition et pensait probablement, comme nous en avons vu l'aveu chez

Dittersdorf, que Mozart ne se souciait pas assez de le laisser « reprendre haleine ». On vit cependant le succès s'étendre rapidement, et s'affermir dans la critique l'opinion exprimée par Beethoven, que la *Zauberflöte* était le chef-d'œuvre de Mozart; de nos jours encore, cette opinion est surtout répandue de l'autre côté du Rhin, parce qu'il est reconnu que le dernier opéra de Mozart est à la fois le plus parfait et le plus allemand de tous : en France, un trop grand nombre de musiciens ne le connaissent encore qu'à travers une traduction informe, qui est une honte pour notre théâtre<sup>2</sup>; en Italie, il ne s'est jamais complètement acclimaté, ce qui est la meilleure preuve de son caractère proprement allemand et du fait que la nationalisation du génie de Mozart, corrélatrice à sa maturité même, s'accroît à mesure que, passant d'*Idomeneo* aux *Nozze di Figaro*, et de *Don Giovanni* à la *Zauberflöte*, le maître progresse plus résolument vers un idéal plus précis.

Aussitôt après la représentation de son dernier opéra, Mozart s'était remis avec une ardeur fiévreuse à la composition du *Requiem*. On sait l'histoire de cette œuvre célèbre, qui lui avait été demandée par un inconnu. Mozart avait entrepris volontiers une tâche qui ne pouvait guère manquer de le séduire, mais que la composition de la *Zauberflöte* et de la *Clemenza di Tito* et le voyage de Prague vinrent successivement interrompre; lorsqu'il put enfin la reprendre, il était surmené déjà, bientôt réellement malade, agité de pressentiments funestes, et persuadé qu'il écrivait ce *Requiem* pour lui-même. La mort ne le lui laissa pas achever : elle le prit à trente-six ans, le 6 décembre 1791<sup>3</sup>.

La veuve de l'immortel musicien, pour ne pas se voir forcée de rembourser des honoraires remis d'avance, chargea secrètement de l'achèvement du *Requiem* cet élève de Mozart qui avait, pour une part modeste, collaboré à la *Clemenza di Tito* : Süssmaier s'acquitta de son mieux de cette dangereuse mission, et la ressemblance étroite de son écriture avec celle de son maître facilita la supercherie; l'acquéreur, le comte Walsegg, méritait en quelque sorte d'être trompé, puisqu'il n'avait lui-même si mystérieusement commandé l'œuvre que dans l'intention cachée de s'en approprier la gloire, en la faisant copier ou exécuter sous son propre nom<sup>4</sup>.

En réalité, Mozart avait écrit tout l'Introït et tout le Kyrie; du reste de la partition il ne laissait, à l'état d'esquisse plus ou moins « poussée », que deux fragments de l'Offertoire (*Domine Jesu*, et *Hostias*) et le *Dies ira* jusqu'aux mots *qui resurget ex favilla*. Lorsque la vérité fut connue, de vives polémiques furent engagées, qui contribuèrent, avec les « légendes romantiques » répandues sur l'origine de l'œuvre, à la rendre particulièrement célèbre<sup>5</sup>. Les éditions publiées par André et par Brahms différencient au

1. Le conte de Liebeskind avait paru en 1789 dans l'appendice au troisième volume du recueil de Wieland intitulé *Dschinnistan*; la traduction allemande de *Sethos* datait de 1777. — Sur le livret et la partition de la *Zauberflöte*, avec le livre de Jahn, voyez J. Tiersot, *Étude sur la « Flûte enchantée »*, dans le *Ménestrel*, tome LIX, du 1<sup>er</sup> janvier au 5 février 1893, en six articles; — V. Junk, *Goethe's Fortsetzung der Mozart'schen Zauberflöte*, Berlin, 1900, in-8°; — E. von Komorzynski, *Emmanuel Schikaneder*, Berlin, 1901, in-8°.

2. Une nouvelle traduction, sinon parfaite, du moins meilleure que celle jusqu'ici en usage, a été effectuée pour la reprise du chef-d'œuvre à l'Opéra-Comique en 1909.

3. Le docteur J. Barraud a publié dans la *Chronique médicale* du 13 novembre 1905 un article intitulé : *A quelle maladie a succombé Mozart?* — Tous les biographes ont raconté comment, par suite de l'absence de sa veuve, malade, et de la négligence de ses amis, l'imbu-

tion des restes mortels de Mozart dans le cimetière Saint-Mare, à Vienne, eut lieu si précipitamment, que l'on ne marqua point le lieu exact de sa sépulture. Le monument funèbre inauguré en 1859 n'indique cet emplacement que d'une manière approximative.

4. La sœur de ce personnage possédait une copie, de la main du comte, où se lisaient les mots : « Requiem composé del conte Walsegg. » Le manuscrit original, de Mozart et Süssmaier, est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Vienne.

5. On trouvera dans la *Bibliographie Mozartine* de M. de Czerny les titres de plusieurs écrits publiés à ce sujet. D'intéressantes remarques sur l'instrumentation du *Requiem* ont en outre été faites par F. Dräseke, *Die Dynamik des Mozart'schen Requiem*, dans *Fällygenetue Deutsche Musik-Zeitung*, de Berlin, du 14 mars 1884, et par M. F. Weingartner, *Die Personen in Mozart's Requiem*, dans *Die Musik*, 3<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> janvier 1906.

moyen des initiales M et S la part respective des deux compositeurs; il demeure constant que l'œuvre inachevée était digne de celui qui l'avait conçue et marquée de toute la force de son âme et de son talent. Comme toutes les messes de Mozart, elle ressort non de l'église, mais du concert : elle peut, malgré le jugement de Berlioz qui lui reprochait de manquer de trombones, y disputer le prix de l'émotion religieuse et de la beauté musicale à d'autres *Requiem* plus vastes, plus ambitieux, et surtout plus « dramatiques ».

S'entretenant un jour de l'année 1786 avec Dittersdorf, son musicien favori, l'empereur Joseph II l'invitait à tracer un parallèle entre Haydn et Mozart; éludant une réponse directe, Dittersdorf pria l'empereur de comparer les deux poètes lyriques de l'époque, Klopstock et Gellert; sur quoi Joseph II prononça que tous deux étaient de grands poètes, mais que pour comprendre toute la beauté des œuvres de Klopstock, il fallait les lire plus d'une fois, tandis que celles de Gellert se laissaient pénétrer dès le premier coup d'œil. Dittersdorf alors proposa d'assimiler Mozart à Klopstock et Haydn à Gellert, et Joseph II s'amusa à compléter ce jugement par une autre comparaison, plus singulière, en disant que les compositions de Mozart ressemblaient à une tabatière d'or, ciselée à Paris, et celles de Haydn à une autre, de fabrication anglaise : ce qui dans sa pensée était reconnaître chez Mozart une plus grande délicatesse de goût, et chez Haydn une plus réelle solidité pratique. Dans le moment même où Klopstock régnait sans conteste sur toute la littérature allemande et se voyait appeler l'Homère germanique, c'était mettre Mozart au plus haut que de le lui comparer; lorsque les générations suivantes reprirent le même jeu de comparaisons littéraires et musicales, un autre nom, moins unilatéral, surgit comme l'équivalent nécessaire de celui de Mozart : et tandis que s'élevaient face à face les « olympiennes » figures de Beethoven et de Goethe, il sembla qu'une même auréole de tendresse profonde et de pureté classique environnait les visages du « poète préféré de l'Allemagne », Schiller, et du compositeur de la *Zauberflöte*.

## VI

Au moment de la mort de Mozart, Haydn était à Londres. Quoique la musique fût cultivée dans toute l'Allemagne aussi activement qu'à aucune époque précédente, la charge d'en maintenir la gloire semblait retomber tout entière sur les épaules de l'auteur des *Symphonies*, tant étaient rares les compositeurs capables de faire valoir des droits à la succession de Mozart. Le plus qualifié pour lui succéder au théâtre semblait être Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), dont l'opéra-comique *Doktor und Apotheker*, joué à Vienne le 11 juillet 1786, avait, sous le patronage de Joseph II, obtenu le plus brillant succès. D'autres jolis ouvrages le suivirent, — *Betrug durch Aberglauben*, en 1786, *Das rothe Käppchen*, en 1788; — mais, incapable de créer des formes nouvelles ou de progresser au delà d'un niveau moyen de facilité mélodique, Dittersdorf resta un de ces bons musiciens dont le rôle consiste à émettre en pièces les

larres d'or pur forgées par des artistes de génie. Après l'*Enlèvement au sérail* il s'était emparé de l'invention du finale; après les *Nozze di Figaro*, il modifia le plan de ses ouvertures. A la suite de Haydn, il se rangea parmi les auteurs de quatuors et de symphonies, et sut plaire par des qualités de « rondeur » et d'« abondance ». Le plus grand effort qu'on lui vit faire pour se hausser jusqu'au rang des musiciens « créateurs » consista en un essai de symphonies descriptives sur les *Métamorphoses d'Ovide*<sup>1</sup>.

Grâce à la double présence de Haydn et de Mozart, Vienne était pour longtemps devenue le centre de la culture musicale, dans tous les pays de langue allemande. On y rencontrait, auprès de Dittersdorf, Paul Wranitzky (1756-1808), né en Moravie, dans l'œuvre duquel figure, au milieu d'un grand nombre de compositions instrumentales, un opéra en trois actes, *Öberon, roi des Elfes*, joué en 1790; — Wenzel Müller (1767-1835), qui, à l'époque dont nous nous occupons, écrivait les premiers de ses deux cent trente opéras et opérettes; — Joseph Weigl (1766-1846), fils d'un musicien du prince Esterhazy et élève de Haydn, qui présumait au succès prochain de son célèbre opéra-comique *Die Schweizer Familie*, de même que Johann Sehenk (1761-1836) commençait à attirer sur lui l'attention du public, un peu plus tard charmé par son *Dorfbarbier*. Les amateurs de musique instrumentale faisaient fête aux compositions de Léopold Kozeluch (1748-1818), de l'abbé Joseph Gelinek (1758-1825) et surtout d'Ignaz Pleyel (1757-1831), « musicien bien doué, que l'amour du gain entraîna à produire des œuvres de pacotille », œuvres d'ailleurs si « chantantes », si ressemblantes aux « bons modèles », et par conséquent si faciles à comprendre, si agréables à jouer, que leur succès contre-balançait celui des plus belles compositions de Haydn. A la même époque, l'abbé Maximilien Stadler (1748-1833) était renommé comme organiste et compositeur pour l'église.

Quelques musiciens établis en d'autres villes essayaient de disputer aux artistes viennois la faveur du public. L'abbé Sterkel (1750-1817), dont la musique de chambre était fort répandue, habitait Mayence; à Stuttgart vivait Johann-Rudolph Zumsteeg (1760-1802), resté célèbre par ses « ballades », forme agrandie du lied narratif; à Mannheim, où le dernier héritier direct de Johann Stamitz avait été Christian Cannabich (1731-1798), l'abbé Georg-Joseph Vogler (1749-1814) avait séjourné quelques années, dépeçant comme pianiste, organiste, compositeur, une grande activité, sans s'acquérir de titres réels à l'admiration, jusqu'au jour où, confiné dans le rôle de professeur, il eut enfin la fortune d'attacher son nom à l'éducation musicale de Weber et de Meyerbeer; à Hambourg, le nord de la vie musicale était formé par la nombreuse famille des Romberg, dont les deux membres les plus distingués, André Romberg (1767-1824) et Bernard Romberg (1767-1844), son cousin, devaient laisser des œuvres intéressantes; à Copenhague, Joh.-A.-Peter Schulz, que nous avons mentionné parmi les auteurs de lieder, donnait quelques opéras sur des livrets imités du français, et des chœurs pour une traduction de l'*Athalie* de Racine. A Berlin se trouvaient réunis Johann-Friedrich Reichardt (1752-1814), duquel, au milieu d'une production considérable et variée, survivent des lieder et le souvenir

1. *Dittersdorfs Lebensbeschreibung* (Autobiographie), Leipzig, 1801, in-8°; une nouvelle édition avec introduction par E. Istel a paru en 1909 dans la collection populaire Reclam (Universal-Bibliothek). Carl Krebs, *Dittersdorffiana*, Berlin 1900, in-8°. — Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig, 1869, p. 257 et suiv. — Le centenaire de la

mort de Dittersdorf a occasionné en 1899 un essai de réhabilitation de ce musicien; un choix de ses œuvres instrumentales a été réimprimé sous le titre : *Dittersdorfs ausgewählte Orchester Werke*, Leipzig, in-tol.

de jolis opéras-comiques, dont plusieurs composés sur des livrets de Goethe, *Erwin und Elmire*, *Jery und Bately*, *Claudine von Villabella*; Carl-Friedrich-Christian Fasch (1736-1800), le premier directeur de la « Singakademie »; Carl-Friedrich Zelter (1758-1832), qui fut son successeur, mais que notre temps ne connaît plus guère que par son amitié pour Goethe; Bernard-Auselm Weber (1766-1821, un moment directeur de l'Opéra de Berlin, auteur d'opéras et de musique de scène.

Daniel Steibelt (1764-1823), dont les brillantes sonates de piano étaient fort goûtées, menait l'existence errante d'un virtuose et séjournait à Paris ou à Saint-Petersbourg, plutôt qu'à Berlin, son pays natal. A Dessau, enfin, vivait presque obscurément un des meilleurs élèves de Franz Benda et d'Emmanuel Bach, le violoniste et compositeur Friedrich-Wilhelm Rust (1739-1796), que le zèle plus ingénieux que scrupuleux d'un de ses descendants et la crédulité de quelques érudits ont récemment tenté de faire passer pour un précurseur ou un modèle de Beethoven<sup>1</sup>.

Un second Burney, renouvelant après vingt ans le même voyage en Allemagne, eût partout rencontré des compositeurs féconds, des virtuoses excellents, des théâtres prospères, des amateurs avides d'entendre ou d'exécuter les œuvres à la mode : sauf le vieil Haydn, il n'eût pas aperçu, au milieu de cette foule, un seul véritable maître.

Ce maître était né cependant, et moins d'un an après la mort de Mozart, il venait de Bonn à Vienne chercher les enseignements de Haydn. Un ami tendre et clairvoyant, le comte Waldstein, avait salué de cet adieu prophétique son départ de la petite cité rhénane :

« Cher Beethoven ! Vous partez aujourd'hui pour Vienne, accomplissant vos desirs, si longtemps contrariés. Le génie de Mozart s'afflige encore et pleure la mort de son possesseur. Il a trouvé un refuge chez l'insaisissable Haydn, mais nul emploi. Par son intermédiaire, il cherche de nouveau quelqu'un à qui s'unir. Par un travail sans relâche, vous allez recevoir, des mains de Haydn, l'esprit de Mozart<sup>2</sup>. »

Ludwig van Beethoven était né à Bonn, sur la rive gauche du Rhin, le 16 décembre 1770<sup>3</sup>. Il avait pour grand-père un musicien flamand attaché à la chapelle du prince-archevêque de Cologne; pour père, un ténor de la même chapelle. Sa mère, Maria-Madalenä Keverich, d'humble origine, était veuve d'un

valet de chambre de l'archevêque, lorsqu'elle épousa le chanteur Johann van Beethoven. L'enfance de Ludwig fut sans joie. Son père, homme avide, ivrogne et brutal, que haïssaient seulement les récits des prodiges de Mozart, surveillait le précoce développement de ses facultés musicales, dans l'espoir d'y trouver la source de profits pécuniaires. Il lui faisait donner des leçons par tous les maîtres à sa portée : par un ténor de la chapelle, Tobias Pfeiffer; par un religieux franciscain, Willibald Koch; par un vieil organiste et claveciniste, van den Eeden; par Ch.-Gottlob Neefe, le compositeur de lieder et d'opéras-comiques, qui vint s'établir à Bonn en 1779, pour quelques années, comme organiste de la cour. Celui-ci donna pour pain quotidien au jeune Beethoven le *Clavecin bien tempéré* de Bach, et commença de lui apprendre à se servir de la « basse fondamentale »; à douze ans, l'élève était en état de suppléer le maître à l'orgue et de tenir le piano dans l'orchestre du théâtre; il composait des variations, trois petites sonates dédiées à l'archevêque, un concerto qu'il exécuta à la cour, trois quatuors avec piano<sup>4</sup>. Neefe annonçait qu'il deviendrait « un second Mozart » s'il pouvait s'instruire en voyageant; au printemps de 1789, il réussit, en effet, à se rendre à Vienne, où il séjourna, faute de ressources, très peu de temps, et fut présenté à Mozart. D'Augsbourg, où il s'était arrêté en revenant et où il avait lié de durables amitiés, il dut se hâter de retourner à Bonn, où sa mère se mourait. Il la perdit le 17 juillet. « C'était pour moi, écrit-il, une si bonne, une si aimable mère, ma meilleure amie ! Oh ! qui donc était plus heureux que moi, alors que je pouvais encore prononcer le doux nom de mère, et qu'il était entendu<sup>5</sup> ! » La pauvre femme avait succombé à la phthisie; son fils, atteint de crises d'asthme, se croyait menacé du même mal et souffrait d'une « mélancolie » que d'autres soucis aggravaient; il lui fallait remplacer dans les devoirs du chef de famille, vis-à-vis de ses deux jeunes frères, le père indigne que l'intempérance avait fait mettre à la retraite et auquel on ne pouvait même pas laisser le libre usage de sa modique pension<sup>6</sup>. Ainsi s'écoulaient pour Beethoven les belles années de l'adolescence et de la jeunesse, et telle lui apparaissait la vie, faite de deuils, de souffrances, de difficultés; mais il avait reçu de Dieu un cœur haut, une âme fière, et dans la fermentation d'un idéal de « vertu » en même temps que dans le sentiment légitime de sa valeur d'artiste, il devait trouver de bonne heure la « raison de vivre »

1. Sur ces musiciens et sur la situation musicale de l'Allemagne vers 1792, on consultera, avec les ouvrages cités précédemment, les monographies de MM. Landshoff sur Zumsteeg, Berlin, 1902, in-8°; Schafhäütl, sur l'abbé Vogler, Augsburg, 1887, in-8°, Pauli, sur Reichardt, Berlin, 1903, in-8°; Rintel, sur Zelter, Berlin, 1861, in-8°; et l'article de M. Neufeldt sur « le cas Rust » dans la revue *Die Musik* de Berlin, 12<sup>e</sup> année, n° 6, décembre 1912. — Reichardt a été, en même temps que compositeur, écrivain, et ses lettres de voyage sont une source fort utile de renseignements historiques. — Steibelt, par son séjour à Paris, par son opéra français *Roméo et Juliette*, son *Recueil d'airs patriotiques*, sa sonate *la Défaite des Espagnols*, appartient à l'histoire de la musique en France pendant la période révolutionnaire.

2. Lettre datée de Bonn, le 29 octobre 1792.

3. Les ouvrages généraux les plus nécessaires à étudier pour l'histoire de la vie et des œuvres de Beethoven sont : sa correspondance complète, publiée par Alfred Kalischer, *Beethoven's sämtliche Briefe*, Berlin, 1906-1908, 5 vol. in-8°; cette édition remplace les publications partielles de Nohl, Köchel, Schöne, etc., d'après lesquelles M. Chantavoine avait donné en traduction française un choix de lettres, sous le titre *Correspondance de Beethoven*, Paris, s. d. (1905), in-18. — La monumentale biographie de Thayer, *L. van Beethoven's Leben*, dont la 2<sup>e</sup> édition allemande, révisée et complétée par H. Deiters et Hugo Riemaun, a paru à Leipzig, en 1901-1908, en 5 vol. in-8°. — Les ouvrages des contemporains de Beethoven : Wegeler et Risp, *Biographische Notizen*, etc., nouv. édition allemande, révisée par

Kalischer, Berlin, 1908, in-8°; traduction française par Legendil, Paris, 1862, in-18; Schindler, *Beethoven's Biographie*, 3<sup>e</sup> édit., Munster, 1860, in-8°, trad. fr. par Sowinski, Paris, 1862, in-8°; G. von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhaus, Erinnerungen an L. V. B.* (la Maison des Espagnols noirs, souvenirs sur L. V. B.), nouv. édit., revue par Kalischer, Berlin, 1907, in-8°. — Les catalogues des œuvres de Beethoven, dressés par Thayer, Berlin, 1865, in-8°, et par Nottebohm, Leipzig, 1868, in-8°. — Les deux vol. de *Beethoveniana*, de Nottebohm, Leipzig, 1872 et 1887, in-8°. Le nouveau *Beethoveniana*, de Th. Frimmel, 2<sup>e</sup> édit., Vienne, 1890, in-8°, et le *Beethoven-Jahrbuch* du même auteur, dont le premier volume a paru en 1908. — Comme biographies abrégées, celles, en allemand, de Volbach, Munich, 1905, in-8°, et de Frimmel, Berlin, 1901, in-8°, et, en français, de Chantavoine, Paris, 1907, in-8°, de Romain Rolland, 2<sup>e</sup> édit., Paris, Hachette, 1908, in-18, et de V. d'Indy, Paris, Laurens, s. d. (1912), in-8°. — D'autres ouvrages relatifs à des faits particuliers ou des œuvres séparées seront indiqués ci-après. On trouvera un essai de bibliographie beethovenienne, par M. Calvocoressi, à la suite de la réédition qu'il a donnée du livre de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris, 1909, in-8°.

4. Sur toute cette période et la suite des études de Beethoven, voyez Nottebohm, *Beethoven's Studien*, Leipzig, 1873, in-8°, et Thayer, tome 1<sup>er</sup> de la 2<sup>e</sup> édition.

5. Lettre du 15 septembre 1787; trad., Chantavoine, p. 3.

6. Johann van Beethoven mourut subitement le 18 décembre 1792, peu de temps après l'installation de son fils à Vienne.

et le soutien d'une existence chargée de peines. L'exquise bonté, la délicatesse tendre qu'il cachait sous des dehors sauvages et rudes, lui devaient aussi attirer constamment des amitiés dévouées et profondes. A Bonn même, il s'était ainsi lié avec la famille de Breuning, avec le comte Waldstein, et ce fut grâce à ce dernier qu'il put, en 1792, obtenir de l'archevêque de Cologne le congé et le subside nécessaires pour aller de nouveau à Vienne, où il voulait terminer sous Haydn son instruction musicale.

Le choix d'un tel maître lui était dicté par la renommée de Haydn, sans doute aussi par l'admiration ressentie en face de ses compositions. Les leçons, qui roulaient sur le contrepoint simple, d'après un abrégé du *Gradus ad Parnassum* de Fux, se prolongèrent pendant environ un an : bien avant ce délai, Beethoven s'aperçut de la lenteur des procédés pédagogiques de son professeur, qui, préparant des œuvres nouvelles pour son second voyage en Angleterre, mettait peu de zèle à relire et corriger ses devoirs d'élève. Le jeune musicien se vit donc obligé de se tourner d'un autre côté et de chercher auprès de Johann Schenk, de Joh.-Georges Albrechtsberger et de Salieri les enseignements que ne lui procuraient pas les leçons de Haydn.

Beethoven fit, du 29 au 31 mars 1794, ses débuts de virtuose et de compositeur devant le public viennois, en jouant, aux concerts de bienfaisance de la « Tonkünstler-Societät », le 29, son concerto en *si bémol*, et, le 30, une improvisation, puis, le 31, un concerto de Mozart, dans une séance donnée au « Burgtheater » pour l'audition de la *Clemenza di Tito*, au profit de la veuve de Mozart.

Autant que l'on puisse en juger par ses œuvres et par les relations contemporaines, le jeu de Beethoven au piano se fondait sur les traditions de l'école de Carl-Ph.-Emm. Bach, dont les procédés de doigté lui avaient été dictés à Bonn par Neefe. Pour enseigner à son tour la technique du clavier, — notamment, vers 1801, à Carl Czerny, — Beethoven s'appuyait sur la méthode, restée classique, de l'accompagnateur de Frédéric II ; beaucoup plus tard, il s'en servait encore et recherchait les œuvres du même compositeur. L'exercice de l'orgue et de l'alto, qu'il avait pratiqué dès son enfance, avait agi sur sa formation de virtuose ; l'on remarquait qu'il traitait le clavier du piano à la manière du clavier de l'orgue, et que son jeu lié comportait dans l'attaque moins d'élégance que de fermeté ; l'usage d'un instrument à cordes lui avait procuré une grande indépendance des doigts de la main gauche. L'un des plus anciens jugements qui nous soient parvenus sur Beethoven pianiste — celui que le chapelain C.-L. Junker envoyait de Bonn, en 1791, à un journal de musique — indique déjà le caractère d'originalité qui frappait en lui les auditeurs : « Son jeu, était-il dit, se distingue tellement de la manière ordinaire de traiter le clavier, qu'il semble qu'il ait voulu s'ouvrir une voie toute nouvelle<sup>1</sup>. »

De plusieurs témoignages il est permis de conclure que le talent de Beethoven, comme exécutant, était formé lorsqu'il se fixa à Vienne, en 1793. Longtemps avant que ses œuvres fussent appréciées à leur valeur, on le considéra comme un « pianiste de pre-

mier ordre », qui réunissait à l'art de l'exécution et de la lecture celui de l'improvisation. Sous ce rapport, dès son arrivée il confondit d'étonnement et d'admiration les musiciens accoutumés cependant à de quotidiennes manifestations de ce genre et qui avaient assisté aux improvisations de Mozart. Joh. Schenk a laissé un minutieux récit de l'impression qu'il éprouva, le jour où Beethoven, sollicitant de lui des leçons, s'assit au clavier et se mit à improviser en sa présence : « Le souvenir de cette heure inoubliable est vivant dans mon âme, écrit Schenk ; son jeu était parfait, comme son invention. » Non moins formel fut le jugement prononcé par Gelinek, dans une conversation avec Czerny père, le lendemain d'une séance où il avait pour la première fois entendu Beethoven : « Oh ! je me souviendrai de ce jour ! Le diable est caché dans ce jeune homme. Jamais je n'avais entendu jouer ainsi ! Il improvisait sur un thème donné par moi, comme jamais je n'ai entendu improviser Mozart lui-même. Ensuite il joua de ses propres compositions, qui sont au plus haut point merveilleuses et magnifiques, et il produisit sur le piano des difficultés et des effets desquels nous n'eussions pu jamais imaginer la moindre chose. » En 1798 eut lieu entre Beethoven et Wœlfel une lutte de virtuosité qui intéressa vivement les musiciens viennois ; Wœlfel avait un jeu extrêmement brillant, et il était servi par des mains gigantesques, qui lui permettaient de réaliser des effets rares : le résultat de cette lutte resta donc incertain, sans le rapport de l'exécution. Beaucoup plus tard, une comparaison s'établit entre Beethoven et Hummel, dont la manière toute classique se faisait surtout remarquer par une netteté parfaite et une élégance composée de douceur et de grâce, tandis qu'à cette époque le jeu de Beethoven, empreint d'une force, d'une fougue inouïes, d'une « bravoure » et d'une hardiesse surprenantes, plein de contrastes poussés jusqu'à l'extrême, tantôt sentimental, passionné, tantôt humoristique, semblait à certains auditeurs être « peu délicat » et « quelquefois confus ».

En cette même année 1793 où il avait débuté à Vienne comme pianiste, Beethoven avait publié les premières compositions auxquelles il donna un numéro d'œuvre ; c'étaient trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, dédiés au prince Liechowsky. En 1796 parurent les trois sonates pour piano seul, op. 2, dédiées à Haydn, œuvre déjà « beethovenienne », quoique issue de l'étude de Haydn et de Mozart. Il a été dit plus haut comment, dans l'ensemble des œuvres de ces deux maîtres, les sonates de piano n'occupent qu'une place effacée, leur simplicité de formes, leur exiguité, leur facilité d'exécution, les ayant fait un peu dédaigneusement restreindre à l'usage pédagogique. Chez Beethoven, au contraire, les sonates, échelonnées dans tout le cours de sa vie, se succèdent en une progression si constante et si magnifique, que, seules, elles pourraient suffire à représenter toute l'histoire de son génie. Presque dès le commencement, on voit Beethoven s'établir sur un terrain différent de celui que ses prédécesseurs occupaient et relever, en même temps que l'intérêt musical de la sonate, son intérêt pianistique<sup>2</sup>. Ni Haydn ni

1. Sur Beethoven considéré comme pianiste, on consultera, avec sa biographie par Thayer, et les ouvrages concernant les sonates, qui seront énumérés plus loin, un chapitre spécial du livre de Th. Frimel, *New Beethoveniana*, p. 1 et suiv., et l'article du même auteur, *Von Beethoven's Klavieren*, dans *Die Musik*, 2<sup>e</sup> année, 14<sup>e</sup> livraison, 1<sup>er</sup> avril 1902. — Une note empruntée à Czerny peut trouver place

ici : l'attitude de Beethoven au piano « était magnifiquement calme et noble, sans la plus petite grimace ».

2. Sur les Sonates de piano de Beethoven, outre les ouvrages généraux cités en tête de ce chapitre, on consultera : W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles, analyses des sonates de piano*, Saint-Petersbourg, 1852, 2 volumes in-8° ; Ad.-E. Marx, *Anleitung zum Vortrag*

Mozart n'avaient demandé au piano-forte, nouvellement adopté, tout ce qu'il était, dès son origine, en état de donner; leur technique, suivie par tous les contemporains, marquait sous plusieurs rapports un mouvement de recul, comparativement à celle des clavecinistes de l'époque du grand Bach. Arcoutumé depuis l'enfance au style polyphonique par l'étude journalière du *Clavecin bien tempéré* et par le jeu de l'orgue, Beethoven ne pouvait se suffire de la « basse d'Alberti » ni des « accompagnements » stéréotypés au moyen desquels, jusque dans les pièces des maîtres, la main gauche du pianiste soutenait simplement les mélodies exposées par la main droite, comme elles l'eussent été par un chanteur ou par un instrumentiste « solo ». En recourant d'une manière libre et imprévue à des mélanges de dessins variés, à des dialogues, à des superpositions de thèmes et de rythmes, en exigeant de l'interprète autre chose que l'agilité des doigts, qui suffisait à l'exécution des sonates et des airs variés de Sterkel, de Kozeluch, de Gelinek, ou même de Haydn et de Mozart, Beetho-

ven ouvrait à la littérature du piano un champ nouveau, que lui-même allait élargir jusqu'à des horizons infinis.

Les spécialistes de l'enseignement du piano ont fait remarquer l'extrême difficulté, voire l'impossibilité qu'on éprouve à classer « progressivement » les sonates de Beethoven<sup>1</sup>. Le « morceau de bravoure », conçu en vue de l'effet extérieur, tel que le firent célèbre les virtuoses du XIX<sup>e</sup> siècle, n'existait pas pour lui; mais son exceptionnelle maîtrise du clavier lui permettait de ne jamais compter avec les obstacles ordinaires du doigté, lorsqu'il notait ses compositions, et les plus abordables d'entre elles, en apparence, recélaient assez de détails inattendus, assez de traits déconcertants, assez de modulations hardies, pour que l'on crût y voir quelques pièges malicieusement tendus à des rivaux. Tel passage, par exemple, de la sonate en *la majeur*, op. 2, n<sup>o</sup> 2, suffisait autrefois à dérouter les habitués du « déjà vu », et de nos jours préserve encore une belle œuvre de l'atteinte des pianistes médiocres :

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Op. 17' and the second system ends with 'etc.'. The music is written for piano and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation is in 3/4 time and includes various dynamics and articulations.

Plusieurs œuvres vocales datent également de 1796 : la grande scène italienne : *Ah! perfido, spergiuro*, publiée seulement en 1810, comme op. 65; la célèbre *Adélaïde*, de Matthison, l'un des premiers et des plus « grands succès » de Beethoven, tant de fois rééditée, traduite, transcrite, « aujourd'hui un peu démodée », mais qui, « dans sa grâce un peu molle », était cependant « une page de la plus rare beauté comme développement mélodique et comme accompagnement pittoresque<sup>2</sup> ». Le soin, le « scrupule », que Beethoven apportait dans l'interprétation musicale des textes poétiques, se faisait remarquer déjà dans les juveniles essais de lieder tentés à Bonn. En ce temps même de première ardeur productrice, il ne s'abandonnait pas, en écrivant, à cette fougueuse inspiration qui ravissait ses auditeurs lors-

qu'il improvisait au piano, et l'on trouve une preuve touchante du travail de perfectionnement sur lui-même qu'il accomplissait incessamment, dans la lettre par laquelle il offrait à Matthison la musique d'*Adélaïde*, un peu plus de trois ans après l'avoir fait paraître : « Je vous envoie *Adélaïde* avec appréhension. Vous savez vous-même le changement qu'apportent quelques années chez un artiste qui va toujours plus loin; plus grands sont les progrès qu'il fait dans son art, et moins un artiste est satisfait de ses anciennes œuvres. Mon vœu le plus ardent est accompli si la composition musicale de votre céleste *Adélaïde* ne vous déplaît pas entièrement<sup>3</sup>. »

Les plus belles compositions des années suivantes, 1797-1801, furent les deux Sonates pour piano et violoncelle, op. 5, que Beethoven dédia au roi de Prusse

B. *scher Klavierwerke*, 3<sup>e</sup> édition, Berlin, 1898, in-8<sup>o</sup>; Th. Wartel, *Leçons écrites sur les Sonates de B.*, Paris, 1863, gr. in-8<sup>o</sup>; Shedlock, *the Pianoforte Sonata*, Londres, 1895, in-8<sup>o</sup>, p. 160 et suiv.; C. Reinecke, *Die B. schen Klavier-Sonaten*, 2<sup>e</sup> édit., Leipzig, 1897; W. Nagel, *B. und seine Klaviersonaten*, Langensalza, 1903-1904, 2 vol. in-8<sup>o</sup>; V. d'Indy, *Cours de composition*, tome II, Paris, 1909, pp. 324-374.

1. Reinecke, *ouvr. cité*, p. 19. — L'excellent *Répertoire encyclopédique du pianiste* de H. Parent, tome I<sup>er</sup>, p. 82 et suiv., donne des indications pédagogiques sur le degré relatif de difficulté d'exécution, dans les sonates de Beethoven.

2. H. de Carzon, *les Lieder et Airs détachés de Beethoven*, Paris, 1905, in-12.

3. Lettre du 4 août 1800.

Friedrich Wilhelm II, après les avoir jouées en sa présence, avec Dupont, pendant un court voyage à Berlin; la jolie petite Sonate pour piano à quatre mains, op. 6; la sérénade et les trios pour violon, alto et violoncelle, op. 8 et 9; les sonates pour piano seul, op. 7, 10, 13, 14, 22, 26; les sonates pour piano et violon, op. 12, 23, 24; les six quatuors, op. 18; le septuor, op. 20; le concerto en *ut mineur*, op. 37; la première symphonie, en *ut*, op. 21. L'abondance de la production de Beethoven à cette époque dénote à la fois la vigueur avec laquelle son jeune génie se jetait à la conquête du glorieux héritage de Mozart et l'ascendant qu'il avait déjà pris sur le monde musical : car au mois de juin 1800, il pouvait répondre à une affectueuse interrogation de son ami Wegeler : « Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j'ai plus de commandes qu'il ne m'est presque possible d'y satisfaire<sup>1</sup>. » Ses anciens amis de Bonn, les Breuning, le comte Waldstein, l'avaient mis en relations avec plusieurs familles de l'aristocratie viennoise, chez lesquelles il avait aussitôt acquis de chaleureux partisans et de véritables amis. Sur les noms des Lichnowsky, des Brown, des Thun, des Brunswick, des Fries, des Kinsky, des Lichtenstein, des Lobkowitz, des Rasumovsky, des Zmeskall, des Erdödy, ont rejailli quelques étincelles de la gloire du grand homme dont ils surent, à différentes époques, par leur sympathie, par leur admiration, par leur dévouement, soulager les peines et favoriser l'essor<sup>2</sup>. En 1800, le prince Carl Lichnowsky, de tous ses admirateurs « le plus éprouvé », avait assuré à Beethoven une rente annuelle de six cents florins, pour lui permettre d'attendre une situation à sa convenance. En 1809, l'archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz, le prince Kinsky, s'associèrent pour lui offrir une rente de quatre mille florins et le retenir à Vienne, dont il songeait à s'éloigner : rente, d'ailleurs, que la dépréciation du papier-monnaie, à la suite des événements militaires et politiques, réduisit bientôt à un chiffre minime, et finalement au quart de sa valeur nominale. Le produit de ses œuvres et de ses leçons complétait le revenu strictement nécessaire pour exister simplement : mais Beethoven n'était pas un homme d'argent qu'un homme de cour; il rêvait d'une combinaison qui lui eût évité toute négociation financière avec le public et avec les éditeurs, d'une sorte de pension viagère en échange de laquelle il eût abandonné la propriété de toutes ses compositions; d'autres fois, il exprimait l'espoir d'un temps « plus prospère », où il pourrait consacrer son art « au bien des pauvres »; et ce fut toujours malgré lui, et comme avec humiliation, qu'il se trouva contraint trop souvent de « fixer ses yeux en bas pour les nécessités de la vie<sup>3</sup> ». Vis-à-vis ses nobles protecteurs, il se tenait, avec une ombrageuse fierté, dans une attitude d'égalité, — prince de la musique auprès des princes du monde, — que ses hautes qualités morales aussi bien que son génie lui permettaient de maintenir, et que n'avaient connue aucun des grands artistes de la génération précé-

dente. Plusieurs femmes de l'aristocratie viennoise, auxquelles il donnait des leçons, ne pouvaient lui faire agréer en échange que des ouvrages de leurs mains; rarement ses dédicaces avaient pour mobile l'attente d'un présent<sup>4</sup>. Il n'entendait pas s'assujettir au « service » d'un « musicien de cour », et s'il se trouvait honoré de quelques amitiés princières, il se savait quitte en faisant à son tour honneur, par son génie, aux hôtes qui le recevaient. Ainsi se trouvait renversée toute l'ancienne conception du rôle de l'artiste dans la société, et la profession musicale pouvait saluer en Beethoven son libérateur.

Tandis que la réputation du jeune maître s'établissait brillamment à Vienne, une souffrance nouvelle, la plus dure qui puisse atteindre un musicien, vint le frapper. « Ton Beethoven est profondément malheureux, écrit-il à son ami Amenda. Sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe, s'est beaucoup affaiblie; déjà, lorsque tu étais auprès de moi, j'en sentais les symptômes, mais je les taisais; maintenant cela n'a fait qu'empirer; une guérison est-elle possible?... Je l'espère sans doute, mais à peine. » — Et à Wegeler : « Je peux dire que je passe misérablement ma vie; depuis presque deux ans j'évite toutes les réunions, parce qu'il ne m'est pas possible de dire aux gens : « Je suis sourd. » Si j'avais n'importe quel autre métier, cela irait encore, mais dans le mien, c'est une situation terrible! » A Wegeler encore, le 16 novembre 1801 : « Tu pourrais à peine croire quelle vie désolée, triste, j'ai passée depuis deux ans; la faiblesse de mon ouïe m'est partout apparue comme un spectre, et je fuyais les hommes, je devais paraître misanthrope, tout en l'étant si peu!... Oh! si j'étais délivré de ce mal, j'étrénderais le monde<sup>5</sup>! » Le paroxysme de cette crise désespérée se traduit, au mois d'octobre 1802, par le célèbre « testament » daté de Heiligenstadt, un valloir de la campagne viennoise où Beethoven était allé, sur le conseil de ses médecins, chercher dans le repos et le silence des champs une amélioration à sa maladie. Tous ses biographes ont reproduit cette plainte déchirante, qu'il faut relire si l'on veut entrevoir son âme et pénétrer le sens profond de quelques-unes de ses œuvres<sup>6</sup>.

La surdité de Beethoven se rattachait à un état morbide dont les manifestations prirent successivement des formes très diverses. Tantôt des douleurs d'entrailles, tantôt l'asthme, la toux, la fièvre, le tourmentèrent; on sait qu'il mourut à cinquante-sept ans, hydroïque; sa vue était délicate et lui imposa souvent de grands ménagements. C'est donc à travers un enchaînement ininterrompu de maux physiques que se développa son génie. Un effort inouï de volonté les lui fit surmonter, et c'est pour ainsi dire dans la fournaise où le plongeait en 1802 la certitude de l'incurabilité de son mal, que, pareil aux trois jeunes hommes de la Bible, il chante et s'affermir dans la foi de l'idéal absolu, de l'éternelle beauté. C'est à Heiligenstadt qu'il compose sa deuxième symphonie, en *ré*, œuvre de grâce et d'hu-

1. Lettre du 29 juin 1800.

2. Hanslick, *Geschichte der Concertwesen in Wien*, p. 46, a invoqué en faveur des nobles amateurs viennois le témoignage non suspect d'un Allemand du Nord, Max Marie von Weber, qui écrit : « Entre toutes les aristocraties du monde, l'aristocratie autrichienne, qu'aucune autre ne surpasse par le rang et la richesse, occupe une place à part relativement à ses rapports avec l'art, et spécialement avec la musique. Tandis que dans l'Allemagne du Nord le rôle de la noblesse est presque nul vis-à-vis le développement de l'art et de la science, au contraire, en Autriche, le nom d'une grande famille se relie presque toujours à chaque fait notable de l'histoire de la civilisation. »

3. V. la lettre de 1823, à Cherubini, trad. Chantavoine, p. 208.

4. Ce fut le cas pour la messe en *ré*, que Beethoven avait fait entendre et graver à ses frais, et dont il offrit des exemplaires à plusieurs souverains. — Sur toute cette question, voyez l'article de Guido Adler, *Beethoven und seine Gönner*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, p. 71 et suiv.

5. Traduction Chantavoine, p. 16, 23, 30. — Wegeler et Ries, trad. Legentil, p. 38 et 57.

6. M. Kalischer a publié un fac-similé du manuscrit autographe dans *Die Musik*, 1<sup>re</sup> année, 1902-1903, n° 12.



mour; c'est de la même cruelle année que datent les Sonates pour piano et violon, op. 30, les Sonates pour piano seul, op. 27 et 31, les romances pour violon et orchestre, op. 40 et 50.

A la seconde sonate de l'op. 27, qu'une tradition sans fondement a surnommée « Sonate du clair de lune », se relie l'un des épisodes les plus souvent racontés de la vie de Beethoven, celui de son amour pour Giulietta Guicciardi. Wegeler, son ami de jeunesse, en joignant à ses souvenirs ceux de Stephan von Breuning, de Ferdinand Ries, de Bernard Romberg, a rapporté que « Beethoven ne fut jamais sans une passion, surtout pour des dames d'un haut rang<sup>1</sup> ». C'est en 1801 que parmi ses nobles élèves vint prendre rang la belle et coquette Giulietta, fille du comte Guicciardi, conseiller de chancellerie à Vienne; elle avait seize ou dix-sept ans, Beethoven trente et un. On la reconnaît dans ces lignes de la lettre à Wegeler, du 16 novembre 1801 : « Je vis de nouveau un peu plus agréablement; je me mêle davantage parmi les hommes... Ce changement, une chère, charmante fille l'a accompli; elle m'aime, et je l'aime : voici de nouveau quelques moments heureux, depuis deux ans; et c'est la première fois que je sens que le mariage pourrait donner le bonheur. Malheureusement, elle n'est pas de ma condition; et maintenant, à dire vrai, je ne pourrais pas encore me marier : il faut que je me remue bravement encore<sup>2</sup>... » La dédicace de la Sonate en *ut dièse mineur* est adressée à « la damigella Contessa Giulietta Guicciardi ». Faut-il reconnaître en cette jeune fille la destinataire de la lettre si belle, écrite comme en lignes de feu, « à l'immortelle bien-aimée » ? Le manuscrit de cette lettre, sans nom, sans autre date que « lundi 6 juillet », fut trouvé chez Beethoven, après sa mort, par Stephan von Breuning. Schindler, qui en publia le texte le premier, y inscrivit le millésime 1801, qui s'accorde avec celui de la lettre à Wegeler, avec l'époque de la composition de la Sonate en *ut dièse mineur*, et, chose plus concluante, avec l'inscription « lundi 6 juillet<sup>3</sup> ». Thayer le premier éleva des objections contre l'interprétation de Schindler; mais ce fut seulement après la publication en 1890 d'une brochure signée Mariam Tenger que l'on vit se répandre l'opinion d'après laquelle la lettre aurait été écrite en 1806 à Thérèse Brunsvik<sup>4</sup>.

La publication récente des mémoires de la comtesse de Brunsvik<sup>5</sup>, loin d'apporter à la version Tenger la confirmation annoncée, n'a fait que renforcer les doutes exprimés déjà par M. Kalischer<sup>6</sup> et partagés par d'autres « beethoveniens ». Depuis lors, d'autres noms ont été proposés pour résoudre l'énigme de « l'immortelle bien-aimée ». Avec M. Fritz Volbach, nous dirons : « Assez sur ce sujet ! Nous ne pouvons que présumer, et pas même prévoir si l'obscurité qui enveloppe l'histoire de cette passion sera un jour dis-

sipée. Il suffit de reconnaître, par les lettres de Beethoven, qu'il ama de toute la force de sa grande âme. La profonde douleur qu'il dut trouver dans le renoncement, il ne la confia qu'à son art<sup>7</sup>. » Peut-être faut-il en deviner la résonance dans les accents désespérés du testament d'Heiligenstadt, où Beethoven ne parle ouvertement que de sa surdité, cachant aux regards des hommes les déchirements de son cœur<sup>8</sup>.

## VII

Les auteurs qui, à la suite de Fétis et de Lenz, ont voulu diviser en « trois styles » le développement continu de la pensée de Beethoven, ne se sont pas accordés sur le choix d'un point de démarcation entre les « manières » successives. Tandis que Fétis faisait commencer la seconde à l'op. 33 (symphonie héroïque), de Lenz remontait jusqu'à l'op. 26, et M<sup>me</sup> Wartel désignait l'op. 27, parce que « sur un tel sujet la question de la forme est considérable », et que c'est là qu'en fait de musique de piano l'on voit Beethoven « rompre avec celle consacrée jusqu'alors<sup>9</sup> ». De telles divergences sont la première preuve de l'infinité de ces classifications. La complète indépendance dans l'emploi des formes musicales, que Beethoven manifestait dans les deux sonates op. 27, n'était pas moins flagrante dans l'op. 26 et dans de nombreux fragments des œuvres antérieures. A la vérité, elle éclatait surtout en pleine lumière dans les deux splendides poèmes pour le piano de l'op. 27, débordant tous deux d'une richesse inouïe de forme et de pensées, et qui expriment en un langage si véhément les alternatives d'espoir et d'amertume, de révolte et de tendresse, qui secouaient alors l'âme de Beethoven.

Si l'expression passionnée des émotions sentimentales emplit à cette époque un grand nombre de ses créations, d'autres le montrent pénétré des idées d'héroïsme et de liberté, nées de la Révolution française, et qui s'étendaient en ondes irrésistibles jusqu'aux confins de l'Europe et jusqu'à ceux de la vie sociale. Leur propagation s'entourait de la gloire militaire. En faisant route de Bonn vers l'Autriche, en 1792, Beethoven avait traversé des armées en marche. A Vienne, il connut les Français, il fréquenta chez Bernadotte. Tant d'événements prodigieux, qui bouleversaient le vieux monde, exaltaient en lui ce penchant inné vers toutes les révélations de la grandeur morale qui lui faisait adopter, pour ses lectures favorites, Plutarque, Homère et Shakespeare. A mesure que la volonté de « prendre le destin à la gorge » s'affermait en lui et qu'il sentit les forces de son intelligence grandir et se rapprocher du but qu'il concevait, mais qu'il ne pouvait décrire<sup>10</sup>, cet élan vers une transfiguration héroïque des sentiments se fait jour dans ses œuvres en verbes plus précis et plus enflam-

1. Wegeler et Ries, trad. Legentil, p. 62. — « Ces amours semblent avoir toujours été d'une grande pureté... Beethoven avait quelque chose de puritain dans l'âme; les conversations et les pensées licencieuses lui faisaient horreur; il avait sur la sainteté de l'amour des idées intrinsèques... » (R. ROLAND, *Beethoven*, p. 20.)

2. La date de cette lettre, 15 novembre 1801, donnée par Wegeler, et admise sans opposition par la plupart des biographes, a été par d'autres reportée au 16 novembre 1800. C'est sous ce millésime qu'elle figure dans la traduction Chantavoine, p. 28.

3. L'indication du jour de la semaine ne permet de placer la lettre qu'en 1801 ou 1807, années où le 6 juillet tombait un lundi.

4. M. Tenger, *Beethoven's unsterbliche Geliebte*, Bonn, 1890, in-8<sup>o</sup>.

5. La Mara, *Beethoven's unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren*, Leipzig, 1909, in-8<sup>o</sup>.

6. A. Kalischer, *Die unsterbliche Geliebte Beethoven's*, Dresde,

1891, in-8<sup>o</sup>. — Nous avons résumé le débat dans un article du *Courrier musical* du 1<sup>er</sup> janvier 1909.

7. F. Volbach, *Beethoven*, Munich, 1905, in-4<sup>e</sup>, p. 46.

8. Rien ne renseigne sur la date de la rupture avec Giulietta. Le 3 novembre 1803 elle épousa le comte Gallenberg.

9. Th. Wartel, *Levens verites sur les sonates de Beethoven*, Paris, 1865, p. 77. — C'était une habitude de l'ancienne critique d'étiqueter et de ranger en compartiments étanches les degrés logiquement parcourus par un artiste, dans la marche progressive vers la complète expression de sa personnalité. Eaini, en 1828, ne divisait-il pas en « dix styles » les œuvres de Palestrina ? Le plus récent partisan de la théorie des trois styles de Beethoven a été M. V. d'Indy, qui essaye de la formuler en un axiome applicable à tous les artistes créateurs.

10. Ce sont ses propres paroles dans la lettre à Wegeler du 16 novembre 1801.

més. Déjà des thèmes épiques passent parmi la foule des figures musicales qui peuplent ses créations; ils se font plus visibles en 1801 dans la « marche funèbre » de l'op. 26, en 1802 dans la deuxième des trois Sonates pour piano et violon, dédiées à l'empereur de Russie, Alexandre I<sup>er</sup>. En 1803, toute une œuvre s'en inspire : la *Symphonie héroïque*.

Beethoven avait écrit cette œuvre en l'honneur de Napoléon Bonaparte, premier consul, qu'il entrevoyait, à travers ses lectures de Plutarque, pareil à l'un des grands citoyens de Rome. Le jour où Ries, son élève, le détrompa, en lui annonçant que Napoléon venait de « se déclarer empereur », il entra en colère, et, s'écriant : « Ce n'est donc rien qu'un homme ordinaire ! Maintenant il va fouler aux pieds tous les droits des hommes ; il ne songera plus qu'à son ambition ; il voudra s'élever au-dessus de tous les autres et deviendra un tyran ! » — il alla vers son manuscrit déposé sur une table et arracha le premier feuillet, qui ne portait que les mots : Bonaparte — Luigi van Beethoven<sup>1</sup>. L'œuvre reçut alors le titre de *Symphonie héroïque*, qui, en 1806, sur la première édition en parties séparées, se compléta ainsi : *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo*. Au lieu du premier consul, ce fut le prince Lobkowitz qui en reçut la dédicace. Les premières auditions eurent lieu dans son château de Raudnitz, en Bohême, à partir du mois d'août 1804; le 7 avril 1805, dans un concert du violoniste Clément, au théâtre « an der Wien », fut donnée à Vienne la première exécution publique.

La même étude complète de toutes les phases du développement génial de Beethoven, que l'on peut entreprendre en isolant de son œuvre la série de ses sonates de piano, peut s'effectuer aussi en considérant la succession chronologique de ses neuf symphonies. Parce qu'elles renferment en elles tout un monde, elles parlent à chacun le langage qui répond à ses pensées, et chacun, les regardant se refléter dans le miroir de sa propre vie, en peut concevoir une interprétation personnelle, qui reste vraie sous l'apparence d'une extrême diversité. De là les méthodes opposées d'exécution présentées par les grands chefs d'orchestre; de là aussi les commentaires que l'on voit se succéder sans relâche dans toutes les langues, signés non seulement de musiciens et de critiques spéciaux, mais d'écrivains étrangers aux études musicales, qui n'ont pu rencontrer ces œuvres sur les limites de leur champ d'action sans que la révélation leur échappe de l'impression qu'ils en avaient ressentie : Lamennais y entendait résonner l'hymne « magnifique comme l'œuvre de Dieu », où se fondent tous les sentiments « qui font de l'homme l'interprète des êtres innombrables qu'il résume en soi »; Albert Sorel y voyait flamboyer le symbole de l'époque napoléonienne. Chacun y sent vibrer l'écho de ses rêves, et il en sera ainsi tant que durera la

musique, parce que Beethoven, musicien allemand du XIX<sup>e</sup> siècle, a été non pas seulement le représentant d'un peuple et d'une époque, mais celui de l'homme total, universel, dont l'idiome, l'habitat ou le costume déguisent, mais ne changent pas l'anatomie morale. C'est pourquoi, bien qu'il paraisse de plus en plus difficile de « dire du nouveau » sur les neuf symphonies, les gloses s'en succéderont, qui marqueront les transformations de la sensibilité à leur égard, comme aux pieds d'une indestructible roche des lignes mouvantes de sable mesurent le passage et la hauteur des marées<sup>2</sup>.

Lors même qu'ils les abordent simplement en « gens de métier », les musiciens trouvent dans les neuf symphonies d'inépuisables sujets d'étude. La première, en *ut*, op. 21, qui paraissait se conformer docilement, par ses dimensions et ses formes générales, aux modèles de Mozart et Haydn, laissait cependant pressentir, dès le premier accord, des désirs d'indépendance. La seconde, en *ré*, op. 36, écrite en 1802, apparaissait déjà comme plus hardiment personnelle, dans son scherzo et son finale surtout, et témoignait, sous le rapport de l'instrumentation, d'une sûreté plus grande. Un pas de géant se trouvait franchi avec la troisième symphonie (*héroïque*), en *mi bémol*, op. 55, où resplendit un génie en pleine possession de lui-même et délivré des derniers liens qui laissaient reconnaître en lui le disciple audacieux de ses prédécesseurs. Déjà, par sa seule étendue, la symphonie héroïque se plaçait hors de toute comparaison avec les œuvres antérieures. Elle s'en écartait davantage encore par tous les détails de sa structure intérieure : profusion de thèmes accessoires, joints aux deux thèmes fondamentaux et issus soit de ceux-ci, soit de la libre invention du compositeur; épisodes nouveaux, amenés par l'introduction de ces dessins secondaires; développement de parties antrefois purement conventionnelles, telles que la coda du premier morceau; individualité des instruments, dont le nombre n'était point augmenté, mais dont le rôle acquérait une importance et une diversité inconnues; éclat des contrastes dynamiques; hardiesse des harmonies; tout cela renversait en bien des cas les habitudes de l'époque, et montrait clairement en Beethoven un « révolutionnaire ». C'est donc chose grandement à l'honneur du public de ce temps, qu'il se soit trouvé du premier coup des hommes en grand nombre pour plier le genou devant de telles œuvres : car, si l'on peut assurer qu'au regard de ses douleurs intimes, Beethoven fut le plus malheureux des musiciens, on ne saurait aucunement le représenter sous l'aspect d'un « méconnu »; les jugements arriérés que portèrent sur lui certains compositeurs, théoriciens, journalistes de son temps et de l'époque suivante, n'empêchèrent point que ses œuvres ne fussent immédiatement admirées, au moins par une élite d'amateurs<sup>3</sup>.

1. Wezeler et Ries, trad. Legentil, p. 305. — Ce fut le 30 avril 1804 que Napoléon se fit décréter par le Tribunal le titre d'empereur héréditaire des Français. La scène racontée par Ries se place donc quelques jours après cette date.

2. En dehors des ouvrages d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Beethoven, plusieurs travaux importants ont été consacrés spécialement aux symphonies. Parmi les plus anciennes analyses, on relit toujours celles de Berlin, reproduites dans toutes les éditions de son volume *A travers chants*. Les articles de d'Ortigue, qui datent de la même époque, se trouvent dans son recueil *le Balcon de l'Opéra*, Paris, 1833, in-8°. Pour d'autres commentaires anciens, V. notre *Histoire de la symphonie à orchestre*, Paris, 1882, in-8°. — Parmi les ouvrages récents, on doit placer en première ligne le beau livre de sir Georges Grove, *Beethoven and his nine symphonies*, Londres,

2<sup>e</sup> édit., 1896, in-8°. V. aussi : Neitzel, *Die Symphonien nach ihrem Stimmungsgelalt erläutert*, Cologne, 1894, in-8°; Kretschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. I<sup>er</sup>, part. I<sup>re</sup>, Leipzig, 1898, in-8°; les petites brochures, séparées pour chaque symphonie, de la collection *Der Musikführer*; J.-G. Prod'homme, *les Symphonies de Beethoven*, Paris, s. d. (1906), in-8°; F. Weingartner, *Ratschläge über die Auführungen Beethoven's Symphonien* (Conseils pour l'exécution des symphonies de Beethoven), Leipzig, 1906, in-8°.

3. Entre les anecdotes qui se rapportent à ce sujet, l'une des plus amusantes est la demande d'un diplomate anglais qui en 1816, après la symphonie en *la*, fit prier Beethoven de composer pour lui deux symphonies « dans le style des deux premières ». Schindler eut la naïveté de se charger de la proposition, qui mit Beethoven en grande colère. V. Schindler, t. II, p. 367, et Grove, p. 43, qui rectifie le

De toutes les acceptions du mot « héroïque », celle qui se rapporte aux « capitaines illustres » étant la plus répandue, l'opinion a été souvent exprimée que le premier morceau et la marche funèbre de la troisième symphonie répondent seuls à son titre. Imbu de cette idée, Fétis imagina même la fable de la substitution du finale en variations à un autre en forme de marche guerrière, que Beethoven aurait enlevé de sa partition en même temps qu'il en ôta le nom de Bonaparte, et dont il aurait fait le finale de la symphonie en *ut mineur*. Depuis longtemps on a cessé de prendre au sérieux cette assertion<sup>1</sup>. Plus avisés ont été les critiques qui ont su voir dans les quatre parties de la symphonie le développement de l'idée d'héroïsme, envisagée sous toutes ses faces, et, dans le finale, une merveilleuse apothéose. Le thème en était emprunté au ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, que Beethoven avait écrit en 1800-1801 pour l'opéra de

Vienne; déjà en 1802-1803, il avait traité le même motif en variations pour le piano (op. 35). Était-ce pour son élégance mélodique qu'il le chérissait à ce point, ou bien faut-il supposer que son emploi dans le ballet lui donnait une signification active, de nature à suggérer au compositeur son évocation dans la symphonie héroïque? Jusqu'à ce qu'un exemplaire du livret de ce ballet ait été retrouvé, on restera dans le doute<sup>2</sup>.

Les remarques qui ont été présentées au sujet du thème principal du premier morceau de la Symphonie héroïque offrent un grand intérêt pour l'esthétique générale du langage musical. Il n'est personne qui ne se souvienne de ce thème si noble en même temps que d'une si absolue simplicité de construction, formé des seules notes de l'accord parfait et précédé d'une solennelle affirmation de cet accord :



Or les quatre mesures de ce thème existaient dans l'ouverture du petit opéra-comique *Bastien und Bastienne*, que Mozart enfant avait composé en 1768<sup>3</sup> :



Que l'analogie de ces deux thèmes ait eu pour cause une rencontre fortuite ou une « réminiscence », leur rapprochement semblerait prouver qu'une même succession de sons, rythmée de même, peut convenir à l'expression de deux idées opposées, et que par conséquent l'imprécision du langage musical est absolue, ou plutôt, qu'il n'existe pas proprement de langage musical. Il est donc infiniment curieux d'apprendre, par d'autres rapprochements, qu'une conformité de sujet engendre réellement, entre les œuvres d'un même maître ou de deux ou plusieurs maîtres, une analogie de facture mélodique et rythmique. C'est à quoi est arrivé Alfred Ernst en étudiant la formation des « motifs du héros » dans l'œuvre de Wagner<sup>4</sup>, et en donnant des quatre motifs typiques de *Lohengrin*, *Siegfried*, *Walther* et *Parsifal*, une définition dont lui-même a brièvement indiqué l'application au dessin

initial de la Symphonie héroïque : « Tous ces motifs sont d'une forme simple, extrêmement nette, d'un mouvement mélodique très accusé. — Ils sont composés d'une figure initiale suivie d'un ou deux autres éléments thématiques qui la complètent et à certains égards la développent... — Cette figure initiale et ces éléments thématiques, considérés au point de vue de la mélodie, sont essentiellement diatoniques; au point de vue harmonique, ils sont harmonisés simplement, de manière à garder un caractère unitonal très accentué. — La figure initiale du motif, la tête du sujet, est toujours l'élément le plus caractéristique de ce motif, persistant plus que tous les autres, et souvent seul, à travers les altérations, modifications et fragmentations. — Cette figure initiale est toujours attaquée sur l'accord parfait du ton; elle affirme le ton dans tout son éclat, avec la plus grande décision et la plus grande simplicité. Harmonisée principalement

récit quant au nom du personnage. Les exemples les plus notoires du pédantisme rétrograde de quelques « professeurs » sont ceux de Dionys Weber, qui n'avait pas attendu l'Héroïque pour proclamer « dangereuses » les œuvres de Beethoven, et de Fétis, qui en condamnait les « manques de goût » et les « fautes d'harmonie ».

1. Marx se croyait obligé de la discuter patiemment; Grove en fait à peine mention.

2. On n'en connaît plus que le scénario, assez obscur.

3. Ce fait a été signalé pour la première fois par Holmes, puis par Jahn, Grove, etc. On a conclu, après enquête, que Beethoven, dans sa jeunesse, avait pu entendre à Bonn l'opérette de Mozart.

4. A. Ernst, *les Motifs du héros dans l'œuvre de R. Wagner*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. 1<sup>er</sup>, 1894, p. 637 et suiv. — V. aussi l'article du même auteur sur le *Motif de l'épée dans la Walkyrie*, même vol., p. 39.

sur l'accord parfait de tonique, elle tend à être elle-même, en majeure partie, un arpège de cet accord... »

Le caractère héroïque du thème initial de la troisième symphonie a été si nettement senti par tous ses commentateurs, que la proposition d'un programme

descriptif ne pouvait manquer de se produire : et le premier morceau a été décrit en effet comme une « bataille idéale », où se perçoivent des « cliquetis d'armes »,



un « engagement serré », des gémissements de blessés et le triomphe du vainqueur. Rien n'était plus éloigné de l'esprit de Beethoven que ces peintures de détail, auxquelles il eut recours une fois, en 1813, pour écrire une « grande ouverture descriptive » sur la bataille de Vittoria (*Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria*, op. 91). Une idée poétique ou morale résidait très souvent à la base de ses compositions : il était rare qu'il en fit mention, plus rare encore qu'il inscrivit sur l'œuvre un programme, même abrégé<sup>1</sup>. Aux amis qui le questionnaient sur le sens expressif de telle ou telle œuvre, il répondait parfois par une brève indication, que chacun s'appliquait ensuite à développer et poursuivre. Ainsi pour le début de la symphonie en *ut mineur*, que, selon Schindler, Beethoven aurait expliqué en disant : « Le destin frappe à la porte ! » — pour la sonate de piano en *sol*, op. 13, n° 2, dont le thème initial dialogué entre les deux mains aurait représenté « le principe masculin et le principe féminin, celui qui demande et celui qui refuse ». A propos des sonates en *ré mineur*, op. 31, n° 2, et en *fa mineur*, op. 37, il dit encore à Schindler : « Lisez la *Tempête* de Shakespeare, » — ce que, en 1902, un pianiste s'avisa de traduire, sur un programme de concert, en citations découpées dans le poème en question, et adaptées à chaque morceau de la sonate op. 31, qui elle-même se trouvait intitulée *Sonate sur la « Tempête » de Shakespeare*<sup>2</sup>. Plus pieux que Schindler, Reichardt, en 1808, constatait que Beethoven, lors même qu'il se proposait de dépeindre dans une œuvre les traits caractéristiques d'une figure déterminée, — celle de Coriolan, dans la splendide ouverture écrite en 1807 pour un drame de H.-J. von Collin, — y faisait prédominer ceux de sa

propre ressemblance. C'est ainsi que dans le choix du sujet de son unique opéra, et dans les accents prêtés à ses personnages, s'exprime également sa propre sentimentalité, avec d'autant plus de force que sa droiture absolue et sa rude sincérité lui eussent rendu à peu près impossible la composition d'un opéra dont le livret serait resté pour lui antipathique ou seulement indifférent.

Une légende cent fois répétée veut que Beethoven, après avoir entendu à Vienne l'opéra de Paër, *Léonore*, ait dit au maestro italien : « Votre opéra me plaît, je veux le remettre en musique. » Cette légende, comme beaucoup d'autres, est démentie par les faits. A l'époque où l'ouvrage de Paër fut représenté pour la première fois, à Dresde, le 3 octobre 1804, Beethoven était déjà en pourparlers avec Sonnleithner pour l'arrangement d'un livret tiré directement de la pièce française de Bouilly, *Léonore ou l'Amour conjugal*, qui avait été jouée à Paris, sur le théâtre Feydeau, le 19 février 1798, avec la musique de Gaveaux, et qui avait servi de modèle à l'opéra de Paër<sup>3</sup>. Le sujet de ce drame, quels que fussent les détails de sa mise en œuvre, devait plaire à Beethoven, puisqu'il y voyait glorifier sa propre conception de l'amour, dans ce qu'il a de plus profond et de plus pur. Il se mit donc volontiers au travail, et dans l'été de 1805 acheva sa partition pendant quelques mois passés à la campagne, à Hetzendorf. La première représentation fut donnée le 20 novembre 1805, au théâtre « an der Wien ». L'affiche portait : « *Fidelio, oder die eheliche Liebe, eine Oper in 3 acten*, — *Fidelio* (et non pas, comme il a été dit, *Leonore*) ou l'Amour conjugal, opéra en trois actes, librement imité du français par Joseph Sonnleithner; la musique est de Ludwig van Beethoven<sup>4</sup>. »

1. Grove a dressé une liste des titres littéraires donnés par Beethoven à plusieurs de ses compositions : op. 43, *Sonate pathétique*; — op. 18, n° 6, *la Malinconia*, adagio d'un quatuor; — op. 26, *Marcia funèbre sulla morte d'un Eroè*; — op. 33, *Symphonie héroïque*; — op. 68, *Symphonie pastorale*; — op. 81, *les Adieux, l'absence et le retour*, sonate; — op. 91, *Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria*; — op. 129, *Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausprobt in einer Caprice* (la Colère sur le sou perdu, épauchée dans un caprice); — op. 132, *Canzona di ringraziamento, in modo lirico, offerta alla Divinità da un quartetto et Senteado, nuova forza*, deux morceaux du quatuor; — op. 135, *Der schwergefaste Entschluss: muss es sein? es muss sein!* (la Résolution difficile : cela doit-il être? cela doit être!), tande du quatuor; — sans numéro d'œuvre : *Lastig, traurig* (Gai, triste), pour piano. Plusieurs de ces titres n'impliquent pas de programme. Les surnoms donnés à d'autres œuvres : op. 27, n° 2, *Sonate du clavier de lune*; — op. 28, *Sonate pastorale*; — op. 37, *Sonate appassionata*; — op. 53, *Sonate l'Aurore*; — op. 73, *l'Empereur*; — proviennent de la fantaisie des éditeurs ou des interprètes.

2. Ce fait est rapporté par M. Nagel, t. II, p. 42, note.

3. Il est même douteux que l'opéra de Paër ait été joué à Vienne. V. Thayer, t. II, p. 265 et suiv.; — G. Servières, les autres opéras de *Léonore*, dans le *Guide musical* des 5 et 12 mars 1899. — On doit noter qu'une partition d'orchestre, en copie, de la *Léonore* de Paër, est mentionnée dans l'inventaire mobilier de la succession de Beethoven. V. Thayer, *Verzeichniss*, p. 480.

4. Sur l'histoire de *Fidelio*, outre les ouvrages généraux, cf. Otto

Jahn, *Leonore oder Fidelio*, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, des 27 mai et 3 juin 1863, et dans ses *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig, 1866, in-8; Alb. Levinsohn, *Die Entstehungszeit der Ouverture zu Leonore* n° 1, dans *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. IX, 1893, p. 128; Max Heilmann, *Leonore, die erste Fassung des Fidelio*, dans *Die Musik*, 5<sup>e</sup> année, 15 novembre 1905; H. de Curzon, *le Centenaire de Fidelio*, dans le *Guide musical* du 19 novembre 1905; — pour les représentations à Bruxelles en 1889, avec récitatifs de M. Gevaert, un article de M. Evenepoel dans le *Guide musical* du 14 mars 1889; pour les représentations de la version originale à Berlin en 1905, le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, vol. VII, 1903-1906, p. 101; pour les questions d'interprétation : Lilli Lehmann, *Studie zu Fidelio*, Leipzig, 1904, in-8; et Hugo Conrad, *Vorschläge zur Aufführung des Fidelio*, dans *Die Musik*, 5<sup>e</sup> année, 15 novembre 1905; — pour quelques jugements portés à diverses époques sur *Fidelio* : Berlioz, *A travers chants* (article de 1860); Reyer, *Notes de musique* (id.); T. de Wyzewa, *Beethoven et Wagner*, p. 102 (article de 1889); Bruneau, *Musiques d'iver et de demain*, p. 193 (article de 1898). — Otto Jahn a publié en 1882 une édition de *Fidelio*, piano et chant, d'après la version en 2 actes, avec variantes; en 1869 a paru à Leipzig une édition illustrée, avec les livrets en 3 et en 2 actes; en 1905 une nouvelle édition critique (Leipzig, Breitkopf et Hertz) préparée par le docteur E. Prieger.

Pendant l'impression de ce chapitre est apparu le volume de M. Kuffner sur *Fidelio*, succédant à la reprise littéraire du chef-d'œuvre, dans la version de 1811, au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles.

La première version de l'opéra se divisait donc en trois actes. Dans l'intention de Beethoven, elle était précédée de l'ouverture en *ut*, publiée comme op. 138, parmi ses œuvres posthumes; pressé par ses amis, et lui-même n'étant qu'à demi satisfait de ce morceau, il lui substitua, pour la représentation, l'ouverture dite de *Léonore*, n° 2, qui fut de nouveau écartée l'année suivante et remplacée par celle dite n° 3, qui en était le remaniement<sup>1</sup>. D'autres retouches importantes furent opérées en même temps dans le livret et la partition et motivées par la froideur du public, qui n'avait permis de donner tout d'abord que trois représentations<sup>2</sup>. Le texte primitif de Soumleithner, révisé par Stephan von Breuning, se trouva réduit en deux actes, par la fusion des deux premiers en un seul, et par de nombreuses coupures, nécessitant de la part du compositeur le sacrifice, « souvent nuisible », de morceaux entiers ou de fragments de morceaux; sous cette forme, *Fidelio* n'obtint encore que deux représentations<sup>3</sup>. Huit ans plus tard, une tentative nouvelle fut faite encore par Beethoven pour imposer au public l'œuvre où il avait mis tout son cœur. Encore une fois, il en recommença l'ouverture<sup>4</sup>; encore une fois, il ajouta ou raccourcit de nouveaux ou d'anciens fragments. *Fidelio*, opéra en deux actes, — le sous-titre avait été supprimé, — reparut sur le théâtre « près la porte de Carinthie », le 23 mai 1814. Cette fois, les amateurs viennois purent enfin s'accoutumer à ce chef-d'œuvre de beauté et d'émotion, à cette « merveille suprême » de musique dramatique, dont l'éloquence était à la fois trop simple et trop profonde pour devenir jamais populaire<sup>5</sup>. Aucune autre « initiation » que celle du sentiment, aucun autre effort que celui de croire que le plaisir esthétique peut être goûté au théâtre sous une forme grave et moralisatrice, ne sont nécessaires pour aimer et admirer *Fidelio*: c'est assez pour expliquer comment la foule, à son égard, demeure encore réservée, et comment aussi la plupart des historiens et des critiques qui en ont parlé ont donné presque forcément à l'expression de leur admiration le sens plus ou moins déconcertant d'un plaidoyer en faveur d'une œuvre jusqu'à un certain point méconnue.

Une rapide énumération des œuvres les plus connues, parmi celles que Beethoven composa depuis l'année de la Symphonie héroïque jusqu'à 1808, rappellera aux lecteurs tant de créations magnifiques, et qui leur sont familières, et leur fera embrasser l'étendue et la variété de la production du maître pendant cette époque moyenne de sa vie. Ce sont, en 1803, les six lieder sur les poésies religieuses de Gellert, op. 48; les sonates pour piano, op. 53 et 54, et pour piano et violon, op. 47; — en 1804, la sonate pour piano, op. 57; — en 1805, *Fidelio*; — en 1806, les 3 quatuors à cordes, op. 59; la quatrième symphonie, en *si bémol*, op. 60; le concerto pour violon et orchestre, op. 61; le concerto pour piano en *sol*, op. 58; — en 1807, l'ouverture de *Coriolan*, op. 62; la messe en *ut*, écrite pour le prince Nicolas Ester-

hazy; — en 1808, les deux trios pour piano, violon et violoncelle, op. 70; la cinquième et la sixième symphonie, *ut mineur* et « pastorale », op. 67 et 68; la fantaisie pour piano avec orchestre et chœur, op. 80, ces trois dernières œuvres exécutées, avec deux parties de la messe en *ut*, dans une grande « académie » que donna Beethoven, le 17 décembre 1808, au théâtre « an der Wien », et où il exécuta lui-même un de ses concertos.

Écrites presque simultanément, produites dans le même concert, la cinquième et la sixième symphonie semblent se placer aux deux pôles de la pensée beethovenienne. Si, d'après le mot rapporté par Schindler, on croit deviner dans la symphonie en *ut mineur* le tableau de la lutte obstinée de l'homme contre le destin, de cette lutte altière dont Beethoven avait résolu de faire la règle de sa vie<sup>6</sup>, on reconnaît dans la Symphonie pastorale l'expression de son immense amour de la nature, qui le faisait, dans ses longues promenades solitaires autour de Vienne, entrer en communion avec le Créateur par le spectacle des choses créées. En phrases hachées, il crayonnait dans ses carnets les pensées dont l'effusion lyrique revêtait dans ses œuvres musicales des formes d'une puissance d'expression sans égale. Le programme explicatif de la Symphonie pastorale, pour la première audition, était ainsi rédigé: « Symphonie pastorale (n° 5); plutôt l'expression du sentiment que la peinture. Premier morceau: sensations agréables qui s'éveillent en l'homme à son arrivée à la campagne. — Deuxième morceau: scène au bord du ruisseau. — Troisième morceau: réunion joyeuse des campagnards; survient le quatrième morceau: tonnerre et orage, auquel s'enchaîne le cinquième morceau: sentiments de reconnaissance, avec remerciements à la Divinité, après l'orage<sup>7</sup>. » Mais l'épigraphe de l'œuvre pourrait être ces lignes des carnets: « Tout-puissant! dans les bois je suis heureux, — heureux dans les bois, — où chaque arbre parle par toi. — Dieu! quelle splendeur! — Dans ces forêts, sur les collines, — c'est le calme, le calme pour te servir<sup>8</sup>! »

Une conception de plus en plus hardie des formes de la symphonie accompagnait l'expression des sentiments intérieurs. Les derniers liens étaient rompus avec la musique « de commande », la seule, à peu près, que dans le genre instrumental toute la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle allemand avait connue. Il ne s'agissait plus de fournir par contrat la quantité de morceaux nécessaire au renouvellement du plaisir d'un prince. Dans un isolement presque farouche et une liberté entière, Beethoven semblait créer pour lui seul, au milieu de longues méditations, les œuvres dont il faisait présent au monde. Combien, en 1808, moins de vingt ans après les dernières symphonies de Haydn, ne devaient point paraître étranges et nouvelles, véritablement écrasantes et comme emplies de problèmes inconnus, des œuvres telles que la symphonie en *ut mineur* ou la Symphonie pastorale! Après un siècle écoulé, dont le formidable apport n'a

1. M. Weingartner a publié dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung*, de Berlin, 28<sup>e</sup> année, 1901, nos 32-33, un article préconisant l'emploi de l'ouverture n° 2 pour les représentations de l'opéra.

2. Les 20, 21 et 22 novembre 1805.

3. Les 29 mars et 10 avril 1806. Les affiches du théâtre portaient, comme en 1804, *Fidelio* ou *l'Amour conjugal*. Le livret, réimprimé en 1806, fut intitulé *Léonore ou le Triomphe de l'Amour conjugal*. La partition ne parut qu'en 1810, sous le titre de *Léonore*.

4. Ce fut l'ouverture en *mi majeur*.

5. De 1814 à 1819, *Fidelio* eut à Vienne 59 représentations. En 1822, le chef-d'œuvre fut repris pour permettre à la grande tragédienne

lyrique Wilhelmine Schroder de paraître dans le rôle de Léonore, créé et tenu jusque-là à peu près constamment par M<sup>lle</sup> Alder.

6. Des ébauches de la symphonie en *ut mineur*, y compris du thème principal du premier morceau, — le thème du destin, — se trouvent dans un livre d'esquisses de 1800-1801.

7. Thayer, *Verzeichniss*, p. 77. — Ce programme donnait à la Symphonie pastorale le n° 5. Le manuscrit porta le n° 6, définitivement maintenu.

8. Sur son amour de la campagne, des bois, des animaux, voyez R. Rolland, p. 40, et Haus Volkman, *Neues über Beethoven*, Berlin, 1904, in-8°.

pu ternir leur lumière, ces œuvres éclairent encore notre route et restent le « buisson ardent » d'où l'on entend s'élever une voix surnaturelle.

L'ordre chronologique des compositions de Beethoven place en 1809 les sonates pour piano, op. 81 (*les Adieux, l'Absence et le Retour*), dédiée à l'archiduc Rodolphe) et 78 (dédiée à Thérèse Brunsvik); le quatuor en *mi bémol*, op. 74; le cinquième concerto pour piano, en *mi bémol*, op. 73; la musique pour *Egmont*, de Goethe; — en 1810 et 1811, plusieurs lieder, principalement sur des poésies de Goethe; le quatuor en *fa mineur*, op. 93; la sonate pour piano et violon, op. 96; le trio en *si bémol*, op. 97 (dédié à l'archiduc Rodolphe); la musique du drame de Kotzebue, *Die Ruinen von Athen*, et celle d'un prologue du même auteur, *König Stephan Ungarn's ester Wohlthäter* (le roi Etienne, premier bienfaiteur de la Hongrie), tous deux représentés le même jour, pour l'inauguration d'une nouvelle salle de théâtre, à Pesth<sup>1</sup>. A l'année 1812 appartiennent la septième symphonie, en *la*, op. 92, et la huitième, en *fa*, op. 93, encore une fois si différentes, que l'on s'étonne, comme pour la cinquième et la sixième, de leur origine rapprochée. Un lien sensible les rattache cependant de près l'une à l'autre : maître depuis longtemps de toutes les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, Beethoven, comme désireux d'affirmer son empire sur tous les éléments sonores, expérimente les combinaisons des rythmes et les plie, dans la septième symphonie, avec une ardeur impétueuse, dans la huitième, avec une délicatesse pleine de fantaisie et d'humour, à sa toute-puissante volonté. — En 1814 se présentent le *Chant élégiaque*, à quatre voix, op. 148; la cantate *Der glorreiche Augenblick* (le Moment glorieux), op. 136, écrite pour les fêtes du congrès de Vienne; la *Bataille de Vittoria* et deux chœurs ajoutés à des pièces patriotiques de Treitschke, son collaborateur pour le dernier remaniement de *Fidelio*.

### VIII

L'activité manifestée par Beethoven pendant ces quelques années correspondait à un temps d'arrêt dans les progrès de sa surdité. Depuis les jours cruels de la première révélation de sa misère à ses amis, soit qu'il se fût raidi contre la douleur au point de la mépriser, soit qu'en réalité elle lui fût, par l'accoutumance, devenue tolérable, il s'en taisait. Beaucoup de personnes, qui l'approchaient rarement, s'apercevaient à peine qu'il était sourd. On le voyait encore, de temps en temps, au théâtre. Il jouait du piano, pour ses amis, pour le public quelquefois encore, d'une manière seulement qui paraissait plus dure, et par moments fantasque et brouillée. Ses improvisations étranges et magnifiques éblouissaient toujours, ou émouvaient ses auditeurs<sup>2</sup>, quoique l'on s'aperçût que lui-même, désormais, s'entendait mal, exagérant les contrastes dynamiques au point de rompre les cordes ou d'effleurer les touches sans leur faire ren-

dre les sons qu'il croyait, au dedans de lui, percevoir. Le 11 avril 1814, il se produisit pour la dernière fois comme pianiste dans un concert, en jouant, avec Schuppanzigh et Linke, son trio op. 97. Deux ans plus tard, il recevait de Londres un piano construit par Broadwood dans des conditions de sonorité exceptionnelles; mais pas plus qu'une sorte de résonateur imaginé par Maelzel pour s'adapter aux instruments ordinaires, le piano anglais ne suffit à lui procurer l'illusion d'une audition normale. Depuis 1816, ses interlocuteurs ne trouvaient plus que dans l'écriture le moyen de communiquer avec lui : de là l'origine des « Cahiers de conversation », carnets griffonnés au crayon, que possède la Bibliothèque royale de Berlin<sup>3</sup> et qui conservent les précieux et poignants vestiges de ses entretiens avec de fidèles amis ou des visiteurs de passage.

Tandis que de nouveau s'appesantissait sur lui le fardeau de la surdité, il apprenait à connaître d'autres peines. Tout un drame, à la même heure, commençait. « Depuis quelque temps je n'ai pas été bien, écrivait-il à Ries le 28 février 1816. La mort de mon frère a agi sur mon cœur et sur mes ouvrages... Je suis tuteur du fils de mon pauvre frère défunt... J'ai la douce consolation de sauver un pauvre enfant innocent des mains d'une mère indigne. » Toute la puissance d'aimer et toute la faculté de souffrir que contenait le cœur de Beethoven allaient se concentrer dans une paternelle affection pour ce neveu, ce fils d'adoption, qu'il dut tout d'abord disputer, moralement et judiciairement, à l'influence et à l'autorité de sa mère, et qu'il essaya ensuite de diriger et de défendre contre autrui et contre lui-même; après dix ans de ce combat, le jeune Carl, par une tentative de suicide, mit le comble aux tourments de Beethoven<sup>4</sup>, et ce fut, dit-on, à la suite de ces incessantes inquiétudes et des orageuses discussions survenues pendant un séjour chez son frère Johann, à Gneixendorf, que l'auteur de *Fidelio* contracta le germe, ou vit se développer le germe ancien, de sa dernière maladie. Que l'on ajoute à cela l'amertume des affections perdues — femmes aimées, amis de jeunesse maintenant morts ou éloignés — et les soucis quotidiens d'une existence précaire, on aura le sombre aperçu des douze ou quatorze dernières années de la vie de Beethoven. Que l'on reporte ensuite l'attention sur les œuvres qu'il composa dans ces années de douleur, les œuvres dites de la « troisième manière », les plus complètement belles, grandes et libres, qui soient sorties de sa plume : n'est-on point saisi d'un respect attendri, d'une reconnaissance profonde, pour cet homme dont la volonté et le génie bravaient toutes les épreuves?

C'est habituellement de la sonate pour piano, op. 101, que les partisans de la division en « trois styles » font dater le commencement de la « dernière manière » de Beethoven. Précédée de peu par la sonate op. 90, en deux mouvements, la sonate op. 101, commencée en 1815, ne fut publiée qu'en février 1817. Depuis quelque temps, Beethoven s'était rendu de

1. Sur ces deux œuvres, V. les articles de M. Hermann Deiters dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, des 15, 22 février, 1<sup>er</sup> et 8 mars 1867.

2. Un des plus beaux récits qui se rapportent aux improvisations de Beethoven est celui que Mendelssohn avait recueilli de la bouche de M<sup>lle</sup> Dorothee von Ermann. Elle venait de perdre un fils, et Beethoven n'avait tout d'abord pas pu vaincre son émotion et revenir dans sa maison; lorsqu'il la revit, cependant, il alla droit au piano, en disant simplement : « Nous ne nous parlerons aujourd'hui que par des sons. » Sans autres paroles, « il me dit tout, et à la fin me donna aussi la consolation. » V. Mendelssohn, *Reisebriefe*, 6<sup>e</sup> édit., t. 1<sup>er</sup>, p. 211.

3. La Bibliothèque de Berlin possède, provenant de Schindler, 136 Cahiers de conversation des années 1816 à 1827. — V. Kalischer, *Die Beethoven-Autographen in den Bibliothek zu Berlin*, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXVII et XXVIII, 1895 et 1896; Kalischer, *Ein Konversationsheft von L. van Beethoven (1820) zum ersten Male vollständig mitgeteilt und erläutert*, dans *Die Musik*, 5<sup>e</sup> année, n<sup>os</sup> 4, 5, 6 et 8, 15 novembre, 1<sup>er</sup> et 15 décembre 1905 et 15 janvier 1906. — Volkmann, *Neues über Beethoven*, Berlin, 1904; in-8<sup>o</sup>; — Prod'homme, *Beethoven d'après ses carnets de conversation* [d'après Volkmann], dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1905.

4. V. les lettres de Beethoven, en cette année 1818.

plus en plus attentif aux œuvres de J.-Seb. Bach, — autant qu'elles étaient alors accessibles, — et à plusieurs reprises il avait projeté d'écrire quelque composition en l'honneur du cantor de Leipzig : un quintette dédié à sa mémoire, ou « une ouverture sur le nom de Bach, tres fuguée<sup>1</sup> ». L'op. 101 témoignait des mêmes préoccupations, par un emploi délibéré et persistant des formes scolastiques, — imitation canonique, fugato, fugue libre, — servant à l'enrichissement d'une fantaisie toujours une et toujours personnelle.

Dans l'intervalle de deux ans qui sépara la composition de la sonate, op. 104, de celle de la sonate op. 106, Beethoven écrivit, sur un texte de Jetteteles, le cycle de lieder intitulé *An die fern Geliebte* (à la bien-aimée absente), op. 98, qu'il dédia au prince Joseph von Lobkowitz, « le seul cycle de lieder qu'ait écrit Beethoven, et le modèle probablement de tous les autres, d'une suite d'inspirations exquises, intimement liées par d'admirables transitions<sup>2</sup> ».

En envoyant en 1817 à l'éditeur Artaria le manuscrit de l'op. 106, Beethoven lui écrivait : « Vous avez là une sonate qui donnera de l'ouvrage aux pianistes et que l'on jouera encore dans cinquante ans. » Cinquante ans ! Beethoven limitait donc à cette courte durée l'existence de ses œuvres ? « Le véritable artiste n'a point d'orgueil, avait-il dit une autre fois ; il sait, hélas ! que l'art n'a point de limites ; il sent obscurément combien il est éloigné du but, et tandis que peut-être d'autres l'admirent, il déplore de n'être pas encore arrivé là-bas où un génie meilleur ne brille pour lui que comme un soleil lointain<sup>3</sup>. »

Aucune des œuvres qu'il a destinées au piano ne montre autant que cette « sonate géante » la souveraine maîtrise de Beethoven sur les formes. La presque inaccessible beauté de son finale « titanique » n'en permet l'approche qu'à des virtuoses musiciens « sans peur et sans reproche<sup>4</sup> ». En même temps la magnificence de ses proportions et la toute-puissante abondance de son contenu « en font une œuvre unique dans toute la littérature instrumentale, un équivalent pianistique des derniers quatuors et de la neuvième symphonie. Ici, comme dans la sonate précédente (op. 101), comme dans les trois dernières (op. 109, 110, 111), composées immédiatement après, en 1820-1822, toute trace sensible de l'hérédité de Haydn et de Mozart s'est effacée. Beethoven, à travers un siècle, donne, par-dessus leur tête, la main à J.-Sébastien Bach. Il puise à la source antique et

vivifiante de l'art scolastique ; mais, dans la coupe enchaînée où il le recueille, le breuvage sacré bouillonne et déborde ; la « fugue » ressuscite d'une vie nouvelle ; elle se transforme et réforme avec elle la syntaxe musicale ; la *Fantaisie chromatique* renferme les prophètes qui se réalisent dans la Sonate en *si bémol* ; avec Hans de Bulow, il faut appeler le *Clavecin bien tempéré*, l'Ancien Testament de la musique de piano, et les sonates de Beethoven, le Nouveau.

Dans le même moment où, par la composition de ses cinq dernières sonates, Beethoven s'inspirait de Bach, il écrivait la *Missa solemnis*, l'immortelle messe en *ré* ; et la plus que jamais, dans ce domaine ou les meilleurs musiciens d'une époque d'allablement de l'art liturgique n'avaient guère conservé des traditions anciennes que l'usage conventionnel de quelques chœurs fugués, Beethoven scella son alliance avec la polyphonie de Bach<sup>5</sup>.

L'origine de cette messe remontait à l'année 1818, époque à laquelle, l'archiduc Rodolphe ayant été élevé au siège archiepiscopal d'Olmütz, Beethoven résolut d'écrire une messe pour son intronisation, fixée au 20 mars 1820<sup>7</sup>. Quoiqu'il se fût mis au travail « avec une grande énergie », l'œuvre était loin d'être achevée au moment de la cérémonie, et la copie au net ne put être remise à son destinataire que le 19 mars 1823. Elle fut exécutée partiellement (le *Kyrie*, le *Credo* et l'*Agnus Dei* seulement) pour la première fois dans la grande « académie » du 7 mai 1824 où l'on entendit la neuvième symphonie et l'ouverture op. 124. La souscription pour sa publication fut ouverte en 1825, et la partition mise en vente chez les fils de B. Schott, à Mayence, au commencement de 1827.

C'était la seconde fois que Beethoven abordait la composition religieuse dans ce qu'elle a de plus expressément catholique, le texte de la messe. Quinze ans s'étaient écoulés entre l'exécution de la messe en *ut* et l'achèvement de la *Missa solemnis*, et quoique dans cet intervalle se soit accomplie peu à peu une évolution de sa pensée et des formes de son langage musical, les deux œuvres restaient « sœurs », réunies par une parenté de tendances et une conformité d'interprétation dans certains passages du texte. Déjà, avec la messe en *ut*, Beethoven s'était placé « sur un autre terrain » que celui des messes de son temps ; il s'y affirmait avec la messe en *re*. Bien moins encore que les messes de Mozart ou de Haydn, ses deux partitions ne pouvaient pratiquement s'adapter à l'usage du culte ; c'étaient des messes de concert<sup>8</sup>.

1. On sait qu'en Allemagne les notes de la gamme sont désignées par les huit premières lettres, et que par conséquent une ouverture sur le nom de Bach signifie une ouverture sur le thème B-A-C-H, si *bemol*, la, ut, si naturel.

2. H. de Czerny, *les Lieder et Airs détachés de Beethoven*, p. 35.

3. Thayer, t. III, p. 205. — Correspondance, trad. Chantavoine, p. 92. — Comparer cette lettre écrite le 17 juillet 1812 à un enfant qui lui avait offert un portefeuille brodé, à celles par lesquelles il est d'usage aujourd'hui que les compositeurs se décernent à eux-mêmes des couronnes, après chaque « première » d'un opéra.

4. M<sup>me</sup> Th. Wartel hésitait (1865), W. de Lenz avait reculé (1852) devant le finale de l'op. 106. Voyez de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, t. II, p. 17 ; Th. Wartel, *Leçons écrites*, p. 173 ; Marx, *Konpositionslehre*, t. III, p. 48 ; Nagel, *Beethoven und seine Klavier-Sonaten*, t. II, p. 245 à 310 ; Ryelandt, *les Dernières Sonates pour piano de Beethoven*, Bruxelles, 1904, in-8°.

5. On se rappelle que Neefe, à Bonn, avait donné pour étude à son élève le *Clavecin bien tempéré*. Dans l'inventaire de la succession de Beethoven figurent : n° 114, *Fugue de Seb. Bach*, en quatuor, de la main de Beethoven ; n° 207, *Bach, l'Art de la fugue*, en copie ; n° 235, *Bach, l'Art de la fugue*, gravé, avec 12 différencielles pièces.

6. Sur la *Messe en re*, V. Marx, t. II, p. 273 et s. ; Noltehoff, *Zweite Beethoveniana* ; Lindner, *Zur Tonkunst*, Berlin, 1864, p. 168 ; Maurice Bouchor, *la Messe en re de Beethoven, compte rendu et im-*

*pressions*, Paris, 1886, in-16 ; Kretschmar, *Führer durch den Concertsaal*, t. II, 1<sup>re</sup> partie, p. 171 et s. ; Th. Weber, *Beethoven's missa solemnis*, Angsburg, 1827, in-8° ; Sternfeld, *Zur Einführung in L. van Beethoven's missa solemnis*, Berlin, 1900, in-8° ; Sillard, *W's missa solemnis*, dans la collection *Der Musikführer*, n° 47-48, V. d'Indy, *Beethoven*, pp. 136-147.

7. Il est bon de rappeler que les relations de Beethoven avec l'archiduc n'étaient pas celles de « serviteur » à maître, ni même absolument celles d'un « obligé » vis-à-vis de son protecteur : l'archiduc était l'élève de Beethoven, qui avait pour lui une affection suave ; il en parle, dans une lettre à Ries, du 25 mars 1819, en l'appelant « mon cher petit archiduc ». Ces faits ont été mis en évidence par M. J. de La Laurencie, dans son étude : *Un Élève de composition de Beethoven, l'archiduc Rodolphe*, Paris, 1909.

8. En 1808, la censure viennoise n'ayant pas permis que l'on se servit du titre de messe pour une œuvre exécutée dans une salle de théâtre, la messe en *ut* fut annoncée sous le titre de *Trois hymnes avec texte latin*. — Elle fut plus tard publiée avec un double texte, latin et allemand, celui-ci n'étant pas la traduction des paroles liturgiques, mais une vague phraséologie, par laquelle disparaissait en partie le sens expressif de la composition. Il est heureux qu'un pareil essai n'ait pas été tenté pour la messe en *re*, et que l'édition allemande de la messe en *ut* ne se soit point acclimatée au concert.

Mais par leur esprit, par leur « contenu spirituel », elles étaient plus réellement, plus profondément, plus passionnément religieuses que l'immense majorité des messes du xviii<sup>e</sup> siècle destinées au service de l'église et regues comme telles. Un philosophe chrétien a vu dans les dernières œuvres de Beethoven « l'état psychologique de Pascal mis en musique, les états de l'âme à la recherche de la vérité traduits par des sons<sup>1</sup> ». C'est en peu de mots le plus pénétrant commentaire de la messe en *ré*, l'explication des longues méditations qui ont accompagné sa composition, et des paroles tracées au-dessus du *Kyrie* : « Venu du cœur! puisse-t-il en trouver le chemin! » ou avant le verset *Domi nobis pacem* : « Représentant la paix intérieure et extérieure; » — travail de la conscience, en même temps que du génie; profession de la foi, acte d'amour, prière qui résume « toutes les misères de la pauvre humanité, le désir du mieux qui la torture et l'ennoblit », les « soupirs de tendresse », et aussi les élans d'enthousiasme et d'invincible énergie qui la font s'élever au-dessus d'elle-même, adorer en Jésus-Christ « l'éternel sacrifice », « et chanter les « espérances infinies ». Jamais, depuis la messe en *si mineur* de Seb. Bach, le texte liturgique n'avait été traduit avec une telle intensité d'émotion religieuse, une telle splendeur d'inspiration. La ressemblance matérielle des deux œuvres n'existait que dans leurs proportions colossales, leur difficulté d'exécution et de compréhension. Si toutes deux atteignaient une égalité de beauté, c'était par des voies différentes : dans l'une, division et subdivision du texte en fragments isolés, pour ainsi dire individuels, beauté « plastique » des mélodies ressortant dans le solo accompagné, triomphe souverain de l'art contrepointique associé à l'expression générale; dans la seconde, groupement par masses, en « grandes fresques », des sentiments ou des faits exprimés par le texte, puissance émotive irrésistible des thèmes, attachés dans les voix au sens « déclamatoire » des paroles, et dans l'orchestre (le séraphique solo de violon du *Benedictus*) à leur sens intérieur. Beethoven ne pouvait pas avoir connu la messe de Bach. Avait-il rencontré quelque une de celles de Palestrina ou de son école? On hésite à le supposer, tant l'héritage musical du xvi<sup>e</sup> siècle était oublié, au début du xix<sup>e</sup> siècle. Ce n'était pas en se souvenant de quelque modèle d'un autre âge, mais en écoutant chanter les voix de son âme, que Beethoven créait les thèmes magnifiques ou radieux, les harmonies solennelles ou éthérées, dont l'alternance confond, éblouit, écrase l'auditeur de la *Missa solennis*, celle, dit-on, de toutes ses œuvres qu'il estimait le plus et que l'on admire aujourd'hui comme « l'un des plus sublimes monuments de la musique religieuse », de la musique tout entière.

Une même journée — le 7 mai 1824 — avait offert à la fois au public trois parties de la messe en *ré* et la neuvième symphonie. On n'attend pas de nous le récit, maintes fois reproduit, de cette séance où Beethoven, debout auprès du chef d'orchestre Umlauf,

et tournant le dos à l'auditoire, n'entendait rien de ces applaudissements frénétiques que dut lui faire voir la cantatrice Caroline Ungher, en lui touchant le bras, pour le forcer à regarder la foule. Il n'est pas davantage nécessaire d'insister sur la merveilleuse beauté d'une œuvre devenue familière aux musiciens, de telle sorte que les moins avertis d'entre eux peuvent, dans les grandes villes, l'entendre presque chaque année, les autres, plus studieux ou plus favorisés, y trouvant l'objet d'une étude qui n'a « point de fin » et d'une admiration qui n'a point de bornes<sup>2</sup>. Le côté le plus instructif et l'un des plus attachants par où l'on puisse aborder cette étude est celui des « livres d'esquisses », auxquels ont eu largement recours les derniers commentateurs, et qui permettent de suivre le long travail d'enfantement de la neuvième symphonie.

Le poème de Schiller, *An die Freude*, l'Ode à la joie, datait de 1785. De bonne heure, Beethoven avait été hanté du désir de le mettre en musique. Une lettre écrite de Bonn en 1793 à la sœur de Schiller, par Fischenisch, parle de lui comme d'un jeune homme dont le talent commence à être connu, et ajoute : « Il a l'intention de composer l'Ode à la joie tout entière, vers par vers. » Rien, pendant longtemps, n'indique chez Beethoven un dessein arrêté. En 1808, la Fantaisie pour piano avec chœur et orchestre, op. 80, contient des thèmes étroitement reliés à ceux de la future symphonie, dont elle semble être une lointaine préparation. En 1814, au milieu des esquisses de la septième et de la huitième symphonie, apparaissent des essais directs de traduction musicale de l'Ode à la joie, que Beethoven songe à introduire dans une ouverture : une ouverture écrite en l'honneur de Schiller, parallèlement à une autre en l'honneur de Bach, sur les lettres de son nom. Puis, en 1815, parmi les matériaux de la Sonate pour piano et violoncelle, op. 102, n<sup>o</sup> 2, surgit isolément le motif ternaire du scherzo de la neuvième symphonie. A partir de 1817, concurremment avec la Sonate op. 106, Beethoven élabore le plan d'une symphonie où les voix entreraient soit dans l'adagio, soit dans le finale. La composition de la *Missa solennis* lui fait ajourner ce travail; il y revient en 1822 pour ne plus s'en cloigner, et bientôt Schindler assiste à l'explosion de son contentement, le jour où il se décide à préparer l'entrée du chœur, dans le final, par un récitatif confié à la voix de basse. L'œuvre, longuement mûrie, s'achève alors en toute certitude, et le manuscrit autographe, qui est un des joyaux de la Bibliothèque de Berlin<sup>3</sup>, ne porte que des ratures et des modifications de détail. Quel double enseignement, moral et artistique, que celui de Beethoven se corrigeant, se perfectionnant sans trêve, « subordonnant en tout la forme à la pensée », et méditant chaque élément de l'œuvre musicale comme eût fait un Leibniz ou un Malebranche d'une vérité scientifique ou métaphysique!

Contrairement à l'intention qu'on lui prêtait trente ans auparavant, Beethoven n'a pas mis en musique

1. Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*.

2. Avec les chapitres spéciaux de Marx, Kretschmar, Grove, Proffhomm, Weingartner, etc., sur la neuvième symphonie, on peut citer, en première ligne, le commentaire-programme de R. Wagner, dans ses *Gesammelte Schriften*, t. II, p. 50; traduction française par Ed. Schuré, dans son ouvrage *Le Drame musical*, 2<sup>e</sup> édit., t. I<sup>er</sup>, p. 229, et par Fred. Homme et Holl, au tome II, p. 39-42 des *Œuvres en prose de R. Wagner*; le fragment célèbre de l'écrit de R. Wagner, *Fber das Dirigieren*, dans ses *Gesammelte Schriften*, t. VIII, p. 270; — M. Kuffner, *l'Art de diriger l'orchestre*, R. Wagner et Hans Richter, la Neuvième Symphonie de Beethoven, 2<sup>e</sup> édit., Bruxelles, 1891, in-8<sup>o</sup>; — Istel,

R. Wagner und die Neunte Symphonie, dans *Die Musik*, 2<sup>e</sup> année, 1902, 6<sup>e</sup> livraison; — Une lettre de Sonnleithner sur le récitalif des contrebasses, dans le Final, a été inscrite dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 6 avril 1864, et traduite en français dans la *Revue et Gazette musicale* du 24 avril 1864; — M. Weingartner a publié les *Souvenirs d'une choriste de la première exécution*, dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung*, de Berlin, du 5 janvier 1900; résumé en français dans le *Guide musical* du 28 janvier 1900.

3. Les pages contenant le début instrumental de la petite marche en *si bémol* (dans la finale) manquent au manuscrit de Berlin et se trouvent à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.



« vers par vers » la poésie de Schiller<sup>1</sup>. Ses suppressions, qui englobent la moitié de l'ode, portent sur les couplets bachiques ou libertaires, mêlés, de façon un peu contradictoire, aux strophes lyriques ou mystiques. Peut-être, en 1793, n'eût-il pas laissé en dehors de son œuvre les passages de la première version du poème, qui vantaient une « mâle fierté devant les trônes des rois », ou qui célébraient « la délivrance des chaînes des tyrans » ; si, au moment d'écrire définitivement la symphonie, il les ouït, c'est qu'il s'est peu à peu fixé, au-dessus des passions, des luttes et des ambitions humaines, un idéal de paix et d'amour. Comme il vient, dans la *Missa solemnis*, de symboliser le concept de la foi par son choix de strophes de l'ode et par l'interprétation musicale qu'il en donne, dans la neuvième symphonie il symbolise à son tour l'idée de fraternité, de « charité » au sens chrétien et latin du mot, l'idée contenue dans la maxime évangélique : « Aimez-vous les uns les autres, » à laquelle aucune philosophie, en aucun siècle, n'a rien trouvé de supérieur.

Ce que l'on a dit du « mysticisme » final de Beethoven, exprimé dans la messe en *ré*, dans la neuvième symphonie, dans le projet d'un oratorio, la *Victoire de la Croix*, que la mort ne lui laissa pas le temps d'entreprendre<sup>2</sup>, s'explique par un état d'apaisement dans le sentiment du divin, qui emplit d'une poésie surnaturelle les cinq derniers quatuors<sup>3</sup>.

Depuis 1810, Beethoven n'était pas revenu à cette forme de composition. Peut-être le licenciement du « quatuor Rasumowsky » et le départ de son premier violon, Schuppanzigh, pour la Russie, en 1816, avaient-ils été les causes secondes d'une si longue abstention. Le comte Rasumowsky<sup>4</sup>, auquel étaient dédiés les trois quatuors op. 59, composés en 1806, permettait à ses musiciens particuliers de donner à Vienne des concerts publics payants ; pendant plusieurs années les séances par abonnement de Schuppanzigh avaient ainsi répandu parmi les amateurs la connaissance et le goût de la musique de chambre, et spécialement des compositions de Beethoven. Une « manière piquante », avec une « accentuation très juste et très significative », et une grande hardiesse lui permettant de « se tirer très bien des plus grandes difficultés », faisaient de Schuppanzigh l'interprète excellent du grand maître qui était devenu son ami. De retour à Vienne en 1823, il reforma son quatuor, avec Carl Holz pour second violon, Link et Franz Weiss pour violoncelle et alto. On a relevé dans les programmes de ses séances, pendant la seule année 1824, vingt-cinq œuvres de Beethoven, dont dix quatuors. Il n'est pas douteux que la reprise de ses concerts n'ait déterminé Beethoven à écrire coup sur coup, en 1824, le douzième quatuor, en *mi bémol*,

op. 127, dont Schuppanzigh donna la première audition le 6 mars 1825 ; — en 1823, le treizième, en *si bémol*, op. 130 ; le quinzisième, en *la mineur*, op. 132, et la grande fugue en *si bémol*, op. 133, d'abord destinée à servir de finale à l'op. 130 ; — en 1826, le quatorzième quatuor, en *ut dièse mineur*, op. 131, et le seizième, en *fa*, op. 135.

Ainsi, après avoir consacré dans la neuvième symphonie l'alliance de l'orchestre et du chant, ou, si l'on accepte l'exégèse de M. Edouard Schuré, la fusion en un art unique des deux arts séparés, la musique et la poésie, Beethoven, s'attachant avec une prédilection passionnée à la forme la plus abstraite de la composition instrumentale, sembla vouloir affirmer de nouveau et porter à ses extrêmes limites la puissance de la musique pure.

« Il n'existe pas au monde d'œuvre comparable à ces cinq quatuors ; il n'existe rien d'aussi touchant : il faut les entendre avec un grand respect et un grand amour : c'est la Gène de Beethoven ». « Pour que l'on arrivât à les comprendre ainsi, il a fallu que bien des années se soient écoulées depuis leur apparition. La résistance aux derniers quatuors ne venait pas tant du public, qui en majeure partie les ignorait, que des musiciens de métier, professeurs tels que Félix, compositeurs comme Onslow, critiques pareils à Scudo, instrumentistes enfin, accoutumés à « briller » individuellement, et dont les critères étaient ou « les règles », ou « les modèles », ou « le succès ». Pour de telles gens, il était plus aisé de déclarer inintelligibles et disproportionnées les dernières œuvres de Beethoven, et de les regarder comme « les aberrations d'un génie qui s'éteint », que d'élargir son intellect à leur mesure. En avance d'une ou deux générations sur leur temps, elles devaient, pour être unanimement admises, atteindre l'âge où se flétrissent sans retour les productions factices du savoir-faire ; un des artistes qui contribuèrent le plus, en France, à la propagation des cinq derniers quatuors, ne demandait pour eux que des auditeurs « exempts des préjugés ou des passions de l'école ». Lorsque ces lignes furent imprimées, en 1856<sup>5</sup>, les préjugés et les passions n'étaient plus identiques à ceux qui gouvernaient les contemporains de Beethoven : on les a vus chanter depuis, plus d'une fois, sans que le remous de leurs fluctuations ait entamé le métal pur de l'art beethovenien. Que sont, auprès de telles œuvres, les échafaudages ordinaires des doctrines et des esthétiques ? « La musique, arrivée à cette hauteur, ne peut être ni expliquée ni discutée : elle excite une religieuse admiration. »

Peu de semaines après l'achèvement du quatuor en *fa*, Beethoven revint de Gneixendorf à Vienne ; un voyage pénible aggrava le mal dont il était atteint,

1. M. Prof'homme, *ouvr. cité*, p. 432, donne en traduction française le texte complet de la pièce de Schiller en y marquant les variantes de la première édition (1785) et les suppressions de Beethoven.

2. Schindler dit que Beethoven s'occupa du projet de cet oratorio après la neuvième symphonie, mais qu'il en fut distrait par d'autres travaux. Il en existe, en effet, quelques ébauches, dans le livre d'esquisses de 1825 qu'a étudié M. C. de Roda, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. XII, 1905.

3. Le 14 mars 1827, moins de quinze jours avant sa mort, et alors qu'aux souffrances de sa dernière maladie s'ajoutaient de pressants soucis d'argent, Beethoven écrivait à Mosebelès ces lignes qui précèdent nettement la force de ses croyances religieuses : « Qu'arrivera-t-il de moi si cela dure encore quelque temps ? Vraiment un sort cruel m'a frappé ! Pourtant je me remets à la volonté du destin et je prie sans cesse Dieu de faire, dans sa divine volonté, que je sois préservé du besoin, aussi longtemps qu'il me faudra encore souffrir la mort dans cette vie. Cela me donnera assez de force pour supporter mon sort, si dur et si terrible qu'il soit toujours, en me résignant à la

volonté du Très-Haut. » (Correspondance, trad. Chantavoine, p. 289.)

4. André Cyrillovitch Rasumowsky, chargé d'affaires de Russie à Vienne, ayant épousé la comtesse Elisabeth de Thun, était le beau-frère du prince Lichnowsky.

5. H. Bourgetel, *la Dixième Symphonie*, introduction à la *Metamorphose de Beethoven*, dans le *Mercur de France*, juin 1897, p. 447 et suiv. — Sur les derniers quatuors, V. en outre : J.-B. Sabattier, *les Derniers Quatuors de Beethoven*, dans la *Revue philosophique et religieuse* du 1<sup>er</sup> août 1856, p. 74 et suiv. ; Th. Helm, *les Streichquartette*, Leipzig, 1885, in-8° ; C. de Roda, *Un Quaderno di autografi di Beethoven*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. XII, 1905 ; G. Lekeu, *Notes sur le quatuor op. 132*, dans le *Courrier musical* du 15 décembre 1906.

6. Sabattier, art. cité. — L'auteur que nous citons faisait partie, comme second violon, du quatuor Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier, intitulé *Société des derniers quatuors de Beethoven*, dont les séances eurent une si heureuse efficacité pour la propagation de ces incomparables chefs-d'œuvre.

et les symptômes de l'hydropisie se manifestèrent bientôt. L'hiver de 1826-1827 ne fut qu'une longue agonie. Tout travail dut être abandonné, quelques lectures restant la seule occupation possible. Un jour, Schindler lui apporta un paquet des lieder nouveaux de Franz Schubert, qu'il parcourut en donnant les marques du plus vif contentement; une autre fois, les œuvres de Handel, dans l'édition en quarante volumes, de 1786-1797, lui parvinrent de Londres, offertes par Stumpf, un facteur d'instruments : ce don « véritablement royal » fut une joie pour Beethoven, et dans l'état de gêne où le jetait la maladie, lui suggéra l'idée de rappeler à ses admirateurs de la « Philharmonic Society » leur proposition de donner un concert à son bénéfice; le généreux envoi d'une somme de cent livres sterling, à titre d'acompte sur la recette, lui fut remis une semaine avant sa mort; en dictant sa lettre de remerciements, Beethoven promettait, « dès que Dieu lui aurait rendu la santé », de témoigner par des œuvres sa reconnaissance. « Toute une symphonie esquissée

est dans mon pupitre, disait-il, ainsi qu'une nouvelle ouverture et encore autre chose. » La lettre était du dimanche 18 mars : le lundi suivant, 26 mars 1827, à 5 heures 45 minutes du soir, Ludwig van Beethoven expirait<sup>1</sup>.

Ce sont de vaines pages que celles où nous avons essayé ici de parler de lui : elles ne peuvent ni ajouter à ce que ressentent ceux qui ont su l'interroger dans ses œuvres, ni éclairer ceux à qui son art serait encore étranger. Peut-être les lira-t-on, comme l'on regarde les plus humbles portraits d'un être cher, et si, de là, on se trouve porté à vouloir pénétrer plus avant dans la connaissance de son génie, il nous sera doux de penser que, dans la mesure de nos forces, nous avons pu servir sa gloire.

1. Pour le récit des derniers jours de Beethoven, on consultera la brochure de M. J. de La Laurencie, *le Dernier Logement de Beethoven*, Paris, 1909, in-8°, dans laquelle sont réunis tous les témoignages certains, et rectifiés nombre d'inexactitudes ou de fausses interprétations.

MICHEL BRENET, 1913.

## IV

### LE ROMANTISME : 1815 A 1837

Par P.-H. RAYMOND-DUVAL

#### Préface.

Le mouvement romantique prit naissance dans la littérature. En France, il fut une réaction violente contre la déchéance du classicisme. En Allemagne il n'y avait pas eu de littérature classique à proprement parler; la musique avait été la première audacieuse floraison de l'art germanique. Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, le grand Leibniz, contemporain de Froberger, habillait de latin sa pensée. Plus tard, à l'époque où J.-S. Bach écrivait des pièces déjà parfaites, les lettres allemandes devinrent une pâle réplique du génie français sous Louis XIV. Enfin la musique, avec Haydn, marchait à grands pas vers son apogée classique, lorsque Lessing éveilla parmi ses compatriotes le sentiment d'une littérature nationale<sup>1</sup>. Quarante ans après, le néo-romantisme<sup>2</sup> fit son apparition. Aussi ne fut-il qu'une phase, une étape nouvelle de l'affranchissement d'idées auquel avaient contribué déjà les puissants génies de Herder, de Goethe et de Schiller.

Ainsi en alla-t-il du romantisme musical. Ses protagonistes ne levèrent point un étendard de révolte.

1. Entre 1750 et 1760.

2. Je me sers de ce mot pour éviter toute confusion avec le « romantisme » reconnu de Schiller, même celui de Herder et de Wieland, sur qui déjà le souffle de Shakespeare et d'Ossian avait passé.

3. Auxquels on pourrait ajouter Haendel, Gluck et Clementi.

4. Au milieu de cette merveilleuse continuité de musiciens à laquelle l'Allemagne doit sa préséance musicale.

Beethoven les avait devancés. La voie qu'il avait ouverte était si vaste que toute la pléiade des romantiques pouvait y marcher de front.

Au xviii<sup>e</sup> siècle, Bach, Haydn et Mozart<sup>3</sup> avaient développé dans tous les genres les traditions très pures, mais un peu sèches, des primitifs : et c'était le classicisme. Avant même qu'il eût commencé de s'allanguir aux mains de maîtres secondaires, Beethoven surgit<sup>4</sup>, colosse prodigieux, mêlant en lui le sang de deux races éminentes<sup>5</sup> et le génie de deux grands siècles. Greffé sur l'apogée du classicisme, il en épanouit la vigueur, mais il s'écarta à pas de géant du chaste équilibre de Mozart, introduisit dans son art une liberté correspondant à une sensibilité plus étendue et plus fougueuse.

Il était impossible d'améliorer les formes que les classiques avaient fait évoluer. La maîtrise du dessin, la noblesse des lignes et des plans, avaient été portées à la perfection. Beethoven, sans les méconnaître, les infléchit sous sa pensée dominatrice; il leur imprima des courbes plus hardies, des élans plus emportés. Avec lui le piano, le quatuor, les voix, l'orchestre, frémirent d'une émotion plus fervente, plus largement humaine, pour traduire la multiple splendeur, le cœur

5. On sait que Ludwig van Beethoven, né à Bonn, mais de souche flamande, était venu à Vienne pour apprendre à chanter à l'école d'Haydn, de Mozart et de Clementi. Ainsi s'étaient fondus en lui les deux grands courants qui avaient fécondé l'Allemagne musicale pendant près de trois siècles : l'esprit saxon, septentrional, austère, tout en profondeur, et l'esprit autrichien, déjà méridional et plus léger, presque imprégné de soleil italien.

innombrable des êtres et des choses. Une esthétique nouvelle naquit; des procédés neufs de rythme, d'harmonie et d'instrumentation s'élaborèrent, et c'est ainsi que Beethoven fut le premier grand peintre musical<sup>1</sup>, l'initiateur des effets de coloris et de clair-obscur dont la palette romantique devait s'enorgueillir.

La verve fantastique de Weber, l'intimité de Schubert, la fantaisie ailée de Mendelssohn, la tendresse affectueuse de Schumann, la réverse énergie de Chopin, la grandeur épique de Liszt, tous ces accents divers sont sortis du creuset beethovenien; mais l'essence du romantisme est de les avoir fait concourir avec une grande force à extérioriser surtout des impressions du monde sensible. Sans pour cela se priver de puiser à la même source d'inspiration, Beethoven sut construire des images idéales d'après des modèles que personne n'avait contemplés. Révéléateur d'un art divinisé, il s'éleva au-dessus de l'humanité, et son front se perd encore dans le ciel du futur. Il emporta avec lui le secret de la MÉTAMUSIQUE<sup>2</sup>, et lorsque, moins de cinquante ans plus tard, on vit Brahms revenir à la tradition objective, on eut le sentiment d'un froid et désuet anachronisme<sup>3</sup>. Bien des cœurs artistes se détournèrent de sa musique, trop abstraite, pour se dédier à celle de Wagner, fille glorieuse du romantisme, dont elle magnifiait encore les tendances.

#### Les origines. — Autour de Beethoven et de Clementi.

Avant d'aborder l'étude des maîtres qui personnifièrent dans la musique la renaissance romantique, il me faut, pour répondre au plan général de cette encyclopédie, évoquer ceux qui, nés immédiatement après Beethoven, vécurent pour ainsi dire dans son ombre.

Parmi ceux-là les compositeurs qui cultivèrent les mêmes genres que lui furent presque tous rapidement éclipsés; entre la gloire de Beethoven et celle des premiers néo-romantiques il n'y eut guère que d'éphémères triomphes d'interprètes.

L'époque est particulièrement intéressante pour l'histoire du piano. Cet instrument, d'une destinée si brillante, avait été inventé dès le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, dix ans avant la mort de Bach et vingt ans avant celle de Scarlatti. Mais il s'était perfectionné lentement, comme toutes choses. Dans leurs œuvres aussi bien que dans leur exécution, les fils de Bach, Haydn, Mozart lui-même, étaient encore à demi clavecinistes. C'est à Clementi que revient l'honneur d'avoir fondé l'école moderne du piano<sup>4</sup>.

Parmi ses élèves immédiats, les trois plus célèbres, Cramer, Field et Hummel, appartient à l'époque dont j'étudie l'histoire. De Field, génie original qui naquit à Dublin, vécut en Angleterre et en Russie, je ne dois ici que mentionner le nom. L'école anglaise peut le revendiquer à juste titre.

1. Au dire des contemporains de Beethoven, son exécution évoquait une suite de tableaux sonores, tandis que celle des autres pianistes conlait comme une récitation. (Voyez Grove, t. II, p. 740.) Et Tomaschek écrivit dans son autobiographie (*Zibussa*, 1843) : « Si les compositions de Beethoven (il s'agit des premières) s'étaient offertes comme des modèles classiques en ce qui concerne le rythme, l'harmonie et le contrepoint, j'aurais été peut-être découragé de poursuivre mes études musicales. »

2. Terme employé par Henri Bourgeret.

3. Brahms s'est trompé de place : il aurait dû naître entre Schubert et Mendelssohn.

4. Il s'adonna exclusivement à cet instrument, auquel il consacra des œuvres assez vivantes pour que Beethoven leur donnât une place privilégiée dans sa bibliothèque.

Jean-Baptiste Cramer, originaire de Mannheim, se fixa à Londres durant la plus grande partie de son existence<sup>5</sup>. Il n'eut pas seulement le rôle de perpétuer dans la métropole hospitalière la tradition élémentienne; il y tint haut levé le sceptre de la musique allemande, que Haendel lui transmettait par l'intermédiaire de Jean-Christien Bach<sup>6</sup>. Car Cramer ne fut pas seulement l'admirable virtuose que Beethoven appréciait, à l'exclusion de tous autres; il écrivit mainte page d'une excellente musicalité dans ses sonates<sup>7</sup>, ses concertos et ses célèbres études, digne suite au *Grandis ad Parnassum* de Clementi.

Onze ans après le début sensationnel de Cramer enfant devant le public londonien, ce fut **Johann-Nepomuka Hummel** qui vint à son tour, à l'âge de 14 ans, étonner l'Angleterre et l'Écosse. On sait qu'il avait eu comme premier maître le grand Mozart, et qu'un peu plus tard il devint, à côté de Beethoven, l'élève d'Albrechtsberger et de Salieri. On a pris l'habitude de le considérer comme un des principaux représentants de l'école viennoise du piano. En réalité cette école ne me paraît guère avoir duré au delà de Steibelt et de Weyll. Car Hummel prit des leçons de Clementi, il put comparer sa méthode à celle que Mozart lui avait inculquée, et, par la suite, il dut fondre en sa personnalité les deux styles, la variété d'accents des Viennois et la parfaite égalité de leurs concurrents.

Hummel fit un nouveau séjour à Londres en 1832, afin de diriger les représentations de la « German Opera Co. » au King's Theatre. Depuis 1822 il s'était adonné surtout à la conduite de l'orchestre. Il avait été successivement maître de chapelle à Vienne<sup>8</sup>, à Stuttgart et à Weimar.

C'est dans la composition que Hummel peut être à juste titre considéré comme un héritier de Mozart. Il a laissé plus de cent vingt morceaux de piano et de musique de chambre. Ses sonates, surtout celle en *mi bémol*, ses baguettes, ses rondos, son quintette, ses deux septuors, figurent encore de nos jours aux programmes de l'enseignement et de quelques concerts. Il est difficile de voir en ce compositeur autre chose qu'un pseudo-classique; mais s'il ne fut point un précurseur, il ne se mit pas non plus à la remorque de l'époque transitoire à laquelle il appartient<sup>9</sup>.

Moins poète que Cramer, Hummel avait plus de richesse inventive. Tous deux furent de superbes improvisateurs. Après eux, comme l'avait prédit Beethoven, l'art du piano compta plus de « mécaniciens » que de musiciens véritables.

Un des derniers élèves de Clementi, **Friedrich Kalkbrenner**, est un exemple frappant de cette affirmation. Ce virtuose, Allemand de famille et de naissance, fit ses études au Conservatoire de Paris, où il devint plus tard un professeur en vogue, le vulgarisateur de la méthode élémentienne, qu'il avait été chercher en Angleterre, pendant un long séjour<sup>10</sup>.

D'après Fétis, l'égalité du mécanisme de Kalkbrenner était, pour les deux mains, incomparable, mais son attaque avait de la monotonie. C'était un homme

5. Ou son père était chef d'orchestre et violoniste réputé.

6. 1771-1858.

7. Lequel était venu s'établir à Londres en 1759, l'année de la mort de Haendel.

8. Au nombre de 105.

9. Au service du prince Esterhazy, et succédant à Haydn qui avait occupé trente-huit ans ce poste.

10. Il prouva en maintes circonstances qu'il aimait la musique de Beethoven, malgré la susceptibilité fantasque de ce dernier, qui demeura longtemps brouillé avec lui.

11. De 1814 à 1823.

intrigant et dont l'ambition dépassait les moyens. Il mourut à Enghien, en 1849; son œuvre prolifique, concertos, sonates, musique de chambre, s'éteignit avec lui.

A l'époque où Kalkbrenner vivait à Londres, il dut y rencontrer un concurrent de large envergure dans la personne du compatriote et disciple de Beethoven, **Ferdinand Ries**. Venu comme tant d'autres chercher un refuge en Angleterre, au moment où l'Europe continentale était sillonnée de guerres et d'agitations, Ries arriva à Londres en 1813, âgé de 29 ans, après avoir subi toutes sortes de vicissitudes. Alors qu'il était momentanément sujet français, en 1805, il avait échappé avec peine à la conscription qui le menaçait, comme citoyen de la ville de Bonn. A Vienne, en 1809, il était tombé de Charybde en Scylla<sup>1</sup>. Ne trouvant point en Allemagne un poste digne de ses talents, il avait tenté une tournée en Russie en passant par la Suède. Pris par un navire de guerre anglais, il avait été mis en quarantaine dans un îlot de la Baltique; enfin, ayant réussi à atteindre Moscou, il en avait été chassé par l'incendie de cette ville! Après de telles tribulations, la grande île commerçante et mélomane dut lui apparaître comme le paradis rêvé. Dès son premier concert à Londres, il fut chaudement accueilli. « Son jeu, écrit un critique musical de l'époque<sup>2</sup>, se distingue de tous autres par sa sauvagerie romantique. » Saluons au passage ce mot, alors que nous le rencontrons pour la première fois. Ries possédait donc quelque chose du feu et de l'emportement du maître qu'il avait assidûment fréquenté. Sa virtuosité pianistique y gagnait sans doute un beau lustre, mais ses nombreuses compositions ratifient trop, aux yeux sévères de la postérité, l'impression qu'elles causaient déjà à Beethoven lorsqu'il s'écriait : « Ries m'imité trop<sup>3</sup>! » La musique symphonique de ce compositeur est passée de mode. Quelques concertos, un rondo, une polonaise, une fantaisie variée, sont tout ce qu'on joue de lui maintenant, dans des séances d'élèves.

Un de ses concertos a comme titre *les Adieux à Londres*. Ries quitta en 1824 cette ville généreuse où la fortune lui avait enfin souri. Il mourut à Francfort en 1838, après avoir dirigé maint important concert orchestral, et présidé au succès de son meilleur opéra, *die Rauberbraut*<sup>4</sup>.

Pour épuiser la liste des contemporains de Cramer qui jouirent de l'hospitalité britannique, il me faut encore nommer un musicien curieux dont la puissance fut certainement supérieure à la réputation qu'il a laissée. Le nom de **Joseph Woelfl** est aujourd'hui à peu près inconnu du public. L'artiste qui le porta mérite cependant mieux qu'une simple mention, si l'on se rapporte à son histoire et à l'examen de ses œuvres.

Originaire de Salzbourg<sup>5</sup>, Woelfl avait fait de fortes études de piano et de composition sous la direction de Léopold Mozart et de Michel Haydn<sup>6</sup>. Après avoir remporté des succès, il était venu se fixer à Vienne à l'âge de 22 ans, et il avait eu l'honneur fort rare de gagner la considération de Beethoven, dont les jugements sur ses contemporains étaient rarement flatteurs. Loin de traiter le rival qu'on lui opposait avec le peu d'égards qu'il témoigna envers Himmel,

Gelinek et Steibelt, Beethoven accepta, en diverses occasions, de jouter avec Woelfl, comme l'avaient fait entre eux Mozart et Clementi.

Avec un peu d'emphase, le compositeur Ignaz von Seyfried nous montre « les nombreux amateurs de la ville impériale partagés en deux camps, comme naguère les gluckistes et les piccinistes ». Les mémorables rencontres avaient lieu à Grünberg, dans les salons du baron de Wetzlar, ami du prince Lichnowsky<sup>7</sup>.

« Chacun des adversaires faisait entendre ses productions les plus récentes; tantôt l'un, tantôt l'autre, laissait un libre cours aux inspirations momentanées de son ardente fantaisie; ou bien ils se mettaient chacun devant un piano et improvisaient à tour de rôle sur des thèmes qu'ils se donnaient réciproquement. Ils créèrent ainsi plus d'un caprice à quatre mains qui certes eût résisté à l'oubli s'il avait pu être écrit au moment de sa naissance<sup>8</sup>. »

Quand on songe que sous les doigts de Beethoven jaillissait l'inspiration abondante et diverse qui dicta les immortelles sonates, on a la mesure des hautes facultés de Woelfl, et on se prend à regretter qu'une vie nomade, irrégulière et trop brève ne lui ait permis de cueillir, presque exclusivement, que les lauriers éphémères de l'interprète.

D'une plume alerte et légère, il écrivit très jeune plusieurs opéras que Vienne reçut avec faveur. On les joua même à Prague et à Leipzig, mais ils ne survécurent point au siècle de Mozart.

Les deux symphonies de Woelfl et sa musique de chambre sont tout aussi désuètes. Cependant n'eût-il écrit que la *Grande Sonate avec introduction et fugue*, il mériterait une place à part dans l'histoire du piano. En cette harmonieuse sonate, d'un style élevé, d'une inspiration véhémement et soutenue, palpète un souffle moderne; on pressent déjà Weber.

Comme pianiste, Woelfl se classe à côté du plus grand maître de son temps. Tout en conservant la clarté et l'élégance mozartiennes, il paraît avoir été un des premiers à rompre avec les traditions du jeu vif et saccadé que les clavecinistes avaient mis à la mode<sup>9</sup>; en quoi il se rapproche de Beethoven et de Clementi. Vers la fin de sa carrière seulement il put rencontrer le vieux maître londonien qui vingt années lui survécut. Woelfl se mêla à la vie musicale de Londres de 1805 à 1812. Il y mourut en plein succès, à l'âge de 40 ans.

Cette même année 1812, un autre remarquable pianiste compositeur, plus jeune que Woelfl de cinq années, **Ludwig Berger**<sup>10</sup>, vint aussi d'Allemagne chercher en Angleterre des palmiers qui ne lui furent pas refusés. Berger avait été, sur le continent, l'élève de Clementi. Il s'établit à Berlin en 1815 et y devint le maître réputé de Mendelssohn, Henselt et Taubert. Sa contribution à la littérature du piano n'est pas négligeable. Ses vingt-sept études ont été republiées par Breitkopf avec une préface de Reinecke.

Lorsque Clementi visita Pétersbourg, en 1804, il était accompagné de Berger et d'un autre élève non moins distingué, **August-Alexander Klengel**<sup>11</sup>, de Dresde. Après un séjour de plusieurs années dans la métropole russe, ce virtuose revint dans sa ville natale, où il fut nommé organiste de la cour. On cite

1. La ville était occupée par les troupes françaises.

2. *Harmonicon*, mars 1824.

3. Cité par Grove, vol. IV, p. 78.

4. *La fiancée du brigand*.

5. Il naquit en 1772.

6. Le père du grand Mozart et le frère du grand Haydn.

7. Protecteur de Mozart et de Beethoven.

8. Seyfried.

9. Czerny, *Autobiographie*. Rapporté par Nohl.

10. 1777-1839.

11. 1783-1852. Son père était un peintre connu.

parmi ses compositions un quintette, divers concertos et d'intéressants *canons et fugues*, publication posthume que Hauptmann mit en lumière et qui révèle une étude approfondie du grand Bach.

Je ne saurais terminer cette revue des maîtres du piano sans parler d'un auteur dont le nom se lie à ceux de Cramer et de Clementi dans la mémoire de tous les élèves, **Carl Czerny**<sup>1</sup>, à qui on doit tant d'exercices célèbres : *la Vélocité*, — *l'Art de délier les doigts*, — *l'École de la main gauche*, etc. Un demi-siècle après la mort de Czerny, ces excellentes grammaires du piano n'ont pu être détrônées dans les préférences du professorat. Cependant, si Czerny revenait à la surface du monde, il serait peut-être surpris de ne point trouver autour de lui d'autres épaves d'une œuvre immense, dépassant du double ou du triple celle des musiciens les plus féconds<sup>2</sup>.

Czerny forma le plus grand des pianistes, Liszt, et ce n'est pas son moindre titre de gloire. Avec lui nous revenons à l'entourage de Beethoven, qui le connut, l'estima et fortement l'influença. Czerny résida toute sa vie à Vienne, où il était né. Il appartenait à la race tchèque, qui, sous l'égide politique de l'Autriche, fournit à la musique allemande un remarquable contingent d'exécutants et de compositeurs.

Parmi ceux-ci, **Johann-Hugo Worzischek**<sup>3</sup> écrivit des sonates, variations, rondos, polonaises et rapsodies assez populaires vers 1820. Mais avant d'avoir pu donner sa mesure, il mourut prématurément, la même année que Beethoven.

Son maître, **Wenzel Tomaschek**<sup>4</sup>, qui vécut à Prague jusqu'en 1850, joua un rôle beaucoup plus important. Son souci de perfection et la pureté de son style lui valurent le surnom de *Schiller de la musique*<sup>5</sup>, et Schumann ne dédaigna pas de l'étudier. Il mit en musique des scènes de *Wallenstein*, de *Maria Stuart* et de la *Fiancée de Messine*; nombre de lieder d'après Gœthe; il composa plusieurs opéras, de la musique d'église et beaucoup de pièces de piano, parmi lesquelles ses *Eglogues*, ses *Dithyrambes* et ses *Danses hongroises* mériteraient de ne pas tomber en totalité dans l'oubli.

Tomaschek fut un des premiers à introduire dans l'art l'élément national tchèque. Il eut un grand nombre d'élèves, dont les plus connus sont Schulhoff, Hanslick, Dreyschock et Kalliwoda. Enfin, dans son *Autobiographie*<sup>6</sup> il nous montre d'intéressante manière combien l'esthétique mozartienne fut bouleversée par le génie de Beethoven.

Un autre témoin des improvisations du roi des musiciens, ce fut le chevalier viennois **Ignaz von Seyfried**<sup>7</sup>. Sa situation de chef d'orchestre au théâtre de Schikaneder, puis au théâtre au der Wien, tous deux récemment fondés, lui donna une notoriété qu'il soutint avec une honnête production de musique vocale, tant profane que religieuse. Il eut comme collaborateurs Schüller et Grillparzer. Il fréquenta Mozart. Il repose maintenant au cimetière de Währing entre Beethoven et Schubert, plus près d'eux dans la mort que dans la survivance.

On peut rapprocher de Seyfried **Philipp-Jacob Riotte**<sup>8</sup>, qui fut également chef d'orchestre au théâtre au der Wien. Il eut le crédit de faire jouer une quantité de pièces théâtrales, et en 1832, quatre ans avant sa mort, le public viennois applaudissait encore une cantate de lui intitulée *la Croisade*.

**Simon Sechter**, qui naquit en Bohême en 1788 et vécut jusqu'en 1867, est maintenant aussi oublié que Riotte. Cependant il était doué à la fois d'une grande science contrapuntique et d'un sens humoristique original dont on peut trouver de bons exemples dans ses *Volkslieder* et ses *Enges à quatre mains sur des airs comiques*. Sechter fut longtemps professeur de composition au conservatoire de Vienne. Thalberg, Kullak, Brückner, Böbler, Köhler, se formèrent à son école, et Schubert allait lui demander des conseils lorsqu'il mourut.

Dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle il est deux autres compositeurs qui inscrivent leurs noms en lettres moins effacées dans l'ombre de Beethoven : et cela parce qu'ils ne craignent pas de s'adonner à un genre modeste et secondaire, la sonatine à deux et à quatre mains. **Friedrich Kuhlau**<sup>9</sup> et **Antonio Diabelli**<sup>10</sup> sont encore maintenant la providence des jeunes pianistes.

Le premier, originaire du Hanovre, eut, comme liés, des démêlés avec la conscription française qui pesa sur ses compatriotes en 1810. Il ne se réfugia pas en Angleterre, mais à Copenhague, où il devint une sorte de Haendel danois, si bien qu'on peut le compter parmi les compositeurs scandinaves, du moins en ce qui concerne ses opéras et sa musique vocale. Sa musique de chambre comprend des œuvres de flûte devenues classiques.

La même année où Cramer fondait à Londres une maison d'édition, Diabelli ouvrait la sienne à Vienne. Il publia beaucoup de compositions célèbres, notamment celles de Schubert, et il n'eut garde d'oublier les siennes, qui se chiffrent par cent quatre-vingts numéros.

C'est sur une valse de Diabelli que Beethoven écrivit ses variations op. 120, concurremment avec quarante-neuf autres compositeurs en vogue. J'ai déjà nommé une partie d'entre eux.

Parmi ceux qui ajoutèrent à la couronne de gloire de la Vienne musicale des fleurons plus ou moins modestes, il me suffira de mentionner **Nicolaus von Kruft**<sup>11</sup>, **Franz Schoberlechner**<sup>12</sup>, un élève de Hummel dont le jeu et les compositions péchaient par excès de bravoure; **M.-J.-C. Leidesdorf**<sup>13</sup>, un ami de Beethoven et de Schubert ayant cultivé un peu trop les pots-pourris; **Conrad Berg**<sup>14</sup>, **Wenzel Plachy**<sup>15</sup>, **Johann-Heinrich Clasing**<sup>16</sup>; le prolifique **Carl Mayer**<sup>17</sup>, dont le jeu rappelait celui de Field; il laissa de bonnes études; **H.-F. Enckhausen**<sup>18</sup>, dont les pièces enfantines se vendent toujours.

Parmi les compositeurs de chambre et de chapelle n'oublions pas un éminent protecteur de Beethoven, le prince **Louis-Ferdinand de Prusse**<sup>19</sup>, artistique et martiale figure; **Franz-Xaver Gebauer**<sup>20</sup>, encore

1. 1791-1857.

2. Son catalogue contient mille sept cent quatre-vingt-dix-huit numéros d'œuvre.

3. 1791-1825.

4. 1774-1850.

5. Voyez Grove, art. TOMASCHEK.

6. Publiée en 1845 sous le titre de *Libussa*.

7. 1776-1841.

8. 1776-1856.

9. 1786-1832.

10. 1784-1858.

11. 1797-1843.

12. 1797-1843.

13. 1775-1832.

14. 1785-1832.

15. 1799-1836.

16. 1799-1862.

17. 1799-1855.

18. 1799-1855.

19. Ludwig-Friedrich-Christian, neveu de Frédéric II, 1772-1806, a laissé 2 trios, 2 quatuors et 1 quintette.

20. 1784-1822.

un ami de Beethoven et le fondateur des concerts spirituels à Vienne en 1819; **Friedrich-Ernst Fesca**<sup>1</sup> de Magdebourg, qui montra dans tous les genres de la grâce, de l'élégance et une certaine richesse de modulation; **Bernard Klein**<sup>2</sup>, élève de Cherubini, professeur à l'université de Berlin, auteur de sonates, de lieder, d'oratorios et de musique sacrée très appréciée; enfin **Wilhelm-Friedrich Riem**<sup>3</sup>, organiste à la Thomasschule de Leipzig en 1814, puis directeur de la Singakademie de Brême en 1822.

Tels sont les principaux musiciens qui eurent de la notoriété en Allemagne dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais j'ai hâte d'en venir à l'apparition du *Roi des Aulnes* et du *Freischütz*, ces deux avènements du néo-romantisme musical.

### Schubert et la mélodie lyrique.

« Chapeau bas, messieurs, un génie! »

Ainsi s'exprime Schumann, par la voix humoristique d'Ensebius, sur le compte de Chopin en analysant une de ses premières œuvres. Mes lecteurs me permettront de les traiter avec la même familiarité en faveur de **Franz Schubert**, dont la gloire aujourd'hui mondiale contraste étrangement avec sa vie modeste, obscure et brusquement interrompue au milieu d'un magnifique essor créateur.

Schubert naquit à Lichtenthal, près de Vienne, en 1797, vingt-sept ans plus tard que Beethoven, qui le précéda de vingt et un mois seulement dans la tombe. Grâce au progrès des temps dont sa jeunesse le rendait plus conscient, Schubert fut à même de recueillir sans en être écrasé le patrimoine colossal de son illustre devancier; et il parvint même à l'enrichir encore, bénéficiant de la prodigieuse hauteur d'inspiration qui fit courir incessamment sa plume féconde et lui donna dans presque tous les genres la maîtrise avant même qu'il ait pris le temps de la conquérir par de minutieuses études.

Dans un passage de son livre *la Musique et les Musiciens*, M. Lavignac fait judicieusement remarquer combien la spontanéité du génie chez certains musiciens tendrait à confirmer la théorie palingénésique des vies antérieures. Schubert en présente une frappante démonstration. Dans l'art difficile de la musique, il est impossible d'être plus autodidacte. Son père, maître d'école, lui enseigne dès l'enfance les éléments du piano, du violon et du solfège; le chef des chœurs de la paroisse y joint les principes de l'harmonie; mais ses véritables modèles sont plutôt Haydn, Mozart, Kozeluch, Mehul, Cherubini et même Beethoven, dont il joue les symphonies et les ouvertures, parmi les violons de l'orchestre du Convict<sup>4</sup>. Chez lui, il tient la partie d'alto dans les quatuors familiaux dont la musicalité allemande offre de si fréquents exemples, et dès 1810 nous le voyons, garçonnet de 13 ans, penché sur des feuillets de papier à musique que sa pauvreté lui faisait obtenir à grand-peine; il écrit déjà des fantaisies à quatre mains, des ouvertures pour quatuors et quintettes à cordes. En 1813, le catalogue chronologique de Schubert accuse trois quatuors, un octuor à vent, une cantate et une première symphonie; en 1814, cinq nouveaux qua-

tuors, une deuxième symphonie, une messe, une ouverture dans le style italien, — et, parmi toute une gerbe de Lieder dont la moisson avait commencé en 1811, la *Marguerite au rouet* restée justement célèbre.

Cette précoce énumération permet déjà de discerner quelles étaient les qualités du tempérament de Schubert et les influences au milieu desquelles il s'orienta.

Dès ses premières pièces à quatre mains il témoigne d'un sentiment extraordinaire de la mélodie, de l'harmonie et du rythme, avec, toutefois, une fréquence modulaire excessive. Les quatuors de cette époque peuvent être considérés comme le principal exercice d'apprentissage d'une main exceptionnelle, à qui l'écriture en plusieurs parties semble naturelle; l'octuor, les ouvertures, les symphonies, sont une préparation au maniement des timbres, pour quoi Schubert avait une aptitude innée. On voit dans ces œuvres diverses, y compris une cantate et une messe, que Schubert a étudié Haydn, Mozart, Gluck et Spontini. Il est ouvert à toutes les beautés, tout lui est sujet d'étude; il entend avec enthousiasme la *Vestale* et surtout *Iphigénie en Tauride*; enfant, le lyrisme des adagios de Mozart l'extasie; adolescent, il subit l'influence du brio rossinien; il admire Beethoven sans le comprendre encore, bien qu'il reçoive les leçons d'un maître qui avait conseillé le grand Ludwig quinze ans auparavant, Salieri, célèbre compositeur d'opéras italiens et de musique sacrée. Mais Beethoven n'avait demandé à Salieri qu'un complément d'éducation sur le traitement du style vocal et de la prosodie, après avoir subi, sous la direction d'Albrechtsberger, un entraînement des plus sévères. Schubert manqua d'initiation contrapuntique, et il s'en rendit compte lui-même sur le tard, puisque en 1828, peu de temps avant de mourir, il alla trouver Sechter en le priant de combler cette lacune.

Est-ce bien un tel mot qu'il faut employer? On est plutôt tenté de croire qu'un enseignement théorique aride et prolongé n'eût rien ajouté à une œuvre qui se présente à nous comme la plus parfaite expression du lyrisme.

Sous ce rapport, les principaux monuments de sa musique symphonique et instrumentale appartiennent à la maturité de Schubert. C'est au Lied qu'il consacra les premières<sup>5</sup> et les plus nombreuses heures de sa vie d'artiste, puisque à 17 ans il y excellait déjà, et puisqu'on possède de lui plus de six cents mélodies sur des poèmes d'une certaine d'auteurs divers.

N'eût-il laissé que ces effusions, confiées à la voix accompagnée du piano<sup>6</sup>, Schubert mériterait une des meilleures places au Panthéon de l'art, car elles contiennent l'essence même de son originalité, et elles sont la première réalisation, dans le domaine musical, de la tournure d'esprit particulière qu'on appelle le romantisme.

Schubert doit être considéré comme le père du KUNSTLIED, c'est-à-dire de la mélodie artistique dans sa forme moderne. Avant lui Zelter, Reichardt,

1. 1789-1826.

2. 1793-1832.

3. 1779-1857.

4. Pour ne point risquer d'être incomplet on peut encore mentionner les polygraphes musicaux J. Dessauer, F.-W. Grunl, A.-B. Marx, J.-L. Bohner, J.-P. Pflüx; les compositeurs d'église S. Neukomul, J. Gans-

bacher, J. Prokseh, J. Assmayer; le compositeur d'oratorios J.-C.-F. Schneider; les écrivains de musique de piano et de chambre Aloys Schmitt, F. Hünten, J. Herz et K. Arnold.

5. Nom d'une école impériale de choristes.

6. Il débuta en 1811 avec quatre ballades.

7. Quelques lieder sont avec orchestre.

Schulz, Zumsteeg, Mozart et Beethoven avaient composé des *Lieder*, mais aucun n'avait pu réunir les qualités qui constituent la supériorité de Schubert : le sens poétique et prosodique, la variété de moyens, le feu dramatique, la verve pathétique, l'intérêt instrumental. Les meilleures mélodies de ces musiciens sont des organismes encore incomplets des étapes évolutives d'un genre que Schubert porte à la perfection. Il suffit de comparer la *Filuse* de Schulz<sup>1</sup> avec la *Marguerite* de Schubert, pour voir l'immense progrès accompli par celui-ci. Les meilleurs efforts de Schulz furent consacrés à la chanson dans le style populaire *Volksstückliches Lied* qui, de même que l'ancien *Volkslied*, ne modulait pas et restait strophique. Schubert en respecte la forme à couplets, mais, tout en conservant sa force d'accent, sa simplicité harmonique et rythmique, il lui donne plus de liberté, grâce à des modulations appropriées.

Reichardt était lettré; il fit une bonne étude musicale des poésies de Goethe<sup>2</sup>. Zelter, ami particulier du grand poète, montra plus de qualités de métier et commença à s'émanciper du joug des strophes identiques<sup>3</sup>. Zumsteeg, que Schubert appréciait, manquait d'imagination; toutefois il attira l'attention sur les ressources musicales de la ballade. Les compositions de ces hommes de talent sont en grande partie oubliées maintenant. Le *Kunstlied*, peu à peu amélioré, n'attendait plus que d'être touché par une main géniale. Il s'en fallut de peu que Beethoven ne lui donnât des ailes, mais il ne lui accorda parmi son œuvre qu'une place secondaire; comme Haydn, ce fut dans ses *adagios* instrumentaux qu'il épancha sa force lyrique, de même que Gluck et Mozart l'avaient placée dans les arias de leurs drames; Schubert mit dans le *Lied* le meilleur de son cœur.

Nous sommes ici en pleine transition de l'art classique, purement imaginaire, à l'art romantique et descriptif. Dans l'histoire de la pensée humaine, dans la littérature, dans tous les arts, le moment est capital. Le monde s'élargit tout à coup. Un souffle de fraternité humaine a suscité l'élan superbe de la Révolution française, ainsi que la noble guerre de libération allemande, et partout, sous toutes les formes, l'éveil des énergies nationales. La Renaissance classique a fait éclore l'amour des humanités dans les races néo-latines; la Réforme a secoué la torpeur des races saxonnes; l'imprimerie, la première des grandes inventions modernes, a reculé sur la terre l'empire des ténèbres; enfin la renaissance romantique proclame l'affranchissement total de l'art et des moyens esthétiques; elle fait tomber la pompe et l'étiquette des cérémonies, elle donne droit de cité à tout ce qui est humain, scrute les lointains du temps et de l'espace, de la terre et du rêve, amnistie les exils, bénit l'union des extrêmes... Faust voudrait étreindre la Nature entière sur son cœur; Beethoven en esquisse puissamment, symphoniquement, le geste : Schubert l'achève. Toutes les visions neuves d'une forte race passent dans le cerveau d'un de ses enfants les plus obscurs et illuminent sa pauvreté; la muse lyrique vient s'asseoir en son misérable logis, elle verse sur sa table une riche moisson de mètres et de rythmes cueillis aux paysages éclatants de Goethe et de Schiller, aux jardins crépusculaires de Matthiesson, aux forêts gra-

ves de Mayhofer, aux parterres mélancoliques de Salis et d'Ilboly, aux vallons printaniers de Claudius et de Muller, aux plages nocturnes de Novalis... Elle revêt pour lui, tour à tour, tous ses costumes, se drape d'un peplum, se pare d'une robe à traîne ou ramène sur sa poitrine l'humble fichu de la paysanne. Chaque matin Schubert la trouve assise à son chevet, protectrice de ses songes, souriante à son réveil; et elle ne le quitte qu'au milieu du jour, après avoir compté les feuillettes finement écrits où des trésors d'inspiration s'accumulent pour le bienfait des âges à venir.

S'il est un esprit impressionnable, réceptif de l'ambiance, c'est bien celui de Schubert. Presque encore un enfant, et d'un naturel enjoué, il concentre déjà sa pensée sur les aspects sombres de la vie; il trempe son âme et l'affine dans la tristesse volontaire, comme la plupart des artistes d'un milieu où *Werther* était éelos. Vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, une véritable épidémie de mélancolie, importée par Young et Macpherson, sévit sur l'Allemagne. Toutes les lyres résonnent d'accents angoissés, de plaintes élégiaques, de fantaisies nocturnes et funèbres; il plane sur tous les récits du mystère et de l'effroi. Le génie viennois, essentiellement mobile et sensitif, s'imprègne de ces courants. Grillparzer, le poète national, renchérit dans ses drames sur le fatalisme tragique de Schiller; Zedlitz traduit *Childe Harold*, et ses publications s'appellent *la Revue Nocturne*, *la Couronne des morts*.

Tout aussi suggestifs sont les titres des premiers *Lieder* de Schubert. De 1811 à 1814 il emprunte à Schiller des inspirations caractéristiques, telles que *Plainte de la jeune fille*, *Fantaisie macabre*<sup>4</sup>, *Anxieux désir*<sup>5</sup>, *Thékla, voix d'un Esprit*; à Matthiesson, *les Ombres*, *l'Approche des Esprits*, *Sacrifice aux mânes*, etc.; à Goethe, la plaintive *Marguerite au rouet*, *Chant nocturne*, *Larmes consolantes*<sup>6</sup>, etc. Le goût de la mort, des tombes, des adieux et des regrets, des déclinés et des nuits, restera pour Schubert un thème favori jusque dans ses derniers *Lieder*, où se remarquent les poèmes navrés de W. Müller. Avec ce poète populaire Schubert revient aux accents si touchants, si empreints de naturelle simplicité, qui correspondent le mieux à son tempérament intime. Après 1814 il abandonne les sujets fantastiques auxquels le théâtre de Weber et de Marschner donnera bientôt leur plénitude d'expression.

1815 et 1816 sont les deux grandes années du *Lied* pour Schubert. Il n'en écrit pas moins de deux cent cinquante-cinq! On est émerveillé de la prodigieuse diversité de sentiments que témoigne ce travail colossal, surtout lorsqu'on pense à la vie simpliste et recluse menée par son auteur. En quittant les chœurs du Convict il essaya de se conquérir une petite indépendance et il devint professeur élémentaire dans l'école paternelle. Il ne put supporter plus de trois ans ce métier subalterne. Cependant, s'il acquit la liberté complète de ses gestes, ce ne fut pas pour tenir la porte plus large ouverte sur le monde extérieur, mais pour s'absorber, se dédier corps et âme à son labeur quotidien d'écrivain musical. Il n'avait presque pas eu besoin d'apprendre la technique de son art; il ne lui fut pas plus nécessaire de jouir de

1. Composée vers 1780.

2. Il en publia en 1797 et 1809 deux éditions que Schubert dut connaître.

3. C'est le *DEURCHKOMPOSTESLIED*, dont Mozart donne un unique échantillon avec *das Veilchen* (la Violette).

4. *Eine Leichenphantasie*.

5. *Schmerz*.

6. *Trost in Thränen*.

7. De 1814 à 1817.

la vie pour la connaître. De 20 à 30 ans il consuma la dévorante ardeur de sa jeunesse et de son cœur de poète à créer sans répit, sans même prendre le temps de corriger ce qu'il écrivait, ni de le mettre en valeur auprès du public. Il donnait de rares concerts et il vendait ses manuscrits pour un prix dérisoire, lorsqu'il y était poussé par la gêne. Sauf deux échappées en Hongrie, au château du comte Esterhazy, dont il instruisait les enfants, Schubert ne quitta jamais l'Autriche; il ne goûta de la vie citadine que les réunions entre camarades autour d'une table de brasserie ou les intimes fêtes familiales que deux ou trois intérieurs bourgeois pouvaient lui offrir. On ne lui connut aucune attache féminine, et cependant il exprime dans ses chants, parmi des sentiments d'une variété innombrable, toutes les nuances de l'amour.

Génie fortement enraciné au terroir viennois, Schubert partage la quasi-indifférence de ses concitoyens en matière religieuse et patriotique<sup>1</sup>. Sa vraie religion, c'est la Nature. Presque toutes ses mélodies pourraient porter le titre de l'une d'elles : *Naturgenuss*<sup>2</sup>. Schubert est un grand paysagiste, et ses auteurs favoris sont ceux qui encadrent leurs actions d'un décor champêtre, riant ou austère, en accord ou en contraste avec les scènes qui s'y déroulent. Ici le profond musicien ne se contente pas de ses impressions subconscientes; il va lui-même cueillir sur place ses émotions, il en rapporte dans sa chambrette le frais bouquet de parfums et de couleurs; il note le frisson du tilleul, le cri de l'alouette et de la caille, le bond de la truite et le zigzag du papillon; il fixe en son cerveau les magies de l'atmosphère, des eaux, des prairies et des bois; en bon romantique il s'éprend par-dessus tout du charme des aubes de mai et des soirs d'automne; il célèbre cent fois la lune et les étoiles, et les cantiques nocturnes de Novalis lui inspirent des accents mystiques dignes de ce rare poète.

..

La collection des Lieder de Schubert est le livre d'or de l'hymen de la Poésie et de la Musique. Jamais ces deux muses n'avaient marché de pair d'un pas aussi souple et aussi harmonieux, jamais elles ne retrouvèrent un cœur d'artiste mieux fait pour donner asile à leurs affinités mutuelles. Un musicien doublé d'un érudit pourrait reconnaître l'auteur des paroles employées sur la seule audition du texte musical, tant il est suggestif. Cela serait facile, du moins, en ce qui concerne les collaborateurs préférés de Schubert tels que Goethe<sup>3</sup>, Schiller<sup>4</sup>, Mayrhofer<sup>5</sup>, Matthiesson<sup>6</sup>, etc. Mais à côté de ces poètes, Schubert fait appel à une multitude d'autres; eût-il atteint une vieillesse normale, remarque Schumann, « il aurait mis en musique la littérature allemande tout entière<sup>7</sup> ». Il composa toujours avec une hâte fébrile, comme s'il avait eu le pressentiment de sa fin prématurée. L'éducation élémentaire reçue au Convict et ses lectures personnelles avaient suffi à développer en lui un sens très sûr de la plasticité et des rythmes littéraires<sup>8</sup>; il renonçait plus difficilement à ces qualités de forme qu'à celles du fond, et c'est pour-

quoi, à côté de Goethe et de Schiller qui réunissaient généralement les deux, à côté de Müller, de Matthiesson, de Salis et d'Hölty dont la parenté d'inspiration lui plaisait, il choisissait volontiers comme supports de sa pensée musicale des stylistes, tels que les frères Schlegel et l'anacréontique J.-P. Uz. Bien d'autres poètes du troisième et du quatrième ordre devinrent pour Schubert des collaborateurs d'occasion. Les poésies de Goethe et de Schiller furent sans doute les premières à tomber sous sa main; elles lui fournirent d'excellentes pages, et elles eurent l'avantage de lutter par leur concision contre son principal défaut : l'abondance, la débordante prolixité. C'est à Goethe<sup>9</sup> que nous devons la ballade modèle du *Roi des Aulnes*. Schubert avait 19 ans lorsqu'il dérouta ses amis de pension en leur jouant ce véhément chef-d'œuvre, empreint déjà de la couleur et de la fougue wagnériennes. L'année suivante seulement Schubert rencontra dans le chanteur Vogl un interprète enthousiaste, capable de lui faire une utile propagande. Malgré cette circonstance, *Erkönig* était encore refusé en 1821 par les éditeurs de Vienne; il ne dut la gravure qu'à l'initiative de deux amis prenant les frais à leur charge.

Les autres ballades n'ont pas la sobre grandeur du *Roi des Aulnes*. Le *Plongeur*<sup>10</sup>, de Schiller, contient soixante mesures de piano seul; *Adelwold und Emma*, de Bertrand<sup>11</sup>, n'occupe pas moins de cinquante-cinq pages. Une telle importance paraît au public hors de proportion avec le genre du Lied. Cette partie de l'œuvre de Schubert est forcément la moins connue, et elle n'a pas eu d'imitateurs, non plus que ses scènes antiques ou légendaires pour une seule voix. Mais il doit le meilleur de sa popularité à un genre que Beethoven venait d'inaugurer<sup>12</sup>, le LIEDERKREIS, ou groupe de poèmes d'un même auteur, décrivant une série de situations psychologiques. Tels sont les fameux *Mullerlieder* : *la Belle Meunière* et *le Voyage d'hiver*.

Dans la *Bien-aimée absente* de Beethoven les différents morceaux sont enchaînés musicalement, de façon à rendre presque impossible une exécution partielle. Schubert ne s'est pas conformé à ce système, mais les *Mullerlieder* perdent beaucoup de leur intensité à être entendus séparément, et les chanteurs consciencieux tiennent à les faire figurer intégralement sur leurs programmes.

En somme, Schubert aborda et maîtrisa tous les genres de Lieder. Dans ses innombrables chansons<sup>13</sup>, il paya un large tribut au Lied populaire à strophes parallèles; avec la romance, l'ode, la ballade, la scène dramatique et le LIEDERKREIS il devint le roi du DURCHKOMPOSTESLIED, mélodie dont la musique est variée d'un bout à l'autre, sans répétitions strophiques ni ritournelles. Il fixa donc le caractère universel du Lied et en fit un des principaux modes d'expression de la renaissance romantique de 1800.

La musique des Lieder de Schubert se distingue par la spontanéité mélodique alliée à un sentiment harmonique des plus heureux. Jamais aucun sacrifice à l'effet, ni aucun parti pris de manière; les accom-

1. Il connut le vaillant Körner et mit en musique son fameux *Schwertlied* (chanson de l'épée). Mais il appartenait à Weber d'en mieux sentir et rendre le souffle.

2. Jouissance de la nature.

3. 54 mélodies.

4. 39 mélodies.

5. 48 mélodies.

6. 24 mélodies.

7. Schumann, *Schriften über Musik und Musiker* (Écrits sur la musique et les musiciens).

8. Schumann, op. cit.

9. Toutefois Goethe ne comprit jamais le génie de Schubert ni de Beethoven. Il leur préférait Reichardt, Zeller et Eberwein.

10. *Der Taucher*, 1813.

11. 1815.

12. *La bien-aimée absente* (*An die ferne Geliebte*).

13. Du pêcheur, du matelot, du laboureur, du pâtre, du voyageur, etc.



pagnements sont tantôt très simples, tantôt remarquablement ouvragés, ce qui était du nouveau et les faisait rejeter par les éditeurs comme trop difficiles. Etant donnée la rapidité de composition de ces centaines de pages, on est émerveillé d'y trouver si peu de « lâché » dans la facture. Les changements de ton paraissent quelquefois trop fréquents, mais Schubert sait aussi en tirer ses plus beaux effets, ainsi que des balancements caractéristiques entre les deux modes. Il emploie les octaves de renforcement avec goût, varie richement ses basses; il n'a besoin ni d'artifices contrapuntiques, ni de rappels de motifs, ni de rythmes chevauchés pour orner sa palette des couleurs les plus vives et des nuances les plus fines, traduisant dans sa diversité la prodigieuse mêlée de sentiments qui avait bouillonné dans les cœurs de plusieurs générations de poètes.

..

Schubert (et bien d'autres maîtres après lui) s'est chargé de prouver que le texte d'un bon Lied musical n'est pas chose difficile à découvrir. Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit d'un poème d'opéra, requérant l'adresse et la vivacité scéniques sur lesquelles l'habitué des théâtres ne transige pas, fût-il par ailleurs le plus patient auditeur de cantates et d'oratorios.

Grand compositeur vocal et grand symphoniste (ainsi qu'on le verra dans la suite de cette étude), Schubert fut naturellement attiré par l'idée de réussir dans le genre puissant que ses modèles, Gluck, Mozart, Spontini et son maître Salieri avaient illustré. Mais c'est à Weber que devait revenir l'honneur d'introduire le romantisme sur la scène. Lorsque le *Freyschutz* fut salué avec enthousiasme par les Berlinoises en 1821, Schubert n'avait encore produit que des pièces d'un caractère léger — opérette ou Six-SPUHL<sup>1</sup>. — Il travaillait, il est vrai, à un opéra en trois actes, *Alfonso und Estrella*, qui eut une étrange destinée. Terminé en 1822, il ne fut accepté ni à Berlin ni à Gratz. Trente-deux ans plus tard, Liszt le monta à Weimar, sans grand succès; et après un nouvel intervalle, de vingt-cinq ans cette fois, cet opéra trouva une certaine faveur auprès du public allemand<sup>2</sup>, grâce au remaniement complet du libretto de Schober, opéré par le Capellmeister Fuchs.

En 1823 Schubert redoubla ses efforts du côté du théâtre. Il ne lit pas moins de trois tentatives, malheureusement vaines. La première fut un mélodrame<sup>3</sup> appelé *die Verschworenen*<sup>4</sup>. Cet acte — une adaptation française, par Castelli — eut un sort analogue à celui d'*Alfonso*; il ne connut la rampe qu'en 1861, à Vienne, puis il fut joué à Francfort, Salzbourg, même à Paris<sup>5</sup> et en Angleterre<sup>6</sup>.

Ensuite Schubert composa un drame « héroïco-romantique », de Kupelwieser, intitulé *Fierabras*, suffisant pour justifier à lui seul toutes les attaques de Wagner contre les livrets de l'ancienne école<sup>7</sup>. *Fierabras* resta dans les cartons du maître, qui avait pris la peine de l'illustrer d'un millier de pages de partition!

En l'automne de cette année 1823, Weber était venu à Vienne avec sa collaboratrice, la poétesse Helmine de Clézy, auteur de la légende d'*Euryanthe*. Cette pièce tomba, au Karntnertheater<sup>8</sup>, des la troisième représentation. Helmine de Clézy, bénéficiant d'un froissement qui avait surgi entre Schubert et Weber avec qui elle était au plus mal, sut-elle persuader au jeune Franz que le théâtre allemand pouvait prendre, avec elle et lui, une revanche? C'est probable, car deux mois plus tard le théâtre rival au der Wien montait *Rosemonde princesse de Chypre*, pièce empruntée à la même collection de fabliaux qu'*Euryanthe*. Les importants mélodrames de Schubert (plusieurs de ces morceaux inspirés sont devenus célèbres au concert) ne suffirent point à sauver *Rosemonde*, dont l'affabulation parut invraisemblable et ennuyeuse. Ils donnent seulement à penser combien il est regrettable que Schubert n'ait jamais rencontré un dramaturge capable de lui offrir des occasions dignes de son génie. Peut-être manquait-il de la compréhension dramatique nécessaire pour ne pas prodiguer son art à quelque chose de médiocre<sup>9</sup>; mais il faut aussi constater<sup>10</sup> que la situation modeste et effacée de Schubert limita singulièrement son choix et ne lui permit guère d'avoir recours qu'à des collaborateurs inexpérimentés.

..

En ce temps-là, un seul poète, à Vienne, possédait l'intelligence scénique : c'était Grillparzer<sup>11</sup>. Schubert ne paraît l'avoir connu que sur le tard. Grillparzer lui fournit en 1827 un poème d'oratorio : *le Chant de victoire de Miriam*<sup>12</sup>, pour soprano et chœur avec un simple piano d'accompagnement. Cet ouvrage, de modestes proportions, est peu connu. L'instrumentation terne de E. Lachner n'est pas faite pour lui ouvrir l'accès des concerts symphoniques. Un autre oratorio, écrit en 1820, *Lazarus*, est malheureusement resté inachevé.

Schubert avait débuté à 17 ans dans la symphonie chorale avec une messe qui avait été une des premières annonces de son génie. Il a laissé cinq autres messes et un certain nombre de pièces religieuses d'un style expressif, mais d'un coloris sensualliste par opposition aux blanches ferveurs des anciens maîtres. La couleur est bien la constante caractéristique de l'ère musicale moderne. Le premier, Beethoven la découvre et s'en grise; il trempe son pinceau dans la gloire des soleils tragiques, mais il laisse à son successeur la rêverie des aubes, des lueurs lactées et des reflets lunaires; Schubert en imprègne ses ensembles vocaux : psaumes, alleluias, chœurs d'anges et d'esprits, cantiques au printemps, au matin, hymnes exprimant l'allégresse de l'amour et de la nature, le mystère de la mort et de la nuit.

Schubert s'est contenté d'esquisser l'accompagnement instrumental de la plupart de ses chœurs au moyen du piano<sup>13</sup>, qu'il sut employer — ainsi que tous les grands compositeurs — tantôt comme une ébauche, tantôt comme une réalisation complète de

7. Dictionnaire de Grove, article SCHUBERT.

8. Théâtre de la porte de Carinthie.

9. Conversation de Goethe avec Eckermann.

10. Avec Mme Maurice Gallet dans son livre *Schubert et le Lied*.

11. Il avait offert en 1823 un poème d'opéra romantique (*Melusine*) à Beethoven, qui s'en fût servi s'il avait trouvé un directeur pour l'accueillir.

12. *Miriam's Siegesgesang*.

13. Plusieurs ont été orchestrés ultérieurement par Spina.

1. Sorte de vaudeville dans lequel la musique n'a qu'un rôle épisodique, ne concourant pas à la psychologie des caractères ni au dénouement.

2. A Carlsruhe et en diverses autres villes.

3. Au sens primitif et musical du mot, une pièce mêlée de musique.

4. *Les Conjurés*.

5. En 1868, sous ce titre : *la Croisade des dames*.

6. En 1872, au Cristal Palace, sous ce titre : *The Conspirators*.

sa pensée. Il dota le piano à quatre mains d'une âme. Ses *marches héroïques*<sup>1</sup>, son *délectissement hongrois*, son *grand duo*, en sont la preuve. Ce dernier morceau, qui a tout le caractère d'une symphonie, fut orchestré plus tard par Joachim.

Schubert n'eut ni le temps ni le souci d'être virtuose. Il jouait du violon en quartettiste, et du piano avec un toucher chantant et assez de technique pour exprimer la fougue de ses œuvres. Son plaisir était d'improviser des danses nationales<sup>2</sup>, dont plusieurs albums furent publiés. Schumann les appelle « une erreur esthétique »<sup>3</sup>, Rubinstein les admire<sup>4</sup>, et Liszt donna de plusieurs d'entre elles<sup>5</sup> une transcription étoffée. Ces délasséments comptent peu dans l'œuvre de Schubert, mais ils nous permettent une fois de plus de noter son penchant romantique pour la veine populaire. Ayant été appelé, à deux reprises, à vivre en Hongrie, il recut de la musique magyare une impression que plusieurs de ses œuvres répercutèrent<sup>6</sup>.

On rapporte qu'à l'âge de 13 ans Schubert s'écria un jour : « Que peut-on faire après Beethoven ? » Il était, certes, impossible de le dépasser dans le domaine de la musique purement instrumentale. Aussi voyons-nous la sonate romantique décliner de l'altitude beethovenienne. Schubert ne renonça point à en écrire; son catalogue compte une vingtaine de sonates, dont dix ont été répandues par l'éditeur Peters. Exception faite pour quelques mouvements séparés, on y trouve de la monotonie engendrée par des thèmes sans relief, des répétitions, des triolets bavards et un abus d'octaves lourdes, plaquées ou brisées. Il faut cependant mettre hors de pair le n° 10 en *si* b, composé en 1828. Ici on ne peut que louer la qualité des sujets, la sobriété des développements, la clarté des enchaînements harmoniques et rythmiques. Cette sonate ne suffirait pas à investir Schubert d'une place importante dans l'histoire du piano, mais des pièces d'un caractère libre ont su la lui conquérir. Je ne veux pas parler des *Fantaisies*, d'un éclat un peu tendu, mais de ses *Impromptus* et de ses *Moments musicaux*. On y sent battre le cœur du musicien poète, tour à tour rêveur ou passionné, enjoué, sombre ou mélancolique. Schubert avait la main particulièrement heureuse quand il écrivait de nonchalants scherzandossur une petite allure de marche à deux temps<sup>7</sup>. Dans ce genre, le célèbre *moment musical en fa mineur*, op. 94, n° 3, est un chef-d'œuvre; et puisque j'en suis aux citations, je ne puis me défendre d'évoquer ici l'impromptu n° 1 en *ut mineur* (op. 90). Jamais avant Schubert l'espoir et la résignation n'avaient été traduits, au clavier, de cette manière sublime. Par la façon dont il sut concentrer une vive impression dans un court mouvement, Schubert se montra réellement novateur : il ouvrit la voie où Mendelssohn, Schumann, Chopin, Heller, s'aventurèrent à sa suite, si poétiquement.

..

Si Schubert ne logea point son génie dans la so-

1. Auxquelles il faut ajouter les *marches militaires* et les *marches caractéristiques*.

2. *Foxtrottes*, valse allemandes, Ländler autrichiens.

3. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

4. *Le Musicien et ses Représentants*.

5. *Sonnes de Vienne*.

6. *Délectissement hongrois et marches hongroises à 4 mains. Quatuor en la mineur. Andante de la 10<sup>e</sup> symphonie*, etc.

7. Voir, par exemple, l'ouverture de *Rosemonde* et l'andante du 2<sup>e</sup> trio.

8. Ses sonates, son concerto et son rondo de violon n'ajoutent rien de marquant à la littérature de cet instrument.

nate ni dans le concerto<sup>8</sup>, il l'épancha largement dans la musique de chambre et surtout dans la symphonie. Dès les débuts de sa carrière musicale il avait tourné sa pensée créatrice vers ces formes sévères et grandioses. Dix symphonies, vingt quatuors, quatre trios, deux octuors, deux quintettes, émaillent ses quinze années d'intense production. Il est intéressant de les parcourir chronologiquement et d'y voir se dégager de mieux en mieux la personnalité du chef de l'école lyrico-romantique. Il commence par grouper les instruments dans leur régime le plus homogène, les cordes seules, sans compromission<sup>9</sup>. Les deux symphonies de l'année 1816 trahissent l'influence de Mozart<sup>10</sup>, de Haydn<sup>11</sup> et de l'école italienne<sup>12</sup>. Schubert n'a que 19 ans, et déjà se manifeste son sentiment inné des timbres orchestraux. « Il fait dialoguer les instruments à vent comme des êtres humains, » remarquera Schumann. En 1819 il compose son charmant quintette avec piano *la Truite*, ainsi désigné parce qu'il y emploie le thème « naturaliste » d'une de ses mélodies portant ce titre. Jusqu'ici c'est au lied que Schubert a confié le meilleur de son inspiration; alors, en 1822, sa maturité s'épanouit subitement dans l'allegro et l'andante de la symphonie en *si mineur*<sup>13</sup>. Il n'a que 23 ans, et il s'élève d'un seul bond au faite du sublime. Venue après la plupart des œuvres de Beethoven, cette symphonie en diffère totalement. Elle développe au suprême degré les qualités expressives de l'orchestre en donnant aux taches de sonorité un relief individuel et presque indépendant, bien qu'harmonieusement fondu dans le modelé des contours. Tout porte à croire que ce merveilleux diptyque musical ne fut jamais posé par Schubert sur les pupitres de ses camarades du Convict<sup>14</sup>. Avec la même sûreté d'audition intérieure, il écrira l'année de sa mort la grandiose *symphonie en ut majeur* découverte chez son frère, dix ans plus tard, par l'œil d'aigle de Schumann. « Quand j'entends une bonne exécution de cette œuvre, ou quand je la dirige moi-même, — nous dit le savant Capellmeister F. Weingaertner<sup>15</sup>, — j'éprouve une sensation analogue à celle qui pourrait donner un libre essor à travers l'éther imprégné de lumière. » Cette symphonie célestement<sup>16</sup> longue, ce miroir d'infini, la dixième<sup>17</sup> de Schubert, n'est pas indigne de couronner la neuvième de Beethoven. Cinq années seulement séparent ces deux productions, mais Schubert appartient à la génération subséquente, et déjà la pensée du monde s'est renouvelée. Beethoven a fait parler tumultueusement toute l'humanité par la bouche d'Apollon. Sous la divine violence de sa pensée il a fait éclater la forme humaine. Schubert incarne déjà le retour à cette forme que Mendelssohn chérira bientôt avec une plus étroite maîtrise... phénomène d'éternel balancement, réaction qui ramène en deçà d'un point élevé trop brusquement atteint... « Natura non fecit saltus... » Cette impression s'accroît si l'on compare les derniers quatuors des deux maîtres. Beethoven, « le sourd écoutant<sup>18</sup> », comme Milton fut l'aveugle voyant, s'absente, s'exile de toute contingence, et, pour exprimer l'inexprimable, il

9. Les deux premiers trios sont pour violon, alto et violoncelle.

10. Dans les premiers mouvements, les andantes et les menuets.

11. Finale de la 5<sup>e</sup> symphonie.

12. Finale de la 4<sup>e</sup> symphonie.

13. On se demande comment Schubert a pu laisser inachevée une œuvre d'une telle valeur, réalisant encore, telle qu'elle est, la perfection.

14. Cette école avait formé un orchestre d'élèves.

15. *Les Symphonistes depuis Beethoven*.

16. L'expression est de Schumann.

17. Le manuscrit de la 9<sup>e</sup>, daté de 1825, a été perdu!

18. Rubinstein, ouvrage précité.

rudoie les tessitures, bouleverse les rythmes, entrecoupe sa trame polyphonique de silences géantaux et bizarres. Schubert aspire toujours à la plénitude sonore, il reste dans les limites de l'éloquence humaine, un peu oratoire, avec une teinte de bonhomme et un penchant quasi enfanta pour les récits légendaires dans lesquels il s'écoute parler. C'est la monnaie d'argent qu'il lui faut payer au romantisme, après avoir emprunté tout son or. Écoutez-la clairement tinter sous l'archet de Schuppanzigh<sup>1</sup>, soit que ce grand violoniste donne la réplique aux belles mélodies de *Foetnor*, soit qu'il conduise le *quatuor en la mineur*<sup>2</sup>, ou le solennel et dramatique *quintette* dans lequel Schubert revient à la disposition des deux violoncelles<sup>3</sup>, tant usitée par Boccherini.

Peu de génies ont eu plus de choses à dire que Schubert, et nul n'a écrit autant que lui pour soi seul. De là vient son intensité poétique, libre de toute extériorité, dégagée de tous artifices esthétiques tels qu'ingénieuses recherches de thèmes, piquants fugatos ou mélanges de rythmes. La forme extérieure est celle de Haydn, le ton mélodique égale Mozart, les oppositions de nuances profitent de l'école de Beethoven, les surprises de modulation et d'orchestration sont absolument personnelles et d'un pathétique qui emporte tout.

Expression culminante d'une race dans laquelle le génie musical est pour ainsi dire à l'état endémique, Schubert épuisa son énergie totale en quinze années d'intense labeur. Lorsqu'il mourut, à 31 ans, il était encore presque inconnu. Ce furent certainement ses *lieder* qui, en pénétrant dans les salons musicaux, attirèrent l'attention sur l'autre partie de ses œuvres, grâce à laquelle nous pouvons saluer en lui un des musiciens les plus complets qui aient existé.

L'art perdit ici de grandes richesses,  
Et des espoirs plus grands encore,

écrivit Grillparzer sur la pierre tombale de Schubert. J'aimerais y voir ajouter ces simples vers d'un de ses poètes favoris, Hebel, fauché comme lui dans sa fleur :

..... du redliches Jüngling  
Warum barg dich die Gruft so früh?<sup>4</sup>

### Weber et l'opéra romantique.

« En 1807, la paix de Tilsitt avait mis l'Allemagne sous le pied de Napoléon... Longtemps immobile sous le bâillon, elle se redressa un beau jour, sombre, frémissante, armée... On vit une nation entière debout sous les armes. Fonctionnaires, artisans, bourgeois, nobles, paysans, professeurs, artistes, marchaient côte à côte... Dans les tavernes on ne chantait que des refrains belliqueux, dans les villages on ne jouait que des fanfares de guerre... Des nuages où elle s'était perdue la poésie descendit un beau jour comme un coup de foudre sur le champ de bataille pour remplir les soldats de son feu sacré. C'est alors qu'apparut la supériorité du *Lied*... Portés sur les ailes de la mélodie, des chants simples et vigoureux

atteignaient les esprits les plus ignorants, car ils parlaient à tous la même langue primitive, la langue universelle à jamais victorieuse de la musique. »

Le vaillant poète Theodor Körner se fit l'écho de cette effervescence si bien décrite par M. Edouard Schuré : « Nouveau Tyrtée, il s'engagea dans les chasseurs noirs et tomba en 1813 sur le champ de bataille de Gadebusch. Un musicien de 28 ans s'offrit alors pour venger à son tour tous ceux qui souffraient de l'oppression napoléonienne. Il ramassa la lyre de Körner, et, l'ayant accordée sur un mode plus ample, il s'en servit pour attiser le goût de la liberté dans le cœur de tout un peuple. Cet homme de génie n'était autre que le futur auteur de *Freischütz*, Karl-Maria von Weber.

Né à Eutin, en 1786, il mena une vie aussi agitée et brillante que celle de Schubert fut concentrée et monotone. Après avoir suivi l'enseignement de Michel Haydn, puis la discipline sévère et méthodique de l'abbé Vogler<sup>5</sup>, il devint *capellmeister* à Breslau, Stuttgart et Prague. Pianiste admiré, chef d'orchestre des plus compétents, il fit applaudir à Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, etc., ses compositions pour piano et ses pièces de clarinette ; à Munich et à Berlin, ses opéras *Abou-Hassan*<sup>6</sup> et *Silvana*<sup>7</sup>. A Stuttgart il partagea les ébats de toute une jeunesse dissolue, parmi laquelle son titre de *Freiherr*<sup>8</sup> le fit accueillir ; mais d'autre part il fréquenta en mainte occasion des hommes éminents tels que Voss, Goethe, Wieland, Tieck, Brentano, Hoffmann et Jean Paul, Spohr et Beethoven.

Influencé par la nouvelle poésie romantique, Weber fit une étude approfondie du *Volkslied*, et il médita bientôt d'en tirer parti sur la scène, d'en rafraîchir le théâtre qui parlait italien depuis la mort de Mozart, malgré l'effort superbe, unique et incompris de Beethoven<sup>9</sup>.

Le *singspiel* *Silvana* n'avait eu à Berlin qu'un demi-succès. Les nouveautés saillantes de cet opéra avaient passé presque inaperçues, et cependant il était construit sur un sujet attrayant<sup>10</sup>, médiéval et romantique, avec des situations simples et fortes ; l'illustration musicale en était juste et bien graduée, il n'y manquait ni abondance mélodique, ni puissance dans la comédie, ni grâce dans le pathétique. La caractérisation des personnages était fermement dessinée dans l'orchestre. Mais l'attention du public était ailleurs. C'est vers le chantre de la guerre de libération qu'elle se tourna sans effort. Ainsi Weber, qui n'avait en lui aucun esprit d'intrigue, n'eut qu'à se laisser aller aux courants d'émotion dont chaque artiste est le sensimètre, et il trouva les magnifiques hymnes de la liberté de *Lier und Schwert*<sup>11</sup>. Et lorsque la tyrannie fut définitivement écrasée à Waterloo, il composa, sous le titre de *Kampf und Sieg*<sup>12</sup>, une retentissante cantate qui est un véritable poème symphonique avec chœur, une fresque mouvante remplie d'éléments qui trahissaient déjà le don instrumental le plus rare et le tempérament dramatique le plus sûr. Cette cantate dépeint d'abord la stupeur, la

4. « Loyal jeune homme, pourquoi la tonne s'est-elle sitôt fermée sur toi ? »

5. *Histoire du Lied*.

6. Célèbre compositeur et théoricien, 1749-1814.

7. 1811.

8. 1810.

9. Baron.

10. *Fidelio*, 1805.

11. Poème de F.-C. Hiemer.

12. *La Lyre et l'Épée*.

13. *Guerre et Victoire*.

1. L'interprète favori de la musique de chambre de Beethoven et de Schubert.

2. Daté de 1824, l'un des meilleurs, avec le quatuor en *ré mineur* (1825) et celui en *sol majeur* (1826).

3. En général moins heureuse que celle des deux altos, choisie par Beethoven. Mais Schubert se garde d'alourdir sa base harmonique, grâce à sa précaution d'écrire un des violoncelles dans son registre aigu, procédé dont il était coutumier, ainsi qu'on peut le remarquer dans ses deux jolis trios avec piano, op. 99 et 100, écrits l'année précédente (en 1827).

sourde angoisse causée par le retour de l'île d'Elbe. Dans la dernière partie nous assistons aux péripéties de la colossale bataille : le *Chœur* des soldats français alterne héroïquement avec les invocations déistes de l'armée germanique, jusqu'à sombrer sous la fanfare victorieuse des cors prussiens, à laquelle se mêlent le *God save the king* et le chœur des chasseurs noirs de Lützow.

On ne joue plus cette symphonie à programme<sup>1</sup>, sans doute parce qu'elle réveillerait d'une manière trop précise la mémoire d'un conflit de races dont les plaies saignent encore. Mais on chante toujours les ardentes effusions de la lyre et l'épée dont l'inspiration mérite d'être conservée, parce qu'elle s'élève au-dessus des haines et des antagonismes.

On voit de quelle manière Weber forgea son instrument romantique. Noblement épris d'indépendance, imbu de fortes études et d'audacieux chants populaires, issu d'une famille musicienne qui l'avait élevé dans les coulisses d'un théâtre, il s'élança bientôt sur les traces des poètes de l'école nouvelle; il résolut de scruter les ressources de sa race et de demander au terroir allemand des types et des légendes frissonnantes de vie et de vérité.

Dès 1810, l'attention de Weber avait été attirée par une histoire que l'écrivain Apel venait de publier sous ce titre : *le Freischütz, légende populaire*. Mais ce fut seulement après avoir été appelé à Dresde, en 1816, que Weber, aidé de Kind<sup>2</sup>, en fit un sujet d'opéra.

Le livret de Kind a une forme dramatique saisissante. Les croyances catholiques de Weber expliquent la ferveur musicale avec laquelle il sut interpréter le caractère sacré de l'ermite et le rôle angelique d'Agathe. La partition entière est un vrai faisceau de forces romantiques. Deux ans avant le pamphlet de Stendhal et sept ans avant la préface de Cromwell, Weber revient à la tradition shakespearienne, il confronte hardiment le comique et le sublime. Dans la représentation symphonique de la nature il approche la maîtrise beethovenienne; prédécesseur de Marschner, il appelle à son secours tout un arsenal de moyens neufs pour exprimer le fantastique, l'étrange et le terrible; enfin, avant Meyerbeer il donne à chacun de ses personnages une caractérisation indélébile; à l'aide du coloris orchestral, il les élève à la hauteur de types, et il leur fait chanter les mélodies les plus persuasives, les plus fascinantes, toutes parfumées d'un folk-lore inconscient.

On peut s'imaginer l'émerveillement du public berlinois en face de cette flore indigène épanouie dans son propre terrain, à la place des fleurs coupées sous un autre soleil que Salieri, Rossini, Spontini, avaient coutume de faire agréer. Mozart avait été à demi italien, et Gluck plus qu'à demi français. Weber le premier dota ses compatriotes d'un théâtre; le premier il parla une langue musicale d'un sens profondément allemand sur une scène allemande.

Cependant, de même qu'un cœur chaud a vite fait de se sentir à l'étroit dans les bornes de la famille, un esthète romantique ne peut se laisser emprisonner dans le sentiment patriotique et national. Rééditant, comme Victor Hugo, le CAUSA TANGOR AB OMNI d'Ovide, il abolit d'un seul coup ces compartiments d'humanité qu'on appelle des frontières. Ainsi fait Weber en

puisant à pleines mains dans les coutumes exotiques. Déjà *Abou-Hassan* et *Turandot* avaient évoqué l'âme turque et l'âme chinoise. Avec *Preciosa*, *Euryanthe*, *Obéron*, il ressuscite la chevalerie espagnole, les épopées romanes et orientales. Le romantisme élargisseur, émancipateur, entré dans le monde de la musique par le portique gigantesque de la IX<sup>e</sup> symphonie, se manifeste comme le digne héritier de la Révolution française.

Weber était aussi bon illustrateur que grand peintre d'après nature. Dans les mélodrames de *Preciosa*<sup>3</sup> il fit de la couleur locale, employa fort habilement des airs espagnols et des rythmes tziganes, sans rien perdre de la personnalité allemande de son génie.

En 1823 vint le tour d'*Euryanthe*, qui, nous l'avons vu déjà, précéda de peu à Vienne la *Rosemonde* de Schubert. Ici Weber rompit avec les habitudes du Singspiel et écrivit une musique continue, sans parlato, ce qu'il n'avait osé faire pour le *Freischütz*. Fut-ce la cause de la médiocre faveur avec laquelle son ouvrage fut accueilli? N'est-ce pas dû plutôt au livret d'Helmine de Chézy, jugé par Goethe des plus médiocres? Il contient cependant des situations et des ambiances pour lesquelles Weber avait créé un langage. Mais l'heure du succès était passée pour un artiste avant le souci de se perfectionner, de faire mieux et différemment. Ce n'est point là ce que veut le public. Malheur à celui qu'il a pris sous sa protection s'il ose lui apporter des produits trop dissemblables de ceux auxquels on a daigné accorder de la célébrité.

*Euryanthe* n'était plus un opéra populaire allemand proprement dit. Le sujet en était puisé à une source médiévale française : le *Roman de la violette*, d'où Shakespeare tira sa pièce intitulée *Cymbeline*. Si l'on ouvre la partition d'*Euryanthe*, on se trouve en face d'une œuvre puissante dans laquelle Weber tendait vers une union plus intime entre les trois éléments du drame : la poésie, la figuration, le décor, — anticipant ainsi sur la réforme wagnérienne. L'interprétation du poème est d'une minutieuse fidélité; la musique, selon l'appréciation de Schumann, est une collection de pierres précieuses<sup>4</sup>. Cependant c'est la frivolité de Rossini qui captivait alors l'engouement du public viennois. Lorsque Weber apprit à Dresde, où il fut capellmeister pendant neuf ans, que sa pièce, écrite avec tant de soins, n'obtenait qu'un maigre succès d'estime, il tomba dans un état de dépression qui fut une épreuve de plus pour sa santé chancelante, et il demeura de longs mois sans composer.

Les applaudissements chaleureux de Röchlistz à Leipzig et de Tieck à Dresde adoucissent un peu son amertume, et sa réputation grandissante lui valut la commande d'un opéra pour le théâtre de Covent Garden de Londres. Il jeta son dévolu sur un poème anglais tiré de l'*Obéron* de Wieland, et il se mit encore une fois au travail, donnant un admirable exemple d'énergie, car il était poitrinaire et savait ses jours comptés.

*Obéron* est une sorte de poème épique avec de fréquents changements de scène. Weber se plaignait de ce que ce livret de coupe anglaise<sup>5</sup> ne laissait pas à sa musique tout le déploiement pathétique dont elle était susceptible. Mais de ce côté il avait fait ses preuves; le sujet d'*Obéron* lui permit de s'élever plus haut que jamais dans le fantastique et le pittoresque, au moyen de l'individualisation et du groupe-

1. Exécutée à Prague en 1843.

2. Littérateur, 1768-1821.

3. Œuvre musicale du même genre qu'*Egmont* et *Rosemonde*. *Preciosa* fut montée à Berlin en 1821. Le sujet était tiré de Cervantes par Wolf, acteur à Weimar.

4. Conversation de Goethe avec Eckermann.

5. Écrits sur la musique et les musiciens.

6. Il dut apprendre l'anglais spécialement pour cette occasion.

ment des timbres. Grâce à son sens de l'instrumentation, Weber fut un des principaux facteurs de l'évolution romantique. Arrivé à point pour ouvrir à la foule les trésors de la veine nationale, il fut aussi le premier à donner à l'inspiration légendaire, à la magie des paysages enchantés, leur expression la plus idéale, celle de l'orchestre. Comme autrefois le Dante, il créa sa langue de toutes pièces. Avant lui Haydn avait été descriptif, Beethoven pittoresque. « Allant plus loin, dit ingénieusement Lavoix fils<sup>1</sup>, Weber ne rendit pas seulement la nature et les sensations qu'elle inspire, mais, ressuscitant les dieux qui l'animaient, il créa une nature nouvelle dont les voix ont quelque chose d'humain, tout en restant en dehors de l'humanité. » Aussi dut-il faire appel aux qualités les plus secrètes des flûtes persuasives ou sifflantes, des cors éclatants ou voilés, des archets mugissants ou plaintifs, des clarinettes angoissées ou mélancoliques<sup>2</sup>.

Avec Weber, nous voyons la symphonie descendre un degré du trône de la musique pure pour se faire plus dramatique et plus pittoresque. Dans certaines pages du *Freischütz*, par exemple<sup>3</sup>, nous avons devant nous une tourmente sonore d'où ne surgit aucune mélodie dominante. C'est une grande nouveauté; c'est l'avènement dans l'orchestre de la virtuosité, dangereux facteur dont actuellement l'antimusicalité ne connaît plus de bornes.

Il faut en prendre son parti. Avec Weber nous nous éloignons de la musique « linéaire » dont Bach est le dieu et dont Mozart, Beethoven, avaient dit le dernier mot symphoniquement. Les ouvertures de Weber sont des fantaisies dramatiques superbes, de frémissantes prophéties de ce que le poème lyrique contiendra. Certes on peut goûter au concert la beauté de leurs idées, la magie de leur réalisation orchestrale, mais ce ne sont plus, comme l'ouverture d'*Egmont* et celle de *Fidello*, des symphonies « où passe le souffle d'un drame<sup>4</sup> ». La pensée ne se développe pas, elle procède par sauts, par contrastes, par antithèses<sup>5</sup>, procédé essentiellement romantique et des plus attrayants lorsqu'il est « souligné par l'instrumentation<sup>6</sup> ».

C'est bien là d'excellente peinture, mais ce n'est pas du dessin. Nous nous en apercevons lorsque Weber aborde la musique de chambre, ce qu'il fit d'ailleurs avec la plus sage modération. Il n'écrivit pas un seul quatuor à cordes. Son trio, son quatuor, son quintette, ne sont pas sans intérêt, parce qu'ils mettent en avant les ressources expressives de ses deux instruments favoris, le piano et la clarinette.

A Munich, en 1811, Weber s'était lié avec le grand clarinettiste Börmann, pour lequel il composa deux concertos avec orchestre et trois morceaux avec piano, s'essayant ainsi aux effets et aux traits nouveaux qu'il sut obtenir d'un instrument dont Beethoven n'avait pas découvert toutes les capacités<sup>7</sup>.

Weber fut un des rois du piano. Mais ici encore c'est par le coloris, le contraste, la chaleur entraînant des idées, qu'il subjugué. Il jouait magnifique-

ment, paraît-il, les sonates de Beethoven. Les siennes, sans avoir autant de solidité ni d'interiorité, sont irrésistibles de fougue et de rêverie<sup>8</sup>. Le célèbre *concerto-stück* à plus de maturité que les deux premiers concertos écrits en 1810 et 1811. Weber acheva de le composer le jour de la répétition générale du *Freischütz*, dans la plénitude de son talent par conséquent. Comme sa cantate *Kampf und Sieg*, c'est déjà un intéressant spécimen d'illustration musicale ponctuelle. L'auteur imagine une châtelaine assistant au retour de son chevalier qui lui rapporte des croisades, au milieu d'un brillant cortège, les palmes de la victoire et de l'amour fidèle.

Véritable poème symphonique pour piano et orchestre, ce bouillant concerto<sup>9</sup> fut le cheval de bataille de plusieurs générations de pianistes. En sus de ces morceaux, Weber publia une dizaine de *variations* dans lesquelles il emploie nombre d'heureuses formules pianistiques, larges accords, sauts hardis, tierces, sixtes et octaves rapides; mais les pièces les plus connues à juste titre sont deux polonaises, un *roulo brillant*, le *Momento capriccioso*, enfin la charmante et spirituelle *Invitation à la valse*.

Les Lieder de Weber sont assez nombreux. On en compte une centaine, dont soixante-dix-huit pour une voix. Quand il ne composait pas lui-même ses paroles<sup>10</sup>, il les empruntait à Herder, Bürger, Voss, ou à des poètes de son entourage tels que Tieck, Körner, Matthiesson, Schenkendorff, etc. La plus grande partie sont de vrais Volkslieder, écrits sur des stances parallèles avec des accompagnements de guitare, instrument dont Weber jouait avec prédilection. Il y a là mainte page d'un élan magistral. Mais ce genre trop primitif pour l'ère moderne a été détrôné par le Durchkomponistes Lied de Schubert, de Schumann et de Franz. Quant aux mélodies de Weber écrites en mode continu, ce sont — tels les *Chants de la lyre et de l'épée* — des épisodes que leur grande puissance d'évocation classe sans conteste au livre d'or du Lied<sup>11</sup>.

Afin de passer en revue l'œuvre complète de Weber, il faut citer encore six petites sonates pour piano et violon et six grands airs de concert sur des paroles italiennes<sup>12</sup>; enfin, comme œuvres d'occasion, huit cantates et deux messes d'un style curieusement « séculier », montrant à la fois l'unité et la qualité objective de leur inspiration. Dans l'une d'elles, écrite pour le cinquantième anniversaire du roi de Saxe, Weber observe d'un bout à l'autre un ton pompeux et solennel. L'autre, composée à l'occasion d'un festival de famille, possède un caractère idyllique qui la pourrait faire baptiser *MISSA DOMESTICA*.

Dans la dernière partie de son existence, Weber se distingua comme réorganisateur du théâtre allemand à Dresde. Avec une belle indépendance de caractère et une louable fermeté, il accueillit des pièces d'un haut mérite, propres à relever l'art germanique, en face de l'art italien envahisseur.

Weber avait épousé en 1817 la cantatrice Caroline Brandt. Il mourut à Londres<sup>13</sup>, loin de sa femme et de ses enfants. Il précédait dans la tombe Beethoven et Schubert. Ainsi, en l'espace de trois années, le

1. *Histoire de l'instrumentation*.

2. Sans rien modifier d'ailleurs à la composition de l'orchestre beethovenien.

3. Voyez la foule des balles.

4. Lavoix fils, ouvrage précité.

5. Chez Weber comme chez notre Victor Hugo, une idée en appelle presque toujours une autre d'un caractère opposé.

6. Dictionnaire de Grove, article WEBER.

7. Il ne l'employait pas dans son registre grave. Comme exemple du contraire, voyez l'ouverture du *Freischütz*, et surtout la messe en sol de Weber.

8. Il y en a quatre. Tout le monde connaît les géniales envolées de la fameuse sonate en la *op.* 39.

9. Publié sous ce nom : *le Croisé*.

10. Styliste avisé comme Schumann, Berlioz, Wagner, etc., Weber écrivit beaucoup d'articles critiques.

11. Weber composa la plupart de ses Lieder de 1811 à 1817, dans l'intervalle séparant *Sylvana* du *Freischütz*.

12. Composés de 1810 à 1815.

13. A 40 ans, le 5 juin 1826.

monde perdit trois de ses plus grands musiciens. Mendelssohn et Chopin n'avaient que 17 ans. Avant qu'ils n'entraissent en lice et ne jetassent leurs sceptres dans la balance de l'art, il y eut un vide dans lequel s'agitait la séquelle des imitateurs et des talents secondaires.

### L'opéra entre Weber et Wagner.

Pendant une dizaine d'années ce fut un intérim, un armistice au cours duquel nul glorieux combat musical ne fut livré. Le prestige de Beethoven grandit dans ce calme, celui de Schubert commença à naître, celui de Weber se maintint sur la scène, et de là rayonnera sur tous les maîtres futurs du romantisme. Dans le genre du drame lyrique et de la comédie musicale son influence s'exerce directe, immédiate, et s'étendra jusqu'aux confins de l'époque romantique dont Wagner s'évadera un jour à grands coups d'aile.

Trois musiciens, Spohr, Hofmann, Marschner, méritent d'être considérés, à côté de Weber, comme les fondateurs de l'opéra romantique.

On a même voulu donner à **Ludwig Spohr**<sup>1</sup> la priorité absolue en excitant de son *Faust* composé en 1812<sup>2</sup>. Mais *Sylvana* date de 1809, et *Rubezahl* remonte même à 1805. Les opéras de Spohr, d'un romantisme artificiel, externe, n'atteignaient pas au « vérisme » de Beethoven et de Cherubini. Après *Rubezahl* et *Sylvana*, le premier opéra vraiment romantique par le sujet et par le traitement, est *l'Onéline*, née de la collaboration de **E.-F. Hofmann** avec la Motte-Fouqué<sup>3</sup>. On sait que l'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot* ne fut pas seulement un des plus célèbres ironistes de la littérature allemande. Il donna des pages importantes à la musique et composa onze opéras<sup>4</sup>. L'un d'eux, *Onéline*, obtint à Prague, sous la direction de Weber, quatorze représentations. Plus âgé que Weber de dix ans, Hofmann exerça sur ce dernier une indéniable influence intellectuelle, qui s'étendit ensuite sur Schumann. Mais sa principale originalité réside dans sa littérature : en musique il ne représente guère qu'une date.

Il n'en est pas de même de Spohr, qui fournit une longue carrière musicale<sup>5</sup>, fut capellmeister à Gotha, au théâtre an der Wien, à Francfort, à Cassel. Chef d'orchestre et violoniste célèbre, auteur respecté d'opéras, de symphonies, d'oratorios et de musique de chambre, ce maître nous offre l'exemple d'un curieux tempérament. A la fois conservateur et novateur, il n'arrive pas à secouer l'influence de Haydn et de Mozart, dont il observe l'impeccable carrure ; mais il tente des œuvres pour double orchestre et pour double quatuor. Il écrit des successions chromatiques à la Chopin et compose lui-même, comme Wagner, le scénario de son dernier opéra. Il se lie avec Goethe, écrit une cantate patriotique en 1812, — comme We-

ber ; — plus tard, en 1832 et 1848, il se montre assez radical pour compromettre son crédit à la cour de Cassel. Il joue avec admiration les premiers quatuors de Beethoven, mais il trouve incompréhensible la suite de ses œuvres, critique la 9<sup>e</sup> symphonie comme étant « triviale<sup>6</sup> », ce qui ne l'empêche pas de la conduire avec succès en deux occasions<sup>7</sup>. Il se lie avec Weber, mais se détourne du *Freischütz*, tout en en recevant l'empreinte<sup>8</sup>. Enfin il réprouve l'esthétique de Wagner, mais il reconnaît ses qualités théâtrales au point de s'employer à monter ses premiers drames<sup>9</sup>.

Tant d'aptitudes contraires ne purent assurer l'immortalité de cet étrange artiste, du moins en tant qu'ambitieux créateur des plus grandes formes de l'art. Son théâtre est éclipsé par celui de Weber, sa musique de chambre s'efface derrière celle de Beethoven, et à ses symphonies celles de Schubert servent d'écran. Leurs mélodies un peu pâles, leurs harmonies d'un chromatisme apprêté, leurs rythmes monotones, justifient la défaveur où elles sont tombées. Sans valeur intrinsèque réelle, elles gardent toutefois un intérêt historique, par leurs tendances à commenter des épisodes, des caractères, des programmes détaillés<sup>10</sup>.

On peut considérer Spohr comme le chef de file des maîtres de grand talent, ayant écrit ce qu'on appelle de la *Capellmeister Musik*, — assez doués pour aborder divers genres avec goût et non sans succès, mais manquant de la spontanéité du génie. Ajoutons que Spohr doit être classé hors de pair comme violoniste. De même que Clementi ou Rubinstein, il fut un grand virtuose compositeur. Ses concertos gardèrent leur valeur malgré le voisinage redoutable de Mendelssohn ; ses *duos*, son *Ecole de violon*, offrent des qualités didactiques qui propageront longtemps encore la brève sonorité de son nom.

L'un des premiers à recueillir avec Spohr la succession ouverte par la mort prématurée de Weber, ce fut **Heinrich Marschner**<sup>11</sup>, qui joue un rôle important dans l'histoire du drame musical allemand. Comblant la lacune causée par la défection du brillant Meyerbeer, passé armes et bagages à la France, il achève l'opéra vers ses destinées wagnériennes, ce que ni Mendelssohn ni Schumann ne sauront faire, tout en étant plus grands que lui.

Doué d'un tempérament particulièrement romantique, Marschner possède, à côté d'une verve populaire et joviale très accentuée, un sentiment du sombre et de l'horrible digne d'Anne Radcliffe. Weber reconnut vite tout ce que le talent dramatique de son jeune émule comportait d'invention, d'habileté et d'expression émotive. Il lui donna le meilleur des encouragements en faisant exécuter son *Henri IV et d'Aubigné* à Dresde en 1820. Huit ans plus tard, Marschner dégaga complètement sa personnalité avec son fameux *Vampire*<sup>12</sup>, à qui la ville de Hanovre fit un succès triomphal. Le même théâtre, dont

en 1833. Il voulait produire *Lohengrin*, mais y trouva des oppositions invincibles.

1. Né en 1781, deux ans avant Weber.  
2. A Vienne. Représenté à Prague en 1816 seulement. J.-E. Eberl (1766-1807), qui eut le périlleux honneur de faire jouer une symphonie à côté de l'*Héroïque* de Beethoven (A. M. Zeitung, VII, 321), produisit aussi à Vienne, en 1801, avec peu de succès d'ailleurs, un opéra « romantique » intitulé *la Reine des îles noires*.

3. Délail curieux, Hofmann avait fait appel au concours d'un parolier, parce qu'il se refusait lui-même à écrire des vers.

4. Tous sont restés manuscrits.

5. Il mourut en 1859.

6. *Autobiographie*, vol. 1<sup>er</sup>, p. 202.

7. A Bonn, en 1814, et à Londres, en 1833.

8. Et cela n'est pas indifférent au succès de sa *Jessonda* en 1822.

9. *Le Vaisseau fantôme*, à Cassel, en 1842 ; *Tannhäuser* (même ville)

10. C'était reprendre, à peu près en même temps que Berlioz, les conceptions inaugurées par la *Pastorale* et la *Bataille de Vittoria*.

11. Après avoir écrit plusieurs symphonies dans la forme abstraite (1811-1832), Spohr en donna quatre répondant à des plans déterminés dont voici les curieux titres : *la Consécration des sons* (n° 4), d'après un poème de Carl Pfeiffer, *le Divin et le Terrestre dans l'homme* (n° 5), *Symphonie historique*, portraits de Haendel, Mozart, Beethoven... et Spohr (n° 6), *les Saisons* (n° 7).

12. 1795-1861.

13. Scénario assez peu attrayant de son beau-père Wohlbrück. C'est le seul ouvrage de Marschner qui ait franchi la frontière allemande. Il eut 60 représentations au Lyceum de Londres en 1829.

Marschner était le capellmeister, applaudit en 1833 son chef-d'œuvre, *Hans Heiling*<sup>1</sup>.

Ce compositeur excellait à dépeindre les esprits et les démons. Sa large vision d'ensemble, son écriture et son orchestration soignées, jointes à une grande rapidité de travail, lui dictèrent cent quatre-vingts œuvres de toutes sortes, y compris des sonates de piano, des Lieder et des chœurs très répandus dans son pays.

Citons auprès de lui, comme favori de maint LIEBERTAFEL<sup>2</sup>, Conradin Kreutzer<sup>3</sup>. Ses Lieder pour une voix ont sombré derrière ceux de Schubert, mais on ne saurait passer sous silence sa contribution au Singspiel et à l'opéra. Sur une trentaine d'ouvrages, deux ou trois sont restés au répertoire<sup>4</sup>.

Kreutzer représente la tradition mozartienne. T.-M. Eberwein<sup>5</sup> et G.-A. Lortzing<sup>6</sup> succèdent à Reichardt dans le Liederspiel, genre analogue au vaudeville français.

Eberwein, compositeur favori de Goethe, eut une célébrité plus restreinte que Lortzing, dont plusieurs opéras se jouent encore<sup>7</sup>; on y trouve du naturel et un sens scénique remarquable. Lortzing écrivait lui-même ses libretti, très habilement, d'après des pièces déjà existantes. Mais son humour un peu épais et la qualité de sa musique ne peuvent se comparer aux productions de l'école française d'alors. C'est là qu'il faut chercher, à travers Rossini, les vrais héritiers du *Figaro* de Mozart. Pour retrouver en Allemagne des comédies lyriques dignes de ce nom, il faut attendre l'apparition de Nicolai<sup>8</sup>, de Cornelius<sup>9</sup> et de Goetz<sup>10</sup>. Dans leurs œuvres, la musique tient la première place, au lieu d'avoir un caractère secondaire et accidentel de lied. Seul, le premier de ces auteurs et son contemporain Suppé<sup>11</sup> entrent dans le cadre de la présente étude. Tous deux d'origine italienne, ils commencèrent leur carrière allemande à Vienne, en 1844; mais Nicolai avait débuté, comme Meyerbeer, Gluck et tant d'autres, par une série d'opéras italiens. Maître de chapelle à Vienne, puis à Berlin, Nicolai mourut à 39 ans en ce dernier lieu, dans la ruineur des légitimes applaudissements qui accueillaient sa musique des *Joyeuses Comères* de Windsor.

Moins ambitieux et doué d'une maîtrise plus menue, Franz von Suppé osa cependant se risquer, une fois aussi, sur le magique domaine de Shakespeare<sup>12</sup>; mais ce furent ses innombrables vaudevilles et comédiettes qui rendirent son nom populaire et lui ouvrirent en 1878 et 79 les portes de l'Alhambra londonien et des parisiennes Nouveautés.

### Torpéur classico-romantique<sup>13</sup>.

Il semblerait qu'au point où nous sommes arrivés dans l'histoire de la musique allemande nous dusions, en passant de la salle de spectacle à la salle de concert, y retrouver un orchestre à la fois descriptif,

dramatique et coloré, tout étincelant des perles dont Beethoven, Schubert et Weber l'ont fraîchement doté. Il n'en est rien encore. Jusqu'au moment où Mendelssohn se dressera comme un jeune dieu sur l'estrade du Gewandhaus, à la tête d'une élite enthousiaste, la symphonie, trois fois veuve des génies qui l'avaient si bien conquise, s'étiolé et se traîne languissante en des unions trop respectueuses, trop honnêtes, trop bourgeoises. C'est à Mendelssohn qu'appartient le rôle de bénir l'alliance libre du classicisme et du romantisme. Ses prédécesseurs immédiats et maint contemporain qui lui survécut, non pas en gloire, mais en années, s'attardèrent en une sorte de conservatisme où d'hétéroclites éléments se frôlent sans fusionner.

Tandis que Weber jette la symphonie dans les bras du théâtre<sup>14</sup>, Spohr, plus timoré, voit toujours en elle l'épouse sacrée de Mozart; et, n'osant lui ravir le cœur, il se contente de forner de nouveaux atouts ou d'appeler sur son visage des expressions passagères et factices: il l'allable d'un double orchestre, il la dédie à l'illustration d'un poème déjà composé à la louange des sons, et sa musique n'est plus que le roulet d'un roulet<sup>15</sup>.

Franz Lachner<sup>16</sup> avait été lié avec Schubert. Ses importantes symphonies en portent la trace évidente dans leur instrumentation et jusque dans leur proximité, qui n'a point le génie pour excuse<sup>17</sup>. La réminiscence même y fleurit à côté du contrepoint reçu des mains habiles de Sechter. Dans les allées symétriques de ses pages d'orchestre, des cantilènes italiennes et des cadences françaises encadrent de leurs indolences et de leurs prestesses la lourdeur des canons germaniques. L'œuvre de Lachner tient une grosse place dans l'Allemagne du Sud, où son renom fut édité, par ses frères, à un triple exemplaire<sup>18</sup>. Au cours de sa longue carrière il subit l'influence des temps nouveaux, mais il ne cessa d'appartenir au clan des maîtres de chapelle, ces musiciens « qui ont écrit selon les règles de l'art, mais sans talent créateur et sans inspiration<sup>19</sup>. »

J.-W. Kalliwoda<sup>20</sup> doit sans doute l'oubli complet où il est tombé au flétrissement subit de son talent après un début plein de promesses. Ses premières symphonies décelaient une personnalité élégante et simple. Dans la cinquième, d'une unité particulièrement agréable, il règne une fluidité fraîche, enveloppante et comme sous-marine... Disons que Kalliwoda s'adonna comme Spohr à la virtuosité du violon et devint, après son maître Pixis, un des meilleurs représentants de l'école de Prague<sup>21</sup>.

« L'important maître de chapelle étant venu en personne diriger sa symphonie, une réception favorable était naturelle et correcte. » Ce propos de Schumann<sup>22</sup> s'applique à K.-G. Reissiger<sup>23</sup>, le moins personnel, peut-être, des savants compositeurs que

1. On a souvent souligné les rapports de cet opéra avec le *Vaisseau fantôme*, comme ceux d'*Euryanthe* avec *Lohengrin*.

2. Société chorale.

3. 1782-1819.

4. *Le Bivouac de Grenade* et *le Prodiges*.

5. 1775-1831.

6. 1803-52.

7. *Tzar et Charpentier*, *Undine*, etc.

8. 1810-49.

9. Auteur du *Barbier de Bagdad* (1858).

10. Auteur de la *Mégera apprivoisée* (1874).

11. 1820-95.

12. Avec la pièce intitulée *Fatinitza*. Citons aussi la célèbre ouverture: *Poète et Paysan*.

13. L'expression est de Schumann (*Écrits sur la musique et les musiciens*).

14. Lavoix fils, *Histoire de l'instrumentation*.

15. Schumann, *Écrits sur la musique*.

16. 1803-90.

17. Ou du moins c'est un génie (dit Schumann) inégalement enlevé sur une aile d'argile et une aile d'écaille (*Écrits sur la musique et les musiciens*).

18. Ignaz (1807-93) et Vincenz (1811-95), compositeurs, chefs d'orchestre etc.

19. Rubinstein, *La Musique et ses Représentants*.

20. 1800-66.

21. Il cultiva aussi la clarinette avec prédilection.

22. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

23. 1798-1859.

nous passons en revue à cette heure. Ses productions plaisantes, claires, purement harmonisées, contrepointées à souhait<sup>1</sup>, présentent sans effort des réminiscences bien fondées où Bach, Beethoven, Mozart, Spohr, Weber, Marschner, Rossini, Bellini, Onslow et jusqu'à Auber se tiennent par la main. Le même style gracieux et coulant se retrouve dans toutes ses œuvres : de chambre, d'église, de concert, de théâtre.

**P. J. Lindpaintner**<sup>2</sup> fut un digne chef d'orchestre que Mendelssohn et Berlioz apprécièrent. Son bagage musical, considérable, témoigne de toutes les qualités possibles, sauf l'envergure et la profondeur. Sa contribution à l'opéra romantique est notable, car il fit représenter vingt-huit pièces, et plusieurs d'entre elles<sup>3</sup> eurent de l'effet sur le public. On peut dire que Reissiger et Lindpaintner furent classiques dans la symphonie, et romantiques dans l'ouverture, dont le caractère subjectif et rapsodique recevait davantage l'influence des temps.

A la suite de ces maîtres, on peut encore citer deux violonistes compositeurs : **Thomas Täglicbhek**<sup>4</sup> et **W.-B. Molique**<sup>5</sup>, un élève de Spohr. Le premier s'absorba un peu trop dans l'imitation de Beethoven, le second pencha dans la virtuosité dont l'ère commençait à s'ouvrir. Tous deux brillèrent dans le concerto comme Spohr, Kalliwoda et tutti quanti.

..

Nous avons vu la symphonie pure descendre les marches du vestibule où Beethoven et Schubert l'avaient élevée, pour conclure, sous les auspices de Weber et de Marschner, de nobles alliances avec le chant dramatique. C'est là que **J.-C. Løwe**<sup>6</sup> prend par la main, et il la conduit toute frémissante au bois sacré de l'oratorio. La réforme romantique ne s'y faisait sentir qu'à demi avec Schubert et Spohr<sup>7</sup>. Løwe, sans avoir le génie ni la maîtrise de l'un et l'autre maître, lente de grandes peintures tirées de la Bible ou de l'histoire. Il s'y montre expert en l'art de broser de vastes décors. Il y fait évoluer sous nos yeux une foule bigarrée de soldats, d'étudiants, de prélats, de tziganes, à qui il ne manque guère que le geste et le costume pour être tout à fait vivants. L'échec subi par Spohr dans la symphonie, Løwe le retrouve avec l'oratorio : il y manque d'intériorité. Il faudrait encore écrire ici **Mehr Malerei als Empfindung**, l'inverse de l'admirable devise apposée par Beethoven sur le manuscrit de la *Pastorale*<sup>8</sup>, « Plutôt peinture que sentiment ! » C'est, en attendant Mendelssohn, la faillite du romantisme sur un terrain trop large pour qu'il puisse le couvrir.

Les oratorios les plus connus : *Jean Huss*, *Gutenberg*, *Palestrina*, nécessiteraient un programme indiquant les intentions du poète, pour qu'on pût suivre la musique avec intérêt. C'est plein d'indications qui ne parlent qu'aux yeux. C'est presque du théâtre. Et cependant à la scène ses peintures orientalistes et

médiévales ne rapportent à Løwe que des succès d'estime<sup>9</sup>. Il lui manque, comme à Schubert, le discernement critique des librettos. Il lui manque plus encore la couleur instrumentale de Weber, l'art du développement de Beethoven. Ses chœurs fugués, ses effets contrapuntiques, restent dans l'enceinte académique.

Dans ce genre hybride du drame de concert, Løwe n'eut pas d'imitateurs. Il y demeure — dit Schumann — le roi d'une île solitaire<sup>10</sup>. Cependant il n'est pas dénué de force poétique et dramatique. Il le prouve dans un genre spécial où il est maître : celui de la ballade. Løwe apporte tous ses soins à la culture de cette fleur septentrionale du romantisme, et il lui donne d'audacieuses, d'épiques proportions. Mais ici nous sommes sur les confins de la littérature et presque dans son domaine privé. Le champ de la musique s'y rétrécit singulièrement. Elle est asservie au verbe à tel point que nulle substitution d'idiome n'est possible. C'est pourquoi la ballade de Løwe reste enracinée à son terroir. Ici encore il est roi d'une île, mais d'une île restant d'autant plus peuplée que son genre de Lied se prête à merveille à des effets de déclamation et de mimique auxquels se plaisent également les chanteurs de théâtre et la gent plus nombreuse encore des auditeurs à qui ne suffit pas en elle-même la musique, ce geste sublime de l'âme !

Les accompagnements de piano de ces ballades ne sont forcément qu'un arrière-plan, très en recul sur la musicalité de Schubert<sup>11</sup>. La musique de piano proprement dite de Løwe est aussi de la fresque sonore, et cela par des moyens qui n'ont rien de nouveau. Ses illustrations<sup>12</sup> procèdent par répétitions de phrases, sans raffinement dans les détails : c'est toujours un peu « histrionique ». La simplicité voulue y coudoie la complexité pédante, la mélodie y garde constamment un tour vocal qui l'alourdit<sup>13</sup>.

En somme, Løwe ne sut choisir ni ses idées, ni ses sujets, ni son orchestration, ni ses genres. Sa formule d'oratorio ne lui survit pas, son opéra ne passe pas la rampe, son Lied ne franchit pas la frontière. Et cependant, sans même vouloir considérer ses succès contemporains ni son importance officielle, on ne peut lui contester une place intéressante et bien à part dans le romantisme musical allemand<sup>14</sup>.

..

En examinant les musiciens de la phase classico-romantique on se demande s'ils n'auraient pas réuni à eux tous les éléments nécessaires à la formation d'un génie. C'est ainsi que **Moritz Hauptmann**<sup>15</sup> présente positivement le complément des qualités de Løwe. Avec une stoïque indifférence pour les engouements passagers de son époque, il possède une culture raffinée, il sait choisir, il fouille assez profondément, il ne manque pas d'imagination ni d'humour... Que n'a-t-il chaleur et poésie ? Sa musique vocale : messes, chœurs, canons, est la perfection du

1. Weber lui fit l'honneur de monter à Bresde (où il le précéda comme kapellmeister) un de ses opéras appelé *Didon*.

2. 1774-1856.

3. *Der Vampyr*, *Lichtenstein*, etc.

4. 1799-1867. Kapellmeister du prince de Hohenzollern Hechingen en 1830.

5. 1802-69. Maître de chapelle à Stuttgart.

6. 1796-1869.

7. Auteur de 3 oratorios : *le Jugement dernier* (1812), *les Derniers Moments du Sauveur* (1833), *la Chute de Babylone* (1842).

8. *Mehr Empfindung als Malerei* (Plutôt impression que peinture).

9. *Bubulf*, *Mutik Adhel*, *les trois vœux*, etc.

10. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

11. Comparez les deux *Rois des Aulnes*. Løwe s'attache aux effets extérieurs. Schubert peint les mouvements d'âme et n'en réalise que mieux l'ambiance. Parlant du centre, il touche aisément la périphérie sur tous les points.

12. *Sonate du printemps*, *Sonate élégiaque*, *Sonate tzigane*, *Ma-zeppe*, *Printures bibliques*, etc.

13. Løwe et sa femme étaient chanteurs.

14. On peut mentionner ici **Franz Abt** (1819-85), dont la popularité, comme compositeur vocal, égala celle de Løwe. Écrivain musical élégant et facile, il a laissé plus de 400 œuvres, comprenant surtout des Lieder à une ou plusieurs voix.

15. 1792-1868.



genre. Sa musique de chambre, moins personnelle, laisse voir une influence de Spohr dont il ne sut jamais s'émanciper.

Docteur en philosophie, savant théoricien et professeur d'une pléiade d'élèves distingués, Hauptmann prit part à Leipzig, à côté de Mendelssohn, de Moscheles et de Schumann, à la renaissance de Bach, dont le branle avait été donné par le vieux Zelter, aidé de Berger et de Klein.

**Heinrich E. Dorn**<sup>1</sup> fut le disciple de ces trois maîtres avant d'enseigner à son tour. Ses opéras laisserent peu de traces, mais sa musique de piano manifesta assez de vivacité et d'ironie pour que son élève Schumann le baptisât le Juvénal de la musique.

A ce moment, la décadence de la musique de chambre est complète. Spohr abandonne la polyphonie du quatuor. Lachner, Reissiger, Lindpaintner, ont les yeux rivés sur Beethoven et Schubert, sans pouvoir les suivre dans leur vol<sup>2</sup>. Larwe et Marschner sont hantés par le style dramatique d'ouverture, à la Weber, et en outre ils versent dans un fâcheux cosmopolitisme germano-franco-italien; enfin Hauptmann le probe ne réussit pas à brocher assez fortement sur ces médiocrités.

Après la mort de Beethoven, et selon sa prédiction, le règne despotique du piano commence, et deux courants manifestes se dessinent. Le plus large est suivi par la pléiade des spécialistes effrénés qui s'adonnent à la virtuosité comme fin, cultivent la broderie à outrance, en bourrent leurs variations, leurs concertos, leurs fantaisies sur les thèmes d'opéra. A la suite de Gelinek, Vanhal et Pleyel, le terrible polygraphe Czerny donne l'exemple. **Karl Mayer**<sup>3</sup>, **Kalkbrenner**, **Fesca**, **Haberbier**<sup>4</sup>, **Hünten**<sup>5</sup>, **Pixis**, **Kudenkamp**, **Aloys Schmitt**<sup>6</sup>, **Dreyschock**<sup>7</sup>, l'entourent de leurs innombrables phalanges... phalangines et phalangettes. Leurs productions sans génie sondèrent du moins les capacités de l'instrument.

L'autre courant, beaucoup moins vaste, mais plus profond, nous valut quelques œuvres à la fois brillantes et poétiques : la *Fantaisie hongroise* de Schubert, les sonates de Weber et immédiatement au-dessous certains morceaux de Hummel et de **Ignaz Moscheles**, un peu son continuateur. Ce qui survit de l'un et de l'autre figure maintenant au programme de toute bonne éducation pianistique. Ce sont pour Hummel des sonates d'allure franche et solide, pour Moscheles des *Études artistiques* d'une réelle nouveauté offrant un heureux mélange d'inspiration musicale et de ressources techniques.

Moscheles écrivit d'autres morceaux d'une bonne tenue : plusieurs concertos, des œuvres de chambre avec piano, une ouverture d'orchestre intitulée *Jeanne d'Arc*. Dans ses compositions comme dans sa maîtrise d'exécutant, il reste néo-classique. Reconnue à Londres par Clementi et Cramer, sa virtuosité semble déjà caduque à Weber lorsqu'il l'entend<sup>8</sup>. Elle lui permet, il est vrai, d'inculquer une belle discipline à Mendelssohn et d'être appelé par son élève reconnaissant au conservatoire de Leipzig, où il ob-

tient la chaire de l'enseignement supérieur du piano<sup>9</sup>. Mais sa musicalité se déconcerte en face des hardesses de Chopin et de Schumann.

En somme Moscheles, contemporain de Weber et de Schubert, ne marcha point comme eux à la tête de son temps. Porté par son prestige à écrire maintes pièces pour la vente, il ne sut pas relever la variation de sa décrépitude, et il fut un des inaugureurs du pot-pourri d'opéra donnant au piano cette fausse dramatisation si inférieure au pathétique de Beethoven. « Sa veine romantique, énonce Schumann<sup>10</sup>, sans dépasser la culture contemporaine, peut s'appareiller à celle de Mendelssohn, avec cette différence que celui-ci y apporta toute la verdeur de sa jeunesse. »

#### Mendelssohn et la renaissance de Bach.

Au moment où la musique allemande fléchissait et menaçait de « s'emperrouquer<sup>11</sup> », un enfant de génie, un nouveau Mozart grandissait et semblait se hâter à dessein de mûrir un des talents les plus complets et les plus sûrs qui aient jamais existé.

J'ai nommé **Felix Mendelssohn-Bartholdy**<sup>12</sup>. Lorsque ce jeune Israélite surgit à l'improviste — tel Jésus parmi les docteurs — au milieu des maîtres de chapelle qu'il dépassait en inspiration et même en savoir, il courut une haleine de printemps sur les bourgeons desséchés de la forêt romantique. De 1830 à 1845 la sève remonte aux arbres jaillis du fort terreau beethovenien, les feuilles verdissent dans une atmosphère de paix, à l'abri des invasions et des émeutes. Les querelles anciennes posent les armes, les conflits nouveaux dorment encore sous les plis du futur. Conservateurs et libéraux s'agenouillent d'un geste parallèle pour se confondre dans un culte égal de la nature et de la vie.

C'est le temps où fleurissent les aimables chansons de Rückert, Eichendorff, Kerner, Morike; et Mendelssohn est la parfaite expression de ce calme lyrisme dans la sphère des sons. Son sens d'équilibre, la pureté de son goût et son culte sévère de la forme lui valurent l'appellation de néo-classique. Le fait est qu'à l'instar de Heine succédant aux premiers poètes du romantisme, Mendelssohn venant après Schubert et Weber retourne à l'excellence plastique et y apporte les puissantes facultés d'assimilation de la race juive. Son éducation, harmonieuse comme celle de Montaigne, au sein d'une famille aisée, unie et respectée, développe avec le même bonheur son intellect et son sentiment, ses aptitudes pour les lettres<sup>13</sup>, le dessin et la technique musicale. Berger lui transmet sa virtuosité pianistique. Zelter<sup>14</sup> lui inculque l'amour de Bach et le dote d'une science achevée dans la composition<sup>15</sup>. Le style des anciens maîtres n'a pas de secrets pour lui. A 13 ans il émerveille tous ceux qui l'entendent jouer du piano, improviser ou même causer d'esthétique. Il charme la vieillesse de Goethe, dont l'œil d'aigle plane au-dessus des écoles diverses du romantisme. A côté de l'auguste vieillard il apprend à discerner la beauté et à l'honorer

1. 1804-92.

2. De même pour Taglichbek, Molique et **Schubert**, lequel donna à une sonate ce sous-titre prometteur : *Souvenir de Beethoven*.

3. 1799-1862.

4. 1813-69.

5. 1793-1878.

6. 1788-1866.

7. 1818-69.

8. A Berlin en 1824.

9. En 1840.

10. Op. cit.

11. En Allemagne on créa l'expression de *Zopfmusik*, musique à perouque.

12. 1809-47.

13. A 18 ans il publie une traduction métrique d'une pièce de Térence. A 21 ans il traduit en vers des sonnets du Dante, de Boëcace, Cecco Anziolini et Cino.

14. Elève de Fasch, qui lui-même avait étudié sous Jean-Séb. Bach.

15. Il étudia simultanément l'instrumentation, la fugue, le violon et l'orgue.

partout où elle se trouve. Il revient au pré-romantisme de Lessing, Herder et Schiller, lit Sophocle, Racine, Shakespeare. Au théâtre de Weimar, avant 1800, n'avait-on pas joué *Phèdre* à côté de *Macbeth*? Le romantisme de Mendelssohn n'y perd point ses droits. Il ne néglige aucun des apports de ses devanciers, il s'électrise, et l'art intellectuel fortifiera avec lui son internationalisme superbe.

Il n'est pas étonnant que les premiers produits d'une éducation aussi raffinée soient des impressions de littérateur. A 17 ans Schubert avait écrit la *Marguerite au rouet*. Avec une précocité plus surprenante encore, Mendelssohn ciseau à 17 ans une merveille d'orfèvrerie orchestrale : l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Il possède un sentiment inné de la justesse des timbres, et les occasions ne lui ont pas manqué de l'exercer dès l'enfance grâce aux fréquents concerts de la maison familiale. En 1823, — à 16 ans, — il s'est essayé dans une symphonie<sup>1</sup> et il a donné sa mesure d'originalité dans le scherzo de l'*Octuor à cordes op. 20*<sup>2</sup>. Pour Mendelssohn, le scherzo n'est plus l'éclat de rire sardonique et formidable de Beethoven, c'est un frémissement d'ailes chatoyantes, c'est l'adoption au concert des *gémies aériens* de Weber qu'idéalise encore une allure de souveraine pureté classique.

Notons que le fameux scherzo du *Songe d'une nuit d'été* fut écrit, avec les autres morceaux de cette partition, 17 ans après l'ouverture, et cela sans la moindre diminution dans l'élégance et la fraîcheur du coloris. On a profité de cela pour avancer que Mendelssohn était resté stationnaire. Mais cette remarque n'est pas tout à fait exacte, car on peut aisément reconnaître dans la carrière de Mendelssohn plusieurs étapes progressives.

La première, celle de l'enfance et de la prime adolescence, trahit nécessairement de loquaces empreintes : celles de Bach, Beethoven, Weber, dans la musique de piano, de Mozart dans la symphonie, de Schubert dans le Lied<sup>3</sup>. C'est le moment où notre néophyte applaudit chaleureusement le *Freischütz*, copie de sa main la *Passion selon saint Matthieu*, improvise en public sur des thèmes de Haendel. Il étudie le violon avec Eduard Ritz et perfectionne son jeu de pianiste sous la direction de Moscheles; il joue avec prédilection le concerto en *mi bémol* de Beethoven et le concertstück de Weber; il approfondit le style de la sonate : ses premiers quatuors<sup>4</sup> et son sextuor à cordes<sup>5</sup> en bénéficient.

Dans la deuxième période le cercle des influences s'élargit. Mendelssohn achève avec succès ses études universitaires; il lit et traduit Ténence, les poètes italiens, Shakespeare, Thomas Moore; il fréquente dans les salons paternels une foule d'hôtes distingués : les poètes et les écrivains Holty, W. Müller, Rellstab; Heine, qui lui fournit déjà des textes de lie-

der; le philosophe Hegel, le physicien Humboldt, le recteur Schubring, qui guida sans doute ses premières effusions de musique sacrée<sup>6</sup>.

En novembre 1826, à Berlin, un pianiste de 17 ans fait entendre, devant un groupe de maîtres illustres, la IX<sup>e</sup> symphonie magistralement réduite, de visu, d'après la colossale partition : c'est l'auteur de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, composée quelques mois auparavant. Dépassé depuis longtemps, son maître Zelter n'a plus rien à lui apprendre. Trois ans plus tard il accorde en grommelant à ce disciple trop zélé la permission de faire exécuter à la Singakademie la *Passion selon saint Matthieu*<sup>7</sup>. Entre temps Mendelssohn a voyagé en Allemagne, il a rafraîchi son front aux brises de la Baltique<sup>8</sup> et du Harz<sup>9</sup>. Ses œuvres, déjà personnelles, accusent à la fois les deux sources d'inspiration auxquelles il restera fidèle : la littérature et la nature<sup>10</sup>.

Armé d'une infaillible technique et d'une culture générale mises au service d'une grande passion d'idéal, Mendelssohn s'élance à la conquête du monde. Admirablement conseillé par son père<sup>11</sup>, le meilleur de ses amis, il fuit la prétention gourmée des institutions berlinoises, secoue la poussière officielle de son pays et prend le large pour faire un tour d'Europe. La terre de Shakespeare sollicite d'abord son imagination éprise de légendes saxonnes. Il s'élève jusqu'à son front septentrional, soulève son écharpe de brume, et, dans le murmure des vagues lingaliennes, les sagas eddiques lui révèlent leurs secrets. Le poète musical en enferme la magie dans son cœur, et c'est au soleil d'Italie qu'il s'adresse pour mûrir les éclosions nouvelles de son génie. A cette période, la troisième<sup>12</sup>, se rapporte une riche production d'œuvres importantes, solides et variées; d'abord trois symphonies : l'*Écossaise*, une grave eau-forte, l'*Italienne*, une vive aquarelle, et celle composée pour célébrer le tricentenaire de la Réforme à Augsbourg. Ensuite, deux des plus belles ouvertures : les *Hébrides*<sup>13</sup> et la *Belle Mélusine*<sup>14</sup>, ayant encore toutes deux pour fond de tableau ce ciel renversé et mouvant qu'on appelle la mer<sup>15</sup>.

Après avoir séjourné dix-huit mois à Rome, visité Naples, Venise, la Suisse et Paris, Mendelssohn a accepté la charge de Capellmeister à Düsseldorf, en 1833. Alors commence pour lui ce que j'appellerai sa fiévreuse activité allemande. Au concert, au théâtre, à l'église, il fait œuvre de prosélyte; ses programmes réjouissent les amateurs d'art sincère et vrai. Sous sa direction triomphent Palestrina, Lotti, Haendel, Mozart, Cherubini; il est le chef des beethovenistes, le centre de la renaissance de Bach. En 1835 il est nommé — je serais tenté de dire couronné — chef du premier orchestre du monde, celui du Gewandhaus à Leipzig. Les devoirs grandissent et se multiplient. Il se prodigue encore comme interprète, passe du piano à l'orgue

1. Op. II en ut mineur.

2. Écrit d'après une strophe de l'intermezzo de *Faust*.

3. Le début du *capriccio en fa*  $\text{♩}$  mineur op. 5 rappelle d'une manière surprenante le concerto en ré mineur de Bach. La sonate en ut op. 6 est très beethovenienne. Parmi les premiers lieder, *Herzliebde* op. 8 et *Wartend* op. 9 accusent nettement le souvenir de Schubert. Quant à la première symphonie, elle a une indiscutable saveur de Mozart.

4. 1825-25.

5. 1824.

6. *Motet pour 4 voix et petit orchestre, Antiphonaire pour 4 chœurs* (1828), *Té Deum* (1829).

7. En 1829.

8. En 1824.

9. En 1827.

10. Octuor à cordes déjà cité. *Meeresstille* (calme de la mer), ouver-

ture d'après Goethe. *Songe d'une nuit d'été*. A cette époque appartiennent encore le *quintette à cordes* op. 18 (1826), avec son remarquable scherzo lugue, le délicieux lied *Ist es wahr?* (Est-ce vrai?) sur des paroles de Voss; et pour piano le concerto en sol mineur, les premières romances sans paroles, le rondo *capriccioso*, la *fugue avec choral* en mi mineur, pièces également classiques et célèbres.

11. Le banquier Abraham Mendelssohn, homme de devoir, chef de famille et éleveur remarquable.

12. 1829-33.

13. Ou la *Gratte de l'Ingal*.

14. D'après un poème de Tieck.

15. N'omettons pas la cantate éditée sur un poème fantastique de Goethe : la *1<sup>re</sup> Nuit de Walpurgis*, ni un morceau de piano qui compte parmi les meilleurs : la fantaisie op. 28, aussi appelée *Sonate écossaise* (1830).

et de l'orgue à l'alto, s'emploie généralement au triomphe des nouveaux venus : Schumann, Burgmüller, Liszt, Chopin, Hiller, Berlioz, Gade. Il dirige des festivals sur plusieurs points de l'Allemagne et dans sa chère Angleterre, où il retourne non moins de huit fois. Après 1844, ayant été choisi comme *Kapellmeister* par le roi de Saxe, à Berlin, il se dédouble entre cette ville où on le comprend mal, et Leipzig dont il est l'idole. Il prend part à diverses inaugurations en l'honneur de Dürer, Schiller, Gutenberg, Bach; s'intéresse à la fondation du nouveau conservatoire de Leipzig; et au milieu de ces constantes agitations il reste l'infatigable créateur dont, à Rome, Berlioz s'émerveillait<sup>1</sup>. Au cours d'un voyage à l'occasion du mariage de sa sœur il écrit le *Trio en ré mineur*. A Londres, dans un tourbillon de vie mondaine, de visites et de fêtes, il écrit l'*Ouverture d'Athalie*. Villégiaturant à Loden pour prendre un repos prescrit par les médecins, il trouve moyen de composer son superbe concert de violon et ses six admirables sonates d'orgue<sup>2</sup>.

Le résultat de ce surmenage, c'est un dérèglement de l'organisme physique, si souple et si résistant jusqu'alors. Le cœur s'assombrit, le cerveau reste lucide, la main trace encore avec fermeté chaque détail d'une fresque grandiose : *Elie*, le second oratorio<sup>3</sup>.

Le 4 novembre 1847, à 38 ans, Mendelssohn meurt d'épuisement comme Schubert. Il n'a pas connu l'âpre misère de son glorieux prédécesseur, et le feu intérieur de sa propre pensée n'aurait peut-être pas suffi à le concher sitôt dans la tombe, mais il avait voué à la musique un culte trop ardent, et il s'est brûlé aux flammes de l'autel.

Le bref récit de cette vie puissante et droite m'a semblé nécessaire pour faire comprendre la nature exacte de l'inspiration mendelssohnienne. Un parallèle s'établit entre l'homme et son œuvre. Mendelssohn ne fut pas plongé dans de poignantes circonstances; il n'eut pas, comme Beethoven, un cœur bouleversé par les tragiques inquiétudes de la destinée. Façonné par un rare ensemble d'heureux événements : descendance, éducation, rencontres, mariage, prospérité civique, le génie de Mendelssohn se rapproche, dans sa fraîche sérénité, de la grandeur objective de Bach, Hændel et Haydn.

Il en est ainsi du moins dans les maîtresses symphonies instrumentales ou vocales qui constituent la plus haute partie de son œuvre. On est trop porté dans le public à juger Mendelssohn sans appel sur la qualité de ses *Romances sans paroles*, dont le succès fut habilement exploité et grossi à plaisir par de mercantiles éditeurs<sup>4</sup>. Ce fut, il est vrai, une jolie preuve de sincérité artistique, de donner l'essor au délicieux petit poème liminaire de la première série, au milieu de la turbulence qui faisait alors rage dans la production pour le piano. La nouveauté de la tentative mérite d'être signalée, ainsi que le caractère populaire et national de la plupart de ces courtes inspirations. Presque à chaque page s'y découvre un sen-

timent juste et profond du *volkslied* germanique. Mais on peut aussi y remarquer en général une certaine monotonie de modulation et un maniérisme mélodique auquel ne se rallia que trop la faveur du bon public. Il y a là des formules sentimentales qui ne sont pas encore démodées à l'heure actuelle.

À côté des *Romances sans paroles* je voudrais parler d'œuvres aussi ignorées que celles-ci sont célèbres : les romances avec paroles, les mélodies pour voix seules avec accompagnement de piano. Ici la spontanéité mélodique est souvent du meilleur aloi, et d'un tour qui ne se banalise point. Mais on trouve rarement cette qualité qui fait Schubert si remarquable : la musique ne nous frappe pas par sa correspondance fidèle avec les mots. Le texte n'est plus qu'un prétexte, la devise d'une romance sans paroles. Quoiqu'il en soit, Mendelssohn reste, avec Weber, le plus notoire représentant du lied entre Schubert et Schumann. Sur ses quatre-vingt-trois mélodies il en subsiste une vingtaine qui ne méritent aucunement l'oubli dans lequel elles se fanent<sup>5</sup>.

La musique de chambre de Mendelssohn voit peu à peu diminuer la vogue qui l'inscrivit sur tant de programmes. Aux meilleurs quatuors, à l'octuor, aux deux quintettes à cordes, le caractère des thèmes, l'emploi des tremolos, donnent en général une allure trop orchestrale. Nous ne sommes plus en présence de la polyphonie de Beethoven ni de la plénitude sonore de Schubert. Dans les trios un autre équilibre se trouve rompu. Le piano a trop progressé déjà; il déroule au premier plan des arpegges de parade, et lorsque s'apaise sa continuité rythmique parfois obsédante, nous découvrons des mélodies plus langoureuses que passionnées... Spohr ne serait-il pas quelque peu mêlé à leur ascendance?

Ainsi soit-il dit, sans exagérer une généralisation qui deviendrait irrévérencieuse et incorrecte. Dans la seconde partie de sa vie le style de Mendelssohn se virilise et prend une mélancolie plus austère<sup>6</sup>. La sonate et le duo pour piano et violoncelle comptent parmi les meilleures pages dédiées à ce dernier instrument, et son concerto de violon<sup>7</sup> a conquis les honneurs du répertoire classique, tant au concert qu'à l'école. On peut en dire à peu près autant du meilleur des deux concertos de piano, le premier, en *sol mineur*, digne suite au *concertstück* de Weber<sup>8</sup>.

Ceci nous ramène au piano de Mendelssohn. Il sut prendre avantage de l'avancement technique de cet instrument, mais il se soucia peu de l'augmenter. Dans ses compositions comme dans son jeu, il le traita en virtuose subordonné au musicien. Il toucha peu au genre de la fantaisie sur des thèmes vocaux; il ne s'en servait guère qu'au cours de ses improvisations, dont la science et le charme tenaient du prodige. Il n'abusa pas non plus des variations : lorsqu'il coula dans cette forme une de ses plus nobles inspirations, il dut prendre le titre de *Variations sérieuses* pour se distinguer de la foule des jongleurs qui, du

sohn, avec son assentiment et ses soigneuses révisions, qui ne négligeaient aucun détail, pas même l'ordre tonal dans lequel ces petites pièces étaient présentées.

5. Il faut tirer hors de pair l'op. 9, n° 1 (*Fragge*), deux lieder de Heine (op. 9, n° 10, et op. 86, n° 3). *Frühlingslied* (chant de printemps, op. 19 n° 4), *Erste Veilchen* (Première Violette, n° 2), *Der Mond la Lune*, op. 86, n° 5), *Son of the sleepless* (Soled d'insomnie) et *Waldschloss* (Château sylvestre).

6. *Quatuor en fa mineur*, *trio en ut mineur*, 2<sup>e</sup> sonate de violoncelle.

7. Composé en 1844.

8. Sous réserve d'une originalité moindre. Il est de la première manière, ayant été composé en 1826.

1. *Mémoires* de Berlioz.

2. A cette 4<sup>e</sup> période correspondent une foule d'œuvres de 1<sup>er</sup> ordre : l'oratorio *Saint Paul*, divers psaumes, la musique d'*Antigone*, l'ouverture de *Ruy Blas*, la symphonie avec chœurs *Lobpreisang* ou chant laudatif, plusieurs quatuors, les sonates de violoncelle, les caprices op. 33 et les *variations sérieuses*, le 2<sup>e</sup> concerto de piano, des romances sans paroles, les 6 chœurs de plein air, les 6 duos op. 63, le scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, etc.

3. Autres ouvrages de cette dernière phase : musique pour les deux *Edipe*, *Festgesang* (chant de fête), op. 68. *Lauda Son*, *quintette à cordes en la*, *quatuor en fa mineur*, *Trio en ut mineur*.

4. Les 6 premiers cahiers seuls ont été publiés du vivant de Mendels-

parvis, s'étaient glissés parmi les vendeurs-éditeurs jusque dans le temple de la musique.

Mendelssohn couvrait leurs criaileries sous la divine majesté de chorals et de fugues, tels que nul orgue n'en avait proféré depuis la disparition du grand Sébastien. Les suites d'orgue, dénommées « sonates » au sens primitif du mot, restent comme d'immortels témoins de la splendeur d'inspiration que leur auteur savait faire descendre dans les trames du style polyphonique<sup>1</sup>. Quant aux diverses fugues de piano, bien que moins prenantes, elles sont encore traitées avec une éloquente facilité<sup>2</sup>.

Dans la fantaisie libre Mendelssohn excella. Son *rondo capriccioso* op. 14, écrit à 18 ans, dénote une originalité aussi frappante que celle du *Songe d'une nuit d'été*. Les mélodies les plus expressives y alternent avec les broderies les plus piquantes : c'est un chef-d'œuvre de clarté, d'unité, de sobre élégance. Les *trois fantaisies op. 16*<sup>3</sup> et le *capriccio op. 33, n° 1*, sont non moins admirables. Dans ce dernier morceau, des arpèges en triolets rappelant, par leur souple nonchaloir, ceux de la sonate en *ré mineur* de Beethoven, soutiennent une mélodie infiniment gracieuse et touchante. Mais la plus belle œuvre de piano seul que Mendelssohn ait laissée tomber de sa plume est sans contredit la *fantaisie op. 28*, avec son introduction entrecoupée et pathétique, son *allegro* volontaire et passionné, son *presto* à la fois épique et fantastique, ou des Kobolds endiablés courent et fourmillent entre les pas d'un antique géant<sup>4</sup>... Ce morceau reçut aussi le nom de *Sonate écossaise*. A vrai dire, il ne mérite guère plus ce titre de sonate que le fameux *Clair de lune* de Beethoven, avec quoi il a une certaine parenté de facture. Mendelssohn courta peu la sonate de piano<sup>5</sup>. Beethoven l'avait aimée d'un amour trop puissant, et elle avait achevé de perdre son teint sous le masque tragique dont Weber l'avait affublée... Subitement vieillie, elle ne pouvait plus aspirer aux nouveaux venus que des passions timides. Aussi est-ce vers sa sœur cadette, la symphonie, que Mendelssohn tourna ses attentions, et il acheva de la parer des gemmes du romantisme.

Écrite à 15 ans, la symphonie en *ut mineur*, cette réplique de Mozart déjà mentionnée, était en réalité le treizième essai du jeune Mendelssohn dans ce genre. L'étonnante perfection de ses proportions trahissait une technique déjà complète, bien avant que l'auteur n'ait eu le temps de conquérir son orientation poétique. A l'opposé de son contemporain Berlioz, Mendelssohn commença par maîtriser la rhétorique musicale, il scruta tous les artifices, toutes les souplesses de ce langage spécial, avant même d'avoir des idées personnelles à lui faire exprimer. On est donc un peu contraint de s'avouer que chez ce musicien exceptionnel le métier garda toujours une sorte d'avance sur la pensée, plus raffinée qu'entraînante, plus large que profonde.

Mendelssohn connaissait trop bien la beauté et la supériorité de concevoir la musique abstraitement,

objectivement, pour se faire l'esclave d'un programme minutieux d'un caractère littéraire plus ou moins compatible avec le développement d'ordre purement symphonique. Mais s'il prit en cela Beethoven pour modèle, ce fut le Beethoven déjà romantique et presque réaliste de l'*Héroïque* et de la *Pastorale*. L'aliboron de Shakespeare<sup>6</sup> répond au coucou de la campagne de Vienne.

Plusieurs ouvertures de concert furent suggérées par des poèmes : *Meeresstille und glückliche Fahrt* de Goethe<sup>7</sup>, la *Belle Mélusine* de Tieck, et *Ruy Blas* de Victor Hugo. Dans les deux premières, l'inspiration directe de la nature brosse au fond du tableau le miroitement des vagues marines qui chuchotent en la grotte de Fingal, des fictions enchantées. L'ambiance romantique est plus sensible encore ici, où nul poème littéraire ne préside. Mendelssohn n'est plus seulement, comme son illustre devancier, Weber, un merveilleux paysagiste, mais, transportant au sein de la symphonie pure le sens du mystère qui, depuis 1800, imprégnait toutes les sensibilités de poètes, il peuple le décor féerique choisi par lui de magiques hantises, mieux évoquées par sa musique que par la prose ou même les vers les plus subtils.

Les quatre grandes symphonies de Mendelssohn sont encore des illustrations de pensées définies ou de milieux reconnus. La *Reformation*, composée à l'occasion du tricentenaire de la Confession d'Angsbourg, et le *Lobgesang* ou symphonie cantate<sup>8</sup> pour le festival de Gutenberg, ont toutes deux un cachet austère et luthérien. Le *choral de Luther*, le *Magnificat*, l'*Amen catholique* de Dresde, y jouent des rôles significatifs. Mais ces œuvres manquent de la fraîcheur et de la spontanéité qu'on retrouve dans l'*Écossaise* et l'*Italienne*, comme si décidément l'élément pittoresque était indispensable à l'épanouissement du génie de Mendelssohn. Nous retrouvons ici la vie et la couleur, dans le frémissement des cordes, les précieuses enluminures du petit orchestre des bois, les rentrées et les contrastes imprévus. Ce sont des synthèses des idées poétiques de Mendelssohn sur l'Ecosse et l'Italie, après qu'il eut vécu dans ces deux contrées en homme instruit, sachant voir, comparer, s'intéresser à la civilisation, à l'histoire, à l'esprit des milieux qu'il visite. C'est d'un art précis, contingent, aux antipodes de l'intériorité passionnelle de Beethoven ou de la superconscience lumineuse de Schubert...

Beethoven trouvait qu'en traitant des sujets tels que *Don Juan* et *Figaro*, Mozart substituait son talent<sup>9</sup>, et il repoussait la plupart des scénarios qui lui étaient offerts, comme inférieurs à son idéal. De même Mendelssohn ne voulut pas mésallier sa muse. On ne peut citer que pour mémoire ses essais au théâtre<sup>10</sup>. Mais il ne faut pas oublier sa musique de scène pour *Antigone*, *Athalie* et les deux *Œdipe*. Dans la maîtrise chorale il est resté inégalable. Ses chants à plusieurs parties<sup>11</sup>, ses motets et ses psaumes, son *Lauda*

haute inspiration font le plus grand honneur au maître organiste qui les composa.

6. Ouverture du *Songe d'une nuit d'été*.

7. Avec cet ouvrage, Mendelssohn consacre définitivement en Allemagne l'ouverture de concert, dont l'universel Beethoven avait donné un unique et obscur exemplaire, quatre ans plus tôt, à l'occasion de l'inauguration du Josephstaal theater à Vienne.

8. Composé sur un plan analogue à celui de la IX<sup>e</sup> de Beethoven.

9. Voyez les *Mémoires* de la duchesse d'Abrantès.

10. *Les Noces de Gamache*, 2 actes montés en 1827 à Berlin par Sponlini. *Heimkehr aus den Fremde* (de retour du pays étranger), Liederspiel en 1 acte, produit à Londres en 1829, et une *Loreley* dont le 1<sup>er</sup> acte seul fut réalisé.

11. Notamment les 6 op. 41, 48 et 50 pour le plein air.

1. Voyez, par exemple, les adagios des sonates I et II. Lisez en outre le témoignage de Schumann (compte rendu d'un concert d'orgue en 1849).

2. Surtout le n° 1 de l'op. 33, précédé d'un magnifique prélude.

3. Balcons de Goed-Du, propriété du pays de Galles ou Mendelssohn reçut l'hospitalité lors de son premier voyage en Angleterre.

4. On se demande pourquoi cette fantaisie est délibérément rayée des programmes des virtuoses sincères.

5. Il en composa trois en tout : l'op. 6 dont j'ai parlé, et deux numéros posthumes : l'op. 105, devoir d'élève écrit à 11 ans, véritable péché d'édition, et l'op. 106, écrit à 18 ans, d'un intérêt plus que médiocre. Quant aux sonates d'orgue, ce sont des suites dont le style fugue et la

Sion<sup>1</sup>, enfin ses deux superbes oratorios, suffiraient à lui assurer une très haute place dans l'histoire de la musique. *Saint Paul* et *Elie* sont des monuments dont la grandiose architecture rappelle les cathédrales sonores de Haendel et de Bach. Mendelssohn y touche la note juste, il donne à ses personnages un accent tragique, et met de la vivacité dramatique jusque dans les chœurs. Dans toute la musique sacrée, dont il fut un ardent rénovateur, il semble que le sentiment juïdaique vienne à son aide et l'âme du souffle des anciens prophètes de sa race; et il nous offre ainsi un impressionnant écho des rudes inspirations d'autrefois, la riposte d'une conscience moderne civilisée, assagée, élargie par plusieurs siècles d'épreuve.

Pour me résumer et pour maintenir ce grand maître sous son vrai jour, la question de son génie ne me paraît pas faire l'ombre d'un doute. Autrement dit, nul artiste ne recut en apajage un mélange plus génial de sentiments et de capacités expressives. Il fut grand par la modération et par l'équilibre. Il n'alla point sa voix et ne méconnut pas les limites dans lesquelles sa révélation pouvait être entendue. Exempt de toute pédanterie, plaisant sans adulation, il ne haussa point son front jusqu'à refléter les soleils que l'horizon de son siècle voilait encore, mais il acheva de glaner sur lui toute la lumière éparse aux alentours.

#### Le piano lyrique : Chopin.

Parmi les successeurs de Weber, le premier qui se présenta à l'esprit dans l'ordre chronologique est Mendelssohn, à cause de sa fin prématurée, et surtout de sa précocité singulière. Mais dans l'ordre des affinités c'est Frédéric Chopin<sup>2</sup> qui me semble venir le plus près de l'auteur de la sonate en *la bémol*. Avec ce génial Franco-Polonais<sup>3</sup> nous assistons à la reprise du piano au point exact où Weber l'avait laissé. L'instrument que Mendelssohn a tenté de poétiser avec un peu trop de sagesse, et qui sert d'arène à tant de parodies échevelées et grimaçantes, va enfin reconquérir la royauté où seul, entre tous, Beethoven avait su l'élever, vers la fin du classicisme. Chez Chopin l'angoisse beethovenienne, la sombre mélancolie de Schubert, la fierté chevaleresque et déjà morbide de Weber se trouvent fondues et exprimées par un ensemble de moyens mélodiques et harmoniques d'une suprême puissance. Le piano de Chopin reste une des créations les plus saillantes du romantisme et de la musique tout entière. D'angustes cantilènes planent à d'incommensurables hauteurs sur des lacs harmoniques d'infinie transparence, ou bien ce sont des traits enflammés qui décrivent leurs zigzags au-dessus d'océans convulsés et sans fond. Le piano suffit à révéler ces sublinités : ainsi certaines gravures nous traduisent plus de modelés, plus de jeux de lumière et d'ombre que des tableaux faisant appel aux artifices de la couleur. Comme la musique de Chopin s'idéalise en se dégageant de toute substantielle préciosité instrumentale, en se déroulant au

charme enjôleur ou terrifiant des cordes, des bois et des cuivres et en s'émançant des habiletés polyphoniques ou contrapontiques qui nous subjugent, un peu malgré nous, par l'instinctive appréciation de la difficulté maîtrisée! Qu'avons-nous ici à faire des timbres? Qu'avons-nous à faire de la fugue? Sous d'autres inspireurs, la musique s'en est faite suffisamment l'esclave. Le piano de Chopin parle en maître comme il a déjà parlé dans *L'appassionata*. Avec Chopin comme avec Beethoven il exhale le trésors de son âme, il nous traduit des mystères intimes et redoutables ravis à la divine musique jusque dans le septième empire où elle se cachait. En produisant tant de symphonies, de quatuors et de concertos, les maîtres de chapelle avaient tissé des fils de soie sur des cocons vides. La vierge céleste, avant de rompre ses attaches terrestres, avait posé son immortel et fugace baiser sur les lèvres naïves de Schubert, et maintenant elle revenait tendre à Chopin le vase eucharistique contenant son essence la plus subtile. Lui, resta fort de ce breuvage surhumain : ni la gêne ni le triomphe n'entamèrent son armure adamantine.

Schubert était né avec l'instinct du lied; Weber, celui du drame, et Mendelssohn, celui de l'orchestre; de même Chopin vint au monde avec le sens inné du piano. Quelques années de leçons avec un professeur tchèque, à Varsovie, firent de lui le pianiste génial que les plus habiles professionnels : Dreyschoek, Kalkbrenner, Moscheles, Herz, Thalberg, etc., furent contraints d'admirer en rival qui les éclipsait. Liszt lui-même enrichit son piano, en écoutant Chopin, d'effets de sonorité auxquels il n'avait pas songé, tant à l'exécution qu'à l'écriture.

L'arrivée de Chopin sur la scène du monde coïncide avec le moment où le piano, étant devenu d'une grande perfection mécanique, pouvait prétendre à un rang musical élevé. Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn lui avaient donné ses lettres de noblesse. Chopin le haussa jusqu'à la royauté. Sa maîtrise extraordinaire se fait sentir dès ses débuts, dans une publication qui sacrifiait cependant au goût du jour : des variations pour piano et orchestre sur un thème de *Don Juan*. Cette étincelante paraphrase est tombée en désuétude, comme toutes les pièces dans lesquelles Chopin ne traita pas le piano seul. Elles sont d'ailleurs peu nombreuses<sup>4</sup> et appartenant pour la plupart à la période pendant laquelle ce jeune maître cherchait encore sa voie. Désireux de se produire comme pianiste compositeur, il ne pouvait songer à se présenter déceimment sur un programme dont l'orchestre serait banni<sup>5</sup>. C'est pourquoi il faisait appel aux dites variations et à sa *Krakowiak*<sup>6</sup> pour conquérir le public viennois en 1829. Il avait 20 ans. L'année suivante il donna son concert d'adieu à Varsovie, et déjà il put mettre dans son bagage d'exil quelques-uns des manuscrits auxquels il doit son immortalité.

En écrivant ses premières études, mazurkas, valses, nocturnes, Chopin n'écoute plus que la voix intérieure de son génie poétique. Stimulé par les malheurs de sa patrie, il fait du piano le confident

1. Pour le culte catholique. Mendelssohn n'écrivit pas de messe.

2. 1809-1849.

3. Qu'on s'étonnera peut-être de voir ici incorporé à la musique allemande; mais puisque l'art polonais ne fait point l'objet d'une étude spéciale dans cette Encyclopédie, il paraîtrait moins logique et plus superficiel d'associer Chopin à la musique française, à laquelle, psychologiquement, il ne se rattache en rien. En réalité, la Pologne lui doit de compter au 1<sup>er</sup> rang dans le concert musical des nations.

4. Le double échappement inventé par Sébastien Erard à la fin du

xviii<sup>e</sup> siècle fut breveté par son neveu, Pierre Erard, à Londres en 1821.

5. *La ci darom la mano*, op. 2.

6. Citons le *trio* op. 8, d'allure presque classique, une *polonaise*, une *sonate* et un *duo concertant avec violoncelle* (en quasi-collaboration avec Frauchomme), des *variations*, une *krakowiak*, une *polonaise avec orchestre* et les 2 *concertos* que ni leur éloquence pianistique ni les ré-instrumentations de Tausig et de Klindworth n'ont pu sauver du déchu.

7. Le *recital* n'existait pas encore. Il fut créé par Liszt vers 1810.

8. Danse nationale polonaise.

définitif de son lyrisme romantique. Il déguise, sous ces titres sans prétention, les impressions diverses que la vie lui transmet. La célèbre étude en *ut mineur*<sup>1</sup> est écrite à Munich en 1831, au moment où Varsovie tombe aux mains avides des Russes. En 1833, un simple *tempo di valse*<sup>2</sup> exprime un adieu mélancolique à une femme que Chopin aimait et qu'il ne sut pas retenir<sup>3</sup>. En 1838 toute la série des préludes est écrite à Majorque, où il s'était exilé avec George Sand, alors qu'un hiver hostile et tempétueux vint traquer et circonvenir leurs modestes amours dans cette île méridionale.

Quand l'impression se présentait trop grande pour se concentrer dans une brève pièce de caractère, Chopin employait un style narratif qui lui est propre et qui se déroule à l'aise au cours de ses ballades, ses scherzos, certaines polonaises, certains impromptus et aussi ses sonates. Dans ces grandes pièces, Chopin nous conte des épopées mystérieuses. Il fut le créateur de la ballade. Mais ce genre n'entraîne pas avec lui de formes fixes. Toutes ses compositions, sauf les sonates et les concertos, sont des fantaisies libres. Cependant qui donc a réalisé la ballade romantique comme Chopin? Le voilà, le geste sublime de l'âme, d'une âme dominatrice et que le verbe d'une race n'aurait fait qu'alourdir<sup>4</sup>.

Les sonates de Chopin<sup>5</sup> sont encore des récits. La tendance esquissée par Schubert y est pleinement réalisée. Weber a créé la sonate dramatique, Chopin crée la sonate lyrique. Pour elle il puise dans les richesses de son terroir, prodiguées aux mazurkas, aux valse, aux polonaises. Entre ses mains simples rythmes populaires devinrent des chefs-d'œuvre de mélancolie, d'entraîn ou d'audace; il acheva de libérer leur puissance occulte, que déjà Friedmann-Bach et Weber avaient soupçonnée<sup>6</sup>.

Un autre genre inauguré par un pionnier du romantisme, Field, vint s'offrir de lui-même à la pensée délicate et rêveuse de Chopin. Ses premiers *nocturnes* rappellent indubitablement ceux de son modèle<sup>7</sup>, mais déjà Chopin s'y essaye en l'art des vaporeuses broderies qui exaltèrent tant et si bien la petite âme artificielle et sentimentale du clan féminin de Paris, pour ensuite s'imposer au reste du monde comme un colifichet du bon faiseur. Toutefois Chopin le vrai, l'impétueux, se trouve vite à l'étroit dans la forme fieldienne, et dans son quatrième nocturne nous voyons la rêverie s'interrompre soudain pour laisser tonitruer un superbe *cocoroco*<sup>8</sup>.

Les autres formes abordées par Chopin sont la barcarolle, la berceuse, l'impromptu, le scherzo. Sur des rythmes de 6/8 et 12/8 la berceuse nous berce doucement, et la barcarolle houleusement. Il est curieux de comparer cette dernière pièce, si corsée, aux simples *gondellieder* de Mendelssohn. Les impromptus n'ont de commun que le titre avec ceux de Schubert<sup>9</sup>.

Le premier, op. 29, et la *fantaisie-impromptu* ont une certaine ressemblance entre eux dans les traits et la coupe générale. L'op. 51 est une divagation pleine de charme; l'op. 36 une page d'une vraie grandeur. Quant aux scherzos, ce sont encore des caprices qui ne se rapprochent en rien du scherzo classique. A leur façon ils évoquent aussi des récits légendaires ou des ballades guerrières.

En imaginant ces formes diverses et les développements qui leur conviennent, Chopin tient à leur orthodoxie; elles répondent pour lui à tel ou tel idéal déterminé; et quand la délicieuse troupe incohérente et bariolée du carnaval de Schumann passe devant son regard, il n'en voit pas la beauté, parce qu'il n'en saisit pas l'unité de composition<sup>10</sup>. Voilà bien l'éternelle équivoque des mots assassins de la pensée. De son côté Mendelssohn condamnait sans appel le finale terrifiant de la sonate de Chopin op. 35, toujours au nom de la forme. Il ne s'aperçut pas, selon la remarque de Dannreuther<sup>11</sup>, que ce finale reste strictement fidèle au plan d'une Toccata. En réalité les formes ne sont que les accessoires, les véhicules respectueux des sensibilités nouvelles que l'évolution du monde fait éclore successivement. Chaque centre vibrateur émet ses propres ondes, et ces ondes vont choquant et traversant celles émanées d'un autre centre. Telle est la loi. Toutes les formes trop accusées sont sujettes à une prompte décrépitude si elles ne sont rajeunies et renouvelées de temps en temps par des pensées vivifiantes et novatrices, des pensées d'avant-garde, quel que soit le domaine où elles se meuvent. Or Chopin fut un précurseur, au suprême degré. Avant de rechercher à quelles sources s'abreuva son originalité, je veux encore parler de la matière dans laquelle il modela sa pensée.

Chopin portait en lui un sentiment entièrement neuf de l'harmonie, du rythme, de la mélodie et du trait. Ses premières pièces, déjà mentionnées, et toute sa musique empruntent leur coloris intense et non encore vu à l'usage du chromatisme. Grâce à son génial emploi du demi-ton, Chopin prend une immense avance sur ses contemporains. L'inflexion, la brisure de ses lignes chantantes, la souplesse, l'imprévu de ses modulations<sup>12</sup>, le dotèrent d'une palette nouvelle qui lui fournit toutes ses demi-teintes, ses nuances les plus complexes et mille contrastes de valeurs, sans jamais préjudicier aux tonalités générales imposées par les sentiments qu'il exprime. Le chromatisme de Spohr n'est qu'ingémeux, celui de Chopin est l'éloquence même; c'est une extension subite du domaine musical, un terrain conquis une fois pour toutes et sur lequel évolue toute création contemporaine digne du nom de musique. Est-ce l'étude de Bach — total précurseur — qui ouvrit les yeux de Chopin sur les perspectives du chromatisme? C'est possible<sup>13</sup>: métamorphosé, trans-

1. Op. 10, n° 12.

2. Op. 69, n° 1 en *la* b.

3. Maria Wodeńska, rencontrée à Leipzig.

4. Chopin a laissé 18 mélodies sans autre intérêt que d'être une contribution au folk-lore polonais.

5. La sonate posthume (op. 4) n'a qu'un intérêt documentaire. Chopin, aussi hautement consciencieux que Mendelssohn, n'eût point laissé piller de son plein gré ses manuscrits de première jeunesse.

6. Comme ses confrères écrivains romantiques, Chopin ne se suffit pas des danses de son pays. Il écrivit un boléro espagnol, une tarantelle italienne, des écossaises. Simples emprunts de rythmes qui lui semblaient pipants, et qu'il traita avec son âme polonaise. Beethoven avait composé des écossaises, Mozart et Weber avaient produit des « turqueries ». L'école russe, à la suite de Chopin, s'intéressa au folk-lore espagnol. (Voyez Glinka, Balakieff, Rimsky-Korsakoff, etc.)

7. Field entend son successeur à Paris, en 1822, et l'appelle un pianiste « pour chambre de malade », ce qui est une façon comme une autre de laisser percer sa frayeur du génie qui le supplanta.

8. Comparez le même procédé dans le nocturne op. 32, n° 2, dans la ballade en *fa*, dans l'étude en *mi majeur*, etc.

9. Qui furent d'ailleurs ainsi baptisés par l'éditeur, après la mort de Schubert.

10. Si ces pièces avaient été groupées sous le titre de « préludes », Chopin les aurait peut-être examinées avec la sympathie qu'elles méritent.

11. *Oxford history of music*, vol. VI.

12. Que Moscheles avait peine à admettre.

13. Rapprochez, par exemple, la plainte déchirante dont la mazurka op. 17, n° 1, se fait l'écho, de certains gémissements dramatiques des oratorios et des cantates de Bach.

porté dans les traits du maître moderne, il double leur dynamisme, soit qu'il euphâté somptueusement l'harmonie, soit qu'il se mêle au suave enroulement des parties chantantes, soit qu'il hurine chaque repli des basses aux furieuses reptations<sup>1</sup>, ou bien qu'il aboutisse parfois au triomphe des mélodies diatoniques les plus larges, soit encore qu'il passe sur elles sans altérer leur pureté, comme des modalités tragiques illuminant un beau visage.

Cette aptitude géniale à créer de la nouvelle couleur sonore, Chopin la devait en grande partie à son aïvisme. Fils d'une Slave, un petit asiatique par conséquent, il refléta dans son art, inconsciemment, quelque chose de la langue voluptueuse, des féroces colères et du pessimisme néantiste de l'âme orientale. Ainsi put-il faire découler sans effort sa magie musicale de quelques chants et danses nationaux, longuement élaborés par les siècles au sein d'une race artiste et raffinée. Toute la superbe école russe procède de la même origine. Dans les maîtres russes d'aujourd'hui il n'est pas rare de rencontrer des passages offrant une parenté frappante d'accent et de couleur avec le style de Chopin<sup>2</sup>, qui fut ainsi, avec son contemporain Glinka et mieux encore que lui<sup>3</sup>, le premier écho de l'orientalisme en musique.

Ce qu'il y a de plus notoire dans la musique que nous étudions, en sus de la couleur, c'est le mouvement. Si nous ouvrons la *ballade en sol mineur*, nous voyons se dérouler une série de périodes passionnées, toutes plus intenses les unes que les autres, et reliées par des traits d'une fière sonorité. Après la chevauchée finale, de grandes gammes zèbrent comme des éclairs les derniers épisodes de la légende. Le *deuxième impromptu* est une succession de rythmes solennels, d'héroïques octaves et de traits frémissants. Dans le *deuxième scherzo*<sup>4</sup>, la main droite dévale hardiment dans les basses, en formulant de superbes traits diatoniques qui sont comme le geste d'un sceptre péremptoire. Il faudrait tout citer : les chevaux qui piaffent et se calrent dans la *sonate en si b mineur*, le finale haillant de la *sonate en si mineur*, avec ses traits sifflants, et les formidables mêlées de la *polonaise en la* <sup>5</sup>.

Ces martiales polonaises, évoquant le passé épique et la tin tragique d'une nation, ces touchantes mazurkas, reflétant finement ses heures insouciantes, joyeuses ou mélancoliques, n'est-ce pas le chant du cygne de la Pologne agonisante? Chopin concentra en lui le frisson de toute une race : turbulente, aventureuse, fière, prompte aux actions généreuses, prompte à la désolation, et sur le point de sombrer sous les convoitises de ses ennemis. C'est au creuset de ces dramatiques circonstances que le génie poétique de Chopin fut formé; c'est à elles qu'il dut sans doute cette intériorité passionnelle qui fait de lui l'un des principaux héritiers de Beethoven. Antihèse de Mendelssohn qui cherche dans la polyphonie des voix et des timbres l'intégration de son intellectualité abstraite et sereine, Chopin demande à la cantilène, à la polychromie harmonique, aux saecades du rythme, la réalisation de ses impulsions d'âme, de son rêve et de sa souffrance. Nul besoin de s'adresser à la beauté d'un site ou d'une œuvre littéraire : il n'a que trop de sujets d'inspiration dans la répercussion des événe-

ments sur sa vie intérieure. Comme Beethoven écrivait l'*Heroique*, et d'une façon plus directe encore, il rend, en musique, le choc du monde extérieur sur sa sensibilité, il pense musicalement et sans autre médium plastique que le piano. La musique s'offre à lui avec une si jaillissante abondance et cela dépasse tellement les capacités physiques de sa fragile incarnation humaine, qu'on comprend à merveille sa naïve réponse à un mécontent de Louis-Philippe le pressant d'écrire à son tour un opéra : « Ah! Monsieur! laissez-moi composer de la musique de piano... C'est tout ce que je sais faire. »

Où, son piano lui su fit à rendre des élans d'âme aussi passionnés et boueux que ceux de Beethoven, aussi graves, élevés ou tendres parfois que ceux de Schubert. Sans grandiloquence comme le plus souvent sans affectation, Chopin exprime tour à tour dans son œuvre la révolte, l'abattement, la tristesse, le désespoir, la sérénité, l'humour.

Où peut-on trouver une mélodie comparable à celle qui émane de la *première polonaise en ut dièse mineur*? Ou bien à celle qui volete, plus légère, dans les croches de l'*étude op. 25, n° 2?* Et les préludes élégiaques n° 4 et 6! Et la poignante hautesse du *prélude de la pluie*! La sinistre hallucination du *deuxième prélude*! Nous la retrouvons plus effrayante encore dans le tourbillon à l'octave de la finale de la *sonate op. 35*.

Cette page énigmatique que Mendelssohn abhorrait, Schumann n'y voyait qu'une boutade. On a dit poétiquement que c'était une rafale nocturne tordant les arbres du cimetière au-dessus des tombes des vaincus que vient de célébrer la marche funèbre. Seul un pseudo-oriental pouvait nous mettre ainsi face à face avec le néant : avec Maïa. Le scherzo de la même sonate extériorise la plus sardonique, la plus stridente harmonie. Ici l'ironie de Beethoven est dépassée. Chopin donne une signification analogue à son *premier scherzo*, offrant, à l'encontre de la *ballade en fa*, le contraste de deux mouvements passionnés, qui encadrent une vision céleste. Après une page tumultueuse survient un épisode très beethovenien qui prend le tour d'une question faite à la destinée. Le *deuxième scherzo* commence de même par un triplet inquisiteur qui se présentera plusieurs fois dans le cours du morceau, comme le premier motif de la symphonie en *ut mineur*, comme le *Muss es sein?* du célèbre quatuor.

Pour trouver de l'enjouement il faut feuilleter le *quatrième scherzo en mi bémol*. Il est conçu dans une manière légère, féérique, donnant un avant-goût de Heller et de Lalo. Le scherzo de la *troisième sonate* est animé du même esprit.

Parfois, Chopin aime à peindre l'indolence, le doux « dégingandage » d'une exquise adolescence. Le scherzando de Schubert à quelque chose de cela, mais en plus fruste. Les études *op. 19 n° 5* et *op. 25 n° 9*, le second thème de la *ballade en la bémol* nous représentent la fuite preste et féline d'un Arlequin gouaillieur, avec un corps charmant et souple, sous l'ampleur du costume.

Parfois encore, Chopin nous découvre une âme sereine et comme exilée dans un au delà métaphy-

balancent. C'est au génial Borodine (fils d'un prince du Caucase) qu'il fut donné de succéder à Chopin dans toute la saveur de son orientalisme.

4. En si b mineur.

5. Rapporté par Huneker (*Mezzo-tutti in modern music*).

6. Dont les larges modulations, la construction, les répétitions de notes, sont écrites dans le plus pur sentiment de Schubert.

1. III<sup>e</sup> ballade.  
2. Voyez, par exemple, le motif de l'*Intermezzo* de Borodine (petite suite), et comparez-le au 1<sup>er</sup> thème de la *polonaise-fantaisie*. On pourrait multiplier les exemples.

3. Chez Glinka (1804) comme chez Balakirev, l'érudit et l'intuitif se

sique qui regne plus haut que la ferveur. Telle est l'impression qui se dégage de l'andante *spianato*<sup>1</sup> et de l'andante de la *fantaisie impromptu*, pour ne citer que cela. L'étude en la bémol<sup>2</sup> nous ramène doucement sur la Terre, dans une région divinement calme, où flotte un rêve à demi dématérialisé.

La *fantaisie op. 49* me paraît être un des plus admirables morceaux de Chopin, par la grandeur et la variété de son inspiration. La marche auguste du début est suivie d'un prélude agité, anxieux d'un futur imminent, qui se présente sous forme d'un thème fiévreux; et ces épisodes s'enlacent à une nouvelle marche plus grande encore que la première.

Les deux études en ut mineur<sup>3</sup> sont d'une transcendante genialité. En 1831, Chopin était à Munich. On lui apprend que Varsovie est dans les serres des vautours russes. Il écrit alors l'impérissable protestation qui dura plus que les anéantisisseurs et qu'aucune iconoclastie ne saurait atteindre. Il y a là un bouillonnement d'âme qui dépasse en force et en ampleur celui de l'appassionnata, à quoi l'étude *op. 10 n° 12* ressemble.

Dans une belle poésie des *Reisebilder*, Heine nous décrit un moderne chevalier du Graal, un pèlerin qui, par la poésie de sa sympathie et de son verbe, remplit d'allégresse le cœur d'une pauvre fille et change sa chaumière en palais. « Vois, » lui dit-il :

Mille chevaliers bien armés  
Et choisis par le saint-Esprit  
Furent donés pour le servir  
D'une vaillance à toute épreuve.

Lève donc les yeux, mon enfant!  
Approche-toi! Regarde-moi!  
Car je suis un de ces élus,  
Un chevalier du Saint-Esprit!

Chopin pourrait parler de même aux innombrables jeunes personnes qui s'essayaient à déchiffrer le mystère redoutable de sa musique, sans voir « les canons qui dorment sous les fleurs<sup>4</sup> ». Ce n'est pas en vain que Chopin sortit du chaos cosmique et fut marqué pour penser « en piano » comme un sculpteur pense « en marbre ». Ce n'est pas en vain qu'il se mit à parler la langue universelle de la musique dans son dialecte le plus populaire, le plus répandu, le piano : ainsi fut-il mieux à même de remplir sa mission, la seule qui vaille : glisser persuasivement, sans violence, par l'intermédiaire de l'art, des ferments d'examen, d'émancipation et de progrès dans les âmes.

Venu à une certaine heure, en un certain point de notre globe, là où de vives et poignantes émotions sont polarisées, celles d'une nation cultivée, pleine de cerveaux et de cœurs vibrants, il est un artiste pour exprimer superbement tout ce qu'il y a de tragique dans ce drame, cet anéantissement brutal de forces vives; il est un divin artiste pour jeter sa réprobation en sonorités pathétiques et pantelantes à la face de l'Europe ligée dans ses égoïsmes politiques. Ce hiérophante, c'est Frédéric Chopin, né sur la terre opprimée d'une mère polonaise et d'un père qui versa dans ses veines le généreux et pétillant alliage du sang français.

Il y a un autre Chopin, je le sais; un Chopin exotérique, celui qui fut non plus Français, mais Parisien, et qui agrafa au cou des comtesses, ses élèves, les colliers de perles de ses valse et les opales cha-

toyantes de ses nocturnes, — joyaux qu'on se repassera longtemps dans les salons comme des bijoux de famille. Schubert ne se délassait-il pas de sa vie ascétique en écrivant des Ländler qui lui rapportaient du moins quelques florins? C'était l'écho de ses innocentes stations à la brasserie, et d'ailleurs il fallait subsister! De même, à Chopin, il fallait paraître, faire figure dans le monde élégant dont dépendait son existence, donner à ses belles élèves des passe-temps délicats, des musiques de plaisance qui leur convinsent... Qui donc y trouverait à redire? Dans quels fonds obscurs, sous quels amas de poussière nous faudrait-il maintenant découvrir Chopin le glorieux prophète, le révolté sublime, si son charme exotique, son aristocratie native ne lui avaient livré la clef des salons parisiens? Fort heureusement pour l'avenir de son œuvre rien ne lui manqua de ce qui peut parfaire une élégante réputation, ni les écarts d'une vie romanesque, ni la lugubre atteinte d'un mal qui le jeta dans la tombe à 40 ans. Grâce à tout cela, il fut l'homme à la mode, à qui s'intéressent les gazettes, les marchands, la foule, tous les bas éléments dont se forme le succès, mais qui prêtent aux génies la force de la propagande et du nombre.

### Schumann : apogée du romantisme intellectuel.

Né en 1810, — une année plus tard que Mendelssohn et Chopin, — Robert Schumann<sup>5</sup> nous paraît de beaucoup le plus jeune dans cette superbe trinité romantique. Il est à cela plusieurs raisons. La plus tangible est la non-précocité de son entrée en scène et de sa réussite. Le premier geste de Schumann adolescent n'est pas de confier à l'orchestre, comme Mendelssohn, de paisibles impressions de littérature et de nature, ni de s'asseoir à son piano, comme Chopin, pour la conquête magnétique des foules. Jetant les yeux autour de lui, il voit la route encombrée d'oppressions sourdes, de prétentions serviles, et tout de suite il revêt son armure. En même temps que les premières confidences de ses improvisations de pianiste, sa plume de polémiste reçoit les messages de son ardente intellectualité, et il s'exprime d'emblée avec une maîtrise littéraire qui le classe le digne héritier de Jean Paul et d'Hoffmann.

Cette attitude n'est pas de celles qui commandent le succès immédiat. Schumann se crée d'abord plus d'inimitiés que de sympathies dans son entourage. C'est à la postérité de lui savoir gré d'une indépendance et d'une vaillance qui grossissent le tribut de nos admirations pour ce pionnier infatigable; il débuta dignement dans une vie intègre qui fut de plus en plus intérieure et tournée vers l'avenir.

Venu de plus loin et de plus haut que Mendelssohn — le chantre de la nature légendaire — et que Chopin, — le barde de l'affliction et de la révolte patriotiques, — Schumann se lit le champion de la liberté totale et l'un des chefs de la fraction d'humanité directrice de son époque. Ce fut dans sa musique, sur l'échelle ascendante et progressive du piano, du lied, puis de la symphonie instrumentale et chorale, que Schumann réalisa pleinement sa surhumanité, mais il commença par la forger dans l'étude de la philosophie et la pratique des lettres<sup>6</sup>, en menant le bon combat du pamphlétaire<sup>7</sup>.

1. Introductoire à la polonaise en mi bémol.

2. Op. 25, n° 1.

3. Op. 40 et 25.

4. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*.

5. 1810-1856.

6. Il se nourrit de Kant, Fichte, Schelling, traduit les sonnets de Pétrarque, se passionne pour Jean Paul, Heine, Byron et Shakespeare.

7. Schumann fonda en 1834 sa feuille appelée *Nouveau Journal de*



Des lors on se représente aisément combien le début de Schumann fut peu sensationnel dans la musique. Des pièces telles que les *Papillons* et les *Intermezzi*, les *Scènes d'enfance*, *Kreisleriana*, les *Diabélisbilder*, même le *Carnaval*, passèrent inaperçues. On n'en voulait pas au concert<sup>1</sup>, et les cénacles hochaient la tête. Ces chefs-d'œuvre prirent peu à peu leur revanche après l'apparition des premiers morceaux de musique de chambre<sup>2</sup> et grâce au chaleureux apostolat de Clara Schumann<sup>3</sup>. Alors Mendelssohn, qui voyait surtout en son émule un éminent critique, un «*célebral*» raffiné avec lequel il aimait de quotidiens échanges d'idées, commença à goûter ses lieder<sup>4</sup>. Il dirigea sa *première symphonie* au Gewandhaus<sup>5</sup> et joua avec Clara son adorable *Andante et variations* à deux pianos, en y donnant sans doute l'approbation mesurée qui pouvait seule convenir, dans son esprit, à un genre aussi secondaire. Or, il semble que l'espace d'une génération sépare les variations de Mendelssohn<sup>6</sup> de celles de Schumann, en réalité contemporaines; et la même distance se fait sentir entre les romances sans paroles et les *Scènes d'enfance* que Hellstab méconnaissait, tandis que Hauptmann les trouvait «*intéressantes, curieuses, quoique dénuées, d'ailleurs, de vraie solidité musicale*»<sup>7</sup>.

Voilà le grand mot lâché. Schumann apportait au monde une pensée synthétique d'une condensation merveilleuse, mais il l'exprimait au moyen de procédés entièrement neufs, donnant à son style une incohérence certaine, si on voulait l'échantillonner sur la rhétorique musicale alors enseignée, reconnue et si laborieusement élaborée par les maîtres de chapelle. Comment! Plus d'exclusifs enchaînements d'école! Plus de plan musical proprement dit! Rien que des rapsodies composées de mélodies embryonnaires, plus ou moins chromatiques, soutenues par des harmonies d'un modernisme étrange et des rythmes heurtés!... Et que dire de ces brusques contrastes, ces fréquentes sautes d'humeur qui violentaient l'auditeur paisible, ne lui permettant plus de somnoler au cours de longues et harmonieuses périodes, mais coupaient son attention à l'improviste, comme un rideau qui tombe avant la fin d'un acte? Enfin, quelle était la signification de ces titres empruntés à la littérature? de ces épigraphes surgissant tout à coup? de ces thèmes populaires, épiques ou grotesques, passant et repassant comme des fantoches?

Tel dut être l'effet que produisit aux musiciens de 1835 l'apparition des *Papillons* et du *Carnaval*. Ils ne pouvaient comprendre la précieuse mosaïque, la symétrie fantaisie de ces délicieuses cristallisations de tendresse et d'espièglerie. C'était pour eux extramusical; car cela brochait sur l'ordonnance mendelssohnienne, comme jadis Beethoven brochait sur Mozart.

A ceux qui le taxaient d'incohérence, Schumann

aurait pu fièrement répondre la parole du grand reformateur Fourier: «*Féris dans l'ordre dispersé!*» Au lieu de cela il laissa son cœur se fondre aux prestigieux rayons du soleil néo-classique; il produisit à son tour des sonates, des chœurs, des oratorios, des symphonies, et cela fut en diverses occasions presque une erreur. Je veux dire que Schumann ne trouva pas dans toutes les formes qu'il cultiva l'expression parfaite de sa genialité. Il se trompait en reprochant à Chopin de se borner au domaine restreint de la musique de piano. Sans doute, sur la terre de la symphonie, dans un milieu où fleurissaient de vivants orchestres, comme ceux de Leipzig et de Dresde, où florissaient des chœurs comme celui de Dusseldorf, la tentation était irrésistible de manier des masses sonores; nous devons à ces inconstances de nobles symphonies, de charmants oratorios. Mais, à part la puissance inhérente à la matière employée, nous n'y trouvons pas d'impressions aussi complètement sublimes que celles qui se lèvent de certaines pages de piano, ou de lied, ou de musique de chambre. Dans ce triple domaine Schumann fut transcendant, et c'est plus qu'il ne faut pour l'élever au-dessus de toute compétition.

A l'opposé de Mendelssohn, qui possédait une technique parfaite avant même d'avoir mûri sa pensée, Schumann hérita d'un sentiment poétique précoce et vigoureux avant d'être un habile ouvrier des sons.

Son aptitude innée pour la musique se manifesta d'abord à l'aide du piano, ce souple auxiliaire de la pensée romantique sous toutes ses formes. Ses premières compositions notoires datent de l'époque où il s'adonne à l'étude simultanée de la virtuosité et de l'harmonie<sup>8</sup>, ou, si l'on préfère, à la revision de ces deux éléments qui dormaient au fond de son être<sup>9</sup>. Très vite il devient capable d'affirmer sa personnalité, comme on peut s'en rendre compte en jetant un coup d'œil sur sa *Tocatta*<sup>10</sup>, pièce extrêmement difficile d'exécution et témoignant d'une richesse orchestrale de sonorités.

Ce morceau, de même que les *caprices d'après Paganini*<sup>11</sup>, une partie des *études symphoniques*<sup>12</sup>, la *sonate en sol mineur*<sup>13</sup>, la *grande fantaisie*<sup>14</sup> et le *concerto*<sup>15</sup>, représente la contribution de Schumann à la virtuosité pianistique, c'est-à-dire son style le plus brillant, le plus externe. Cependant dans aucune de ces œuvres ne figurent des effets de bravoure étrangers à leurs pensées cardinales.

Avec les *Papillons*, op. 2, Schumann nous initie à une dialectique musicale tout à fait nouvelle, procédant des fantaisies humoristiques de Jean Paul et d'Hoffmann. Sous ce titre symbolique, *Papillons*<sup>16</sup>, l'auteur fait défilier devant nous une suite de courts tableaux, formant autant de mimodrames expressifs. C'est la transposition libre d'une fiction imaginée par Jean Paul dans l'avant-dernier chapitre de ses *Années de folie*: des scènes de bal paré où des mas-

musique. Son célèbre salut au génie de Chopin date de 1871 (*Journal universel de musique*).

1. Liszt les joua sans succès à Leipzig. (Voyez sa biographie par Lina Ramann.)

2. Le quintette fut exécuté à Leipzig en 1843.

3. Schumann épousa en 1840 la fille du célèbre professeur de piano Friedrich Wieck. Clara fut une des plus grandes pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle.

4. Il fit plusieurs tentatives pour les imposer à son milieu familial. Voyez sa correspondance.

5. Le 31 mars 1841. N'oublions pas qu'il choisit Schumann en 1813 pour enseigner l'accompagnement et la composition au nouveau Conservatoire de Leipzig.

6. Les *Variations sérieuses*, op. 54, 1841.

7. Grove, article SCHUMANN.

8. En 1828, avec Friedrich Wieck et Heinrich Dorn.

9. Premières compositions non publiées, et écrites, pour ainsi dire, «*d'oreille*»: un concerto et un quatuor avec piano, des padouanes à 4 mains, des lieder sur des paroles de Byron.

10. Op. 7, composée en 1831 et remaniée deux ans plus tard.

11. Op. 3, composés en 1832.

12. Op. 13, composés en 1834.

13. Op. 22, composée en 1835.

14. Op. 17, composée en 1837.

15. Op. 54, composé en 1841-45.

16. Dans l'esprit de Schumann, ce mot écrit en français signifiait un «*essor*» d'idées se dégageant du chaos. C'est le symbole grec pour l'envol psychique. S'il eût été Français, Schumann n'aurait pas employé cette image à laquelle notre race légère a donné un sens d'inconstance. Fourier crea le mot *papillonne* (passion du changement) vers 1820.

ques font alterner leurs ebats, leurs railleries et leurs causeries sentimentales. N'en va-t-il pas tout ainsi sur la scène du monde?

Ce sont de telles personnalités que Schumann donne à ses modalités d'âme dont la qualité et la diversité — il l'écrivit expressément à Moscheles<sup>1</sup>, l'intéressent cent fois plus que le mérite artistique de ses compositions. Il entend par là la science du développement d'un plan purement musical. A cette abstraction Schumann substitue des séries de mouvements et d'attitudes qui sont l'image même de la vie.

Voyez son célèbre *Carnaval*<sup>2</sup>. Voici l'entrée solennelle des masques. Ils rompent les rangs et tourbillonnent. Pierrot se détache de la mêlée et nous adresse de grands saluts, en battant l'air de ses manches trop longues. Arlequin sautille sur de souples jarrets. Passe un couple de valseurs languoureux; puis c'est le blond Ensebius<sup>3</sup> qui vient nous entretenir de ses mystiques divagations. Il est interrompu par l'impétueux Florestan<sup>4</sup>, suivi d'une coquette à qui ses oillades et ses grâces attirent une tendre supplication... La scène se perd dans un nuage de danseuses dont les entrechats palpitent comme des ailes de papillons. La noble et loyale Chiarina<sup>5</sup> s'avance, et, près d'elle Chopin, son illustre rival, fait rêver le piano dans un coin de pénombre... Estrella<sup>6</sup> traverse sans se presser, en déployant avec affectation la certitude de ses charmes. Deux autres personnages surgissent de la foule; ils ne s'étaient pas vus depuis longtemps et ils laissent bavarder leurs souvenirs... Qui donc maintenant parouette et virevolte? C'est Pantalón et Colombine. Une valse allemande les entraîne dans un mouvement fou et les heurte à la démoniaque figure de Paganini, qui sabre l'air de son vertigineux archet. A l'écart de ces folies, un amoureux agenouille aux pieds de sa belle une invocation naïve... De bons bourgeois allemands se promènent bras dessus, bras dessous. A peine ont-ils disparu que tous les masques débouchent sur la scène, en file indienne, et se livrent à une poursuite effrénée, tels des singes dans une cage. Tout à coup, comme par magie, ils s'accordent au rythme collectif d'une ardeur parallèle, ils organisent une imposante manifestation d'ensemble contre les Philistins<sup>7</sup>. Bientôt ils se débloquent, courent, montent à l'assaut des préjugés, aux accents rorocos d'un thème du grand siècle<sup>8</sup> qui reprend ici, comme dans les *Papillons*, sa signification de KÉURATS, la sortie, le couvre-feu... Aussitôt la foule masquée s'éparpille et se bouscule dans la strette finale.

J'ai tenu à décrire tout au long cet échantillon d'éclatante fantaisie, parce que le *Carnaval* est une composition montrant Schumann dans son originalité la plus typique. La sève de son génie y coule à pleins bords<sup>9</sup>.

Voilà qui ressemble singulièrement — pensera-t-on

1. Lettre du 22 septembre 1837.

2. Scènes mignonnes sur 4 notes, publiées en 1834.

3. Personnage fictif avec lequel Schumann caractérise le côté rêveur de sa propre nature.

4. L'autre pôle de son être.

5. Clara Wieck.

6. Ernestine von Fricken.

7. Autrement dit l'esprit bourgeois, conventionnel et conformiste.

8. Le *Grossartentanz* (Danse du grand-papa) qui concluait toujours les fêtes de mariage.

9. Liszt, parlant de cet ouvrage, lui donne la préférence, pour la richesse inventive, sur les 32 variations de Beethoven (Biographie Ramanon).

10. 1<sup>er</sup> volume des lettres de Schumann.

11. Chopin, à Nohant, s'amusait à tirer a plomb sur du papier à musique, puis il ajoutait des queues aux trous criblant les portées... de fusil. Je tiens l'anecdote d'Edouard Cadol, à qui George Sand l'avait racontée.

— à de la musique à programme! Il n'en est rien cependant. Schumann nous apprend lui-même<sup>10</sup> que jamais, dans son œuvre instrumentale, il ne mettait les paroles ou les scènes en musique: c'était la musique qu'il mettait en paroles. Autrement dit, il ne lui donnait de titres ou de sens précis qu'après coup, après avoir obéi à une logique impérieuse et secrète, à lui particulière, qui lui faisait classer, avec une science consommée du contraste et de l'antithèse, ses thèmes, lumineux et serrés comme des aphorismes, vifs comme des épigrammes, suggestifs comme des peintures. Ajoutons que plusieurs des compositions de Schumann, notamment ce *Carnaval*, étaient construites sur des acrostiches. Ce jeu avait déjà souri à Bach, prenant comme sujet de fugue les lettres de son nom. Qu'importe au génie de puiser des notes au hasard, comme des boules de loto<sup>11</sup>? A peine transcrites sur le papier, elles prennent d'éloquentes inflexions, un tour qui nous subjugue<sup>12</sup>. Quoi qu'il en soit, ces ingénieuses analogies de thèmes et certains rappels de motifs contribuent certainement à donner au langage de Schumann une unité plus vivante que celle qui rampe dans tant de froides et scolastiques sonates de l'école allemande.

Aux diverses époques de sa vie, Schumann revient à ce genre de fantaisies dont il fut le génial inventeur. Ses *Intermezzi*<sup>13</sup>, ses *Fantasiestücke*<sup>14</sup>, ses *Davidbandler*<sup>15</sup>, l'*Arabesque*<sup>16</sup>, la *Blumenstück*<sup>17</sup>, etc., sont généralement des morceaux pleins de fragments d'un assemblage imprévu, comme la mosaïque changeante et colorée d'un kaléidoscope. Et quelle diversité de sentiment s'y exprime! Dans l'admirable *Pièce fleurie* un motif tendre et pressant reparaît sans cesse avec l'insistance d'un personnage variant ses supplications pour toucher notre cœur. La première *Novellette* semble peindre les joyeux vœux et les espérances incertaines... L'*Arabesque* fait un heureux usage des arpèges brisés aux deux mains que Mendelssohn avait employés dans sa première romance sans paroles. Nulle part autant que dans cette pièce on ne s'avise aussi clairement de l'affinité subtile, métaphysique, unissant des motifs en apparence étrangers.

Le *Carnaval de Vienne*<sup>18</sup>, plein de vie et de couleur, se voit troublé par la malicieuse intrusion de la MARSELLAISE, que le gouvernement autrichien avait prohibée comme séditieuse... Et les *Kinder-scenen*! Qui ne connaît ces célèbres pièces pour les enfants? En les écoutant ne nous sentons-nous pas ramenés tout à coup en arrière, dans la maison familiale, au temps où les événements les plus futiles inquiétaient ou captivaient nos âmes tendres<sup>19</sup>...

A côté de ces croquis, quelles interprétations de la nature! Dans la première des *Nachtstücke*<sup>20</sup> nous percevons des pas furtifs, des feuillages qui bougent

12. Le carnaval est construit sur les 4 notes *la, mi, do, si*, c'est-à-dire A, S, C, H, qui sont le nom d'un village et reproduisent en même temps les principales lettres du nom de Schumann. Voyez aussi les *Variations* sur ABEIG, le *Kinder album*: pièce sur Gade, les fugues sur le nom de Bach, le canon *an Alexis*, etc.

13. Op. 4, 1837.

14. Op. 12, 1837.

15. Op. 6, 1818.

16. Op. 18, 1831. Ajouter-y les *Novellettes*, les *Scènes d'enfance*, *Kreisleriana*, les *Feuilles d'album*, l'*Humoresque*, le *Carnaval de Vienne*, les *Waldscenen*, le *Kinderball*, les *Marchenbilder* pour piano et alto, etc.

17. Op. 19.

18. Op. 26.

19. Outre les 14 scènes d'enfance, Schumann écrivit un *Album pour la jeunesse* rempli de tableaux simples, véritable imagerie pour les petits. Il publia aussi un *Bal d'enfants* (à 4 mains) et 2 sonatines d'un art consommé.

20. Pièces nocturnes, op. 23.

à peine, de rares bouffées de vent et des étoiles qui clignotent, lointaines. La première des *Waldscenen*<sup>1</sup> jette sur nos épaules ce manteau de fraîcheur et de silence qui nous accueille à l'orée du palais feuillu. La première *Fantasiestück* évoque la rosée évanescente d'un soir mystique où toutes les formes s'idéalisent, impalpables. Cette page hyper-romantique, faite d'un chant qui plane sur des accords brisés, se pourrait comparer à mainte production de Chopin : la vaporeuse étude en *la bémol*, par exemple. L'un comme l'autre, les deux maîtres surent baigner parfois leurs harmonies dans un halo d'étrangeté calme dont ils ont emporté le secret.

Jusqu'ici nous avons étudié Schumann dans sa manière la plus personnelle et la plus spontanée. Nous avons vu, dans ses pièces de caractère d'une construction et d'une essence si nouvelles, l'homme et le musicien parler un même langage, aussi plein d'élan — sinon de naïveté — que celui de Schubert dans le lied. Les moyens techniques employés par Schumann marchent de pair avec sa conception. Comme harmoniste il est presque aussi téméraire que Chopin ; de plus, il traite le piano polyphoniquement, l'étoile de thèmes superposés, l'enrichit des ressources élaborées à l'école de Bach, de Beethoven et de Mendelssohn. Avec de tels moyens qui sont du domaine musical de tous les temps, Schumann n'édifie plus, comme ses prédécesseurs, des architectures suivant des plans consacrés ; il imagine des développements dans lesquels se confondent curieusement le lien poétique et le lien musical. Or, quel est le style qui pouvait s'offrir à Schumann comme le mieux apte à rendre la fantaisie prime-sautière de sa pensée ? Le plus ravalé, le plus démonétisé de tous, celui de la VARIATION, dans lequel un ou plusieurs thèmes se présentent sous des jours différents, avec des significations diverses. Produit naturel de l'évolution de la science harmonique, dont la complexité et les facultés expressives ont grandi sans cesse, la variation devient l'auxiliaire habituel du génie de Schumann, elle joue un rôle important dans la plupart des œuvres que nous avons examinées jusqu'ici, et lorsqu'elle accuse franchement ses formes, comme dans les *Etudes symphoniques* ou l'*Andante varié à deux pianos*, c'est pour traduire à merveille une somptueuse série d'états d'âme<sup>2</sup>.

Mais l'ambitieux génie de Schumann ne se suffit point d'avoir créé la pièce de caractère, ni d'avoir porté la variation au zénith de sa destinée. Il aborda résolument des œuvres de longue haleine et de vastes proportions, pour lesquelles l'unité d'inspiration lui fit défaut. Sauf sa belle *Fantaisie* qui est presque une sonate et fut écrite d'un seul jet, Schumann conçut toujours à part les divers morceaux de ses suites classiques<sup>3</sup>. Souvent plusieurs années mettaient entre eux leur intervalle. La juste popularité du *Concerto en la* et de la *Sonate en sol mineur* tient sans doute à la beauté de leurs mouvements détachés plutôt qu'à leur cohésion. On pourrait en dire autant de la mu-

sique de chambre de Schumann, ce qui ne l'empêche nullement de compter parmi ce que l'Allemagne a produit de meilleur.

Avant écrit presque exclusivement du piano pendant dix ans, Schumann se passionna successivement pour d'autres genres, qu'il prit d'assaut avec toute la fougue de son génie. Après une incursion d'une année entière<sup>4</sup> dans le lied et une autre dans la symphonie<sup>5</sup>, il s'adonna tout à coup à la musique de chambre, et pour ses débuts<sup>6</sup> il écrivit dans un même mois ses trois quatuors à cordes<sup>7</sup>. Le pauvre Hauptmann, en les entendant, s'émerveilla de l'essor évolutif de l'auteur des *Kinderscenen* et de la façon prodigieuse dont il s'était assimilé le style de Beethoven pour le rendre apte à traduire l'allure ultra-romantique de ses propres pensées. Mais, plus encore qu'à Beethoven, Schumann est redevable à Bach de la formation nouvelle et plus objective de son style que ces quatuors manifestent. A côté de Mendelssohn il fut pour ainsi dire l'introducteur du génie de Bach dans le romantisme. Dès l'année 1828 il fit du Clavecin bien tempéré une étude presque journalière, grâce à laquelle il acquit peu à peu, dans l'art de conduire ses pensées, une concision que Haydn et Mozart avaient rarement atteinte. Les beaux quatuors de Schumann ne contiennent guère plus que le reste de sa musique de longs sujets largement développés, mais, à part de rares réminiscences du style pianistique, les quatre instruments y sont employés avec un parfait équilibre, laissant un libre jeu à leur éloquence respective. Grâce à leur sobre couleur, grâce à la langueur charmante de leurs thèmes et à la vigueur passionnée de leurs rythmes, ces quatuors et les autres pièces pour piano et cordes<sup>8</sup> voient leur faveur grandir sans cesse dans l'esprit des artistes et des amateurs éclairés.

L'année 1815 marque encore une intéressante étape du sens artistique de Schumann. C'est alors qu'il se dédia presque exclusivement à la composition des pièces scolastiques, dont les plus belles sont *Six Etudes en forme de canons*, pour le piano pédalier<sup>9</sup>, et *Deux fugues d'orgue sur le nom de BACH*. Dans cette dernière œuvre Schumann se montra le digne émule de Mendelssohn. S'il fit preuve d'une habileté moindre dans l'appropriation de l'écriture à l'instrument, il alla plus loin dans l'expression idéale, dans la sainte et sublime ferveur qui plane au-dessus de l'enceinte dans les nefs des cathédrales. Et c'est ici le moment de faire remarquer qu'avec Schumann, penseur libre de tout joug doctrinal, philosophe réfléchi, égotiste profond, la conscience artistique du monde fait un grand pas. Il naît une musique sacrée qui n'est pas forcément de la musique d'église, mais qui proclame en un siècle agnostique les droits imprescriptibles de l'idéalisme, balaye la poussière matérialiste sous le vent de ses ailes<sup>10</sup>.

L'œuvre entière de Schumann abonde en pages augustes. Les citer serait accumuler ici une quantité

1. Scènes forestières, op. 82.

2. Nous avons vu comment Mendelssohn et Chopin jalonnèrent le chemin. Depuis, les compositeurs contemporains, Liszt, Grieg et surtout César Franck, tirèrent un grand parti des ressources psychologiques de la variation.

3. Les 3 sonates (dont l'une porte le titre « éditorial » de *concerto sans orchestre*), le *concerto*, l'*interlude rondo et finale*, sont dans ce cas.

4. 1810.

5. 1841.

6. 1842.

7. Op. 41.

8. Le quatuor, le quintette (1842), le trio en *ré mineur*, op. 63, celui en *fa majeur*, op. 80. Les 2 sonates de violon, op. 105 et 121.

9. Citons aussi les délicieuses *Esquisses* pour le même instrument, et leur remarquable arrangement à 2 pianos par M. D. Yvelin.

10. Schumann écrivit un *motet*, 2 *hymnes*, une *messe* et un *Requiem*. C'était pour lui des pièces d'occasion, adaptées au culte catholique de Breslau, un dernier reflet du romantisme médiéval dont Novalis avait doté l'Allemagne.

de titres de piano, de lieder, de chœurs, d'orchestre. Nulle part le sentiment religieux, correspondant au culte des belles hiérarchies de l'univers, n'est plus évident que dans la *Symphonie op. 38 dite rhénane*. Elle fut composée en 1860, à l'occasion des fêtes de Cologne. Dannreuther nous dit avec raison qu'elle évoque les scènes rurales et les mystiques légendes des bords du Rhin. On peut y voir plus encore. Les symphonies de Schumann ne nous ouvrent point, comme la Pastorale ou l'Écossaise, le frais éventail des paysages terrestres; il s'y joue plutôt des perspectives d'âme où l'air serait irrespirable et la lumière invisible à tous ceux qui ne savent s'élever au-dessus des contingences.

C'est en 1841 que le grand maître se lance hardiment à la conquête de ce nouveau domaine : l'orchestre; la symphonie devient la noble confidente de sa maturité. Il est depuis un an docteur en philosophie, il a fait acte de volonté virile en épousant sa fiancée malgré l'opposition de Wieck<sup>1</sup>. L'ère des impulsions lyriques individualistes est passée, après leur effusion dans une centaine de lieder. La carrière de Schumann se dessine, son milieu ambiant l'influence. Sous la magique baguette de Mendelssohn, l'orchestre du Gewandhaus a donné la vie à l'Italienne, à la grandiose symphonie en *ut majeur* de Schubert<sup>2</sup>. Ce sont ces illustres devanciers et l'incomparable Beethoven que Schumann prend pour modèles lorsqu'il crée sa première symphonie connue sous le nom symbolique du *Printemps*. Ce poème admirable d'ampleur et de carrure dut sembler aux contemporains l'entrée au port d'un vaisseau de haut bord, chargé des fleurs et des fruits d'une terre inconnue, où seul jusque-là le rêve avait fait voile. Jamais rien de plus grandiose ne fut dédié à la gloire du perpétuel renouveau.

Dans la *seconde symphonie*<sup>3</sup>, datant de la même année, on pourrait trouver que le musicien-poète chante à plein cœur une sorte d'épanouissement estival, une apogée des êtres et des choses, surpris dans leur impossible vou d'éternelle jeunesse. Ces trois symphonies et les deux autres, moins connues du public, ont le double don d'exciter à la fois l'enthousiasme des auditeurs qui se laissent aller à leur émotion, et la critique sévère des pédagogues qui voudraient nous édifier sur les défauts de Notre-Dame de Paris inspectée en détail, par une nuit opaque, à la clarté d'une lanterne sourde. Ceux-là font observer que Schumann double souvent les parties de son orchestre, dont il emploie à chaque instant toute la masse massive. Ils en concluent naïvement que Schumann ignorait l'abc du métier et ils le renvoient à l'école, sans s'apercevoir que « son orchestration robuste et solide traduit éloquentement la pensée générale de sa musique<sup>4</sup> ».

En réalité, Schumann était parfaitement conscient de ce qu'il écrivait. Quand il aborda l'orchestre, sa nature patiente et studieuse avait depuis longtemps scruté et comparé cent partitions<sup>5</sup>. De plus, il eut maintes occasions de s'entendre exécuter; et l'on cite plusieurs inexpériences qu'il corrigea derechef, après une première audition. Reprendre Schumann sur ses effets voulus d'instrumentation me semble un

comble de prétention pédante. Tout au plus pourrait-on dire que son génie se plie imparfaitement au genre symphonique selon le canon Beethoven-Schubert, heureusement imité par Mendelssohn et stérilement démarqué par Lachner et les maîtres de chapelle. Si nous délaissions la symphonie du *Printemps*, ou la *Rhénane* aux belles sonorités d'orgue avec peu de mélange de timbres, et si nous passons aux *Ouvertures*, nous retrouvons Schumann sur son propre terrain, guidé par des idées romantiques d'ordre à la fois musical et littéraire, et nous avons la révélation d'un subtil maniement d'orchestre où le maître fait alterner les touches vigoureuses, en pleine pâte, avec la transparence des coloris<sup>6</sup>.

..

Dans son traitement de l'ouverture, Schumann revint à la conception beethovenienne. Il y concentra des facultés dramatiques dont le dynamisme, tout intérieur, ne pouvait trouver d'éclat sous les feux artificiels de la rampe. Il s'en aperçut en 1850, à l'accueil réservé fait à son opéra *Genève*, par les habitants de Leipzig, où il comptait cependant de nombreux admirateurs. Ce fut un nouvel exemple du peu de convenance du tempérament germanique, tout en profondeur, à la forme théâtrale, toute en combinaisons superficielles. En lisant les écrits de Schumann, on voit que l'opéra était loin de le laisser indifférent, mais il ne s'occupait guère du côté scénique. Son désir de prendre la succession d'*Euryanthe*, qu'il admirait, et d'établir une action psychologique intense, lui fit rejeter tous les livrets fertiles en déploiements extrinsèques. Il choisit une légende médiévale que Tieck, Hebbel et Müller avaient traitée, chacun à sa façon. Hebbel refusant de s'intéresser à l'adaptation, il s'adressa au poète Robert Reinick, et, non satisfait du travail, il se tailla lui-même un libretto pour lequel Wagner, consulté, ne lui cacha pas son antipathie. L'élément dramatique y est constamment subordonné à l'élément lyrique, et dans la réalisation musicale la suppression du récitatif, louable en ses tendances, n'est pas faite pour dissimuler le défaut de monotonie, la surcharge des détails intéressants accumulés sur un plan unique<sup>7</sup>.

Tout aussi peu « théâtre » est le poème de *Manfred*<sup>8</sup>, mais le lyrisme subjectif de Byron et l'âme tourmentée de son héros devaient trouver un écho profond dans le cœur de Schumann. Aussi la partition et ses seize numéros, y compris la magnifique ouverture, nous offre-t-elle ce que Schumann écrivit de plus pathétique et de plus puissant.

Parmi les couches stratifiées, pour ainsi dire, de la production schumanienne, le traitement du style choral apparait en 1843, avec *le Paradis et la Péri*, et c'est un coup de maître. Trois ans plus tard, tout imprégné des triturations contrapuntiques dont il a donné de si beaux exemples dans sa musique pour piano pédalier, il écrivit deux chœurs a capella, et pendant les années qui suivirent un certain nombre de pièces chorales de toutes dimensions, dont la moitié avec accompagnement d'orchestre ou de divers

1. A qui le talent et l'avenir de Schumann paraissaient trop incertains.

2. Retrouvée en manuscrit à Vienne par Schumann lui-même.

3. Appelée d'abord *fantaisie symphonique*. Les mouvements s'y enchaînent.

4. Alfred Bruneau, article de presse quotidienne sur les concerts.

5. Voir par exemple les comptes rendus qu'il donne dans son journal.

6. Les principales ouvertures de Schumann sont : d'abord la véhémentement profane écrite pour son mélodrame de *Manfred*, ensuite celle de son opéra *Genève* et celle de *Faust*; puis, comme morceaux détachés, la *Fiancée de Messine*, *Hermann et Dorothee*, *Jules César*.

7. Il y eut une reprise de cet ouvrage à Weimar, sous la direction de Liszt, et une en Angleterre, au Drury Lane Theatre, en 1893.

8. Qui fut cependant représenté une fois à Weimar en 1850.

groupes instrumentaux. Chef de chœur à Düsseldorf<sup>1</sup>, puis à Dresde<sup>2</sup>, Schumann eut l'occasion d'y acquérir une belle maîtrise dans l'art de mêler les voix. Là encore il ne retrouva pas l'incomparable aisance de Mendelssohn, mais il dépassa souvent son initiateur dans la rareté et l'intensité des effets obtenus. Quelques poèmes de Rückert, le *Roquem* de Mignon et le *Nachtlied* de Heibel, doivent être tirés hors de pair. Quant aux ballades traitées dans cette forme<sup>3</sup>, elles ne produisent pas l'effet que leur auteur comptait en tirer, soit que le genre supporte mal ce déploiement de moyens, soit à cause du manque d'équilibre entre les éléments lyriques et dramatiques.

Il y aurait un long chapitre à écrire sur l'orientalisme dans la musique romantique. Avec Weber et Spohr, Loeve et Marschner, Schumann se montre vivement impressionné par les feux multicolores du prisme levantin. Déjà, dans *l'Album pour les jeunes*, la plainte ininterrompue d'une petite voix languoureuse et discoureuse frappe nos oreilles : c'est la craintive Sheherazade. Un peu plus tard, Schumann s'intéresse au *divan oriental* de Goethe, aux *chants hébraïques* de Byron, aux poésies de l'orientalisme Rückert : ses lieder en portent le témoignage<sup>4</sup>. En 1843, après sa riche production de quatuors à archet, il s'adonne à la musique d'un grand poème, mi-oratorio, mi-cantate, extrait de *Lalla Rookh*<sup>5</sup>, sous le nom : *le Paradis et la Péri*. Cet ouvrage valut à son auteur une prompte popularité, grâce au style chantant et presque trop exquis de ses solos et de ses ensembles. Huit ans plus tard, Schumann revint à un genre analogue en composant le *Telemage d' la rose* pour solo, orchestre<sup>6</sup> et chœur. Le texte, d'un jeune poète nommé Horn, n'est qu'une idylle un peu douceâtre, et la musique s'en ressent. Entre *Manfred* et *la Péri*, c'est aux scènes de *Faust*<sup>7</sup> qu'il faut donner la place d'honneur. Cette partition, qui s'étend jusqu'à la transfiguration du second Faust, est considérée en Allemagne comme un éloquent commentaire de la pensée de Goethe. Composée à diverses reprises, elle n'a pas de prétention à l'unité musicale, au sens ancien de cette expression, mais elle jette de puissantes clartés sur les pensées subconscientes du poète, tout en restant pleine de fraîcheur et d'invention au titre purement musical.

J'ai gardé pour la fin de mon chapitre sur Schumann l'étude de ses lieder. Dans ce genre, auquel il contribua de si importante manière et auquel il revint à diverses époques de sa vie<sup>8</sup>, il est aisé de retrouver les traces les plus brillantes et les plus diverses de son génie si profondément littéraire et si plein d'affinités pour l'expression vive et condensée des poètes lyriques de son temps.

« Vers 1830-34, — nous dit lui-même Schumann<sup>9</sup>, — l'amélioration du style pianistique, due à l'influence grandissante de Beethoven et de Bach, pénétra bientôt les autres branches de la musique. Schubert avait

déjà traité la forme du lied, mais un peu dans la manière beethovenienne, tant les que l'influence de Bach se faisait sentir dans le nord de l'Allemagne. La nouvelle école poétique vint alors à la rescousse avec Eichendorff, Rückert, Uhland et Heine; ainsi prit naissance un style de lieder plus profond, reflet musical d'un esprit poétique que les anciens compositeurs n'avaient pas connu. »

En écrivant ces lignes en 1843, Schumann indiquait les tendances auxquelles il avait lui-même obéi dans sa vie mélodique de l'année 1840, et nous voyons tout de suite en quoi son tempérament de Lieberkowitz se distingue de celui de Schubert. Ce dernier s'était contenté de mettre des poèmes en musique, Schumann était lui-même un si grand poète qu'une simple translation du monde des mètres dans celui des sons ne pouvait lui suffire. L'extraordinaire novateur qui avait mis, par le trucheman du piano, tant de musiques en poèmes, ne pouvait se faire l'adaptateur des pensées de ses contemporains; des qu'il aborda l'expression musicale de la phrase verbale, ce ne fut pas seulement pour en étayer les courbes sur l'essor de ses mélodies, mais pour lui donner un sens nouveau, complémentaire, obtenu sans peine grâce au soin qu'il avait eu d'approfondir les ressources psychologiques — je dirai même philosophiques — du piano, l'inséparable compagnon du Kunstlied.

La douce dualité dans la sympathie qu'on appelle l'amour est la source de l'inspiration la mieux jaillissante à travers toute l'œuvre des lieder de Schumann<sup>10</sup>. Des son premier recueil<sup>11</sup>, un hommage au talent savoureux et prime-sautier de Heine, le musicien expose avec une touchante sincérité les émotions variées qui passent en alternatives lumineuses et sombres sur son cœur sensible, exalté par la tendresse. Nous le voyons tour à tour plaintif, ardent, extasié, désespéré, amer jusqu'au sarcasme, résigné jusqu'à la grandeur. Nous pouvons lire entre les portées son roman personnel. L'heureux aboutissement de ses fiançailles chante avec une ferveur superbe dans trois pages célèbres du second recueil : *Du bist wie eine Blume*<sup>12</sup> *Zum Schluss*<sup>13</sup> et *Widmung*<sup>14</sup>, inévidente apostrophe d'amour dans laquelle les mots *Du bist wie eine Blume*<sup>15</sup> se posent en pliant leurs ailes sur le rythme apaisé d'une rafraîchissante enharmonie. Ces trois admirables mélodies sont comme la consécration, l'admission définitive d'une âme féminine d'élite dans l'idéal empyrée où planent les pensées des poètes.

Cette âme a choisi de dignes parrains : l'éclatant paladin Heine, le somptueux voyageur Rückert, et le doux magicien Eichendorff. La glorification du *printemps d'amour* échoit à Rückert :

Il est venu  
Dans la pluie et la tourmente,  
Il a pris mon cœur,

chante la bien-aimée, et son ami lui répond :

La rose, la mer, le soleil,  
Sont l'image de mon aimée.

L'idée de faire parler à tour de rôle les deux amou-

1. 1844.

2. 1846.

3. *La Belle Hebride, l'Enfant de la lande* (Heibel), *le Fils du roi, la Malédiction du chanteur* (Uhland), *les Fuyards* (Shelley), *le Page et la Fille du roi* (Geibel).

4. Citons encore ses *Tableaux d'Orient* à 4 mains, op. 66.

5. De Thomas Moore. Traduction de E. Flechsig entièrement remaniée par Schumann.

6. Ce fut d'abord écrit pour piano.

7. 1844-1853.

8. Surtout 1840 et 1851.

9. A propos des premiers lieder de Robert Franz (*Écrits sur la musique et les musiciens*).

10. Il y en a 255.

11. *Liederkreis* (cycle mélodique), op. 24.

12. Tu sembles une fleur.

13. Épilogue.

14. Dédie-ace.

15. Tu es le repos.

reux est excellente et produirait le meilleur effet si Schumann avait eu le moindre souci de registrer pour deux voix déterminées; mais son génie ne se prête jamais à ces considérations pratiques; il s'émancipa trop souvent du joug des tessitures, et cela explique un peu les lenteurs avec lesquelles une minorité intellectuelle conquiert une popularité à ses lieder, qui n'avaient pas accès — il y a peu d'années encore — chez les professeurs de chant les mieux patentés.

Le romantisme sylvestre de Eichendorff est particulièrement cher à la muse de Schumann. La suite qui commence par le génial *In der Fremde*<sup>1</sup> n'a sans doute pas été, plus que *Liebesfrühling*<sup>2</sup>, écrite en vue d'une exécution successive et intégrale de ses douze numéros. Cependant elle est baignée d'un bout à l'autre d'une atmosphère identique. Une âme y évolue aux deux pôles de la joie et de la douleur à travers une irisation de nuances romantiques. Aux solitudes boisées où chasse la Loreley, parmi la hantise des cors farouches, dans les jardins exotiques et pâles de lune, les ruines médiévales, les vallons où passent des cavaliers fantastiques sur la rougeur du crépuscule, nous ressentons pêle-mêle des tristesses d'exil, de mystérieuses terreurs, des fascinations du souvenir, des frissons de légendes ou des pressentiments de bonheur indéfini. La fièle obsession de l'amour se mêle à ces impressions composites; et quand par trois fois<sup>3</sup> nous nous retrouvons parmi les confuses clartés nocturnes, il semble que nous perdions tout contact avec le pondérable pour nous volatiliser dans l'âme de la nature.

La conscience de la solidarité, de l'affinité universelle des êtres et des choses, reste au fond de la pensée de Schumann, angélise ses accents, religieuse ses accords. Il ne peut rien imaginer qui ne se dénoue dans la sympathie ou le pardon. Il invente la rédemption de Manfred et commente celle de Faust; il nous montre le rachat de la Péri, la purification de Geneviève et la métépsychose de la rose. C'est encore le même sentiment qui se fait jour dans les deux célèbres cycles mélodiques<sup>4</sup> intitulés *Frauenliebe und Leibes*<sup>5</sup> et *Dichterliebe*<sup>6</sup>.

Le premier est la pénétrante analyse d'un caractère féminin aux prises avec les fortes émotions des accordailles, de la maternité, du veuvage: toute sa destinée d'amour. Le poème un peu bourgeois de Chamisso prend de la grandeur sous les sonorités discrètes ou fastueuses qui l'embellissent, et surtout qui soulignent et développent ses meilleures intentions<sup>7</sup>.

Avec *Dichterliebe* le ton se diversifie et s'élève encore. Les poésies choisies par le musicien dans l'*Intermezzo* de Heine, et assemblées selon un ordre délibéré, construisent un véritable drame subjectif qui nous fait assister à la délivrance d'une âme mascu-

line déçue et torturée par l'amour. Ici l'art du commentaire est à son comble. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'examiner les épilogues symphoniques des mélodies XII et XVI où surgit, avec une signification parallèle, le même thème rédempteur<sup>8</sup>. Ainsi Schumann imagine, pour nombre de ses lieder, des continuations instrumentales qui prolongent nos vibrations émotives après que le chanteur s'est tu. Telle est sa transfiguration des textes qu'il emploie: au lieu d'en donner toujours une expression plastique et souple, comme l'avait fait Schubert, il crée de toutes pièces une poésie sonore, une force idéale et jumelle qui plane de conserve avec la poésie du verbe et souvent la dépasse.

Un autre procédé caractéristique du génie inventif de Schumann est le choix symbolique d'une image, la plus nette, celle qui se dégage le mieux du texte, pour calquer sur elle le rythme, le dessin général de sa musique, et façonner ainsi une merveilleuse ressemblance de visage à travers laquelle se lit la plus subtile parenté intellectuelle. Rappelez-vous, à l'appui de mon dire, le balancement intermittent des bras feuillus du noyer, le fluide glissement des ondes autour du lotus, le clinglant assaut des rafales dans la *Joie de la nuit de tempête*<sup>9</sup>, l'enroulement limpide de la mélodie de l'anneau dans *Frauenliebe*, les gothiques surplombs de *Im Rhein, in schönen Ströme*<sup>10</sup>... Les exemples sont légion.

On le voit, tous les traits du lied contemporain se trouvent, non pas en germe, mais sûrement épanouis dans celui de Schumann. Il a créé la mentalité moderne du Lied, tel que nous le comprenons, avec sa possibilité de concentrer dans un chant bref tout un macrocosme d'émotions, de visions et de sentiments. Et il n'a pas été dépassé. Chaque fois qu'un épigone téméraire se hasarde sur le même terrain poétique que Schumann, il court grand risque d'être anéanti par la plus élémentaire comparaison<sup>11</sup>.

Du milieu du siècle dernier le lied de Schumann se lève et défie encore les âges à venir. Cela n'est pas seulement dû au raffinement intellectuel, à la merveilleuse qualité d'âme et d'oreille du compositeur de *Stille Thronen*<sup>12</sup>, mais à ce fait qu'il plonge par de fortes racines dans le fécond humus, le plantureux terroir de sa race, et cela donne à son lied — même à toute sa musique — une sorte de ferveur liturgique<sup>13</sup>, qui nous impose le recueillement, comme si nous sentions soudain bruire sur nos têtes les ramures d'une antique forêt.

La tournure particulière au Volksthümliches Lied apparaît fréquemment dans la mélodie de Schumann. Tantôt il l'expose brièvement<sup>14</sup>, tantôt il l'étale dans certaines ballades<sup>15</sup>. Cette dernière forme lui a dicté quelques heureuses inspirations, dont la plus connue est son émouvant tableau des *Deux Grenadiers*<sup>16</sup>; mais il faut donner en général la préséance aux lieder plus courts, d'une originalité plus saisissante.

1. Sur la terre étrangère.

2. Printemps d'amour.

3. *Mondnacht* (Nuit de lune), *Schöne Fremde* (Beau pays étranger), *Frühlingsnacht* (Nuit de printemps).

4. Ici nous sommes en face d'une action et d'une progression psychologiques. Schumann appelle indifféremment *Liederkreis* (cercle de mélodies) ce genre de suite ou des groupes de mélodies unies par des liens moins visibles.

5. Mot à mot: Amour et vie de femme.

6. Amour de poète.

7. Voyez, à la conclusion du cycle, l'éloquent rappel du motif initial. J'ai choisi à dessein le titre *Destinée d'amour* pour la traduction que j'ai publiée de ce recueil.

8. J'ai tenté d'en donner l'interprétation dans le 1<sup>er</sup> tome de mon *Edition méthodique et critique du lied de Schumann*.

9. *Lust des Sturmrauchs*.

10. Dans le Rhin, le beau fleuve (*Dichterliche*, n° 6).

11. Voyez, par exemple, les mêmes textes traités par Liszt, Franck, Brahms, Wolf, Jensen, e tutti quanti.

12. Larmes paisibles, op. 35, n° 10.

13. *Lied auf das Trinkglas einen verstorbenen Freund* (Sur la coupe d'un ami défunt), *Sonntags am Rhein* (Dimanche sur le Rhin), *Im Walde* (Dans la forêt), etc., etc.

14. Voyez *O Sonnenschein* (O clair soleil), *Volkstiedchen* (Petite chanson populaire), etc.

15. *Balthasar de Heine, die Löwenbraut*, etc.

16. Voir encore: *der Schatzgräber* (le chercheur de Trésors), *Frühlingsfahrt* (l'promenade printanière), *die feindliche Bruder* (les Frères ennemis), etc.

On s'est justement apitoyé sur la triste fin de Schumann à l'hospice d'aliénés de Eudenberg, en 1856, mais on a voulu marquer une date trop prématurée à l'éclipse de ses facultés. Parmi les lieder qu'il composa de 1849 à 1852, de nombreuses pages prouvent qu'il n'avait pas perdu le pouvoir de s'énoncer en beauté. Toutefois, à côté de la douce subtilité harmonique d'*Herzleid*<sup>1</sup> on trouve des matités, une impression d'usure et d'étouffement dans une partie des dernières œuvres : les *Chants de Marie Stuart*, par exemple, les *Märchenzählungen*<sup>2</sup>, les *Fuguettes*<sup>3</sup> et les ballades avec déclamation, qui ne produisent aucun effet.

En terminant cet essai sur un des plus hauts génies de la musique, je dirai qu'il a rempli lui-même — tout en étant trop modeste pour s'en aviser — la prophétie qu'il écrivit naïvement dans son journal :

« Mendelssohn, disait-il, ne sera pas le dernier grand artiste. Ce Mozart moderne sera suivi d'un nouveau Beethoven qui est peut-être déjà né! »

Suprême floraison du romantisme, Schumann ferme le cycle que Beethoven avait ouvert. S'évadant du mirage des influences extérieures, il redevient le peintre des élans tumultueux et des détentes sereines de l'âme, dans la lutte des divers éléments du moi. Chez lui l'accent lyrique remplace l'objectivation dramatique intérieure, et pour la première fois la musique dresse le front au-dessus de la philosophie de son temps. Sous la formidable coulée d'un des torrents psychiques les plus abondants qui aient jailli sur notre planète, les dernières frontières et spécialisations du romantisme s'écroulent, les formes ne sont plus que des prête-noms, et les sentiments externes viennent mourir sur le bord de la personnalité de Schumann pour faire place au chant triomphal de la liberté humaine qui s'élargit. Les événements, a dit le poète, projettent leur ombre au-devant d'eux; les vérités nouvelles, avant de monter à l'horizon, projettent aussi des clartés sur le front des précurseurs; ils tressaillent et répandent dans l'humanité leur liesse auguste, leur exaltation splendide. Les sources d'inspiration d'un Beethoven ou d'un Schumann se perdent dans cet au delà où le présent et l'avenir se confondent; et cela prête à leur souffle une vitalité que, sauf le péché de lese-relativisme, on serait tenté d'appeler éternelle.

#### L'entourage de Schumann.

Dix années durant, Schumann tint la plume de critique musical, exaltant avec amour ce que la production contemporaine contenait de solide et de sincère, mais dénonçant aussi sans pitié les mauvais alois du succès. Ses appréciations sur les grands maîtres, ses prédécesseurs et ses émules, font autorité et restent acquis à leurs bibliographies. De même, ses jugements concernant les musiciens du second rang ont été presque tous ratifiés par la postérité. Tirés hors de pair par le *Neue Zeitschrift für Musik*, Heller, Henselt, Hiller, Rietz, Taubert, Franz, sont exactement ceux dont les noms sont restés connus de tous les

lettrés de la musique. La réputation et l'originalité de Heller lui donnent droit à une étude spéciale; par laquelle je terminerai, après celle de Liszt, ce travail d'ensemble sur le romantisme. Le premier nom qui se présente ici maintenant est celui de **Ferdinand Hiller**, formant avec **Wilhelm Taubert**<sup>4</sup> et **Julius Rietz**<sup>5</sup> ce que j'appellerai la trinité pseudo-mendelssohnienne. La sage pondération de ces trois artistes cultivés, l'équilibre de leurs facultés multiples de compositeurs, chefs d'orchestre et virtuoses, leur assurèrent dans la vie ces situations considérables auxquelles cependant les remplaçants ne font jamais défaut. Ce furent des maîtres de conservatoire, depositaires de toutes les bonnes traditions conservatrices.

Leurs opéras n'eurent que des demi-succès. Un oratorio de Hiller<sup>6</sup> fut imposé à l'attention du public par Mendelssohn<sup>7</sup>; Schumann en prise la couleur, les tendances, tout en appelant l'auteur « un fin décorateur de chapelles latérales<sup>8</sup> ». Et à propos d'une ouverture de concert<sup>9</sup>, le même critique fait observer qu'elle contient une sorte d'humour « excitant la réflexion plutôt que l'enthousiasme ». Parmi les pièces de chambre, mentionnons les trois premiers trios. Dans la musique de piano, Hiller se montra trop sensible à l'influence de Chopin<sup>10</sup>, et il ne sut pas se créer une manière personnelle; mais il conquit une belle réputation de pianiste et camera au cours des séances qu'il donna avec Baillot pendant son séjour à Paris. Il y resta sept ans<sup>11</sup>, au bout desquels il poursuivit sa carrière à Dresde et à Düsseldorf.

« Herr Taubert avance d'un pas puissant, mais mesuré, avec son passeport dans sa poche... Il ne montre point l'emportement d'un homme hypergénéral... Il possède le sens des modérations, des convenances... et quand la poésie lui donne des ailes, il se contente de les nouer avec lenteur<sup>12</sup>. » Ses trois symphonies, sa musique de chambre, ses études, sont à la fois inégales, réminiscentes et habilement triturées en beaucoup de leurs parties. Les *Minnelieder*<sup>13</sup> pour piano ont la prétention de créer une atmosphère musicale aux petits poèmes de Heine, Uhland, Müller, cités en exergue. Il n'eût point fallu les écrire dans un style en recul sur celui des romances sans paroles. Les meilleures pages de Taubert se trouvent dans ses *Souvenirs d'Ecosse*<sup>14</sup>, ses *Miniatures*<sup>15</sup> et sa *Suite ancienne*<sup>16</sup>. Donnons-lui encore acte de la musique de scène qu'il écrivit à Berlin pour la *Médée* d'Euripide et la *Tempête* de Shakespeare.

Julius Rietz était élève de Rouberg<sup>17</sup>. Il écrivit d'excellents concertos de violoncelle et les fit valoir à merveille. Ses ouvertures de concert, bien instrumentées, alertes et d'un travail achevé, n'auraient pu naître avant celles de Mendelssohn, qu'il eut l'honneur de remplacer dans ses deux postes de Düsseldorf et de Leipzig. Il composa de la musique d'église, des chœurs, une symphonie et un quatuor. Il fut docteur en philosophie, conduisit plusieurs festivals et se montra assez éclectique, malgré son traditionalisme, pour s'intéresser à l'ascension wagnérienne.

1. Chagrin de cœur. J'en ai donné une traduction dans un supplément du *Courrier musical*.

2. *Contes de fées*, pour piano, clarinette et alto, op. 132.

3. *Fuguettes*, op. 126.

4. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

5. 1811-85.

6. 1811-91.

7. 1812-77, frère du violoniste Eduard Rietz, qui fut le professeur de Mendelssohn.

8. *Die Zerstörung Jerusalems* (la Destruction de Jérusalem).

9. Au Gewandhaus, le 2 avril 1810.

10. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

11. Pour *As you like it* de Shakespeare.

12. *Études*, op. 15.

13. 1828-35.

14. Schumann. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

15. « Chants d'amour. »

16. Op. 39.

17. Op. 23. Pièces enfantines écrites avant celles de Schumann et de Heller.

18. Op. 50.

19. Célébré violoncelliste, 1767-1841.

L'historien consciencieux a le devoir de ne point omettre deux artistes qui, avant d'être fauchés dans leur prime jeunesse, reçurent de Schumann les marques de l'approbation la plus chaude. Il s'agit de **Norbert Burgmüller**<sup>1</sup> et de **Ludwig Schunke**<sup>2</sup>. Ils laissèrent chacun une sonate de piano pleine de feu et de maîtrise. Lorsque Schumann rencontra Liszt pour la première fois, il crut voir une nouvelle incarnation de son regretté Schunke, tant il y avait d'analogie dans la fougue pianistique des deux artistes, et jusque dans leurs profils schilleriens<sup>3</sup>.

Burgmüller<sup>1</sup> composa une symphonie qui contenait les plus heureuses promesses<sup>4</sup>, et, parmi des œuvres déjà nombreuses, des lieder d'une surprenante intériorité.

Ajoutons à ces noms ceux de **J.-P. Grädener**<sup>6</sup> et de **F. Kühmstedt**<sup>7</sup> également appréciés dans leur pays, le premier pour sa musique de chambre, le second pour sa musique d'orgue. Mentionnons aussi **G. Kücken**<sup>8</sup>, **Jacob Rosenhain**<sup>9</sup> et trois compositeurs hongrois : **Erkel**<sup>10</sup>, **Volkmann**<sup>11</sup> et **Mosonyi**.

..

Plus encore que l'orchestre, dont l'évolution moderne date de Wagner, le piano fut l'outil de la musique romantique. Son perfectionnement mécanique provoqua dans le domaine musical des mentalités nouvelles qui s'appliquèrent à scruter les ressources de l'instrument expressif et populaire, apte à rendre les polyphonies du chœur et de l'orchestre en même temps que l'individualité du compositeur. L'apogée de l'orgue remonte à Bach, celle du quatuor à Beethoven, celle du piano à Chopin et à Schumann.

A côté des grands compositeurs-pianistes il y eut encore place pour d'éminents pianistes-compositeurs. L'étude approfondie de leur personnalité me paraît liée à celle de l'instrument auquel ils se vouèrent. On serait tenté de dire en effet de Henselt, Thalberg, Herz, qu'ils ne furent pas novateurs en musique, mais en piano exclusivement. Ils interprétèrent surtout leurs propres œuvres, démodées maintenant, autant qu'elles parurent séduisantes naguère, à cause des nouveaux gestes, des nouvelles dextérités sonores qu'elles livraient à la curiosité matérielle des foules.

**Adolf Henselt**<sup>12</sup> mériterait d'être rangé parmi les poètes du piano s'il n'y avait trop souvent versé un médiocre sentimentalisme propre à le rendre « dangereux aux cœurs féminins », nous dit malicieusement Schumann<sup>13</sup>. Ses œuvres manquent de la vie ardente, nerveuse, surhumaine des génies. En examinant ses euphoniques feuillets on doit dire cependant qu'il ne se borna pas à reproduire le style des romances sans paroles. Tout en conservant des lignes mélodiques d'une belle tenue, il paya son tribut à l'évolution du

siècle vers la complexité en étoffant ses harmonies qui, largement étalées, produisent de beaux effets de sonorité, si elles peuvent être embrassées par des mains comme étaient les siennes : d'une extensibilité exceptionnelle.

Au dire de Mendelssohn, de Schumann et de tous ceux qui entendirent son jeu ferme, suave et polyphone, Henselt fut un virtuose de la première grandeur. Il n'aurait tenu qu'à lui de se conquérir une renommée universelle, mais il se déplaça peu, sauf pour s'aller fixer à Pétersbourg dès l'âge de 24 ans.

D'humeur voyageuse au contraire, **Sigismund, Thalberg**<sup>14</sup> et **Heinrich Herz**<sup>15</sup> amassèrent dans leurs tournées à travers les deux mondes de colossales réputations de pianistes.

« Le don réel de Thalberg pour la composition fut à peu près ruiné par la vanité de l'exécutant<sup>16</sup>. » Un manque d'équilibre des facultés créatrices se fait sentir dans les morceaux de Thalberg. On peut les classer en deux groupes distincts : d'une part les variations et fantaisies brillantes, et de l'autre les nocturnes, scherzos, caprices, études, s'efforçant vers la pensée originale sans jamais y atteindre. Et Schumann de s'écrier : « C'est toujours de la musique à écouter les yeux ouverts<sup>17</sup> ! » Il ne ménage pas ses sarcasmes à ce paladin du clavier « qui n'a pas besoin de composer qu'un banquier », et qui, en publiant un morceau intitulé *Souvenir de Beethoven*, s'imagina qu'on peut impunément « jouer avec les lions ». Cependant Schumann reconnaît que certaines fantaisies brillantes sont assez bien conduites et dénotent assez d'expérience pour flatter même l'oreille des connaisseurs. Assis au piano, Thalberg n'avait pas seulement une prodigieuse égalité, mais, phénomène plus rare, il possédait une qualité de son large et chantante<sup>18</sup>. Sa façon de placer la mélodie au centre du clavier et de diviser aux deux mains les arpèges qui l'entourent fit la sensation d'une découverte extraordinaire. Ainsi, nous explique Marmontel<sup>19</sup>, « les doigts forts peuvent marquer le chant avec plus de fermeté, tandis que l'harmonie plus corsée est soutenue aux deux mains par des basses profondes et des arpèges rapides<sup>20</sup> ».

Henri Herz personifia le règne de la virtuosité brillante et vide. C'est à Paris qu'il fit ses études et s'établit pour l'exercice de son quintuple négoce de virtuose, compositeur, professeur, éditeur et facteur. Ses compositions eurent vite fait de voler, sur le vent de la réclame, au cœur des capitales germaniques. « O Herz, mein Herz, warum so traurig<sup>21</sup> ? » clame comiquement Schumann en lisant « des pièces de bravoure où s'entassent des reminiscences de toutes les écoles et des indications italiennes telles que « con dolore », « espressivo », « smorzando », etc., « jouant ici le rôle des ailes de pigeon du ténor<sup>22</sup> » ! Toutefois Schumann s'émerveille avec une philosophique indulgence de trouver à ces concertos, fantai-

1. 1810-36.

2. 1810-31.

3. Autres œuvres de Schunke : *Caprice*, op. 9 et 10; trois pièces à 4 mains, op. 43; *Variations et Polonaises sur un thème de Schubert*.

4. Son frère aîné, J. Burgmüller, écrivit des pièces enfantines estimées.

5. On la joua au Gewandhaus un an après sa mort (1837).

6. 1812-81.

7. 1809-68.

8. 1810-82. Berlin joua avec succès en 1839 son opéra *la Fuite en Suisse*. Ses chansons et duos sont très populaires dans les masses.

9. 1813-94. Vint à Stuttgart, Francfort et Paris. Fit jouer 3 symphonies, à Leipzig, Bruxelles et Londres.

10. 1810-93. Créa en 1840 l'opéra national hongrois.

11. 1815-83.

12. 1814-89.

13. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

14. 1812-71.

15. 1806-88.

16. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*.

17. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

18. Il publia un recueil appelé *Art du chant appliqué au piano*, contenant de bonnes transcriptions dans ce sens.

19. *Les Pianistes célèbres*.

20. Œuvres les plus connues de Thalberg : des fantaisies sur les Huguenots, Oberon, Don Pasquale.

21. « O cœur, mon cœur, pourquoi si triste ? » (Wolkslied connu.)

22. *Écrits sur la musique et les musiciens*.



sies, etc., une allure parisienne du bon faiseur, quand on les compare aux lourdes façons des VARIATIONISTES de son pays.

Toute cette élégance, toute la puissance de Thalberg, toute la suavité d'Henckell et toute leur renommée se trouvèrent fondues aux mains d'un artiste unique, le plus étincelant, le plus romantique assurément des musiciens de son époque : j'ai désigné **Franz Liszt**.

#### Liszt. — Avènement de la virtuosité.

Tandis que ses grands contemporains menaient une vie pieuse et concentrée d'officiants attachés à leurs sanctuaires, Franz Liszt, véritable pèlerin du romantisme, parcourait les métropoles et les initiait à la foi nouvelle. Sa merveilleuse sympathie pour les maîtres les plus divers, la magie oratoire de sa virtuosité et le cosmopolitisme de sa longue carrière firent de lui l'un des plus magnifiques serviteurs de l'art musical au XIX<sup>e</sup> siècle.

Liszt enfant vit la main de Beethoven se poser sur sa tête<sup>1</sup>. En 1830 il se trouva mêlé à l'ébullition romantique et sociale de Paris. Dix-huit ans plus tard il tenta de reprendre à Weimar, au profit de la musique, les traditions vivantes de Goethe et de Schiller. Il vécut assez pour ajouter une page aux hardies variations publiées par les maîtres de la jeune école russe<sup>2</sup>, et il s'éteignit sur la colline franconienne, à Bayreuth, au pied du temple dont il avait été le premier consécuteur<sup>3</sup>.

Quel que soit l'aspect sous lequel on envisage ce pionnier de génie, dans la production originale comme dans l'interprétation, il garde avant tout le caractère d'un transcritteur. Sous ses doigts il interprète en les vivifiant les pensées des autres musiciens; sous sa plume il transpose les visions des littérateurs ou des peintres qu'il admire, et il dote l'harmonie et l'instrumentation d'un bon nombre de formules nouvelles. Sa culture largement étendue, ses facultés d'assimilation, son impressionnabilité rare lui confèrent à la fois des avantages et des faiblesses. Il leur doit sa spontanéité triomphale de virtuose, son véritable décoratif de peintre orchestral, et d'autre part son asservissement à des compositions étrangères ou à des procédés d'illustration extra-musicaux.

Venu au monde en un moment d'apogée instrumentale, Liszt élargit dans de vastes proportions les royaumes du piano et de l'orchestre, mais il s'attacha surtout à leur grandeur temporelle; il accrut leur réalisme sonore jusqu'à un point où les vrais transcritteurs d'idéal, l'audacieux Chopin, le rude Wagner lui-même, refusèrent de le suivre.

À l'âge de 16 ans, Liszt possède un mécanisme « dépassant en puissance et en maîtrise tout ce que j'ai entendu auparavant », déclare Moscheles<sup>4</sup>, témoin aussi impartial que compétent. Il est déjà le roi des pianistes, et comme tel il a vite épuisé le répertoire laissé par ses devanciers; il faut des formules nouvelles à l'étalage éblouissant de sa technique. Dans une recherche qui, sans s'écarter de la mode ni de

l'effet, se rehausse d'intelligente compréhension, il se mêle à la foule des arrangeurs, et l'ont de suite il les surpasse en verve et en ingéniosité. Aristocrate intellectuel dédaigneux des opinions moyennes, il ne se contente pas de paraphraser brillamment Spontini, Mozart, Paganini, Rossini, il s'éprend avec un juvénile enthousiasme des hardiesses novatrices de Berlioz, et il inaugure avec la *Symphonie fantastique* l'ère de ses transcriptions les plus sincères, celles qui imposèrent à la masse du public le respect de Bach, de Beethoven, de Schubert et de beaucoup d'autres maîtres<sup>5</sup>.

C'est en 1835 que Liszt aborda la composition originale. Ses trois *Apparitions*, ses premières *Années de pèlerinage*, ses *Harmonies poétiques*, datent de cette époque. À part quelques tournures harmoniques et quelques modulations assez neuves, ces pièces attestent plus d'ambition que de caractère. Elles ne font point époque dans l'histoire de la musique, comme le *Carnaval* de Schumann ou les *douze études* de Chopin, qui avaient déjà vu le jour. Elles se balancent entre le type du Lied et celui de l'exercice de vélocité. Cependant Liszt avait rompu avec la vie factice de la capitale; il buvait, avec son amie la comtesse d'Agoult<sup>6</sup>, la pureté des souffles alpestres.

Les *Années de pèlerinage suisse* prétendent nous décrire tout un cycle d'impressions paysagistes : des sites historiques, des eaux chantantes, de frais pâturages et des volées de cloches citadines. Beaucoup d'intentions, des trémolos dramatiques, des octaves pompeuses, des arpèges solennels, des gammes perlées et quelques petits thèmes bien propres : pas de vraie musique.

Les *Années de pèlerinage italien*, écrites deux ans plus tard, sont d'une qualité un peu supérieure. Ici, sur la terre fortunée des gestes et du langage harmonieux, ce n'est plus la nature, c'est Raphaël, Michel-Ange, le Dante et Pétrarque qui sont pris pour modèles. Les *Sonnets de Pétrarque* sont encore une sorte de transcription, puisque Liszt avait commencé par en prosodier les mélodies sur les textes du poète<sup>7</sup>. Le *Penseroso* est un prélude qui rappelle la *Marche funèbre* de Beethoven, le *Doppeltgänger*<sup>8</sup> de Schubert, et annonce le WANDERER de Wagner. La *Fantasia quasi sonata* est un mélodieux échantillon de la forme sonate et témoigne déjà d'un goût outrancier pour les grandes mêlées sonores et les écartèlements d'écriture.

Les douze *Études transcendantes* sont plus intéressantes. Elles portent maintenant dans l'édition allemande des titres qui furent ajoutés après coup : c'est dire qu'elles ne répondaient sans doute pas à une préoccupation imitative, et cela, joint au prodigieux instinct de Liszt virtuose, leur permet de prendre rang dans la littérature du piano<sup>9</sup>. Toutefois, à l'opposé de Chopin, dont s'impose le souvenir, on rencontre dans ce recueil maint passage d'insipidité mélodique où la beauté s'efface devant l'effet, original au seul point de vue des doigts. De même, dans sa transcription des *Caprices* de Paganini, où Liszt se trouve en concurrence avec Schumann, il ne met pas en relief comme ce dernier les mérites poétiques du modèle original.

1. Il fut même, à l'âge de 13 ans, l'un des collaborateurs de l'*Album de variations* publié par Diabelli.

2. *Paraphrases* composées par Borodine, Liadoff, Rimsky-Korsakoff, Cesar-Cui, Secherbacheff.

3. Au sortir d'une représentation de *Tristan et Yseult*, à laquelle il venait d'assister dans la loge de sa fille, M<sup>me</sup> Cosima Wagner.

4. Aus Moscheles *Leben* (Notes sur la vie de Moscheles), Leipzig, 1872.

5. En 1876, Liszt écrivait encore une transcription de la *Danse macabre* de Saint-Saëns.

6. En littérature Daniel Stern.

7. Voyez le n<sup>o</sup> 47, d'une atmosphère assez enveloppante.

8. Le double.

9. Il est curieux de comparer ces études avec leur ébauche primitive publiée en 1827 et restée dans le commerce de l'édition.

Ces études, avec des transcriptions nombreuses d'après Mozart, Beethoven, Schubert, Rossini, forment le répertoire avec lequel Liszt va s'offrir aux ovations des Autrichiens et de ses compatriotes hongrois. Dans un accès d'effervescence, les citoyens de Pesth lui offrent un sabre d'honneur, « vigoureusement brandi autrefois pour la défense de notre patrie, et remis à cette heure entre des mains faibles et pacifiques », leur dit Liszt, qui, pour se tirer d'affaire honorablement, se croit obligé de prononcer un élégant discours... français! A Leipzig, la réception est un peu compassée, malgré les fraternels efforts de Mendelssohn et de Schumann. Les doctes habitants de la vieille cité musicale ne peuvent comprendre qu'on ose leur jouer candidement une réduction de la *Symphonie pastorale* à la place même où l'orchestre a coutume d'en déchaîner l'orage. Mais il suffit au virtuose de rendre la bride à son propre *galop chromatique*<sup>1</sup> pour chasser toute idée de mystification.

Le séjour de Liszt en Allemagne lui est certainement profitable, en retremant ses énergies aux sources de la musique polyphonique. Il n'échappe pas à la fièvre de Bach, que Mendelssohn avait suscitée. C'est en 1843 que Schumann écrit ses fugues sur le nom de Bach. Trois ans auparavant Liszt paye son tribut sous la forme la mieux appropriée à ses moyens : il transcrit pour le piano *six fugues d'orgue* et contribue ainsi à rendre populaires des pièces qui sont, aux yeux d'une oligarchie éclairée, ce que l'art musical a produit de plus gigantesque. Nul pianiste avant Liszt n'eût été capable d'adapter avec une telle maîtrise et une telle entente de la conformation digitale des œuvres composées, ne l'oublions pas, pour un double manuel en sus d'un clavier de pédales<sup>2</sup>.

Les programmes des treize récitals donnés à Berlin en 1842 démontrent l'intelligente évolution du virtuose. A côté des fameux arrangements d'opéra que la mode réclama dans toute l'Europe, de 1830 à 1850, et auxquels Liszt devait le plus clair de sa notoriété, les œuvres originales de Bach, Handel, Scarlatti, Beethoven, Weber et Chopin figuraient en bonne place et dévoilaient au recueillement des auditoires la plus profonde nature d'interprète qui se soit jamais manifestée au monde.

A l'époque où nous sommes parvenus, Liszt revient aux compositions individuelles, et dans ce sens également il faut lui donner acte d'un sérieux progrès. Stimulé peut-être par l'exemple de Mendelssohn et de Schumann, qu'il a surpris dans le feu de leurs créations pour la voix<sup>3</sup>, Liszt, établi à Nonnenwerth, dans un îlot qu'embrassent les eaux du Rhin, s'adonne à son tour à l'étude des poètes lyriques allemands, et pour caractériser musicalement Goethe, Schiller, Heine, Rellstab, etc., il invente des accents touchants et variés dont la force et l'originalité sont indéniables.

Parmi ses cinquante-quatre lieder<sup>4</sup> il y en a au moins une quinzaine qui méritent de figurer au répertoire des concerts de nos jours. Lors de ses premières pérégrinations en Suisse et en Italie, le grand virtuose

avait déjà fait à diverses reprises l'essai de son tempérament de LIEDERKOMPONIST. Il avait montré du premier coup une réelle aptitude au style vocal, de la simplicité, de l'animation ainsi que beaucoup de diversité dans la trituration harmonique et l'emploi des timbres du piano<sup>5</sup>. Ces moyens combinés, suppléant au peu d'originalité et de consistance des idées mélodiques, produisirent des effets poétiques et entièrement nouveaux à cette époque.

Trois pièces de Schiller<sup>6</sup>, composées en triptyque, semblent une parfaite réduction d'orchestre où des trémolos en sourdine, des frottements adoucis aux cordes, des réponses d'instruments à découvert, tissent l'ambiance la plus délicate. C'est déjà de l'impressionnisme réaliste. Le fluide appel des sirènes, le chant précis des trompes et des coucous, enfin le chaos géologique des hautes régions sont rendus par des taches de couleur locale habilement disposées, et cela réussit à nous intéresser, si ce n'est à nous émouvoir.

Aux antipodes de Mendelssohn musicien avant tout, Liszt est d'abord illustrateur. A l'encontre de Schumann, il s'attache aux particularités extérieures du sujet, et s'il en donne parfois une réalisation poignante, elle est d'ordre plus sensoriel que psychique. En comparant, par exemple, l'interprétation donnée par chaque maître au même texte de Heine, le fameux *Am Rhein, in Schönen Ströme*<sup>7</sup>, nous voyons Liszt symboliser dans son dessin de barcarolle les flots du Rhin, et avec eux le rellet, l'accessoire, tandis que Schumann réalise ce miracle d'édifier sur nos têtes les voûtes et les arceaux de la cathédrale même où se centralise l'action. Il me semble difficile de ne pas donner la palme à l'extase mystique de sa mélodie, en regard du ton de fierté chevaleresque de Liszt qui semble déjà faire parler le paladin Lohengrin, plutôt qu'un modeste pèlerin perdu dans la piété de ses intimes souvenirs.

La rencontre musicale, sans doute fortuite, de Schumann et de Liszt sur un même terrain poétique se renouvelle à diverses reprises. *Du bist wie eine Blume*<sup>8</sup> — une des rares pièces de Liszt où les dièses et les bémols n'échangent point d'enharmoniques étreintes — pourrait plaire si l'on n'avait pas dans le cœur la ferveur immortelle des accents schumanniens. En revanche, plusieurs autres mélodies s'opposeraient sans désavantage aux inspirations de l'auteur de *Dichterliebe*. Tel est le lied de *Mignon*, d'un chromatisme plein de langueur persuasive; *Anfangs wollt'ich fast verzagen*<sup>9</sup>, où le chant est une déclamation vibrante, entrecoupée de sanglots, et surtout *Über allen Gipfeln ist Ruh*<sup>10</sup>, qui atteint à la surhumaine grandeur des plus belles pages de Schubert<sup>11</sup>. Liszt composa trois mélodies sur des poésies de Hugo. La première, *Comment, disaient-ils*, est d'une charmante facilité. Signalons encore un beau cri de passion, *Vergiftet sind meine Lieder*<sup>12</sup> et la *Ballade du roi de Thulé*, admirablement venue dans sa franchise d'accent et sa distinction de coloris. Tous ces morceaux et d'autres encore dédoublent amplement le chercheur d'une exploration un peu aride à travers

1. Op. 52.

2. Ces 6 fugues ont paru en recueil. La belle *fantaisie et fugue en sol mineur* de Bach fut publiée en sus, séparément.

3. 1830, l'année du Lied pour Schumann.

4. Publiés en 3 cahiers chez Kahnt à Leipzig.

5. Voyez *Angiolini dal biondo crino*, *Kling' lense* et *Es muss*.

6. *Le jeune pèlerin*, *Le berger*, *Le chasseur des Alpes*.

7. Le n° 6 de *Dichterliebe*, composé par Schumann en 1840, par Liszt en 1841.

8. « Tu sembles une fleur. »

9. « Je parlais d'abord courage. »

10. « Sur tous les sommets gil le repos. »

11. A noter, en digne pendant de cette mélodie, *Der, du von dem Himmel bist* (toi qui viens du ciel).

12. « Empoisonnées sont mes chansons... » intéressant à comparer avec la version, plus belle encore, de Borodine.

nombre d'exemples — curieux d'ailleurs — de crudité harmonique, de désarticulation mélodique, de détonalisation et d'une complexité qui paraît vide, quand elle ne soutient que des platitudes à la partie vocale. A tout considérer, ce qu'il y a de plus frappant dans cette œuvre de lieder, c'est le grand nombre de fragments mélodiques d'un chromatisme et d'un traitement déjà wagnériens dans leur façon de relier le dessin vocal à la trame instrumentale, et cela entraîne la condamnation parfois très nette de la voix humaine à un rôle élémentaire, pour ainsi dire épisodique, dans l'ensemble sonore.

Suivant une destinée analogue à celle de Schumann, Liszt passa de la composition des lieder à celle des chœurs. Une partie de ses intéressants essais dans ce genre date de la période pendant laquelle il parcourut l'Europe, en gardant comme quartier général la terre du lieder et de l'inspiration polyphonique. Il écrivit alors des œuvres très allemandes<sup>1</sup> et fit une première incursion dans le style sacré<sup>2</sup>. Enfin il se révéla chef d'orchestre du premier ordre. La façon dont il dirigeait les symphonies de Beethoven le fit choisir en 1843 pour organiser les fêtes musicales en l'honneur de ce grand homme. Il avait lui-même commandé la statue, payée en partie sur les gains de ses concerts; pour mettre le comble à ce haut fait de prodigalité artistique, il se produisit comme pianiste, chef d'orchestre et compositeur d'une large cantate, ce qui lui valut une triple élection au succès et à la gloire.

En Allemagne comme ailleurs, les jalousies et les critiques ne manquent point à ce vaillant, mais ce sont les sympathies qui l'emportent et le décident à se fixer à Weimar<sup>3</sup>, où le poste de Kapellmeister lui est offert. Devenu directeur du théâtre de la cour, il interrompt ainsi volontairement, en plein apogée, sa carrière de virtuose pour se livrer tout entier à de plus hautes vocations musicales. A la tête d'une superbe phalange d'exécutants, il réalise deux grands rêves : la fondation d'un répertoire de chefs-d'œuvre et la création symphonique personnelle.

De même qu'il était devenu d'emblée un maître joueur d'orchestre, Liszt en fut, sans tâtonnements, un maître écrivain. Son premier poème symphonique, *Le Tasse*, composé en 1847, est instrumenté avec autant de sûreté que le douzième, *die Ideale*, composé en 1857. Dès les premières années de cette décade, Schumann s'est retiré de l'arène symphonique<sup>4</sup>, et Liszt s'efforce de lui succéder; mais son extrême habileté et ses visées originales ne sont malheureusement pas suffisantes pour lui permettre de maintenir à son tour la symphonie sur les sommets où Beethoven l'avait conduite.

Liszt ne se dissimule pas son incapacité de traiter le style musical pur. Il délaisse la symphonie proprement dite<sup>5</sup> comme il délaisse le quatuor<sup>6</sup> pour s'aventurer dans un genre hybride, celui du poème symphonique, dont le principe repose sur une véri-

table équivoque. Il ne peut pas y avoir de symphonie-poème viable au sens où Liszt l'entendit et le pratiqua. C'est-à-dire que la pensée musicale et la pensée littéraire, ou philosophique, ne sont pas faites pour se minutieusement correspondre, s'emboîter dans toutes leurs parties. Ce sont deux organisations différentes, susceptibles de se prêter un mutuel appui dans le lied ou dans le drame par l'intermédiaire obligé, l'alliage nécessaire du verbe. Et encore n'est-ce qu'un compromis, une déchéance de la beauté strictement musicale, une draperie qui atténue la splendeur de sa nudité. Il est aussi impossible de calquer un discours musical sur des pensées conçues verbalement, que de rythmer un morceau d'éloquence sur des arabesques décoratives ou des mouvements d'architecture. Il y a entre ces formes d'expression un antagonisme invincible, et Liszt nous en donne un frappant exemple. Il ne sait pas faire usage de cette logique *sui generis* qui surgit intense, pressante, formidable, des fugues d'orgue de Bach ou des symphonies de Beethoven, des quatuors de Schumann, des scherzos de Chopin ou des préludes de Wagner; il ne trouve pas dans la qualité de son inspiration ces mélodies palpitantes qui se gonflent et s'abaissent, se superposent et rejaillissent transformées comme les vagues d'une mer changeante. Il veut suppléer à cette force primordiale qui lui manque par des emprunts aux idées philosophiques et littéraires de son temps; le plus cultivé des musiciens, lettré jusqu'à l'érudition, il croit faire bénéficier son art de la précision de ses enthousiasmes, et il tombe dans le piège récemment couvert de fleurs par Berlioz<sup>7</sup>, celui de la musique à programme. Le procédé qu'il croit nouveau n'est qu'un retour décadent aux essais de certains primitifs du moyen âge : tel Kuhnau, l'auteur des *Sonates bibliques*; tels les naïfs imagiers qui ornaient de légendes le soulde de leurs personnages<sup>8</sup>.

On a fait beaucoup d'honneur à Liszt du terme de poème symphonique inventé par lui. Après avoir réprouvé catégoriquement, au nom de la musique, le genre d'art auquel il l'adapte, je tiens à faire remarquer qu'il convient à certaines œuvres postérieures — ou même antérieures — qui restent, elles, parfaitement musicales. Plusieurs symphonies et ouvertures de Beethoven et de Mendelssohn<sup>9</sup>, les maîtresses pages de César Franck et de la jeune école russe<sup>10</sup>, sont dans ce cas. Unissons-les sous l'appellation commune de poème symphonique pour les différencier de la symphonie classique, en forme de sonate, dont la genèse ne réside pas dans un texte ou une vision plastique, et imputons leur durable succès à leur valeur comme plan et développement musicaux, indépendant du titre ou de la légende qui nous sont donnés comme orientation générale. Quant au genre inauguré par Liszt et malheureusement cultivé par quelques contemporains, il devrait être désigné plus justement sous le nom de symphonie descriptive ou de symphonie symbolique.

7. Revoyez les programmes détaillés de *Roméo et Juliette*, *Harold en Italie* et la *Symphonie fantastique*.

8. Lisez sur ce sujet les excellentes pages de M. Schweitzer dans son livre : *Bach le musicien poète*.

9. La *Pastorale*, la *Bataille de Vittoria* tombée en désuétude, mais fort impressionnante à entendre si l'on en juge par le rapport de Zeller dans sa correspondance avec Goethe, la *Grotte de Fingal*, l'*Heureux tourterelle*, etc.

10. Dans les *steppes*, *Thamar*, *Scheherazade*, *Antar*, *Stenka Razin*, etc. On peut aussi mentionner la *Danse macabre* de M. Saint-Saëns, *Irlande* d'Augusta Holmes, etc.

1. *Rheinweindied* (Chant du vin du Rhin), *Was ist der Vaterland?* (Qu'est-ce que la patrie?), *Studentenlied* (Chanson d'étu-hauts), *Reiterlied* (Chant du cavalier), etc.

2. *Ave Maria*, *Pater noster*, etc.

3. En 1847.

4. Date de sa 4<sup>e</sup> symphonie : 1851.

5. La *Dante* et la *Faust-symphonie* sont en réalité des poèmes symphoniques.

6. Il n'a pas écrit une seule œuvre de musique de chambre.

Celles réalisées par Liszt répondent bien à ces deux titres. Les textes dont il s'inspire sont tantôt figuratifs d'actions<sup>1</sup>, tantôt de rêveries<sup>2</sup> moins précises; le plus souvent, des symboles abstraits se présentent à l'esprit commentateur du musicien. Ainsi le poème appelé *Lamentations et triomphes du Tasse* a pour objet de nous rendre sensibles deux grands courants de la destinée des poètes : « Si on fait peser la malédiction sur leur vie, nous dit le compositeur dans une préface de plusieurs pages, la bénédiction ne manque pas à leur tombe. » Noté sur place par Liszt, un chant mineur de gondolier lui sert de thème principal, mais au lieu de le développer normalement selon les exigences de la langue musicale, il n'en tire que des dérivations et des transformations forcées, dont la monotonie plastique est à peine déguisée sous les artifices de l'harmonie, du rythme et de l'instrumentation. Ce chant s'éternise en répétitions constantes, tantôt à l'état de fragments chromatiques, tantôt attifé à la hongroise; il s'enveloppe de gammes, prend une allure de menuet, parcourt divers tons, diverses parties et divers instruments, jusqu'au moment où il passe en mode majeur, et du coup devient banal. Mais l'idée du triomphe est sauvée. Grâce à cet élémentaire procédé, n'est-elle pas rendue claire aux plus récalcitrants?

Prenons maintenant la *Bergsymphonie* écrite en illustration de la poésie de Hugo appelée *Ce qu'on entend sur la montagne*. Nous sommes en présence de formes musicales sans consistance, sans relief et sans dynamisme, stérilement imaginées pour exprimer la voix serène de la NATURE-MATIÈRE et les murmures farouches de l'HOMME-ESPRIT. Une marche maestoso, un choral, des fanfares et des harpes interviennent en vain dans ce programme. Les idées de Hugo, si tant est qu'on les reconnaisse, n'y gagnent aucune force, et le tissu musical n'a ni fermété ni souplesse. La meilleure partie est le début impressionniste qui a pour objet de nous faire entendre

Ce bruit large, immense, confus,  
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,  
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,  
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures.

Ici Liszt se montre à son avantage. Il brosse avec maestria les fonds de tableaux, les éléments déchainés, les mêlées rapides. Il évoque avec puissance la bataille des Huns, la chevauchée de Mazeppa, les angoisses fulgurantes de Prométhée et la désolation de l'enfer. Il possède pour cela un arsenal de formules frustes, élémentaires, dont le manque d'expression individuelle passe dans le brouhaha général. De même que les décors peints à larges coups doivent être regardés de loin, la musique de Liszt doit être entendue vite, brûler les pupitres de l'orchestre<sup>3</sup>.

Ce n'est pas à dire que les pages symphoniques de Liszt soient un perpétuel défilé d'allegros échevelés. On y trouve aussi, quand c'est voulu par le sujet, les langueurs un peu traînantes de la musique tzigane et quelques arias qui sont, il faut le dire, d'une grande

indigence mélodique. *Orphée*, assez joli d'atmosphère dans l'ensemble, manque des lyriques envolées que le sujet faisait attendre. Dans les *Préludes*<sup>4</sup>, comparez l'hymne incertain de l'andante maestoso avec la chaude apostrophe du *Printemps d'amour* de Schumann : *Mer, soleil et rose!* Cette dernière cantilène est d'une verve entraînant; celle de Liszt n'est qu'un froid assemblage de notes, enfilées sur une ligne sans contours expressifs.

Assez souvent Liszt écrit des marches à signification héroïque, ou pompeuse, ou funèbre. En écoutant leur peu d'ampleur et leur monotonie hachée, on ne peut s'empêcher de songer aux poignantes trouvailles de Beethoven, de Chopin, de Schumann et de Wagner. Forcé nous est de reconnaître que Liszt est dépourvu, du moins dans son style instrumental, du don essentiel qui fut commun, sans exception, à tous les génies de toutes les écoles : celui de la mélodie. Pour trouver quelque chose d'expressif il lui faut — le fait est curieux — employer une phrase préalablement adaptée à des paroles. Ainsi le début de son *Inferno* expose un motif écrit exactement sur le premier tercet du Dante :

Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell' eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente,  
Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!

Ce thème ne manque ni de précision ni de fermété, et le reste du morceau en reçoit une heureuse influence<sup>5</sup>.

Pour représenter l'épisode de Paolo e Francesca dans la même partition nous avons un motif composé de trois notes descendantes et d'un gruppetto. Il emplit deux pages entières de son charme pénétrant<sup>6</sup>; cependant il n'est pas développé : sa courte arabesque se répète mélancoliquement à diverses hauteurs de l'échelle sonore, comme une cristallisation géométrique<sup>7</sup>.

Dans les douze poèmes symphoniques de Liszt<sup>8</sup> je ne vois guère que l'allegro pastorale des *Préludes* à citer comme échantillon d'un heureux amalgame de mélodies assez bien développées. *Le Dante*, *Faust* et *Prométhée* présentent quelques bons fugatos. Du côté harmonique il y aurait à noter une abondance d'intéressants détails, comme aussi des crudités qui faisaient dresser l'oreille aux pédants de Leipzig, et ce n'était pas toujours à tort, car Liszt, visant d'abord à l'effet général, n'était pas un écrivain châtié, et de plus il ne craignait pas de tomber dans des trivialités antimusicales quand cela lui semblait justifié par les intentions<sup>9</sup>. Cette même recherche lui inspira, il est vrai, de véritables tours de force dans l'art de transformer un thème et de lui donner des physionomies diverses. Berlioz ici encore s'était montré précurseur<sup>10</sup>, mais Liszt le dépasse en subtilité et en puissance dans sa remarquable *Danse des morts*<sup>11</sup> et dans sa capitale *Faust Symphonie*<sup>12</sup>, où il nous dépeint Méphisto à l'aide d'une caricature du thème de Faust : et cela produit un scherzo terriblement sardonique, transeendant échantillon d'ironie fichtéenne<sup>13</sup>.

1. *Mazeppa*, *Huonenschlacht* (combat des Huns), *Prométhée*.

2. *Bergsymphonie* (la montagne), *Orphée*, *Préludes*.

3. Dans ces deux cas le facteur Temps et le facteur Espace jouent un rôle semblable.

4. D'après Lamartine.

5. Même procédé dans les Sonnets de Pétrarque déjà cités et dans diverses œuvres d'orgue dont il est question plus loin.

6. Il a même une saveur de Wagner et de Chabrier.

7. Comparez ce thème à celui de *der Abend* de Schumann, qui s'y apparente, et voyez ce qu'il donne à l'effet « mélodique ».

8. *Du bonheur à la tombe*, 13<sup>e</sup> poème symphonique, fut écrit en 1881.

9. Voyez la polonaise de kermesse de *Festklänge* (Rumeurs de fête).

10. *Dies ira* de la symphonie fantasque.

11. *Follentanz* pour piano et orchestre presque complètement ignorée, on ne sait pourquoi, des pianistes contemporains.

12. Cette symphonie nous présente en triptych les figures de Faust, de Marguerite et de Méphisto; comme la Dante symphonie, elle s'adjoint des chœurs, et ils entourent dans le Finale le chœur mystique déjà traduit en musique par Schumann (en 1848). Voyez aussi la Méphistovalse d'après le Faust de Lenau.

13. Voyez ce qu'a dit Weingartner dans son livre *la Symphonie depuis Beethoven*, écrit toutefois avec les préférences un peu partiales d'un spécialiste pour le genre de virtuosité dans lequel il est passé maître.

En somme, Liszt symphoniste reste une intéressante figure. Mais on ne peut se dissimuler qu'il accula le Romantisme dans la triple impasse de l'impressionnisme, du symbolisme et du réalisme où la musique se débat encore aujourd'hui.

« Génie oblige, » écrivait Liszt en 1840 à la fin de son article nécrologique sur Paganini, et en laissant percer un secret désir de s'approprier cette devise. Mais celle qu'il aurait pu s'appliquer mieux encore est : « Nationalité oblige. » En effet, lorsque, au cours de ses voyages, il reprit contact avec le berceau de sa race, il sentit s'éveiller en lui le sentiment qu'il était désigné par le destin pour jouer le rôle de barde national, et il satura ses compositions de thèmes empruntés à la gamme hongroise. Leur emploi systématique paraît avoir communiqué à sa musique plus de monotonie que de relief. Chopin et plus tard Grieg surent nous ouvrir des perspectives infinies sur l'âme de leurs races. Liszt ne saisit de l'âme magyare que le côté impulsif, vaniteux et turbulent. Tel est le sens qui se dégage des fameuses *Rapsodies* dont la verve un peu vulgaire et les ornements excessifs réjouirent le cœur et couronnèrent les programmes de tant de pianistes professionnels<sup>1</sup>. Ces inévitables kermesses musicales firent davantage pour la popularité de Liszt que tout le reste de son œuvre, et je me demande si leur vogue jalouse ne consumma pas le méfait que les fantaisies d'opéra avaient déjà prémédité, celui d'écartier du trop célèbre virtuose les seules sympathies qui comptent et se transmettent durables : celles d'une élite intellectuelle et sensitive. Liszt est devenu le compositeur des rapsodies dans la mémoire de tous ceux qui ne se livrent point à des recherches personnelles. Difficiles, amusantes, endiablées, ces rapsodies ! Fameusement commodes pour dissimuler les évolutions préparatrices du vestiaire, les froissements d'étoffe, les remuements de pied et de cannes qui précèdent la sortie... De fait, ces bruyantes pièces sont les plus extrinsèques des œuvres de Liszt, y compris son poème symphonique intitulé *Hungaria*, une rapsodie d'orchestre bien inférieure aux piquantes czardas et aux danses de Brahms.

Le pianiste érudit — si pareille catégorie humaine pouvait exister — laisserait les rapsodies mourir sous le fard de leur décrépitude, et il s'attaquerait aux œuvres solides de la période weimarienne. D'abord la sonate. Faisons son éloge en disant que Wagner seul eût pu alors en écrire une semblable. Bâtie sur quatre motifs<sup>2</sup>, elle rachète le manque de variété et de profondeur mélodiques par une fougue irrésistible et une magistrale répartition des coloris, depuis les vigoureux pigments jusqu'aux teintes les plus diaphanes.

Cette œuvre de longue haleine est le plus curieux échantillon de style orchestral que possède la littérature du piano. A côté d'elle, et même au-dessus, je placerais des productions qui appartiennent au genre

des variations, Liszt est ici dans son élément. Son inspiration la meilleure accourt à l'appel de thèmes brefs, émergeant d'un antique terroir de choral ou de plain-chant. Ainsi dans sa *Danse des morts* déjà mentionnée, la stabilité tonale et l'instrumentation pleine d'effets originaux forment un ensemble des mieux réussis. Plus musical encore est le morceau varié composé sur un motif de Bach<sup>3</sup>. C'est un chef-d'œuvre de ciselure harmonique, exprimant avec poésie quatre aspects intenses de la douleur humaine<sup>4</sup>.

Les quatre concertos offrent un travail thématique analogue à celui de la sonate. Leur unité de structure est obtenue au moyen du procédé favori de Liszt : la transformation des thèmes. Leur qualité la plus notable réside dans l'équilibre du piano et de l'orchestre, admirablement traité. Mais étant venus dans le sillage du merveilleux concerto de Schumann<sup>5</sup>, ils ont été distancés à jamais par celui-ci.

Le même phénomène s'est produit pour les deux polonaises, les deux ballades, les nocturnes<sup>6</sup>, les impromptus, les valse, la berceuse. La succession de Chopin est trop lourde à supporter. Cependant ces morceaux sont déjà des spécimens d'évolution, non d'imitation. Liszt s'y montre le prédécesseur de Franck, de Fauré, de Glazounov et d'autres maîtres du piano contemporain.

D'un intérêt moindre et de tendances ultradescriptives sont les *Légendes*<sup>7</sup> et les *Harmonies poétiques et religieuses*<sup>8</sup>. Toutefois ces pièces, bien exécutées, sont d'un effet certain sur le public, grâce à leur dentelure pianistique, rehaussée d'harmonies dignes de Wagner.

Les treize années que Liszt passa à Weimar furent le moment capital de sa carrière de compositeur et lui permirent en même temps de donner la mesure de son indépendance et de sa liberté artistique<sup>9</sup>. Il exerça la plus heureuse influence sur le mouvement musical du temps en se faisant le protagoniste des œuvres de Gluck, Beethoven, Weber, Schubert, Berlioz, Schumann et Wagner<sup>10</sup>. Comme Weber l'avait fait à Dresde, il commenta lui-même ses programmes en des études pleines de savoir et de sympathie. Il eut à lutter fréquemment contre le goût médiocre du public, et c'est à la suite d'une cabale montée contre son ami Peter Cornelius<sup>11</sup> qu'il donna brusquement sa démission.

Alors commença sa vie romaine. De plus en plus incliné vers le mysticisme catholique qui lui avait dicté déjà plus d'une effusion musicale, Liszt se fit investir du Tiers Ordre et domicilier dans la Ville Eternelle. Son prestige s'accrut de la soutane qu'il portait avec l'élégance seyant à un ultime représentant du Romantisme, égaré par la vieillesse dans l'incélérence d'une fin de siècle.

Lorsque la princesse de Wittgenstein<sup>12</sup> entendit Liszt, à Kiev, jouer sa fantaisie sur la *Somnambula* : « C'est un étonnant virtuose, » pensa-t-elle. A quelque temps de là, il recréa devant elle une sonate de

1. Il y a dix ans, on n'eût pas trouvé un programme de récital qui n'en contint. Cette fureur s'est apaisée depuis.

2. Le premier n'est autre que la gamme hongroise descendante.

3. La basse continue de la cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (pleurer, génie, peiner, défaillir). Ce morceau fut d'abord composé pour orgue.

4. Voyez aussi la *Fantaisie et fugue sur les lettres B, A, C, H.*, et celle sur *Ad nos ad salutarem undam*.

5. Terminé en 1845.

6. *Liebes Traume* (Rêves d'amour) sur des vers de Uhland et de Freiligrath.

7. *Saint François de Paulé marchant sur les flots, Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux*.

8. Dont les plus connues sont : *Invocation, Cantique d'amour, Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

9. Il donna des leçons gratuites à un grand nombre d'élèves.

10. Le *Tannhäuser* fut monté en 1849, *Lohengrin* en 1850.

11. Dont il avait voulu faire jouer le *Barbier de Bagdad*.

12. Qui fut pour Liszt l'âme de sa maturité.

Beethoven, et elle s'avoua : « C'est un artiste véritable. » Enfin, lorsque, à l'église, elle sentit planer sur son cœur de fidèle les harmonies d'un *Pater noster* de Liszt, elle s'écria : « Cet homme est un profond créateur<sup>1</sup>. » Sans ratifier complètement ce dernier jugement d'une femme qu'attirait un vivant magnétisme, la jeune postérité place la musique religieuse de Liszt en un haut rang parmi ses autres œuvres. Dans cette branche encore la place était vide. En 1854, deux ans après la mort de Schumann, que le sujet de la messe avait médiocrement inspiré, Liszt écrivit sa *Messe de Graa*. Il y apporta sa maîtrise chorale, son sentiment du coloris et l'usage déterminé du leitmotiv<sup>2</sup>. Cependant cette œuvre a une enflure solennelle qui la rend, ce me semble, très inférieure au *psaume XIII* composé à la même époque et contenant, outre un délicieux aria, deux mouvements fugués d'une réelle éloquence<sup>3</sup>.

On doit à Liszt deux autres messes. La *Missa choralis*, a capella<sup>4</sup>, et la *messe du couronnement*<sup>5</sup>, où il réalisa la curieuse intention de fondre ensemble sa foi religieuse et son sentiment national. On peut dire qu'il y réussit assez bien. Le mode hongrois<sup>6</sup>, avec ses accents et ses cadences particuliers, n'eut point, sous la main du mondain abbé, les résonances profanes qu'on aurait pu craindre.

Liszt revient encore à l'élément liturgique grégorien dans son *Christus*<sup>7</sup>, oratorio composé sur un texte ayant pour centre celui des Béatitudes. Il y a là de grandes fresques d'un impressionnant réalisme. Quant à l'autre oratorio *Sainte Elisabeth de Hongrie*<sup>8</sup>, son caractère demi-profane et théâtral, ses épisodes lyriques et pittoresques, sa mélodie plus abondante et plus développée, lui valurent de satisfaire davantage le goût du public; aussi est-il resté au répertoire des sociétés chorales<sup>9</sup>.

Le fait que Liszt, comme Mendelssohn, n'écrivit point d'opéra<sup>10</sup> est un gage en faveur de sa sincérité et de son esprit sacral. Il se contente d'être l'*alter ego* de l'auteur de Parsifal, et c'est un beau rôle qui l'englobe à jamais dans l'immortalité wagnérienne.

En contraste frappant avec Schumann, ce silencieux, dont l'âme était pleine d'attitudes, Liszt, lui, les posa toutes. Voyageur infatigable sur les routes de la terre et sur le chemin de la vie, il embrassa d'un geste grandiose, en la double échelle de l'espace et du temps, la totalité du Romantisme.

#### Heller, poète.

Heller! Liszt!... Il est piquant de réunir dans les pages d'un livre ces deux artistes qui n'eurent rien de parallèle, sauf trois circonstances extérieures à leur intime personnalité : l'origine, l'époque, la résidence. Stephen Heller naquit en Hongrie<sup>11</sup> en 1813. Il ré-

colta dans ses précoces tournées d'Allemagne des succès de jeune prodige<sup>12</sup>. Dès l'âge de 24 ans il vint se fixer à Paris<sup>13</sup>, et il essaya d'abord ses forces de compositeur dans les fantaisies d'opéra et les variations à la mode. Ici s'arrête la ressemblance avec Liszt. A l'heure de la maturité, quand celui-ci trônait à Weimar, au faite des admirations européennes, Heller se contentait de voir par les yeux de l'imagination « le monde entier dans son petit logis<sup>14</sup> ». Il ne tenta pas des fresques éclatantes, brossées sur des tréteaux en évidence, mais il fit entrer en des cadres restreints les fragiles confidences d'une candeur passionnée que l'on ne connaissait plus depuis la mort de Schubert.

Si Liszt est demeuré, dans l'esprit des amateurs de musique, le compositeur des rapsodies, Stephen Heller resta celui des *études enfantines*. Ce sont ces petites pièces, à la fois classiques comme tenue et modernes comme sentiment, qui créèrent et qui maintiennent la vogue de leur auteur. Filles modestes et glorieuses des *Kinderscenen* et des *Romances* sans paroles, elles ont fait leur chemin dans le monde, à pas menus, sous d'innombrables petites mains; elles ont ouvert à la musique une foule de petites âmes, toutes celles qui n'étaient pas irrémédiablement médiocres ou rebelles à l'intelligence des sons. Leur popularité n'est pas prête à décroître, car elles sont les plus remarquables, les seuls échantillons de l'apprentissage du style. Elles sont aussi nécessaires au pianiste de dix ans que le *Clavecin bien tempéré* l'est à celui de quinze. Après les avoir jouées, travaillées, chantées sous ses doigts, le néophyte est devenu capable d'exprimer avec goût, avec un sûr enthousiasme, les périodes ferventes, les envois alertes de Beethoven et des grands romantiques, comme un enfant passe, sans transition, des charmants contes de nourrice aux fortes fictions de la poésie moderne.

Ces fameuses études, en nombre considérable<sup>15</sup>, furent écrites à diverses reprises et sous différents numéros d'œuvre. Elles ont été réunies en totalité et classées dans un ordre progressif qui les range à rebours de leur production<sup>16</sup>. Le premier recueil<sup>17</sup> « composé librement, sans préoccupation d'éditeur », nous dit Barbedette<sup>18</sup>, contient vingt-quatre morceaux, assez difficiles en moyenne. Les plus remarquables ont déjà une saveur de Chopin. L'*impromptu en ut dièse* pourrait fort bien être attribué à la première manière de Fauré. Heller eut de la peine à faire apprécier ces pièces, qu'il joua en public au commencement de sa carrière parisienne; mais il conquit cependant à leur distinction chantante un succès assez grand pour que le monde éditorial s'en émut. La commande d'une nouvelle série nous valut l'*Introduction à l'art de phraser*<sup>19</sup>. Puis ce furent les trente *Etudes progressives*<sup>20</sup> suivies des vingt-cinq *Etudes pour former au sentiment du rythme et de l'expression*<sup>21</sup>. Le

1. Rapporté par M<sup>lle</sup> Lina Ramann (*Biographie de Liszt*).

2. Wagner travaillait à ce moment à l'*Or du Rhin*.

3. Liszt écrivit quatre autres psaumes.

4. 1859.

5. 1867.

6. Employé aussi dans le 107<sup>e</sup> psaume.

7. 1861-73.

8. 1868-62.

9. Il y eut encore une *Sainte Cécile* (1874), un *Requiem* (1867) et un oratorio polonais achevé, *Stanislas*.

10. A l'âge de 14 ans il fit représenter à Paris un *Don Sancho* en un acte. Chanté par Nourit, l'œuvre eut un succès de jeunesse.

11. A Pesth, de parents maâbles, ainsi qu'il le raconte lui-même dans une lettre adressée à Charles Hallé, le 19 juillet 1875. Les détails de sa vie sont difficiles à reconstituer, car peu d'écrivains se sont occupés de Heller. J'ai pu réunir des documents inédits que je me propose de publier prochainement.

12. Voyez Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*.

13. Qu'il ne quitta plus guère jusqu'à sa mort, en 1888.

14. Diction populaire au Japon.

15. 152, sans compter une trentaine d'autres morceaux, d'un genre différent, ou plus difficiles, portant aussi le titre d'études.

16. Voyez notamment le travail de M. Hans Schmitt (professeur de piano au conservatoire de Vienne) et l'éditeur de M. Lindsay Sloper chez Ashdown de Londres.

17. *L'Art de phraser*, op. 16 (publié en 1840). Les nos 3, 4, 5, 9, 14, 21 et 23 sont des *romances*. Il y a 1 *impromptu*, 1 *nocturne*, 2 *étyques*, 2 *esquisses*, etc. Ces titres seraient posthumes et inventés par l'éditeur. (H. Fauré, *Répertoire encyclopédique du piano*.)

18. *Stephen Heller, sa vie et ses œuvres*.

19. Op. 45 (publié en 1844).

20. Op. 46.

21. Op. 47 (même date).

génie inventif de l'auteur, au lieu de s'épuiser, alla se raffinant davantage à mesure qu'il écrivait pour un public plus naïf, en s'astreignant à une plus grande simplicité de moyens. L'op. 47 contient de petits chefs-d'œuvre dont la poésie se peut comparer à celle de certains préludes de Chopin et du *Kinderalbum* de Schumann. Quant aux *Études caractéristiques* (op. 90), ce sont, dans leur dimension restreinte, des essais malheureux de musique à programme. En lisant les légendes explicatives qui parsèment le texte, et que l'auteur avait supprimées dans la première édition<sup>1</sup>, on croit avoir sous les yeux un livret de pantomime.

..

Le charmant génie déployé par Heller dans ses études lui restera fidèle sa vie entière. Il sera toujours un peu le romantique des bébés, un conteur pour enfants, sachant leur graduer les émotions avec un tact infini, les entraîner sans fatigue, les mûrir pour les fortes vibrations, les grandes secousses d'art qui palpitent, éperdues, entre les feuillets de Chopin et de Schumann. Et c'est ainsi qu'au premier rang des compositions de Heller nous trouvons encore ses *sonatines*. L'op. 147 avec sa variété et sa distinction mélodiques, son scherzo clair, son andante ému, sa gracieuse tarentelle finale, est la digne héritière des petites sonates de Clementi, Mozart et Beethoven. L'op. 149 est un joyau de goût et de sentiment. Le début « lent, avec expression », atteint au sublime avec la même aisance que celui de la sonate *Au clair de lune*. L'*intermezzo* est une valse pressante, aristocratique et langoureuse. Le finale, d'une énergie passionnée, pathétique, complète ce bel ensemble auquel je ne puis découvrir une seule faiblesse. J'augurerais mal de la musicalité d'un élève qui aborderait cette sonatine sans enthousiasme, et les virtuoses réputés y trouveraient une excellente occasion de montrer leurs qualités de diction, — s'ils en possèdent, — car ici, mieux que jamais, Heller se montre expert en l'« art de phraser ». Dans la sonatine romantique on peut le proclamer roi.

Il est regrettable qu'il ne s'élève pas si haut avec ses sonates. Les trois premières et la *fantaisie-sonate*<sup>2</sup> ont de la monotonie et laissent voir des influences trop précises<sup>3</sup>. La quatrième mériterait des auditions fréquentes. Son finale contient un peu trop d'écriture à deux parties, à l'octave, — procédé favori de Heller et dont il tire d'heureux effets quand il n'en abuse pas, — mais la *légende* qui sert d'andante et surtout le premier mouvement exposent des thèmes éloquentes et bien conduits.

Parmi les œuvres un peu trop nombreuses de Stephen Heller il y a forcément bien des pages à laisser de côté, à cause de l'insuffisance de leur caractère au milieu d'une époque si féconde en productions d'un relief saisissant. On peut classer dans cette indif-

férente catégorie les *scherzos*, les *caprices* et les *fantaisies* écrits par Heller dans la première période de sa carrière. Ses *polonaises*, ses *ballades*, ses *impromptus*, ses *nocturnes*<sup>4</sup>, ses *églogues*, ne témoignent aussi qu'une demi-originalité; mais il faut s'arrêter aux *barcarolles*, d'une étrangeté d'accent toute particulière. La première, en *fa dièse mineur*, séduit par son coloris voilé. La quatrième, qui commence en *sol mineur* et finit en majeur, dans un élan rappelant Schubert, est le seul échantillon de style nettement tzigane laissé par Heller, car celui-ci, à l'opposé de Liszt, faisait peu de cas du folk-lore de sa patrie. Les petites pièces qu'il écrivit sous le nom de *Laculler* n'ont pas une estampille nationale bien accusée. La plus jolie de toutes<sup>5</sup> est dans le sentiment d'une valse de Chopin, avec moins de bravoure et plus de naïveté. Certaines des *valse-rêveries*<sup>6</sup> ont un caractère analogue et cachent sous ce joli titre des trésors d'émotion simple.

Dans le genre des danses populaires, ce ne fut ni à la valse ni à la mazurka, mais à la *tarentelle*, que Heller donna ses meilleures inspirations. Tout le monde connaît celle en *la bémol*, si euphonique, si lumineuse. On peut prendre comme pendant le *Saltarello* sur un thème de Mendelssohn<sup>7</sup>. La verve un peu hantaine de ce dernier maître et la fine bonhomie de Heller s'allient de la manière la plus piquante. En différentes occasions<sup>8</sup> nous pouvons admirer cette collaboration posthume, dont les deux *caprices* op. 144<sup>9</sup> sont des échantillons parfaits. Ces délicieux morceaux, d'une exécution assez pointilleuse, doivent prendre place à côté des plus heureuses transcriptions de Liszt. Heller ne se contente pas de suivre la version originale pas à pas<sup>10</sup>, il la paraphrase avec une sobre intelligence. Les quatre *Études sur le Freischütz* sont, dans cette voie, le chef-d'œuvre de Heller. Je ne connais pas au monde un seul morceau qui fasse sonner le clavier d'une manière plus plaisante.

Le genre varié fournit à notre musicien deux importants ouvrages : les *variations* op. 130 et 133 sur des thèmes de Beethoven<sup>11</sup>. L'assimilation aux procédés du grand maître, les habiles superpositions de thèmes et leurs travestissements dans le style de Chopin et de Schumann, donnent un vif intérêt à ces deux morceaux, qu'on ne trouve pas même dans les fonds de location des marchands de musique. La capricieuse renommée de Heller ne les reconnaîtra sans doute jamais, ayant gardé toutes ses faveurs pour les recueils de pièces lyriques qui hantent encore les matinées d'élèves, à défaut des soirées d'artistes, où elles figureraient avec avantage, si l'interdit de je ne sais quel préjugé ne pesait pas sur elles<sup>12</sup>. Je veux ici parler des *Préludes*<sup>13</sup>, des *Nuits blanches*<sup>14</sup>, des *Promenades d'un solitaire*<sup>15</sup> et de la suite intitulée *Dans les bois*<sup>16</sup>.

« Les pianistes ne travaillent pas ma musique, disait Heller<sup>17</sup>, sous prétexte qu'elle n'est pas dilli-

1. Voyez les nos 12, 15, 16 et 23.

2. « Par suite de certains scrupules, » nous dit un naïf avant-propos.

3. Op. 69 écrite sur un volkslied de Mendelssohn. La recherche qui consiste à faire dériver tous les morceaux de ce thème unique est plus intéressante en elle-même que le résultat.

4. Celles de Weber et de Beethoven.

5. Généralement coupés par un mouvement vif dont l'auteur n'a pas indiqué la signification.

6. Op. 97, n° 11.

7. Voyez les nos 1, 8 et 9, cette dernière plutôt une exquise mazurka.

8. Celui du finale de la symphonie italienne.

9. *Caprice* op. 76 et *Fantaisie-sonate* déjà citée.

10. N° 1 sur l'ouverture de *Fingal*, n° 2 sur la marche des elfes du *Songe d'une nuit d'été*.

11. Ainsi qu'il le fait avec les mélodies de Schubert.

12. Le thème de l'op. 130 est celui des 32 variations en *ut mineur*. Le second est l'andante de la sonate op. 57.

13. Comme je pressais un de nos plus intelligents virtuoses, pianiste d'une grande autorité, d'insérer au moins les *Études sur le Freischütz* sur ses programmes : « Que voulez-vous ? me répondit-il, je n'ose pas jouer du Stephen Heller... Il est trop connu du public comme auteur de morceaux d'élèves ! »

14. Op. 81.

15. Op. 82.

16. Op. 78, 80 et 89.

17. Op. 86, 128 et 136.

18. Propos recueillis par le compositeur René Leuormand, qui fut un ami de la vieillesse de Heller.

cile. » Et il se plaignait avec raison de cette prévention. Les préludes, par exemple, nous offrent, à côté de passages d'une diction émue et simple à l'excès, des ruissellements de notes et des emportements qui demandent une réelle maîtrise dans la clarté et dans la vigueur pour produire tout leur effet. Certaines pièces exigent un mouvement des plus rapides, un jeu plein d'air et de lumière tour à tour incisif et langoureux. Heller écrivait en virtuose, ayant lui-même approfondi toutes les ressources de son instrument. Il ne maniait pas comme Schumann d'opulents contrepoints, ni comme Chopin des harmonies fastueuses et des phrases d'une grande envolée; mais il avait d'infaillibles moyens pour exprimer la grâce, l'élégance, la fougue et la tendresse de son cœur souriant, aristocratique et solitaire.

Les *préludes* et les autres recueils lyriques me semblent donner, à l'autre bout du siècle, une réplique éloquente aux effusions répandues par Schubert dans la floraison mélodique de ses lieder. Ces deux maîtres modestes fuirent les promiscuités de la foule et menèrent avec noblesse une vie sans éclat, pour exalter en eux le goût de la rêverie et de la sincérité; aussi trouvèrent-ils souvent des accents d'un charme pareil. Cependant Heller, moins confiant en ses forces et moins provoqué par son milieu, ne voulut jamais aborder ce que le piano<sup>1</sup>. L'exemple de son intime ami Berlioz ne put l'inciter à l'étude de l'instrumentation; mais dans les dernières années de sa vie il exprima à diverses reprises le regret d'avoir rencontré trop tard Damcke, remarquable théoricien dont l'enseignement, pensait-il, lui eût été, sous ce rapport, si profitable au temps de sa jeunesse<sup>2</sup>.

On a beaucoup parlé des termes élogieux dans lesquels Schumann, déjà vieilli<sup>3</sup>, s'exprima sur le compte de Brahms. On a trop oublié les lignes admiratives qu'il consacra à Heller dès l'année 1836 pour appeler sur lui l'attention de l'Allemagne musicale. A la lecture des premières études, il s'écria :

« Quelle prodigalité d'idées l'auteur entasse dans une forme aussi concise! Il y a là assez de matériaux pour construire des sonates et des concertos entiers<sup>4</sup>. » Le même article contient l'appréciation suivante :

« Cette succession variée de pièces de caractère semble un journal intime... J'y vois des observations diverses, entremêlées de sarcasmes, et aussi, de tendres souvenirs. »

Ce que Schumann percevait dans les premières œuvres de Heller<sup>5</sup> n'était que la promesse des fleurs. Les fruits vinrent plus tard : ce furent les pièces lyriques dont j'ai donné plus haut la nomenclature.

Prenez le recueil intitulé *Dans les bois*. Quelle musique d'aucune école sut mieux extérioriser une âme candide et vierge de toute influence factice? Comme Heller sait nous dire sa joie de respirer les aromes des feuilles; comme il sait nous faire voir la pénombre inquiétante où l'on perd son chemin, ses stations méditatives devant la fleur sauvage ou la fuite de l'écreuil, ou encore la montée, dans un halo de légende, des frappantes figures du *Freischütz* : Gaspard, Agathe et Max!

Dans les *Nuits blanches* Heller revient à la description d'états intérieurs, comme dans ses *Préludes*.

Sous ce titre suggérant l'activité fiévreuse d'un cerveau que dédaigne le sommeil, le compositeur nous initie à des impulsions animiques et cérébrales dont l'interprétation est laissée à l'auditeur. Nous sommes dans le domaine de la musique pure, tout autant qu'avec les suites de Bach et de Scarlatti. Nous restons libres de faire appel au verbe ou à l'image pour souligner nos émotions, ou nous pouvons en jouir en musiciens, sans avoir besoin d'une traduction pour ce superbe idiome, si notre entendement en possède la clef.

Malgré la bonne cinquantaine de morceaux qui constitue le bagage strictement personnel de ce charmant claveciniste du Romantisme, son nom pâlit déjà, et la vente de ses œuvres est décroissante. Cela tient-il uniquement à l'effacement de son existence? A ce qu'il n'eut pas une cohorte de parents et d'amis pour soutenir sa réputation après sa mort? A ces causes possibles il faut en ajouter de plus profondes. Heller, comme Mendelssohn et toute proportion gardée, ne devança point son époque. Il resta toute sa vie le demi-classique que Schumann avait discerné en lui. Le pianiste du temps actuel, amateur des subtiles étrangetés dont se flatte maintenant notre sens auditif, se détoute au premier abord de la musique de Heller. Comment! Plus d'enharmoine, ni de *Hottement tonal*? Plus de modulations abruptes? Plus d'âpres frottements ni de rythmes évasifs? Sommes-nous vraiment à l'époque de Chopin et de Schumann?

En effet, c'est à peine si çà et là une teinte légère, un accent, une progression, nous rappellent que Heller fut l'admirateur de ces deux maîtres. Il a un tempérament trop pondéré, trop raffiné dans la distinction, pour tomber dans leurs excès ni dans les abîmes sans fond de leurs génies<sup>6</sup>. Mais quelle verve et quelle poésie nous découvrent sa limpidité mélodique, et son maniement moelleux des tonalités, son style tout en courbes harmonieuses, sans un zigzag, sans heurt ni rudesse! Avec quelle simplicité de moyens ce TROYATORE nous fait vivre son rêve intérieur! Une série d'accords parlés et quelques altérations lui suffisent. N'est-ce pas une des plus étonnantes originalités, celle qui s'impose par la seule sincérité du geste et de l'attitude, sans faire appel à d'artificieux accessoires?

WHAT IS THERE IN A NAME?? Qu'y a-t-il dans un nom?... Heller?! *Plus clair*, en effet, que ses grands contemporains aux musiques apâties, adombrées d'aubes et de crépuscules... Heller!... Lumineux comme Mendelssohn et Mozart, musiciens d'air et d'espace...

A l'imprudent jeune virtuose qui me prierait de lui organiser un programme de morceaux de Stephen Heller, je serais obligé de répondre : « Si vous êtes en quête d'acrobatiques bravoures, nous n'avons pas votre affaire. Vous ne trouverez ici que des traits tombant sous les doigts et ne visant point à l'effet. Peu de polyphonie, moins encore de subtiles dissonances. Vous êtes prêt à vous en priver? Fort bien. Maintenant que vous faut-il? Du clair-obscur? Demandez-le à Beethoven. De la mélancolie légère? C'est usé par Mendelssohn. Une preste et capricieuse agilité? Vous

1. Il débula dans la composition par des *Lieder* qui ne paraissent pas avoir été publiés.

2. Rapporté par M. R. Lenormand.

3. C'était en 1853.

4. *Écrits sur la musique et les musiciens*.

5. Avec qui il resta toujours en relations. Heller possédait toute une

importante correspondance de Schumann. Il eut le malheur de la perdre dans un déménagement. (Je tiens ce détail de M. Schmoll, qui fut en relations personnelles avec Heller.)

6. « Heller! Un charmant musicien, — dit un jour Liszt à M. Edouard Schuré, — mais qui ne risque pas de s'égarer dans son vol. »

7. Shakespeare : *Hamlet* et *Juliette*.

8. Comparatif de l'adjectif allemand : *hell*.



ra rencontrerez à souhait chez les anciens clavecinistes. Liszt vous fournira l'éblouissement de la technique, Schumann et Chopin les contours voilés, la vaporeuse demi-teinte... Que reste-t-il donc à Heller?... Passez votre chemin si vous ne pouvez vous suffire de

La confiance antique, et l'hospitalité  
De qui sur son front porte écrit : Simplicité<sup>1</sup>.

#### Postface.

Nous avons assisté à la naissance et au développement de la musique romantique en Allemagne. Après s'être humanisée d'un seul coup en traversant le cœur gigantesque de Beethoven, après avoir bénéficié, par l'entremise de Schubert et de Weber, de la popularité du verbe lyrique et dramatique, elle gravit avec Mendelssohn et Schumann les sommets de la pensée intellectuelle. L'instrumentalité musicale s'est assouplie immensément, a conquis la possibilité d'exprimer à la fois les contingences du siècle et ses transcendants idéalismes. Selon le vœu des premiers apôtres du néoromantisme, la musique, le plus immatériel des arts, est devenue la révélatrice par excellence, l'initiatrice

au « mystère de la vie suprême<sup>2</sup> » ; mais cette mission et la souveraine indépendance de l'artiste, si fièrement proclamée par Schlegel, se trouverent malheureusement contrecarrées par les circonstances économiques auxquelles l'Allemagne doit sa grandeur massive et sa débâcle spirituelle.

La terrible volonté de puissance qui sévit sur tous ses sujets se traduit par une fièvre industrielle et commerciale dans laquelle l'art est englobé. L'entreprise capitaliste l'accapare à son profit et devient la dispensatrice officielle des délassements artistiques qu'on sert à heure fixe aux consommateurs, entre deux tranches de labeurs utilitaires. Après l'impresario de théâtre, voici l'impresario de concert, formé à la même école. La réclame s'empare des jeunes talents, les surechauffe, les dévoie. Un colossal besoin de jouissance immédiate et rapide se développe, en même temps que l'impressionnabilité nerveuse s'accroît et exige des différenciations de plus en plus subtiles. Et il semble que, sous la poussée de ces divers courants, la musique s'effondre sur la terre d'Allemagne, dans le vide laissé par ce Romantisme qui a tant fait pour elle.

1. Extrait du volume inédit du poète Jules Fournier.

2. D'Annunzio.

## V

## PÉRIODE CONTEMPORAINE

Par Camille LE SENNE

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION DE LA CRITIQUE  
DRAMATIQUE ET MUSICALE

## RICHARD WAGNER

Le tableau de l'évolution de la musique allemande pendant la période dont nous allons parler pourrait, à la grande rigueur, se résumer dans une analyse de l'œuvre de Richard Wagner. Sans doute l'auteur de la *Tétralogie*, si grande que soit la place occupée pendant cinquante ans par sa personnalité foisonnante et tumultueuse comme par son œuvre d'une richesse et d'une variété incomparables, n'a pas été le musicien unique du Deutschland. Il y a eu en dehors de Wagner, à côté de lui, parfois même, dans une certaine mesure, en opposition avec lui, des hommes d'une haute valeur tels que Raff, Bruckner et Brahms. On ne saurait faire abstraction de musiciens ayant été en possession d'une pareille maîtrise et ayant su l'affirmer dans les conditions les plus difficiles. Mais à une certaine hauteur l'admiration du public reste indivisible; son enthousiasme peut être plus ou moins vivace, tant qu'il dure il ne comporte aucun partage proprement dit, et, d'ailleurs, même le plus remarquable des contemporains de Wagner, Brahms, que l'on a pu comprendre dans la trilogie des trois B., entre Bach et Beethoven, n'en est pas moins un continuateur de l'école classique, un représentant de cette tradition avec laquelle Wagner avait si audacieusement et si victorieusement rompu.

Il n'en est pas de même pour Wagner. Offrant le phénomène sans précédent de la triple supériorité du théoricien, du poète et du musicien résumés en une seule personne, non seulement il a complètement accaparé son temps grâce à un ensemble de manifestations dont le caractère original et l'importance esthétique n'ont pas laissé un seul instant l'opinion indifférente; mais s'il n'est pas ou plutôt s'il ne saurait être, comme on l'a prétendu, le musicien de l'avenir, rien ne demeurant inerte dans le monde intellectuel, il est toujours le musicien du présent. Son rayonnement continue à tout absorber, et s'il subsiste des réputations légitimes, il n'y a pas de gloire mondiale dans l'auréole de cette gloire.

## La vie de Richard Wagner.

Richard Wagner naquit à Leipzig le 22 mai 1813. Il avait six mois quand mourut son père Frédéric, fils d'un employé, employé lui-même et greffier du tribunal, mais qui avait le goût du théâtre et s'entourait de professionnels de la scène, tout en jouant de petits rôles dans des représentations d'amateurs. Sa veuve ne tarda pas à se remarier avec Ludovig Geyer et vint habiter Dresde. « Mon beau-père, a écrit Wagner dans son esquisse autobiographique arrêtée en 1842, était

acteur et peintre; il a aussi écrit quelques comédies; l'une d'elles, *le Massacre des Innocents*, a eu du succès; avec lui sa famille se retira à Dresde. Il voulait que je devinsse peintre; mais j'avais fort peu de dispositions pour le dessin.

« Mon beau-père mourut aussi prématurément; j'avais alors sept ans. Peu de temps avant sa mort j'avais appris à jouer sur le piano *Ueb'immer Treu und Redlichkeit* et le *Jungfernkranz*, alors dans toute sa nouveauté. La veille de sa mort, il me fit jouer ces deux morceaux dans la pièce voisine de sa chambre; je l'entendis alors dire à ma mère d'une voix faible :

« — Aurait-il par hasard du talent pour la musique ?

« Le lendemain matin, lorsqu'il fut mort, notre mère entra dans la chambre des enfants et me dit :

« — Il voulait faire quelque chose de toi.

« Je me ressouviens de m'être longtemps imaginé qu'on ferait quelque chose de moi. »

Ce ne fut cependant pas un encouragement musical que le jeune Richard-Wilhelm Wagner trouva à la Kreuzschule de Dresde quand il y commença ses études. Le répétiteur chargé de lui donner des leçons de piano lui déclara qu'on ne ferait rien de lui après l'avoir entendu étudier en cachette l'ouverture de *Freyshutz* : « Il avait raison, dit Wagner, je n'ai de ma vie appris à jouer du piano, mais je ne jouais alors que pour moi et rien que des ouvertures, avec le doigté le plus épouvantable. Il m'était impossible de jouer proprement un passage, et j'avais une grande aversion pour tous les traits. De Mozart je n'aimais que l'ouverture de la *Zauberflöte*. *Don Juan* me déplaissait parce qu'il y avait sous la musique un texte italien; il me semblait puéril. »

Au demeurant, point de vocation bien prononcée pour la musique. L'enfant préférerait la poésie, et tout de suite le pathétique l'attira. Dramas et tragédies, il remplissait de ses manuscrits la maison maternelle et les pupitres de l'école de la Croix. Il avait onze ans à cette époque. Alors il voulut être poète; il esquaissa des tragédies grecques; il apprit aussi l'anglais dans le seul but de bien connaître Shakespeare; il traduisit même, métriquement, le monologue de Roméo.

« J'abandonnai bientôt l'anglais, écrit-il, mais Shakespeare resta mon prototype; j'esquissai une grande tragédie, qui réunissait à peu près *Hamlet* et *le Roi Lear*; le plan était extraordinairement grandiose; quarante-deux personnes mouraient dans le cours de la pièce, et je me vis dans la nécessité, au dénouement, d'en faire revenir la plupart sous forme de fantômes, car tous mes personnages étaient morts avant le dernier acte. Cette pièce m'occupait pendant deux ans.

« Je quittai Dresde et la Kreuzschule sur ces entre-faites, et vins à Leipzig. A la Nikolaischule de cette ville, on me mit en troisième, bien que j'eusse déjà terminé ma seconde à la Kreuzschule; cette circonstance m'aigrit tellement que des lors tout mon amour pour les études philologiques m'abandonna. Je devins paresseux et négligent; seule ma grande tragédie me tenait encore au cœur. Tandis que je l'achevais, j'entendis pour la première fois, aux concerts du Gaudhaus de Leipzig, de la musique de Beethoven; son impression sur moi fut toute-puissante. Je me familiarisai aussi avec Mozart, principalement avec son *Requiem*. La musique de Beethoven écrite pour *Egmont* m'enthousiasma tellement que pour tout au monde je n'aurais plus voulu laisser ma tragédie parachevée sortir du chautier que parée d'une musique analogue. »

C'était la grande révélation. Elle devait se compliquer d'une crise d'hallucination mystique résultant de graves difficultés matérielles. « J'eus de grands combats à soutenir, écrit encore Wagner, car les miens ne pouvaient regarder mon penchant pour la musique que comme une passion passagère, d'autant plus qu'il n'était pas justifié par les études préparatoires, et surtout par une habileté quelconque sur aucun instrument. »

« J'étais alors dans ma seizième année, et j'avais des tendances au mysticisme le plus fou, puisées surtout dans la lecture de Hoffmann : le jour, dans un demi-sommeil, j'avais des visions dans lesquelles la note fondamentale, la tierce et la quinte m'apparaissaient en personne et m'expliquaient leur grande importance; ce que j'écrivais était un tissu d'absurdités. Enfin, mon éducation fut confiée à un bon musicien : le pauvre homme eut grand mal avec moi; il lui fallait m'expliquer que ce que je prenais pour des êtres et des puissances étranges étaient des intervalles et des accords. Qui pouvait plus attrister les miens que de constater que je me montrais négligent et désordonné dans cette étude? Mon maître secouait la tête, et les choses se passaient comme si, même en cela, on ne pouvait tirer de moi rien de bon. Mon goût pour l'étude faiblissait de plus en plus, et je préférais écrire des ouvertures pour grand orchestre, dont l'une fut exécutée une fois au théâtre de Leipzig. »

« Cette ouverture fut le point culminant de mes absurdités. J'avais voulu l'écrire, pour en faciliter l'intelligence à qui voudrait l'étudier, avec trois encre différentes, rouge pour instruments à cordes, verte pour les bois, et noire pour les cuivres. La neuvième symphonie de Beethoven ne devait être qu'une sonate de Pleyel en comparaison de cette ouverture merveilleusement combinée. A l'exécution, un coup de timbales fortissimo et qui revenait régulièrement toutes les quatre mesures tout le long de l'ouverture me fit surtout du tort. Devant la persévérance du timbalier le public passa de la surprise au début à un mécontentement non caclié, puis à une hilarité qui m'affligea profondément. »

En 1833, Wagner se tourna vers la scène. Son frère Albert était alors employé au théâtre municipal de Winzburg à la fois comme comédien et chanteur et comme régisseur. Il écrivit un opéra en trois actes, *Les Fées*, pastiche de Weber, puis, vers 1835, la *Novice de Palerme*, pastiche d'Auber. L'œuvre était plus vivante que les *Fées*, mais ne fut exécutée qu'une seule fois, à Magdebourg, où le compositeur avait pris possession, en 1834, du poste de capellmeister. Gas-

perin rapporte que toutes les fatalités s'enchaînèrent contre ce malheureux ouvrage. La compagnie théâtrale était en dissolution; par affection pour leur chef d'orchestre, les chanteurs consentirent à rester gratuitement quelques jours encore à Magdebourg, et étudièrent son opéra au pas de course, sans d'ailleurs y épargner leur peine. « Néanmoins, dit Wagner, je ne pus empêcher qu'ils ne sussent leurs rôles qu'à moitié. La représentation fut comme un mauvais rêve; personne ne pouvait se faire, de mon œuvre, la plus légère idée! » Au dedans, au dehors, des obstacles de toute nature; un mauvais orchestre, une interprétation insuffisante. Quelques heures avant la représentation, il était question de changer l'affiche.

On se résolut cependant à tenter l'aventure jusqu'au bout. On n'avait pas compté sur une scène de ménage qui faillit tourner au tragique. Le mari de la première chanteuse, furieux de la voir s'associer trop complaisamment, dans un duo, aux tierces amoureuses du premier ténor, assena sur la jeune femme, qui rentrait dans la coulisse, un coup de poing si formidable que la malheureuse tomba évanouie. On fut obligé d'interrompre la pièce; on s'empressa autour de la victime, qu'on croyait morte. Probablement elle était accoutumée à ces sortes d'aventures, car, au bout d'une demi-heure, elle put reprendre son rôle. Mais le drame domestique, dont la salle avait appris les moindres détails, fit grand tort à la pièce de Wagner, et la *Novice de Palerme* s'acheva au milieu de l'indifférence générale.

Pour la première fois, Wagner s'était trouvé en lutte avec cette « guigne » qui devait aigrir ses prédispositions fielleuses. Cependant, en 1835, il avait une apparence de revanche. Il était nommé chef d'orchestre à Königsberg et il épousait la diva du théâtre. Mais il souffrait cruellement. Il lui fallait conduire des œuvres niaises et insipides contre lesquelles se soulevait toute sa conscience d'artiste, se soumettre aux ridicules caprices du chanteur à la mode, essayer ses points d'orgue et ses roulades, transposer, tronquer, bouleverser les partitions. Il eut les mêmes déceptions à Riga, où il avait accepté la place de maître de chapelle. « L'esprit qui présidait à nos représentations d'opéra me remplissait de dégoût...; tandis que je dirigeais l'exécution musicale de nos opéras, une tristesse rongante m'étreignait le cœur, » dit-il de ce séjour à Riga. Enfin, il se décida à partir pour Paris, qui lui semblait, à cette date, la ville des gloires rapides et de l'hospitalité généreuse. D'ailleurs à Riga il avait composé le poème de *Rienzi* ainsi que la musique des deux premiers actes, et depuis longtemps il était en correspondance avec Scribe. Ici se place une scène intéressante par son caractère réaliste.

La traversée de Riga à Boulogne-sur-Mer fut difficile. Le navire où Wagner et sa femme avaient pris passage fut jeté par un ouragan sur la côte de Norvège. Au plus fort de la tourmente, le jeune maître s'obstina à rester sur le pont, tout entier aux cris de la manœuvre, aux colères de la mer, aux sifflements du vent.

Quand, plus tard, il écrivit l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*, il se souvint de la mort qu'il avait vue de près, des rugissements de la vague, de la voix sinistre du vent dans les cordages... Il le disait du moins, et il trouvait là un des plus puissants arguments de sa théorie de l'accommodation du compositeur aux milieux.

Wagner sauvé des flots fit sa première visite à Meyerbeer. Le confrère « arrivé » fut plein de bonne grâce : il donna des lettres de recommandation au nouveau venu pour Anténor Jolly, Léon Pillet, Habeneck, Schlesinger. L'accueil fut excellent, mais trompeur. Au bout d'un mois Wagner croit s'apercevoir que quand il parle de son opéra à Léon Pillet, quand il lui détaille les merveilles de son *Rienzi*, le directeur de l'Académie royale de musique enveloppe sa phrase laudative d'épithètes plus réservées; que quand il insiste et demande une audition à jour fixe, son interlocuteur recule visiblement et redouble d'aménités oratoires pour éviter un engagement formel. Il arrive avec sa ponctualité germanique à des rendez-vous auxquels ceux qui l'ont convié oublient trop souvent de se rendre; partout enfin, il rencontre des gens qui multiplient les politesses et les protestations à mesure qu'ils lui échappent davantage. Un beau jour, il soupçonne qu'il fait fausse route, et que toutes ces prévenances ne sont que comédie. Bientôt le doute n'est plus permis; il est plus seul, plus abandonné que jamais, plus loin de l'Opéra, plus loin de la fortune que le jour où il a mis le pied sur le pavé de Paris.

Cependant le directeur de la Renaissance, Anténor Jolly, consent à monter *Rienzi*. Wagner quitte à la hâte la triste rue de la Tonnellerie où il était descendu. Il achète des meubles et s'établit triomphalement rue du Helder. Le jour même où son emménagement finissait, le théâtre de la Renaissance faisait faillite.

Pris au dépourvu, Wagner vécut d'expédients. Il écrivit des articles pour la *Gazette musicale* de Schlesinger, des réductions pour piano de la *Favorite* et de la *Reine de Chypre*, mit en musique un vaudeville de Dumanoir, intitulé la *Descente de la Courtille*, vendit 500 francs à Pillet le poème du *Vaisseau Fantôme* qui fut sifflé, bien que Paul Foucher l'eût agrémenté de ses vers et Dietsch de sa musique.

A cette période se rapportent les pages intitulées : *Un Musicien allemand à Paris*, dans le premier volume de la collection complète des Œuvres de Wagner. « J'y ai exposé, dit-il, sous le voile d'une fiction parfois humoristique, ma propre histoire à Paris, où il s'en fallut de bien peu que je ne mourusse de faim, comme le héros de mon conte. Ce que j'ai voulu y faire entendre, d'ailleurs, c'est un cri de révolte contre la condition de l'art et des artistes à notre époque. »

Après trois ans de séjour à Paris, il lui était pleinement démontré qu'il n'avait rien à attendre de la France, et il pensait à rentrer en Allemagne dès qu'on aurait décidé à Dresde du sort de son *Rienzi*, qu'il y avait envoyé. Mais pour entreprendre ce voyage, il fallait de l'argent, beaucoup d'argent! Il se remit à composer des valse, des galops, à écrire des articles.

Grâce à l'intervention toute-puissante de M<sup>me</sup> Schröder, *Rienzi* est reçu à Dresde, et on appelle l'auteur. Il s'adresse à Schlesinger, sa providence dans les heures de crise; de nouveau il arrange, il transcrit, il fourrage frénétiquement, à tort et à travers, dans les partitions; c'est le *Guitarero*, c'est la *Reine de Chypre* qu'il réduit cette fois pour le piano. Enfin il est libre, il part!

Tout à coup, une éclaircie dans ce ciel morose. *Rienzi* triomphant à Dresde, Wagner était nommé chef d'orchestre du grand théâtre et capelmeister de la maison du roi.

Le 3 janvier 1843, Wagner donnait au public le

*Vaisseau Fantôme*, applaudi à Dresde, mal reçu à Berlin. Il se confinait alors dans le théâtre de Dresde et faisait entendre les principales œuvres de Gluck, « restaurées » ou dénaturées, comme on voudra, car en Allemagne même l'opinion n'a jamais été fixée sur ce point délicat. Le 21 octobre 1845, la représentation du *Tannhäuser* était un nouveau triomphe, très vif et fort court. En pleines répétitions du *Lohengrin* éclata la révolution de 1848. Wagner, fort peu soucieux de ses obligations personnelles envers la maison royale, se jeta dans le mouvement socialiste avec Kochly le philologue, Semper l'architecte, celui qui avait construit le théâtre de Dresde, et tant d'autres qu'il ne retrouva pas plus tard sur la terre d'exil. Le compositeur oubliait son *Hymne à Frédéric le Bien-Aimé*. L'indépendance du cœur est le privilège des grands hommes.

Ici se place une des périodes les plus fiévreuses de l'existence de Richard Wagner. Exilé en Suisse, il y écrivit le poème des *Nibelungen* et acheva *Tristan et Isolde*. En même temps, le Jean-Jacques Rousseau, l'homme de lettres à la fois aigri et ivre de chimères, se dégageait de plus en plus sous l'influence de la lecture de Schopenhauer. Tour à tour il publiait *l'Art et la Révolution*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*, enfin *Opéra et Drame*, où il s'expliquait avec une superbe assurance : « Je prétends, disait-il, prouver ici la « possibilité » et la « nécessité » d'un système de création artistique dans l'ordre de la musique et de la poésie, « supérieur » au système universellement adopté aujourd'hui, et je le prouverai, non plus en termes généraux, comme dans *l'Œuvre d'art de l'avenir*, mais en pénétrant dans le détail de mon sujet. »

Nous entrons maintenant dans la tragi-comédie de la représentation et de la chute de *Tannhäuser*.

Observons avec Gasperini que Wagner blessait sans ménagement, dès les premières pages de son grand ouvrage, *Opéra et Drame*, un homme dont l'Europe entière avait accueilli les œuvres avec enthousiasme. On eût dit, à lire superficiellement ces pages irritées, que Wagner n'avait pris la plume que pour satisfaire à un besoin immodéré de polémique et de dénigrement. Les amis de Meyerbeer — ils étaient nombreux — relevèrent le défi, et la presse allemande retentit d'invectives, de récriminations, de violences, contre le fougueux écrivain.

Cependant la réputation du compositeur se répandit dans l'Europe entière; il acquérait la précieuse amitié de Listz, qui faisait exécuter à Weimar le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, et Wagner pouvait lui écrire : « Je te proclame, sans ambages, l'auteur de ma situation actuelle et de l'avenir qu'elle semble me permettre d'entrevoir. Tu es bien le premier qui m'aies fait éprouver la volupté qu'il y a à être entièrement, absolument compris; je semble m'être comme résolu en toi; pas une fibre de mon être, pas une palpitation de mon cœur, qui aient échappé à ta sympathie. »

Mentionnons encore parmi les wagnériens de la première heure, dont la foi fut si précieuse pour le compositeur, Théodore Uhlig et Hans de Bulow.

Pendant ce temps Wagner cheminait, comme il l'a dit, « vers un monde nouveau » : le plan de la tétralogie est achevé en novembre 1851, le poème en décembre 1852; un an après, la partition du *Rheingold* est presque terminée; la *Valkyrie* prend deux ans (la dernière portée de la partition était écrite au printemps de 1856); le premier et le second acte de *Siegfried* sont déjà entièrement esquissés. Puis,

de l'été de 1857 à celui de 1859, Wagner écrit, poème et musique, *Tristan et Isolde*. Dans l'impossibilité de retourner en Allemagne, dont le territoire lui est toujours interdit, et encouragé par la faveur croissante que ses opéras y rencontrent, il médite de tenter de nouveau la fortune en France; dès le commencement de 1859, il arrivait à Paris où il devait rester jusqu'en 1862. Ici se place le cruel incident des représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra de la rue Le Peletier les 13, 18 et 24 mars 1861. Mais nous devons mentionner auparavant le concert donné au Théâtre Italien par Wagner en 1860 sur le modèle de ceux qu'il avait dirigés à Zurich. Trois concerts successifs de huitaine en huitaine avaient été organisés à l'avance; voici quel était textuellement le programme de la première soirée :

## THÉÂTRE IMPÉRIAL ITALIEN

PREMIER CONCERT DE RICHARD WAGNER

Mercredi 25 janvier, à 8 heures.

## PROGRAMME

## PREMIÈRE PARTIE

- |   |                            |
|---|----------------------------|
| 1. Ouverture.....   | } <i>Vaisseau Fantôme.</i> |
| 2. Marche et chœur.....                                   |                            |
| a). Introduction du 3 <sup>e</sup> acte (Pèlerinage)..... | } <i>Tannhäuser.</i>       |
| b). Chant des Pèlerins.....                               |                            |
| 3. Ouverture de.....                                      |                            |

## DEUXIÈME PARTIE

- |   |                             |
|---|-----------------------------|
| 5. Prélude.....   | } <i>Tristan et Isolde.</i> |
| 6. Introduction.....  |                             |
| 7. Marche des fiançailles avec chœur.....                                 | } <i>Lohengrin.</i>         |
| 8. Fête nuptiale (introduction du 3 <sup>e</sup> acte) et épithalame..... |                             |

L'orchestre et les chœurs sont dirigés par Richard Wagner.

Il y avait de l'orage dans l'air.

« Ceux qui n'ont pas vu la salle des Italiens ce soir-là n'ont rien vu, écrivait le critique musical du *Ménestrel*. Je ne connais que la tour de Babel ou les séances de la Convention nationale qui puissent leur donner une faible idée de l'agitation fébrile qui régnait dans l'auditoire, même avant la première note du premier morceau, ... et nous n'en étions qu'au prélude.

« Richard Wagner n'était pas encore là. A son entrée dans la salle devaient commencer les éclats de ce 93 musical. Seulement les partis se trouvaient en présence, on s'observait, on se comptait. Allemands et Français, esprits sains ou malades, classiques et romantiques, chacun préparait ses arguments, et pendant que quelques-uns étaient décidés à approuver sans entendre, certains autres portaient à l'avance sur leur visage un parti pris de condamnation...

« C'est sous l'empire des impressions les plus diverses qu'après des alternatives de hausse et de baisse, — une véritable Bourse en délire, — tout l'auditoire, comme un seul homme, se jetait au foyer entre les deux parties de concert.

« Là, les événements prirent des proportions vraiment colossales. L'émeute était à son comble; je crus qu'on allait nommer un gouvernement provisoire. C'était un tohu-bohu à nul autre pareil. « Ah! » s'écriait un fanatique, c'est du Meyerbeer sublimé! « — Pardon, répondait un Girondin, c'est du Weber « travesti! — C'est le ciel sonore! — Pas trop sonore, » s'écriaient cent autres. — C'est le carnaval musical! « — C'est le *ne plus ultra* de l'instrumentation! — « C'est le chaos! »

« Et les groupes se formaient et se déformaient avec une fiévreuse agitation. Les Gluckistes et les Piccini-istes ont dû frémir dans leurs tombeaux en voyant leurs arrière-petits-neveux marcher sur leurs traces passionnées. Certes, je ne croyais pas les artistes de Paris capables de s'émouvoir à ce point. Sainte musique, tu n'es donc pas morte, et ton empire est donc bien réel, puisque tu nous révolutionnes ainsi! »

Wagner avait réussi à passionner Paris. Sur les instances de M<sup>me</sup> de Metternich, l'empereur ordonnait la mise à l'étude du *Tannhäuser* à l'Opéra.

Ici se place l'épisode de la représentation de *Tannhäuser*.

D'après la légende, *Tannhäuser* aurait été la victime d'une cabale formée par les dilettantes parisiens et soutenue par les feuilletonistes musicaux. Tous les torts seraient imputables au parterre français et aux journalistes qui auraient traité avec une inqualifiable brutalité l'œuvre de Wagner, acclamée au contraire et triomphalement accueillie par les compatriotes du compositeur. Voyons ce qu'il y a d'exact dans ce récit passé à l'état d'évangile, et pour ne laisser aucune place à l'équivoque, donnons une large place aux documents.

C'est en avril 1844 que Richard Wagner avait terminé la partition de *Tannhäuser*, dont un poème de Tieck lui avait inspiré le livret. En décembre il avait achevé la révision de l'ensemble et donné à lithographier; en 1845, il adressait une copie à Carl Gailard, de Berlin, avec cette mention : « L'arrangement pour piano a déjà été préparé, de sorte que, le lendemain de la première représentation, je serai tout à fait libre. J'ai l'intention d'être paresseux un an ou deux, de passer mon temps à lire et à ne rien produire... Pour qu'un ouvrage dramatique soit significatif et original, il faut qu'il résulte d'un pas en avant dans la vie et dans la culture de l'artiste; mais on ne peut faire un tel pas tous les six mois. »

Aussitôt écrit, le *Tannhäuser* fut reçu par l'Opéra de Dresde, malgré l'échec très marqué — et le public français n'avait rien à voir dans cet insuccès! — du *Vaisseau Fantôme*. On le monta avec éclat; les décors furent même commandés au décorateur parisien Diéterle. L'ouvrage était ainsi distribué : *Tannhäuser*, Tichatschek; *Volftram*, Mitterwürger; le *Landgrave*, Dettmer; *Walther*, Schloss; *Biterolf*, Waechter; *Heinrich*, Curtz; *Reimar*, Riss; *Elisabeth*, M<sup>lle</sup> Johanna Wagner (la nièce de l'auteur); *Vénus*, M<sup>me</sup> Schröder-Devrient; le petit pâtre, M<sup>lle</sup> Anna Thiele. Lors de cette présentation première au public, la scène du *Vénusberg* était beaucoup moins développée qu'on ne la vit par la suite, de même que la conclusion de l'œuvre, où ne se trouvaient ni la réapparition de *Vénus*, ni les funérailles d'*Elisabeth*; la pièce se terminait, d'une façon sans doute un peu froide, entre *Tannhäuser* et *Wolfram*, et l'on n'assistait pas à la mort du héros. Les chanteurs se montrèrent récalcitrants pendant les répétitions. M<sup>me</sup> Schröder-Devrient fut l'interprète de tous ses camarades en disant au musicien : « Vous êtes un homme de génie, mais vous écrivez des choses si excentriques qu'il est impossible de les chanter. » Le jour de la première représentation arriva enfin (19 octobre 1845), la salle était comble, mais le public allemand, glacial jusqu'au troisième acte, fit l'accueil le plus brutal au finale.

Retardée jusqu'au 27 octobre, par suite d'une indisposition de Tichatschek, la seconde représentation ne donna pas de meilleurs résultats; il n'y eut que neuf représentations jusqu'à la fin de l'année. Dira-

t-on que la critique allemande répara l'iniquité du public? Notre érudit confrère, M. Adolphe Julien, a réuni les jugements de la presse germanique. Ils sont tous défavorables. La *Nouvelle Gazette de musique* déclara le poème et la musique également insupportables. « S'il est vrai, écrivait le critique de la *Gazette de l'Allemagne du Nord*, que Wagner visa à des hauteurs inconnues, le Ciel nous préserve de l'y voir atteindre! Un ennui si pesant couronne ces hauteurs qu'elles sont inaccessibles et qu'on n'y pourrait durer. »

Les musiciens de profession ne témoignèrent pas plus d'indulgence; Mendelssohn ne voyait à signaler qu'« une entrée canonique dans l'adagio du deuxième finale »; Spohr y trouvait, à côté de beaucoup d'idées neuves et belles, « quantité de passages fâcheux pour l'oreille »; Schumann, d'abord mieux disposé et prêt à reconnaître dans le *Tannhäuser* « la couleur d'une œuvre de génie », se repentait et finissait par écrire : « Wagner n'est pas, si je dois dire la chose en peu de mots, un bon musicien : il lui manque le sentiment nécessaire de la forme et de la beauté du son... En dehors de la représentation, sa musique est pauvre; c'est de la musique d'amateur, vide et déplaisante. »

Wagner devait-il trouver un meilleur accueil auprès des souverains allemands, dispensateurs de la grande publicité théâtrale? Voici, d'après son propre témoignage, de quelle façon il fut reçu par l'intendant du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, le souverain qui avait appelé Meyerbeer et Mendelssohn à Berlin : « Je fis, dit-il, des démarches pour la propagation de mon opéra et jetai particulièrement des regards vers le théâtre de Berlin, mais je reçus un refus formel de l'intendant des théâtres royaux de Prusse.

« L'intendant général de la musique de la cour paraissait mieux disposé; par son intermédiaire, je fis solliciter le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à l'exécution de mon ouvrage et demandai la permission de lui dédier la partition de *Tannhäuser*. Il me fut répondu officiellement que le roi n'acceptait jamais la dédicace d'un ouvrage sans le connaître; mais qu'attendu les obstacles qui s'opposaient à l'exécution de mon opéra sur le théâtre de Berlin, on pourrait le faire entendre au roi si j'arrangeais quelques morceaux pour la musique militaire, lesquels seraient joués à la parade. Je ne pouvais être plus profondément humilié ni reconnaître avec plus de certitude quelle était ma véritable position. Désormais, toute publicité d'art avait cessé pour moi. »

En 1846, Wagner terminait une nouvelle revision de la partition du *Tannhäuser*; le tableau du Vénusberg prenait de plus grandes proportions; de même pour la scène finale, où l'on ne voyait, dans la version primitive, ni Vénus, ni le convoi funèbre d'Elisabeth. Le public de Dresde faisait un meilleur accueil à l'œuvre ainsi refondue, mais la presse allemande ne désarmait pas et s'obstinait à proscrire l'ouvrage comme entaché d'irréremédiables défauts.

On le voit, la première représentation triomphale de *Tannhäuser* à Dresde est une légende, et s'il y eut crime de lèse-Wagner, ce crime fut commis tout d'abord par le parterre allemand. Les wagnerolâtres professionnels dont je parlais plus haut auront beau invoquer à l'appui de leur thèse une correspondance des *Debats* datée d'octobre 1845, portant que le public a chaudement accueilli « la nouvelle œuvre de M. Wagner (*sic*), élève de l'illustre Meyerbeer », que vaut cette assertion évidemment complaisante contre le

témoignage direct des critiques de la presse allemande et le propre témoignage de Wagner?...

Passons au cycle français.

En 1860, Wagner entreprit de faire représenter sur la scène de notre Académie nationale de musique l'œuvre si froidement reçue à Dresde. A cette date, le critique Gasperini eut l'occasion de lui rendre visite dans l'appartement de la rue Matignon, où il était descendu, et ses impressions directes sont curieuses à reproduire : « Tous les traits de son visage portaient bien l'empreinte de cette volonté indomptable qui était le fond même de sa nature; elle éclatait partout : sur son front large et saillant, dans la courbe exagérée d'un menton vigoureux, sur les lèvres minces et plissées et presque sur les pommettes osseuses, où se lisaient les longues agitations d'une vie tourmentée. »

Wagner était alors dans la plénitude de l'âge et dans tout l'épanouissement de ce qu'on pouvait définir « une beauté de volonté ». Mais le sens de la mesure lui manquait. Écoutons Gasperini, admirateur avéré :

« Wagner faisait tout ce qu'il pouvait pour décourager les plus intrépides. Un soir, en arrivant chez lui, j'entends un vacarme inusité. J'entre, Wagner était au piano; devant lui était ouverte une partition de *Tannhäuser*; à côté de lui se tenait M. Carvalho, directeur du Théâtre Lyrique. M. Carvalho avait entendu à Bade l'ouverture de *Tannhäuser*; il l'avait applaudie avec tout le monde en témoignant à Wagner le désir de connaître sa partition. Au moment où j'ouvrais la porte du salon, Wagner se débattait avec le formidable finale du second acte; il chantait, il criait, il se démenait; il jouait des mains, des poignets, du coude; il écrasait les pédales; il broyait les touches.

« Au milieu de ce chaos, M. Carvalho restait impassible comme l'homme d'Horace, attendant avec une patience digne de l'antique que le sabbat fût fini. La partition achevée, M. Carvalho halbutia quelques paroles de politesse, tourna les talons et disparut. »

Il convient d'observer que, tout en reconnaissant qu'il avait été mis en rapport avec Wagner par Gasperini, « critique d'art », et qu'il a entendu *Tannhäuser* dans la maison des Champs-Élysées, Carvalho devait raconter d'une façon assez différente les résultats de l'entrevue :

« J'ai gardé de ces deux séances une impression que le temps n'a pas effacée. Je vois encore Wagner affublé d'un veston bleu à brandebourgs rouges, coiffé d'un bonnet grec jaune ouragé de torsades vertes. Il m'attendait dans son salon, où deux pianos à queue avaient été disposés pour l'exécution de son œuvre.

« Avec une flamme, un entrain que je ne puis oublier, Wagner me fit d'abord entendre la première partie de *Tannhäuser*; puis, ruisselant de sueur, et sans me laisser le temps de m'exprimer sur les beautés de son œuvre, il disparut, mais pour revenir aussitôt, coiffé cette fois d'un bonnet rouge orné de tresses jaunes. Son veston bleu était remplacé par un veston jaune agrémenté de torsades bleues. Dans cette nouvelle tenue, il me chanta la seconde partie de son opéra.

« Je n'essayerai pas de dire quel trouble cet homme m'avait causé. Rendez-vous fut pris pour un des jours suivants, au théâtre du boulevard du Temple, et un accord s'établit entre nous pour une représentation de *Tannhäuser*. Malheureusement, je n'avais pas

alors au Théâtre Lyrique le ténor que voulait le maître. Nous étions à sa recherche quand une grande personnalité, M<sup>me</sup> la princesse de Metternich, obtint de l'empereur de faire représenter *Tannhäuser* à l'Opéra.

« Wagner ne se tenait pas de joie et vint me confesser son désir de n'être point tenu par nos pourparlers à laisser son œuvre au Théâtre Lyrique. Je compris que j'aurais mauvaise grâce à faire obstacle à cette fortune inespérée pour le maître, et je déliai Wagner de ses engagements vis-à-vis de moi. Mais mieux eût valu cent fois pour nous, pour Wagner lui-même, que l'œuvre eût été donnée au Théâtre Lyrique! »

Il résulterait de cette page que Carvalho avait reçu *Tannhäuser* et ne demandait qu'à le jouer. Or, non seulement Gasperini affirme que le directeur du Théâtre Lyrique avait filé à l'anglaise, mais, dans un passage complémentaire du récit, il affirme qu'on ne le revit jamais rue Matignon. Voici ce témoignage fort précis :

« Certes, il est permis à un compositeur de jouer très médiocrement du piano, il lui est même permis de n'en pas jouer du tout; il peut impunément ne pas chanter ou chanter faux, mais cela n'est permis qu'avec des amis très intimes. En face d'un directeur qui ne sait pas le premier mot de l'œuvre que vous lui faites entendre, un peu de cérémonie ne messied pas. Il n'était pas très difficile à Wagner de déterrer dans Paris un accompagnateur, un ou deux artistes donés d'une voix sortable, et M. Carvalho eût entendu de *Tannhäuser*. Mais ce sont là de ces précautions vulgaires que Wagner n'a jamais su prendre; il avait cru, de la meilleure foi du monde, donner au directeur du Théâtre Lyrique une idée suffisante de sa partition; suffisante, en effet : M. Carvalho ne reparut plus. »

Je répète les dates : c'est en 1866, dans le journal musical le plus répandu de la presse parisienne, que Gasperini a raconté cette scène historique. Pendant trente ans, Carvalho n'a jamais songé à démentir le récit du « critique d'art ». Plus tard, il recueillit ses souvenirs et se trouva en contradiction avec Gasperini disparu. Sa bonne foi n'est pas douteuse, mais sa mémoire est plus contestable. En tous cas, quelle preuve de la fragilité des témoignages humains et quelle précieuse attestation pour ceux qui voient dans l'histoire la plus approximative des sciences exactes!

Au demeurant, il ne fallait rien moins qu'un miracle pour sauver le *Tannhäuser*. Ce miracle eut lieu. Peu de temps après l'audition de Carvalho, une intervention officielle contraignait Royer, le directeur de l'Opéra, à monter l'œuvre du compositeur allemand. M<sup>me</sup> de Metternich avait servi d'intermédiaire à la Providence. C'est ce qui résulte de la note suivante communiquée, avec l'approbation de la princesse, à notre confrère Adolphe Aderer :

« *Tannhäuser* fut représenté à Paris sur l'intervention de la princesse de Metternich auprès de l'empereur Napoléon III.

« Wagner, que la princesse avait connu à Vienne et auquel elle avait demandé pourquoi il ne faisait pas de démarches pour faire entendre un de ses opéras, y arriva un jour.

« Il lui dit qu'il serait désireux de faire représenter *Tannhäuser* à l'Académie nationale de musique, mais que, vu les difficultés qui se présentaient pour qu'un auteur inconnu pût être accepté, il fallait en

premier lieu une puissante recommandation auprès du directeur de l'Opéra.

« La princesse promit à Wagner de s'adresser *directement* à l'empereur. C'est ce qu'elle fit. Napoléon III, auquel elle présenta sa requête à l'un des lundis de l'impératrice, l'écouta avec bienveillance et, appelant le comte Bacciochi, lui dit : « Je désire que vous fassiez savoir à l'Opéra que je désire qu'on y représente *Tannhäuser* de Richard Wagner. La princesse de Metternich s'intéresse beaucoup au compositeur et à l'œuvre, qui a, à ce qu'elle me dit, grand succès en Allemagne et en Autriche. »

« Le comte Bacciochi s'inclina en répondant : « Des demain l'ordre sera donné. »

L'ordre donné, on se mit au travail, sans lésiner sur la dépense. Le ténor Niemann fut engagé aux appointements mensuels de 6.000 francs; M<sup>me</sup> Tedesco, au même taux; Morelli, à 3.000; Cazeaux, à 1.500 fr.; Marie Sasse, à 1.000 fr. On commanda les costumes à Lormier, les décors à Despléchain, Jambon, Thierry, Nolan et Rubé; dépense totale d'environ 100.000 francs. Il y eut soixante-treize répétitions au piano, quarante-cinq du chœur, vingt-sept sur le théâtre sans orchestre, quatre pour le réglage des décors. Les relations de Wagner et de Dietsch, le chef d'orchestre, prirent très vite un caractère aigu. Le compositeur finit par revendiquer le droit de conduire seul son ouvrage.

« Je ne puis décidément consentir à ce que l'effet du zèle moui de tant d'artistes et de chefs d'études soit abandonné à la merci d'un chef d'orchestre incapable, en ce qui concerne mon ouvrage, de diriger l'exécution définitive.

« Sans revenir sur les griefs que j'aurais à faire valoir contre le directeur de l'orchestre, lequel a méconnu le caractère amical de la proposition que je lui ai faite à l'effet d'obtenir qu'il me laissât conduire moi-même mes répétitions; sans appuyer non plus sur le résultat que j'attendais de cette répétition qui m'eût permis de lui indiquer, de lui montrer en quelque sorte toutes les nuances essentielles qu'il n'a pu saisir lui-même, je me vois obligé, par le fait de cette résistance, d'augmenter la somme de mes prétentions et de vous soumettre la solution irrévocable que j'ai prise à la suite de la répétition d'hier.

« Je demande donc aujourd'hui, non seulement de conduire une répétition qui sera la dernière, mais de plus à diriger les trois premières représentations de mon ouvrage, dont je crois l'exécution impossible si vous ne trouvez les moyens de satisfaire mes légitimes exigences... »

Voici la réponse solennelle et pontifiante de M. Walewski, ministre des Beaux-Arts, à la prétention trop justifiée du compositeur allemand :

« Jamais en France, soit qu'il s'agit des œuvres de nos compositeurs, soit qu'il s'agit de maîtres étrangers tels que Meyerbeer ou Rossini, le directeur de l'orchestre n'a été déshérité du droit de rester à la tête de sa phalange d'exécutants.

« Il y a plus : avec nos idées et nos habitudes françaises, le chef d'orchestre qui céderait son siège dans ces journées solennelles et décisives serait considéré comme désertant ses devoirs et perdant pour l'avenir tout le prestige de son autorité. »

Ce refus était fâcheux; il aggravait l'hostilité de Dietsch et de Wagner. « Ceux qui ont assisté, dit Nutter, aux dernières répétitions en conserveront toujours le souvenir. Le chef d'orchestre, à son pupitre, battait la mesure. Le compositeur, assis à deux

pas de lui, battait sa mesure à lui et la battait de la main et du pied, faisant résonner d'une façon terrible, au milieu d'un nuage de poussière, le plancher du théâtre. » Wagner faillit devenir fou et affoler ses interprètes. Il énervait les artistes, allongeait les séances, se rendait si parfaitement insupportable que tout le monde désespéra du succès avant le jour de la catastrophe, 13 mars 1861.

D'après les chiffres tirés des archives de l'Opéra par Nutter et publiés dans les *Beyreuther Festblatetter*, il n'y eut pas moins de 164 répétitions, dont 75 au piano, 45 pour les chœurs, 27 avec les premiers sujets, 4 pour les décors et 14 répétitions générales, en scène avec l'orchestre, les décors et les costumes.

Empruntons également à Nutter le tableau de la première :

« Il semble tout naturel aujourd'hui qu'un compositeur dirige lui-même l'exécution de ses ouvrages, qu'il n'y ait pas de ballet dans un opéra, que l'on chante des vers simplement rythmés, comme cela a été fait dans *Thais* et dans *Othello*. Quand, par ordre de l'empereur, *Tannhäuser* fut mis à l'étude, il en était autrement. Wagner, afin de rendre la traduction plus fidèle, aurait voulu qu'elle fût écrite en vers non rimés. Cela n'avait jamais été à fait l'Opéra, et Alph. Royer déclara que la chose était impossible. Wagner se résigna. Parfois, pourtant, au cours des répétitions, il fit disparaître quelques rimes pour que sa pensée fût plus exactement exprimée. Au début, le directeur même lui avait fait entrevoir la possibilité de diriger l'orchestre. Dietsch, précédemment chef des chœurs, venait à peine de succéder à Girard, dont il n'avait ni l'autorité ni l'expérience. Wagner, toutefois, n'insista pas d'abord pour conduire. On lui fit craindre que les artistes de l'orchestre, prenant parti pour leur chef, ne fussent blessés d'une innovation sans exemple jusqu'alors à l'Opéra. C'est de là, en effet, que vint l'opposition, et quand plus tard Wagner réclama ce qui lui avait été offert, quand il insista pour conduire, ne fût-ce qu'une répétition, il se heurta à une résistance absolue.

« Jusqu'alors aussi, jamais un grand opéra ne s'était passé de la danse. On aurait trouvé tout naturel qu'au second acte, au moment de la fête et avant d'entendre les chevaliers chanteurs, le landgrave Hermann fit exécuter un ballet devant ses invités. Wagner, on le comprend sans peine, s'y refusa absolument, et il crut faire une concession suffisante en laissant intervenir les danseuses à la scène du *Venusberg*. Du reste, il reconnaissait lui-même que son ouvrage n'était en rien conforme au goût ordinaire, et, pour beaucoup d'artistes et de critiques, il semblait d'une étrange outrecuidance d'imposer au public d'autres formes que celles qui avaient été consacrées par les succès de Rossini et de Meyerbeer.

« C'est dans ces dispositions que l'on arriva à la première représentation.

« Le tableau du *Venusberg*, bien qu'il eût été refait par Wagner dans le style de ses derniers drames lyriques, passa sans encombre. C'est seulement au commencement du second tableau que le chant du petit pâtre fut accueilli par des murmures. J'étais à ce moment à côté de Wagner dans la loge du directeur sur le théâtre; entendant un bruit confus dans la salle, il se pencha en me disant : » C'est l'empereur qui arrive? » Mais il ne tarda pas à reconnaître son erreur. Cette mélodie champêtre semblait indigne de la majesté de l'Académie de musique. Presque tous les critiques le déclarèrent dans leurs articles, s'indi-

gnant même que l'on eût fait entendre dans la coulisse les clochettes des troupeaux; quant à l'entrée de la chasse, elle devint un effet comique lorsqu'on vit les chiens, excités par les sifflets, retenus à grande-peine par les veneurs.

« Dans les deux derniers actes, quelques morceaux furent écoutés et applaudis par une partie du public, mais les opposants avaient le dessus. A la seconde représentation ou avait coupé le tiers du rôle de Vénus, la ritournelle du pâtre, le trait de violon qui termine le deuxième acte, le retour de Vénus au dénouement. Malgré cela le tumulte fut le même et persista à la troisième représentation donnée devant une salle comble, un dimanche, jour où il n'y avait pas d'abonnés.

« L'ouvrage fut retiré alors par Wagner, d'accord avec le ministre, malgré les réclamations des abonnés du vendredi qui n'avaient pas entendu *Tannhäuser*.

« Quelques journaux prirent la défense de l'auteur, mais ce qui ressort de la plupart des articles, c'est que le public avait fait bonne justice : « M. Wagner a cru faire une révolution, dit un des critiques, il n'a fait qu'une émeute; » et presque tous sont d'accord pour déclarer qu'on en a fini désormais avec la musique de Richard Wagner. »

Mêmes impressions dans la lettre adressée par M. Victorien Sardou à notre confrère Aderer :

« Vous me demandez si j'ai connu Wagner? — Non! Je l'ai entrevu dans la rue. Rien de plus. — Si j'assistais à la première représentation de *Tannhäuser*? — Oui! de très haut, et grâce à David, le chef de claqué.

« Quant à la disposition du public, il ne m'a pas semblé absolument hostile, mais anxieux, méfiant et railleur. Il y avait sûrement désir secret de voir tomber une œuvre que l'on disait imposée par le crédit de la princesse de Metternich, fort bien en cour, et de faire à l'Empire de l'opposition musicale.

« L'attitude très crâne de la princesse battant des mains d'un air de défi à la salle houleuse contribua quelque peu à la défaite. On applaudit pourtant très sincèrement l'*Ouverture*, le *finale* du premier acte, la *Marche des pèlerins* et la *Romance de l'étoile*, tout ce qui était franchement mélodique. Le reste, à tort ou à raison, fut jugé assommant, et l'on osait alors le dire dans les couloirs, sans s'exposer à passer pour un attardé qui n'est pas dans le train.

« Je revis Roche très découragé, le pauvre garçon, et surtout bien épuisé par le surcroît de fatigues et d'ennuis que lui avait imposé sa collaboration anonyme. Il était déjà atteint de la maladie de poitrine dont il est mort, et en nous réunissant (une dizaine au plus) autour de son cercueil à Saint-Vincent-de-Paul, nous disions tous : « C'est le *Tannhäuser* qui a hâté sa fin. »

En réalité Wagner se découragea trop vite; une réaction restait encore possible, la mauvaise humeur du public étant plus imputable au livret qu'à la musique, et les appréciations de la critique n'ayant pas l'âpreté qu'on leur a prêtée après coup. Sans doute Théophile Gautier fait dans le *Moniteur* cette déclaration stupéfiante que Wagner pêche « par une absence totale de mélodie », mais Scudo lui-même, l'italianissime Scudo, le critique de la *Revue des Deux-Mondes*, apprécie l'œuvre avec une certaine impartialité. Il se méprend sur la théorie du drame musical et accuse assez puérilement Wagner de vouloir retourner aux opéras de Monteverde et de ses suc-



cesseurs, aux tragédies lyriques de Lulli, où les vers de Quinault sont à peine revêtus d'une maigre sonorité et traduits par un récitatif continu; la grande mélodie symphonique lui échappe, il n'entend rien à la poésie des scènes du *Venusberg*; cependant il salue dans la célèbre marche « le morceau le plus remarquable de la partition », il rend justice au chœur des pèlerins : « Salut à vous, ô beau ciel, ô patrie ! » Le motif, écrit-il, « s'épanouit en crescendo d'un très bel effet. Admirablement accompagné par une phrase tirée de l'ouverture, ce chœur a été vivement applaudi comme il méritait de l'être, ce qui prouve que le public n'avait aucune prévention contre le talent et la personne de M. Wagner. »

A vrai dire, il faut signaler d'assez tristes commentaires de Berlioz. Deux citations suffiront. La première est extraite d'une lettre écrite huit jours avant la première :

« On est très ému dans notre monde musical du scandale que va produire la représentation du *Tannhäuser*. Je ne vois que des gens furieux; le ministre est sorti l'autre jour de la répétition dans un état de colère!... Wagner est évidemment fou. Il mourra comme Julien est mort l'an dernier, d'un transport au cerveau. Liszt n'est pas venu; il ne sera pas à la première représentation; il semble pressentir une catastrophe... »

La seconde citation est datée du 13 mars 1861, après la première : « Ah! Dieu du ciel! quelle représentation! quels éclats de rire! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau; il a ri du mauvais style musical; il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne; il a ri des naïvetés d'un haut-bois; enfin il comprend donc qu'il y a un style de musique. Quant aux horreurs, on les a sifflées splendidement. »

Evidemment ce sont propos fâcheux, mais propos de confrère. Et l'on sait que les génies rivaux sont toujours portés à se méconnaître. Le plus curieux est qu'à la même date, le poète des *Fleurs du mal*, assez ignoré comme critique musical, publiait dans la *Revue européenne* une défense très remarquable et très complète du wagnérisme : « Nous avons vu, écrivait-il au lendemain de la chute du *Tannhäuser*, nous avons vu bien des choses, déclarées jadis absurdes, qui sont devenues plus tard des modèles adoptés par la foule. Tout le public actuel se souvient de l'énergique résistance où se heurtèrent, dans le commencement, les drames de Victor Hugo et les peintures d'Eugène Delacroix. D'ailleurs nous avons déjà fait observer que la querelle qui divise maintenant le public était une querelle oubliée et soudainement ravivée, et que Wagner lui-même avait trouvé dans le passé les premiers éléments de la base pour asseoir son idéal. Ce qui est certain, c'est que la doctrine est faite pour rallier tous les gens d'esprit fatigués depuis longtemps des erreurs de l'opéra, et il n'est pas étonnant que les hommes de lettres en particulier se soient montrés sympathiques à un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramatique. De même les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient acclamé les ouvrages de Gluck, et je ne puis m'empêcher de voir que les personnes qui manifestent le plus de répulsion pour les ouvrages de Wagner montrent aussi une antipathie décidée à l'égard de son précurseur.

« Enfin le succès ou l'insuccès de *Tannhäuser* ne peut absolument rien prouver ni même déterminer une quantité quelconque de chances favorables dans

l'avenir. *Tannhäuser*, en supposant qu'il fût un ouvrage détestable, aurait pu monter aux nues. En le supposant parfait, il pourrait révolter. La question, dans le fait, la question de la re-réformation de l'opéra, n'est pas vaine, et la bataille continuera; apaisée, elle recommencera; j'entendais dire récemment que si Wagner obtenait par son drame un éclatant succès, ce serait un accident purement individuel, et que sa méthode n'aurait aucune influence ultérieure sur les destinées et les transformations du drame lyrique. Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens, et que, dans un avenir très rapproché, on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui. Dans quelle histoire a-t-on jamais lu que les grandes causes se perdaient en une seule partie? »

Si l'article était isolé, le sentiment ne l'était pas. Comme le constate M. H. S. Chamberlain, témoin irréfutable, dans ce même Paris frondeur et superficiel qui siffla le *Tannhäuser*, Wagner avait trouvé un cercle d'intelligences d'élite, promptes à deviner la haute signification de son génie et à entrevoir tout au moins quelque chose de ses aspirations artistiques. C'était, reconnaît-il, un petit cercle, mais les noms qui s'y rencontrent étaient parmi les meilleurs; et Paris ne marchandait pas à Wagner ce que l'Allemagne, si l'on excepte Liszt et Bülow, lui avait toujours refusé : le respect.

Wagner lui-même rend ce témoignage à l'intelligence française : « Ce qu'avaient compris mes amis français, et ce que mes confrères et critiques d'Allemagne taxaient de ridicule chimère rêvée par mon orgueil, c'était en réalité une œuvre d'art qui, se séparant nettement de l'opéra comme du drame moderne, s'élevait au-dessus de l'un et de l'autre, en empruntant à tous deux leurs tendances spéciales les plus excellentes, pour les conduire au but, fondues dans une unité idéalement libre. » Déjà, en 1853, la comtesse de Gasparin avait écrit : « Un jour, je ne sais lequel, Wagner régnera souverainement sur l'Allemagne et sur la France. Nous ne verrons cette aurore, ni vous ni moi, peut-être; qu'importe, si de loin nous l'avons saluée? »

Si l'on veut un exemple de compréhension plutôt musicale ou pour ainsi dire plus théâtrale que celle de Baudelaire, observe encore M. Chamberlain, qu'on parcourt les articles du médecin Gasperini, réunis plus tard en volume (1866). Champfleury, lui, sut jeter un regard, merveilleux d'intelligence et de clarté intuitive, dans l'âme même du maître; sa brochure de quatorze pages : *Richard Wagner* (1860), vaut, sous forme condensée, toute une bibliothèque. Frédéric Villot, conservateur des musées impériaux, n'a rien écrit sur Wagner; mais il possédait ses œuvres, poésie et musique, à un degré tellement étonnant, qu'il devint bientôt son confident et son conseiller : c'est à lui qu'est dédié le fameux écrit : *La Musique de l'avenir*; Nutter, le librettiste bien connu, fit une excellente traduction du *Tannhäuser*, en collaboration avec le pauvre Édouard Roche, enlevé sitôt aux lettres.

Parmi ceux qui figurèrent dans ce cercle d'amis et d'admirateurs, on trouve encore des écrivains, comme Auguste Vacquerie et Barbey d'Aurevilly; des artistes.

comme Bataille et Morin; des auteurs de talent, comme Léon Leroy et Charles de Lorbac; des hommes politiques, comme Émile Ollivier, Jules Ferry et Challemel-Lacour, qui traduisit en français *Tristan et Yseult*. Des journalistes de premier rang se firent les champions déterminés de Wagner : Théophile Gautier, Ernest Reyer, Catulle Mendès, et surtout le critique illustre et redouté du *Journal des Débats*, Jules Janin, qui proposa un nouveau blason pour ces messieurs du Jockey-Club : « Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue : *Asinus ad lyram...* »

Sans doute, conclut avec raison le biographe, il est oiseux d'accumuler des noms : mais il importait de bien marquer ce qui a fait de cet épisode parisien un véritable événement dans la vie de Wagner; non pas certes les misérables manœuvres d'un Albert Wolf, des frères Lindau, de David et autres esprits de même ordre, pour faire échouer les représentations de *Tannhäuser*, mais bien l'approbation enthousiaste et sympathique d'une élite d'hommes distingués et indépendants.

Pour bien faire comprendre les violences de caractère par lesquelles le compositeur s'était aliéné les musiciens de l'Opéra, il convient de placer ici deux portraits à la plume. D'abord celui qu'a tracé Émile Ollivier, le beau-frère du maître : « Le double aspect de cette personnalité puissante se marquait sous son masque, la partie supérieure, belle d'une vaste idéalité, éclairée par des yeux réfléchis, profonds, sévères, doux ou malins suivant l'occasion; la partie inférieure, grimaçante et sarcastique; une bouche froide, calculée, pincée, s'y creusait en retrait au-dessous d'un nez impérieux, au-dessus d'un menton projeté en avant comme la menace d'une volonté conquérante. »

M<sup>me</sup> Judith Gautier, fervente admiratrice, n'en écrivait pas moins du vivant du compositeur : « Il exerce sur ceux qui l'approchent un irrésistible ascendant, non seulement par son génie musical, par l'originalité de son esprit, par la variété de ses connaissances, mais surtout par une puissance de tempérament et de volonté qui éclate dans toute sa personne. On sent qu'on est en présence d'une sorte de force de la nature qui s'agite et se déchaîne avec une violence presque irresponsable. Quand on l'a vu de près, tantôt d'une gaieté sans frein, livrant passage à un torrent de plaisanteries et de rires; tantôt furieux, ne respectant dans ses attaques ni titres, ni puissances, ni amitiés, toujours obéissant à l'éclat irrésistible du premier mouvement, on finit par ne plus lui reprocher trop durement les manques de goût, de tact et de délicatesse dont il s'est rendu coupable; on est tenté, si l'on est juif, de lui pardonner sa brochure sur le *Judaïsme dans la musique*; si l'on est Français, sa pantalonnade sur la *Capitulation de Paris*; si l'on est Allemand, toutes les injures dont il a accablé l'Allemagne; comme on pardonne à Voltaire la *Pucelle* et certaines lettres à Frédéric II; à Shakespeare certaines plaisanteries et certains sonnets, à Goethe certaines pièces ridicules, à Victor Hugo certains discours. »

Même note, quoique plus atténuée, chez l'enthousiaste Chamberlain : « Qu'on prenne le mot de défauts au sens qu'on voudra, je suis bien convaincu que Wagner avait les siens, et nombreux. » Le plus par-

« d'imperfection, » écrit Frédéric à Voltaire; certes Wagner ne devait pas faire exception. L'énergie même de son caractère devait donner plus de relief à ses défauts. « Auprès de ce maître allemand, tous les autres hommes sont des poupées empaillées, » a dit un Espagnol. Avec son exagération méridionale, il disait vrai : Wagner vivait avec plus d'intensité que le commun des hommes; on eût dit qu'un sang plus riche et plus chaud courait dans ses veines; rien de ce qui est humain, les humaines faiblesses comme le reste, n'a pu lui rester étranger. »

..

Revenons à la biographie de Wagner, mais sans insister. Le détail, du reste, de cette étrange et unique carrière reste présent à toutes les mémoires. Fait curieux : l'effondrement du *Tannhäuser* allait marquer la fin des épreuves du compositeur; mais il lui fallut encore lutter à Vienne, où il fit un séjour assez vain, dans un isolement presque complet; à Munich, où il passa dix-huit mois, de mai 1864 à décembre 1865.

Il y eut bien dans cette ville, le 10 juin 1865, une représentation éclatante de *Tristan et Yseult*, le premier des Festspiele. Le 31 mars de la même année, Wagner avait présenté au roi de Bavière un rapport circonstancié sur la création, à Munich, d'une école de musique. Le roi l'avait chargé de la construction d'un *Festspielhaus* monumental; mais, comme l'a très justement observé M. Chamberlain, au point de vue matériel, les résultats furent absolument nuls. Les journaux partirent en guerre contre le maître, faisant assaut de violence et de vulgarité, se répandant en haineuses moqueries sur « l'effréné sybaritisme de ses exigences personnelles ». La cour et la ville n'eurent qu'un cri : « Lapidez-le. » Le roi lui-même dut céder devant l'unanimité des huées.

« La construction du Festspielhaus fut indéfiniment ajournée; l'école de musique, telle que Wagner la voulait, n'arriva pas à s'organiser, et la représentation de *Tristan*, comme d'ailleurs, en 1868, celle des *Maîtres Chanteurs*, entreprise dans des conditions à peu près semblables, demeura un événement isolé dans les annales de l'opéra, sorte de *monstrum per excessum*, mort-né et sans influence sur la vie théâtrale en Allemagne. C'est pourquoi cette époque de la vie de Wagner est une des plus amères; à Munich, ses espérances les plus chères, les plus hautes, les plus justifiées en apparence, furent déçues; là se joua le troisième et dernier acte de la tragédie qu'on pourrait appeler : Paris, Vienne, Munich. »

Après ces trois actes effectivement tragiques, Wagner touchait à un dénouement heureux. Le 10 décembre 1865, il quittait Munich et se rendait en Suisse, où il louait une maison isolée, près du lac des Quatre-Cantons, Tribschen. Il allait y passer, du printemps de 1866 au printemps de 1872, les six années les plus heureuses de sa vie.

A cette époque se rapporte son second mariage.

Sa première femme, Wilhelmine Planer, qui avait été une compagne à la fois dévouée et sans accord moral avec son mari, étant morte à Dresde où elle s'était retirée, une maladie de cœur l'empêchant de continuer à suivre l'existence agitée de Wagner, il épousa en secondes noces, après l'avoir enlevée à son mari, M<sup>me</sup> Hans de Bulow, fille de Liszt et de M<sup>me</sup> d'Agoult (Daniel Stern) et sœur de la première femme d'Émile Ollivier : Cosima Liszt, qui devait être une

collaboratrice fervente et continuer son œuvre. Quant à son activité créatrice, M. Chamberlain rapporte, d'après un témoignage direct, que le maître travaillait généralement de huit heures du matin à cinq heures du soir, sans aucune interruption.

Ce fut à Triebeschen qu'il écrivit les *Maîtres Chanteurs*, là encore qu'il acheva *Siegfried* et qu'il composa presque entièrement le *Crépuscule des dieux*. Il y rédigea trois de ses ouvrages les plus importants : *De la direction* (musicale), *Du but de l'Opéra et Beethoven*. Il y prépara une seconde édition de *Opéra et Dramé*. Il y compléta une seconde édition de son *Judaïsme dans la musique*; enfin il y commença la publication de la collection complète de ses *Écrits et Poèmes* (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*).

C'était l'aurore du triomphe.

Pendant que Padeloup se ruinait en montant *Rienzi* au Théâtre Lyrique, les Allemands applaudissaient en 1868 les *Maîtres Chanteurs*, et en 1869 le *Rheingold*. En 1872, Wagner, à la tête d'une société d'actionnaires, construisait à Bayreuth une salle consacrée exclusivement à ses œuvres. Le théâtre fut inauguré en 1876 par l'*Anneau des Nibelungen*, tétralogie comprenant quatre suites : le *Rheingold*, la *Walkyrie*, *Siegfried* et le *Crépuscule des dieux*; mais depuis 1872 Wagner avait à Bayreuth sa demeure et son foyer.

*Parsifal* marque le dernier élan génial et aussi le dernier effort vital de Wagner. En 1882, il termine à Palerme l'orchestration de cette œuvre qu'il sentait devoir être la dernière. Pour la représenter, on rouvrit le théâtre des fêtes fermé depuis 1876. Les seize représentations qu'on en donna eurent le plus grand succès; une nouvelle série donnée l'année suivante fatigua beaucoup Wagner. Une maladie de cœur, constatée à son insu, le minait lentement. Il partit pour Venise avec sa femme et sa famille au commencement de l'hiver 1882-1883 et s'installa au palais Vendramin Calergi, sur le grand canal. Une crise l'emporta le 13 février 1883, à l'instant où, quittant son piano, il s'appropriait à monter en gondole pour sa promenade journalière. Le corps fut rapporté en grande pompe à Bayreuth et conduit, aux accents de la marche funèbre de *Siegfried*, jusqu'au cimetière où il repose sous une simple pierre sans inscription, gardé par son chien fidèle, enterré sous un tertre voisin, non loin de ce théâtre qui semble symboliser et synthétiser l'aspiration de toute sa vie, la rénovation du drame musical.

Mentionnons que le 21 mai 1913, à l'occasion du centenaire du grand compositeur, on a inauguré à Munich le monument de Richard Wagner, œuvre du sculpteur Henri Wadéré. Cette œuvre, qui ne mesure pas moins de six mètres de hauteur, a été placée devant le théâtre du Prince-Régent. Un petit bois de hêtres et de chênes a été inauguré sur la place de telle sorte que le marbre se détache sur un fond de verdure. Le monument glorifie les souverains de Bavière autant que le musicien, car sur le socle est tracée l'inscription suivante : « A la maison royale des Wittelsbach, protectrice de l'art gracieux, hommage de reconnaissance durable. »

#### Deux opéras de jeunesse : les « Fées » et la « Défense d'aimer ».

En 1832, à l'âge de dix-neuf ans, Wagner écrivit son premier opéra, *les Noces*, qui ne fut jamais ter-

miné. Cependant, suivant l'excellente remarque de M. Chamberlain, cette œuvre inachevée a pour nous un grand intérêt; un fragment de cet opéra, s'étant conservé à Wurzburg, y fut découvert par Wilhelm Tappert; grâce à ce fragment, d'une certaine étendue, nous pouvons constater que, dans cette première œuvre scénique, Wagner faisait déjà l'application de phrases musicales caractéristiques, et que, par conséquent, il visait déjà à cette unité de forme qui devait distinguer ses œuvres de l'« opéra » traditionnel.

Arrivons aux *Fées* et à la *Défense d'aimer*. En janvier 1834, Wagner terminait à Wurzburg un grand opéra intitulé *les Fées*, dont il avait composé la musique et les paroles, et, fort de quelques recommandations, il n'hésitait pas à présenter son ouvrage au directeur du Théâtre municipal de Leipzig, M. Ringelhardt, lequel, fort aimablement d'ailleurs, promettait qu'on le jouerait bientôt.

On l'a joué en effet, mais cinquante-quatre ans plus tard, au théâtre de la Cour, à Munich, le 29 juin 1888. Pendant ce demi-siècle l'auteur avait conquis sa place au théâtre, et cette place était la première. Au plus fort de la lutte il lui arriva de se souvenir de sa partition des *Fées* délaissée jadis, et, le jour de Noël 1866, il l'offrit à Louis II de Bavière, non pour la rendre à la lumière de la rampe, mais pour la plonger au contraire dans l'ombre de la bibliothèque royale.

Les *Fées* y dormirent en effet comme dans un tombeau jusqu'à la mort du roi, et n'en seraient probablement jamais sorties sans l'initiative du surintendant des théâtres de Munich, le baron Perfall. Ayant découvert et parcouru ces trois gros volumes à reliure violette que personne encore n'avait dû être admis à feuilleter, il résolut de livrer cet opéra de jeunesse aux hasards d'une représentation scénique que l'auteur n'eût sans doute pas autorisée de son vivant. Au moins ne négligea-t-il rien pour que cette représentation eût un éclat exceptionnel et fût comme un hommage rendu à la mémoire de Richard Wagner.

Wagner avait emprunté le sujet des *Fées* à une pièce de Gozzi intitulée *la Femme-Serpent*.

On n'ignore pas que Gozzi, continuant la tradition de la *Commedia dell'arte*, mais renouvelant le vieux fonds national par l'aimable addition de la féerie, créa la *Comédie fabesche* ou Comédie fabuleuse, dans laquelle se mêlent à dose égale la fantaisie et la gaieté, où, parmi les aventures les plus baroques, se retrouvent encore les joyeux types de Pantalón, du Docteur et de Trullaldin.

Ces œuvres étaient connues en Allemagne dès le siècle dernier, grâce à une traduction, parue sans nom d'auteur, à Berne (Société typographique, 1777). Schiller avait dû surtout les imposer à l'attention de ses compatriotes en prenant la peine d'arranger l'une d'entre elles, *Turandot*. Le succès obtenu par cette adaptation était propre à piquer la curiosité de Wagner, dont les lectures, à cette époque de sa vie, se poussaient un peu de tous côtés, il nous l'apprend lui-même, depuis la tragédie grecque jusqu'au drame shakespearien. Dans cette mine italienne où Schiller avait heureusement puisé, ne pouvait-on pratiquer d'autres fouilles? Il lui fallait un scénario, et il le découvrit dans les aventures du prince Farruscad et de la fée Kérestani, représentées, sous le titre de *La Dona Serpente*, au théâtre San Samuel de Venise, en octobre 1762. Voici d'ailleurs en quelques lignes l'histoire étrange que Gozzi avait imaginée.

La scène se passe dans une Géorgie fantastique, dont la capitale, Tiflis, est gouvernée par le vieux roi Atalmouk, père de la princesse Canzade et du prince Farruscad. Ce dernier voit un jour, à la chasse, une biche plonger dans l'eau et disparaître brusquement. Il la poursuit et se trouve tout à coup transporté dans une grotte merveilleuse, dont lui fait les honneurs la biche elle-même, devenue femme. Cette fée, nommée Kérestani, jeune et belle, comme il convient à toute fée, lui fait promettre de ne jamais lui demander où elle vient et qui elle est, et, cet engagement conelu, tous deux s'installent pendant quatre années le parfait amour. Mais au bout de ce temps, un secret démon le poussant, Farruscad pose la fatale question, et, pour toute réponse, il est rejeté sur la terre. Il y apprend qu'en son absence le roi, son père, est mort; sa sœur est tombée au pouvoir du roi Morgone, lequel occupe les trois quarts du pays et, pour le moment, assiege la capitale.

C'est alors que Farruscad regrette sa chère Kérestani et les deux enfants qu'elle lui avait donnés, la petite Rézia et le petit Bédredin. Il voudrait les reconquérir, lui voudrait racheter sa faute. La fée lui apparaît et lui apprend qu'il devra subir bien des épreuves. Il faudra, par exemple, qu'il ne s'étonne de rien, quoi qu'il arrive, et surtout qu'il ne la maudisse jamais, quoi qu'elle fasse. Et, pour commencer, elle jette les deux enfants dans une fournaise ardente; le malheureux se voile la face et garde le silence. Mais, comme roi, il souffre plus que comme père. La ville est affamée par un long siège, à moitié détruite, prête à se rendre. Il éclate en imprécations contre Kérestani, qui lui apparaît une seconde fois : « Lorsque je t'ai perdu, lui dit-elle, j'ai demandé à notre souverain la grâce de ne pas te survivre et de mourir avec toi. Cette grâce m'a été accordée à la condition que pendant huit années celui qui avait été mon mari ne me maudirait pas, quelque action que je fisse pour provoquer cette malédiction. Tu viens de me condamner : je vais subir ma peine. Ne crains plus rien pour tes enfants, le feu les a épargnés; ils seront des mortels comme toi. Quant à moi, hélas! je vais pour deux siècles être changée en un monstrueux serpent, à moins que tu ne parviennes à me sauver; mais ce serait sans doute un trop grand effort à t'imposer. Ne risque donc pas ta vie pour la mienne; elle m'est toujours chère, quoique je sois loin de toi. »

Farruscad, désespéré, ne l'entend pas ainsi; il est coupable et doit expier sa faute. Tout d'abord il défait le roi Morgone; puis, secondé par les conseils d'une fée bienfaisante, nommée Farzane, il se soumet à toutes les épreuves qui doivent lui permettre de racheter ses fautes. Finalement il embrasse un serpent et, par ce baiser, rompt le charme. Kérestani redevient femme; le roi et la reine rentrent dans leur capitale et retrouvent enfin leurs enfants.

En somme, Gozzi s'était approprié une légende orientale dont les éléments constitutifs se retrouvent dans la littérature grecque aussi bien que dans la mythologie hindoue. La nymphe Ourvasi qui s'est donnée au mortel Pourourava le quitte parce qu'il n'a pas gardé son secret et s'était vanté de la posséder. La mortelle Psyché qui s'est unie au dieu Eros, le perd parce qu'elle est indiscreète et veut pénétrer le mystère où s'enveloppe son amant.

Quoi qu'il en soit de cette histoire et de ses origines antiques, elle plut à Wagner, qui sans doute y vit tout d'abord le cadre d'une mise en œuvre

bizarre et compliquée, faite pour émouvoir le spectateur. Il y avait là des jardins féeriques, des rochers sauvages, des apparitions, des vols de colombes qui conduisent le char des déesses, des scènes de magie où des paroles mystérieuses donnent la mort aux gens et la vie aux choses; toute cette fantasmagorie ne pouvait manquer d'agir sur l'imagination d'un jeune homme qui céda alors aux premières séductions du romantisme à la mode et se passionna pour l'auteur du *Freischütz* et d'*Obéron*.

Son premier soin fut de changer les noms des personnages. Ceux qu'avait adoptés Gozzi ne convenaient guère à la musique. Farruscad devint ainsi le prince Arindal; sa sœur Canzade, la princesse Lora, et Kérestani, la fée Ada. Il fit à Farzane l'honneur de la garder, mais tous les personnages de la comédie italienne disparurent; il ne s'agissait plus en effet d'une farce propre à divertir les gais Vénitiens, mais d'un drame capable d'impressionner les graves Allemands. Au sieur Pantalon fut donc substitué l'écuier Gernot, dont le rôle toutefois, en souvenir de son origine, conserva une allure plaisante et fut qualifié par Wagner *Bass-buffo*. Quant aux compagnons d'Arindal, ajoutés dans l'opéra, ils s'appellent Morald et Gunther, noms dignes de remarque, puisque le premier se retrouve à une lettre près (Morold) dans *Tristan*, et le second est un des héros de la *Tétralogie*.

Enfin, sans entrer plus avant dans le détail, trois modifications capitales transformèrent l'œuvre de Gozzi : 1° la fée se change, après la malédiction de son époux, non plus en serpent, mais en statue; 2° le charme est rompu, après la série des épreuves, non plus par l'aumône d'un baiser, mais par la toute-puissance du chant; 3° la fée, en épousant un homme, ne perd pas l'immortalité pour régner sur un simple royaume de la terre; c'est l'homme, au contraire, que l'amour a élevé jusqu'au rang des dieux et qui devient un immortel pour régner dans l'empire des esprits. Ce dernier trait révèle même une certaine ingéniosité, et M. Georges Noufflard l'a fort judicieusement observé : « Conduit par son instinct, Wagner, dit-il, avait donc su dégager la forme naturelle de la légende indienne, sous les altérations qu'elle avait subies à travers ses migrations. »

Comme on le voit, ces trois innovations avaient leur importance : la première était scénique, la seconde musicale, la troisième philosophique. En elles se retrouvaient, pour ainsi dire, les trois faces du génie de Wagner : l'instinct du dramaturge, l'imagination du compositeur, la pensée mystique du poète.

Une complète analyse de la partition de Wagner déborderait le cadre de cette étude. Rappelons cependant qu'une grande ouverture en *mi majeur* sert de préface à l'ouvrage, et Wagner nous apprend, par une mention sur le manuscrit original, qu'elle fut écrite, l'opéra terminé, en l'espace de cinq jours, du 2 au 6 janvier 1834. C'était imiter la manière de procéder et la célérité de Weber. L'imitation d'ailleurs n'est pas moins sensible dans la conception que dans l'exécution et apparaît dès les premières mesures, un *adagio* caractéristique avec son dessin de doubles croches ascendantes, qui annonce le thème fondamental fourni par le grand air d'Ada, au deuxième acte.

Une succession de cinq accords parfaits, revenant plusieurs fois par la suite, et formant ainsi un premier essai de *Leitmotiv*, conduit à une petite marche dont une modulation de *mi majeur* en *sol mineur* reparait plus tard textuellement dans la marche des

fançailles de *Lohengrin*, et avec laquelle s'ouvre et se ferme le finale du premier acte.

Au premier acte, la mélodie exposée par le cor éveille le souvenir de certaines phrases d'*Obéron*; chose curieuse, on y rencontre déjà cet accord de septième si caractéristique par lequel s'appellent les sirènes au début du *Tannhäuser*. D'autre part, les souvenirs classiques semblent remplir le début du deuxième acte, car l'air de Lora, sœur d'Arinald, venant, elle aussi, au milieu des combattants raconter ses désespoirs, commence comme une sonate de Beethoven, simple et expressive.

Il ne change de caractère qu'à l'arrivée d'un messager, annonçant le retour du prince disparu. Alors le *largetto* se transforme en *allegro*, et la mélodie, soutenue par le chœur, prend une allure nettement *weberienne*, puis dans la scène où les amoureux simulent la jalousie pour avoir le plaisir de se réconcilier, il y a comme une réminiscence de Papageno et Papagena dans la *Flûte enchantée*, ou encore de Scherastin et Fatime dans *Obéron*. La musique est plaisamment adaptée aux paroles; les parties dialoguent avec aisance; on comprend, en lisant ces pages, que plus tard le même auteur ait pu écrire les *Maîtres chanteurs* et dessiner en particulier la figure juvénile et aimable de l'apprenti David.

Le troisième acte, qui se passe dans la grande salle du palais d'Arinald, contient la plus belle page de la partition. Les assistants invoquent le Très-Haut et appellent sa pitié sur le prince dont la raison a disparu : cette prière monte vers le ciel avec une suavité d'expression, une pureté de contours qui séduisent et ravissent. Les voix sont divisées en deux groupes : d'une part un chœur mixte, de l'autre les solistes. Pas d'accompagnement d'orchestre : c'est un ensemble *a capella* avec cinq parties réelles soutenues par un chœur à quatre parties. La phrase, majestueuse et sereine, se déroule en une pure harmonie et prend une forme nouvelle dans les complications sans cesse plus serrées de ce contrepoint vocal. Il n'y a que trente-six mesures en tout; mais elles mériteraient à elles seules de sauver tout l'ouvrage de l'oubli.

Ce fut le 29 juin 1838 qu'eut lieu la mémorable soirée de la première représentation des *Fées*. La représentation intégrale, car on s'était abstenu de toute coupure, dura trois heures et demie. On applaudit chaleureusement les grandes pages et l'on bissa le quintette.

Le fait de cette représentation eut du reste une importance d'autant plus grande qu'elle comblait une lacune dans l'histoire des œuvres dramatiques de Wagner. Depuis *Rienzi*, tous ses opéras ont été joués et figurent toujours au répertoire de l'Allemagne. Avant *Rienzi*, même la *Novice de Palerme* ou la *Défense d'aimer*, avait, à Magdebourg, au moins vu le jour de la rampe le 29 mars 1836. Seules, parmi les ouvrages écrits et terminés, les *Fées* manquaient à l'appel de la scène. Maintenant chaque année ramène les *Fées* à l'opéra de Munich, et l'on se demande si Wagner ne s'était pas montré trop sévère pour lui-même, quand, offrant au roi de Bavière les manuscrits originaux des deux partitions, la *Défense d'aimer* et les *Fées*, il traçait, en manière de dédicace, ce quatrain sur la dernière page de l'une d'elles :

Mes erreurs d'autrefois, je voudrais maintenant les expier;  
Comment me libérer d'un péché de jeunesse?  
Humblement je dépose cette œuvre à tes pieds,  
Pour que ta grâce lui soit une rédemption.

Au demeurant, l'influence de Weber se fait particulièrement sentie dans les *Fées*, dont Wagner a écrit : « C'est sous l'impression qu'avaient faite sur moi Beethoven, Weber et Warschner que j'ai mis le texte en musique. » Il a déclaré, au contraire, de la musique de la *Défense d'aimer* emprunter presque intégralement comme livret à *Messure for mesure* de Shakespeare qu'« elle est née sous l'influence des Français du temps (en particulier d'Auber) ainsi que sous l'influence des Italiens ». La pièce, dont nous n'avons que des fragments, porte le titre de « grand opéra-comique ». Or la composition des deux œuvres, dont la seconde a une verveur comique dans toutes les parties conservées, tandis que la première est pénétrée de rêverie romantique, s'est succédée avec une rapidité extraordinaire (en janvier 1834 Wagner avait fini les *Fées*; au mois de mai de la même année il écrivait le poème de la *Défense d'aimer*) : phénomène que l'auteur a mis lui-même en lumière dans cette remarque caractéristique : « Qui placeait en regard la composition de la *Défense d'aimer* et celle des *Fées*, aurait peine à croire qu'un aussi complet changement de direction ait pu s'effectuer en si peu de temps; mais la conciliation et la pénétration réciproque de ces deux styles devait être l'œuvre de mon développement artistique subséquent. »

En ce qui concerne la *Défense d'aimer* (ou la *Novice de Palerme*, terminée en 1833 et exécutée une seule fois au théâtre de Magdebourg), constatons avec Gasperini qu'en effet l'influence française a passé par là. C'est vif, clair, entraînant. Point d'harmonies qui surprennent, point de combinaisons audacieuses; la mélodie circule dans toute la partition, abondante et lumineuse. Wagner a repris pour le *Tannhäuser* une des meilleures inspirations de son second ouvrage; à une scène de couleur religieuse il a emprunté la mélodie que répètent alternativement, dans l'introduction du troisième acte de *Tannhäuser*, les instruments à vent et à cordes. C'est la mélodie qu'entendent à Rome les pèlerins quand ils sont en présence du saint-père.

### Rienzi.

Dresde, 22 octobre 1842.

Elle est bien ancienne, et sans doute elle durera aussi longtemps que l'humanité, la querelle qui divise les producteurs et leurs interceptés. Cependant elle comporte d'intéressantes exceptions. *Rienzi* est du nombre. Non seulement cette première œuvre considérable de Wagner (celles dont nous avons déjà parlé ne sauraient compter que comme des essais) fut brillamment secondée par la troupe du théâtre royal de Dresde, mais ce fut un chanteur, le ténor Tichatschek, qui lui en ouvrit les portes. Lorsque, envoyée de Paris, modestement, sans réclame ni passeport signé d'un nom autorisé, cette grosse partition de *Rienzi* dut affronter le verdict du comité d'administration, le directeur, M. Luttichau, et le premier chef d'orchestre, Reissiger, la rejetèrent tout d'abord; Fischer, le chef des chœurs, hésitait. Seul Tichatschek, le premier ténor de la troupe, épris du sujet, ému par cette vigueur d'accent, cette intensité de vie, ce souffle épique qui anime toute l'œuvre, plaida la cause du jeune inconnu, et avec tant d'éloquence qu'il la gagna. Les rôles furent aussitôt distribués, les répétitions mises en train.

Wagner devait également voir se déclarer pour lui, à son arrivée à Dresde, une artiste dont le concours

assurait [presque le succès, M<sup>me</sup> Schröder-Devrient, dont il a parlé en ces termes : « Depuis longtemps déjà, une cantatrice et une tragédienne dont le mérite, à mes yeux du moins, n'a jamais été surpassé, avait, par ses représentations, produit sur mon esprit une impression ineffaçable et décisive : c'était M<sup>me</sup> Schröder-Devrient. L'incomparable talent dramatique de cette artiste, l'inimitable harmonie et le caractère individuel de son jeu, toutes ces choses dont mes yeux et mes oreilles s'étaient nourris ardemment, avaient exercé sur moi un charme qui décida de toute ma direction d'artiste. » Le souvenir du service rendu par M<sup>me</sup> Schröder, qui prit le rôle d'Adriano, a peut-être doublé cette admiration; mais de tels compliments se montrent trop rarement sous la plume de Wagner pour qu'il n'en revienne pas un peu de gloire à qui les reçoit.

*Rienzi* est un poème émouvant, mais n'est pas un scénario parfait. Les principaux épisodes ont été fournis à Wagner par le roman de sir Edouard Bulwer-Lytton. Voulant faire de Rienzi le héros d'un drame lyrique, le poète musicien ne pouvait guère rester fidèle à la vérité de l'histoire; mais peut-être, — l'observation est d'Ernest Reyer, — « peut-être aurait-il dû s'apercevoir du défaut d'intérêt qu'il est si aisé de remarquer dans le roman anglais (j'en appelle à ceux qui l'ont lu), et y suppléer par quelques efforts d'imagination. De cette façon, nous eussions eu bien certainement un meilleur livret, plus fertile en incidents dramatiques, plus intelligible et plus varié. *Rienzi* est donc bien loin du *Tannhäuser*, du *Hollandais volant* et de *Lohengrin*. C'est un poème presque sans amour, la passion d'Adriano pour Irène étant peu développée, et l'amour de la patrie n'éveillant que bien imparfaitement ces douces et brûlantes émotions que la majeure partie du public a l'habitude d'aller chercher au théâtre<sup>1</sup>. »

L'action se passe dans la vieille cité des Césars. Comme à Florence Guelfes et Gibelins, comme à Vérone Montaigus et Capulets, deux partis rivaux, les Orsini et les Colonna, se disputent la prééminence et ensanglantent les rues de leurs querelles à main armée. Unis seulement contre le peuple taillable et corvéable à merci, ils tuent, ils pillent, ils saccagent, et l'Église, impuissante, doit donner sa bénédiction au plus fort.

La toile se lève, laissant apparaître au milieu des ombres de la nuit une rue qui aboutit à Saint-Jean de Latran. Par une échelle appliquée contre la muraille on s'est introduit dans la maison de Rienzi absent, dont la sœur, Irène, se débat entre les mains d'Orsini et de ses complices. Aux cris poussés par la malheureuse, surgit la bande rivale. Adriano Colonna se précipite au secours de la jeune fille, qu'il aime secrètement; les épées sortent du fourreau : c'est le début de *Roméo et Juliette*. La foule envahit la scène, escortée de Raimondo, légat du pape, qui adresse en vain aux combattants des paroles de conciliation. Le tumulte ne cesse qu'à l'arrivée subite de Rienzi.

1. Reyer rappelle aussi qu'avant d'être chanté par Wagner, Cola di Renzo ou di Rienzi avait été chanté par Pétrarque, dont nous trouvons l'épître louangeuse dans une édition peu connue de la vie du célèbre tribun, écrite en langue vulgaire romaine par Thomas Fiollocca Scribasonato, et qui porte la date de 1624 :

Sopra'l monte Tarpeo, canzon, vedrai,  
Un cavalier ch' Italia tutta honora;  
Pen-soso pin d'Alleni che dise stesso...

A noter encore pour mémoire la tragédie de *Rienzi* que Gustave Droumeau fit représenter en 1826 sur le théâtre de l'Odéon, une œuvre que l'on dit très remarquable et qui est antérieure d'une dizaine d'années au roman de Bulwer-Lytton.

Les nobles se raillent de son éloquence, tandis que déjà le peuple frémit et l'incite à la révolte. Cependant les combattants s'éloignent, et, fort de l'appui de la foule, Rienzi pousse le premier cri qui doit secouer la torpeur des Romains et les appeler à la liberté.

Rienzi, resté en scène avec Adriano et Irène, se défie tout d'abord du sauveur providentiel que sa sœur lui présente, car son propre frère est tombé jadis sous le poignard d'un Colonna; mais bientôt il se laisse toucher par le courage du jeune homme, sa loyauté, son ardeur à plaider la cause de la liberté. Il s'agit du salut de Rome. Adriano l'aidera, et le peuple comptera un noble parmi ses défenseurs.

Tout à coup retentit un lointain appel de trompettes : c'est le signal d'alarme. De toutes les rues le peuple débouche, saluant joyeusement le jour qui se lève, aurore de la liberté. Les portes de l'église s'ouvrent : Rienzi paraît revêtu de son armure, l'épée à la main, environné de prêtres et de moines; auprès de lui se tient le légat Raimondo, dont la présence sanctionne l'émeute. Rienzi, vengeur et libérateur de la cité, entonne avec ivresse l'hymne de la délivrance.

Le deuxième acte nous montre la grandeur du nouvel élu de Rome. Dans une des salles de fête du Capitole s'avance un cortège de jeunes gens vêtus de blanc et tenant en leurs mains de longues palmes vertes : ce sont les messagers envoyés par le tribun pour parcourir villes et campagnes en rassurant le peuple. Ils reviennent rendre compte de leur mission. Rienzi répond, puis c'est la scène des patriciens complotant la mort du tyran. Colonna le frappa au milieu de la fête, Adriano, placé dans la cruelle alternative de dénoncer son père ou de laisser tuer le frère de sa fiancée, se refusant à souiller son épée.

Au moment où les danses vont cesser, Colonna frappe de son poignard Rienzi, qui porte une cotte de mailles sous son pourpoint et, sur l'avis du conseil des sénateurs, prononce la peine de mort contre le meurtrier. Déjà les cloches du Capitole sonnent le glas, déjà les moines se sont avancés, quand deux voix demandent grâce : Irène et Adriano se jettent aux pieds de Rienzi et lui arrachent le pardon, malgré les clameurs de vengeance poussées par les bourgeois et par le peuple.

Le troisième acte est la bataille au bord du Tibre; les nobles ont relevé la tête, l'humiliant pardon n'a fait qu'aigrir leur colère, et c'est Rome elle-même qu'ils assiegent. De son côté, le pape a excommunié le tribun, et les bourgeois n'attendent qu'un signal pour renverser leur idole. Le quatrième acte nous transporte sur la place de Saint-Jean de Latran, où s'est rassemblée une foule inquiète, houleuse, manifestement hostile à Rienzi. Cecco et Baroncelli, naguère ses plus fermes soutiens, l'ont abandonné et cherchent à entraîner le peuple. Ils laissent entendre que le maître ne s'est montré magnanime avec les nobles que pour assurer à sa sœur une brillante alliance. Adriano (la mort de Colonna, qu'il impute au tribun, l'a rangé parmi ses ennemis) affirme la vérité de ces accusations et s'engage à porter les premiers coups.

Coup de théâtre : au *Te Deum* doit être chanté. Rienzi s'avance, accompagné de sa sœur. Lorsqu'il aperçoit les conjurés groupés sur les marches comme pour lui barrer le passage, il paye d'audace, il va droit à eux et les apostrophe. Les conjurés s'écartent, mais au moment où le cortège va se mettre en marche, des chants lugubres retentissent dans l'é-

glise. *Vae tibi, maledictus!* chantent des voix. La grande porte s'ouvre; le légat, entouré de prêtres et de moines, lance l'anathème. On referme avec fracas la porte, sur laquelle est scellée la bulle d'excommunication, et le condamné recule jusqu'au milieu de la scène, abattu, anéanti. Irène, évanouie, ne se ranime que pour chasser Adriano et se jeter dans les bras du tribun, qui la serre sur son cœur pendant que les moines reprennent leur chant sinistre dans l'intérieur de la cathédrale.

Le cinquième acte se compose de deux tableaux, fort courts. D'abord, dans son oratoire, Rienzi, que l'épreuve a retrempé, adresse au ciel cette prière :

Bien de lumière, en ton appui j'ai foi,  
Car tout pouvoir terrestre vient de toi.  
Viens dissiper la nuit profonde  
Qui règne encor sur la cité;  
Surgis, soleil, et sur le monde  
Fais resplendir la liberté!

Second tableau : Rienzi court au Capitole; il gravit les degrés à la hâte des torches qui promettent l'incendie autour de l'édifice. La foule lui jette des pierres, le palais s'éroule. Irène et Adriano qui est venu le rejoindre échangent un baiser suprême et périssent avec le dernier tribun de Rome.

Tel est le poème de *Rienzi*. Ses graves défauts apparaissent surtout à la représentation : trop de procédés analogues, trop d'effets semblables : des marches, des défilés, des appels aux armes, des hymnes à la liberté, et pas un accent de tendresse. Les personnages s'agitent beaucoup et agissent peu. *Rienzi* paraît trop souvent en scène et dans des situations trop sensiblement uniformes. Adriano ne sait trop ce qu'il veut, ne se prononce ni pour ni contre, et, se démenant comme un forcené, finit par injurier tout le monde, brutalité d'autant plus choquante que, par une bizarrerie peu justifiée, il s'agit d'un travesti. Enfin Irène, la seule vraie femme de la pièce, privée de toute romance, de tout solo, traverse l'opéra sans y jouer un rôle véritable.

L'ensemble de la partition justifie la parole de Wagner : « Tout n'est pas à fuir dans cette œuvre de jeunesse. » Malgré de nombreuses reminiscences, malgré de fâcheux italianismes, reconnaissons, avec l'auteur de *Sigurd*, caution peu suspecte, que le futur compositeur de la Tétralogie s'y montre déjà en possession de sa puissance dramatique, de son habileté à traiter les grands ensembles et à combiner les différentes sonorités de l'orchestre. Restent les pages caractéristiques; elles sont nombreuses, et le même commentateur les a très heureusement classées : la belle progression harmonique du chœur : *Salut, ô jour vermeil!* La chaleur, le mouvement et l'éclat des génies du premier acte; le bel *adagio* : *Qui la clémence sainte pénètre dans vos cœurs*, à l'acte suivant, et l'entraînante péroraison dans laquelle reparait le thème *allegro* de l'ouverture; au troisième acte, l'appel aux armes, la marche qui a fait songer à celle d'*Olympie* de Spontini; l'hymne guerrière : *Sancto spirito cavaliere!* la magnifique prière des femmes pendant la bataille; au quatrième acte, la scène de la malédiction. « Quant à la prière de Rienzi, au commencement du cinquième acte, il faut la louer comme

une des plus belles inspirations de Wagner (ce farouche ennemi de la mélodie), depuis le premier accord de l'orchestre jusqu'à cette pédale de *si bémol* sur laquelle passent de si pénétrantes harmonies. » Et Reyer conclut : « Cette œuvre de la jeunesse de Richard Wagner couronnerait dignement la carrière de plus d'un compositeur<sup>1</sup>. »

Rappelons maintenant qu'en composant *Rienzi* Wagner songeait évidemment à l'Opéra de Paris, et demandons-nous si, représentée chez nous en 1839, l'œuvre aurait réussi. Oui, très probablement; mais un tel succès eût peut-être pesé sur la destinée du compositeur de la plus regrettable façon. Acclamé après une première victoire, Wagner n'eût songé qu'à en remporter une seconde, et probablement par les mêmes moyens. Grâce à sa facilité, à son aptitude au travail, il fût devenu un des fournisseurs attitrés de l'Opéra, et ses projets de réforme, remis au lendemain, n'eussent pas tardé sans doute à s'évanouir en fumée. C'est la joie des forts de voler contre le vent : l'obstacle leur est un stimulant nécessaire. Un succès en Allemagne, surtout à cette époque, ne pouvait avoir le retentissement d'un succès à Paris, et par conséquent n'offrait pas le même danger. D'ailleurs, sous le coup de la révolte, une autre œuvre, *le Vaisseau fantôme*, avait été écrite, et c'était — timide encore, mais décisif — un premier pas sur le nouveau chemin.

#### Le Vaisseau fantôme (le Hollandais volant).

Dresde, 2 janvier 1843.

Wagner a raconté lui-même dans quelles circonstances particulièrement tragiques il avait conçu la première idée du poème du *Vaisseau Fantôme*. C'était en 1839. Il avait quitté sa patrie et se dirigeait par mer vers la France, lorsqu'une effroyable tempête détourna le navire de sa route, l'obligeant à chercher un abri dans un petit port de la côte norvégienne. Sous l'impression toute vive encore du spectacle terrible et grandiose auquel il venait d'assister, Wagner avait recueilli de la bouche même des matelots l'histoire populaire du Hollandais volant.

Cette légende fantastique fait partie du fonds inépuisable des traditions maritimes; le vaisseau fantôme monté par des spectres et qui passe à travers la tourmente sans que les vagues les plus monstrueuses puissent arracher et jeter à l'abîme ses voiles couleur de sang, se retrouve dans tous les récits des populations côtières; il est immortel comme le Juif errant ou comme le Chasseur maudit. A peine le type du marin damné dont le brick roulera sur les flots jusqu'à l'appel de la trompette du jugement dernier subit-il quelques modifications superficielles répondant soit au génie de la race, soit aux tendances spéciales de l'écrivain qui rajeunit le vieux thème. C'est ainsi que, dans *Pêcheur d'Islande*, M. Pierre Loti nous a rendu le vaisseau fantôme à l'état de simple mirage vaguement entrevu au sein de la brume épaisse qui couvre les côtes de Terre-Neuve comme un linceul mouvant. Le bateau pêcheur est à l'ancre; les hommes devisent assis sur le pont. Tout à coup,

<sup>1</sup> qu'en lisant la partition on voit revenir avec une extraordinaire fréquence des signes caractéristiques.

Plus des trois quarts de l'opéra se jouent à pleine force. Il est douteux que les œuvres de Mozart donnent la même proportion. En outre, sans parler du tremolo, dont l'usage n'est pas épargné, il convient de signaler l'uniformité des rythmes, et quelle prépondérance y occupe la mesure à quatre temps.

1. Ce qui a nui, sans aucun doute, à la carrière théâtrale de *Rienzi*, c'est le vacarme orchestral. Lorsque l'opéra fut joué à Paris, en 1869, sous la direction de Pasdeloup, la caricature, fidèle écho de l'opinion, ne manqua pas de signaler le point faible ou, dans l'espèce, le point fort et même *fortissimo*; elle représenta les spectateurs éperdus fuyant de tous côtés et se bouchant les oreilles avec désespoir. Le fait est

le long du hastingage, se dresse la haute silhouette d'un navire qui glisse bord à bord, sans bruit, manœuvré par des matelots aux gestes automatiques. On n'entend ni appels joyeux ni coups de sifflet du contremaitre. Et avant qu'on ait eu le temps d'interpellier le mystérieux équipage, il a disparu dans les profondeurs du brouillard.

Au demeurant, M. Pierre Loti a transposé la légende en romancier descriptif uniquement préoccupé du tableau, ou plutôt de la vision, et, en même temps, il l'a ramenée à ses origines scientifiques, car il s'agit bien d'un mirage, d'une de ces hallucinations si fréquentes pendant les longs hivernages. Henri Heine aussi l'a traité avec beaucoup de force et de simplicité. Dans son esquisse de scénario, comme dans le livret de Wagner, le Hollandais blasphémateur condamné à voguer jusqu'à ce qu'il ait trouvé une femme fidèle, rencontre un marchand cupide disposé à vendre sa fille. Même arrivée du sinistre voyageur dans la maison de la fiancée, hypnotisée par une image accrochée depuis longtemps au mur du chalet et qui représente le damné; même ferveur extatique; même coup de foudre; même échange de serments. Mais Henri Heine n'introduisait pas dans le livret la complication épisodique de l'amour du chasseur Erik pour la fille du marchand; le dénouement sortait des entrailles mêmes du drame, de l'amour du Hollandais pour la jeune fille qu'il craignait d'entraîner dans sa perte. Voici le passage :

« Bientôt, debout sur un écueil, la femme du Hollandais errant se tord les mains de désespoir pendant que son malheureux époux, prêt à regagner la haute mer, paraît encore sur le tillac de son vaisseau maudit. Il l'aime et se résout à la fuir pour ne pas l'entraîner dans sa damnation; il lui avoue toute sa destinée et l'épouvantable malédiction qui pèse sur lui. Mais elle s'écrie d'une voix éclatante : « Je t'ai été fidèle jusqu'à cette heure, et je connais le moyen « le plus sûr de garder ma foi jusqu'à la mort. » A ces mots, la généreuse épouse se précipite dans la mer et rompt ainsi le charme dont le capitaine était victime; au même instant, le vaisseau spectre s'enfoncé et disparaît sous les eaux. »

D'autre part, ouvrons maintenant les œuvres de Victor Hugo; cette scène, nous allons la retrouver, suivant la très juste observation de M. Henry Céard. C'est celle où Gilliat dédaigné mène lui-même Dernehette et Ebenezzer chez un pasteur protestant et, comme témoin, fait procéder devant lui au mariage qui déterminera sa désespérance et sa mort. Ainsi, par la comparaison du texte, on peut induire que Victor Hugo, en 1842, avait vu l'opéra de Dietsch. La situation inventée par Paul Foucher lui avait paru satisfaisante, et elle resta si profondément fixée en son esprit que, trente-cinq ans après, elle réapparaissait dans sa mémoire et que, agrandie par son génie, elle fournissait un des épisodes les plus tragiquement humains de cet admirable livre d'amour et d'Océan qui s'appelle les *Travailleurs de la mer*.

C'est en effet en dramaturge romantique de l'école de Victor Hugo, visant surtout l'antithèse, que Wagner a interprété le récit populaire. Il s'est appliqué à mettre en relief et en contraste, d'un côté le lamento sans fin du marin damné, de l'Ahasvérus de l'Océan, de l'autre la candeur ultra mystique, le dévouement surhumain de la jeune fille qui doit racheter la malédiction céleste.

Le rideau se lève sur un rivage bordé de hautes falaises. La plage est peu hospitalière; cependant

le capitaine norvégien Daland se félicite d'y avoir trouvé asile, car la tempête gronde et il a failli briser son navire contre les rochers, à sept milles du port. On reprendra la mer à la première accalmie, et bientôt on fêtera l'heureux retour dans la maison où Senta, la fille de Daland, attend les voyageurs. Mais voici qu'un vaisseau d'aspect sinistre, aux voiles rougeâtres, aux mâts noirs, jette l'ancre au fond de la rade. Et du brick descend le Hollandais volant, le Juif errant de l'abîme, l'homme qui a blasphémé à l'heure du péril, ainsi qu'il est si pauvrement, si naïvement expliqué dans la presque ridicule traduction française :

Doublant un cap, il blasphémait :  
« En vain la foudre gronde :  
Je veux lutter, quand ce serait  
Jusqu'à la fin du monde! »  
Hui! Satan bientôt  
Hui! l'a pris au mot.  
Son arrêt est d'errer sur les flots  
Sans merci, ni repos...

Pour avoir voulu doubler d'une façon impréca-toire ce cap qui n'était évidemment pas de Bonne-Espérance, le Hollandais doit errer sur l'Océan avec les matelots ses complices, ou plutôt ses victimes, tant qu'il n'aura pas trouvé une femme qui se donne à lui librement et reste fidèle jusqu'à la mort.

A l'ancre il vient tous les sept ans  
Pour chercher une belle.  
Personne, hélas! depuis le temps  
Ne lui resta fidèle.

Autrement dit, en prose et non plus en style de complainte, tous les sept ans il lui est permis de descendre à terre pendant vingt-quatre heures afin d'y chercher la fiancée constante; mais voilà des siècles qu'il cherche l'ange rédempteur, la femme dont l'amour ne ment pas. Et toujours il a dû reprendre la mer au milieu des malédictions de son équipage. Cependant une lueur d'espérance traverse la nuit éternelle. Le capitaine norvégien, cordial et cupide, se prend d'amitié pour le Hollandais, et surtout de tendresse pour les tonnes d'or qui remplissent la cale de son navire. Un genre aussi riche mérite bien qu'on lui passe des façons un peu extraordinaires et farouches. A lui Senta. La tempête s'est calmée, et pendant que les matelots chantent le lied du retour, lied mélancolique déjà modulé au début de l'acte, au cours d'une éclaircie, les deux navires voguent de conserve vers le pays de Daland.

Au début du deuxième acte, les fileuses, réunies dans la maison de bois aux poutres séculaires, chantent la chanson du rouet. Mais Senta, la fille de Daland, ne mène pas sa voix à celles de ses compagnes. Elle songe, les yeux fixés sur une vieille estampe clouée au mur et qui représente le Hollandais volant, le Maudit. La jeune fille s'est éprise du sombre voyageur, ou, pour mieux dire, elle se sent entraînée vers lui par une sorte de fascination magnétique; elle attend sa venue; elle s'est juré d'être l'ange sauveur, la femme fidèle jusqu'à la mort qu'il cherche de plage en plage. Ni les railleries des fileuses ni les reproches du chasseur Erick, qui se regarde comme son fiancé, ne peuvent l'éveiller de ce rêve généreux. D'ailleurs, où finit le cauchemar, où commence la réalité? Voici que le maître de la maison débarque, suivi d'un sombre compagnon. L'homme noir, le marin étranger au costume légendaire, est debout devant Senta, et, avant qu'il ait ouvert les lèvres, avant que Daland l'ait présenté, elle l'a reconnu, elle est à lui et prononce la phrase rédemptrice : « Dans la ferveur



d'un cœur sans tache ma foi se donne sans effort. » Le Hollandais voit luire une aube de délivrance dans les prunelles extasiées de celle qui l'attendait et qui l'a reconnu au signe fatal.

Un contraste saisissant occupe les deux tiers du troisième acte : le tableau de l'épreuve. Les matelots norvégiens boivent et dansent sur le port avec les filles du pays; mais l'équipage hollandais n'est pas descendu à terre, et les groupes joyeux l'apostrophent jusqu'au moment où le chœur des damnés interrompt la fête, mettant en fuite les plus intrépides buveurs. Voici Senta qui promène le long de la mer sa langueur inquiète. Le chasseur Erick la supplie de ne pas l'abandonner pour un étranger, pour un inconnu. Il évoque leur tendresse juvénile, et c'est dans la traduction française un extraordinaire pastiche de la romance second Empire telle qu'on la chantait salle Henri Herz :

Te souvient-il du jour où dans la plaine  
Après de toi tu m'appelais alors,  
Où, sur un pré, cherchant la fleur lointaine,  
Je la cueillais au prix de mille efforts?...

La fille de Daland s'émeut; elle laisse Erick prendre sa main. A ce moment apparaît le Hollandais, et le trouble de Senta lui fait croire qu'il est trahi. L'anathème retombe de tout son poids sur le maudit et sur ses compagnons : « En mer! en mer! et pour l'éternité! » Le chœur funèbre des matelots aux faces de cadavre, aux longues barbes ruiselant sur la poitrine, répond à l'appel du capitaine; le vaisseau fantôme lève l'ancre. Mais Senta tiendra son serment; un instant victime d'une surprise des sens, elle n'aime pas Erick; son cœur appartient toujours au sinistre marin, et, s'arrachant aux bras qui veulent la retenir, elle se précipite dans les flots en jetant au damné le cri de délivrance : « Fidele jusqu'à la mort! » La malédiction céleste est enfin conjurée : le vaisseau s'abîme avec son équipage, et, dans une lumière d'apothéose, on voit s'élever au ciel le couple transfiguré de Senta et du Hollandais.

Tout le monde connaît l'admirable symphonie qui sert de préface à cet ouvrage. Si, par ses dimensions, par ses procédés généraux de développement, par ce système de marqueterie qui consiste à prendre de petits fragments de l'opéra, à les juxtaposer, à les entremêler, sans laisser voir la jointure; si, par la fougue de son allure, par la richesse de son coloris, cette ouverture rappelle la manière de Weber, par les contours des motifs, par les procédés d'orchestre surtout, elle trahit nettement la personnalité de l'auteur. A l'analyser de près, on y découvre les éléments suivants : 1° la phrase mère qui domine la pièce se répand dans tout l'ouvrage et en sonde, pour ainsi dire, les diverses parties; 2° le dessin d'orchestre qui accompagne l'allegro de l'air du capitaine, au premier acte; 3° le cantabile de la ballade de Senta; 4° une sorte de vague écho de la première partie de cette même ballade et du chœur des matelots au premier acte ou du chœur des fileuses au second, du moins un souvenir de ces rythmes, une imitation de quantité; 5° le chœur des matelots norvégiens qui ouvre le troisième acte; 6° l'éclair final, la coda de la ballade de Senta. Mais une énumération aussi sèche ne dit pas comment tous ces motifs s'enroulent les uns autour des autres, la façon pathétique dont le thème principal d'abord se transforme et par quelle belle progression est préparée la strette finale. Ajoutons que si tous les compositeurs, petits ou grands, ont aujourd'hui leur recette assurée pour décrire la

tempête, pour traduire le mugissement des vagues et le sifflement du vent, il n'en était pas ainsi vers 1810. Gluck dans *Aphrodite*, Beethoven dans la *Pastorale*, Rossini dans *Gaillaume Tell*, avaient abordé le sujet, sans épuiser toutes les ressources propres à le traiter. L'ouverture de Wagner a donc, outre sa valeur absolue, le mérite relatif de rappeler une date dans l'histoire de l'instrumentation; elle marque un progrès; elle demeure, malgré ce qu'on fera plus tard, une page capitale, tableau d'une rare intensité d'expression et, si l'on peut ainsi parler, une *marine* musicale de premier ordre.

Le décor du premier acte représente un coin sauvage des côtes de Norvège. Fuyant la tempête, un navire vient de jeter l'ancre près du rivage; les marins font la manœuvre et amarrent les câbles. Le patron, le Norvégien Daland, descendu à terre pour reconnaître la contrée, se désole d'abord de ce contretemps qui retarde son voyage; puis, voyant la tempête diminuer d'intensité, il remonte à bord et commande au pilote de veiller pendant que l'équipage se repose. Cette brève exposition est comme la suite naturelle de l'ouverture. L'orchestre y tient la première place, accompagnant de ses dessins compliqués les cris des matelots et le récitatif où Daland nous initie naïvement à ses préoccupations secrètes, comme aussi traduisant par ses *diminuendo* et ses *rescendo* le mouvement de la tempête qui plusieurs fois s'apaise un instant pour se déchaîner à nouveau.

Cependant le pilote, assis au gouvernail, entonne une sorte de barcarolle amoureuse, fière au début, plus timide ensuite, tout à la fois naïve et bizarre, comme il arrive souvent à ces chants populaires qui nous viennent des temps et des pays lointains. A la fin du second couplet, interrompu de deux en deux mesures par le bruit de l'orchestre, écho de l'ouragan qui menace encore de sévir, le pilote cède à la fatigue et s'endort, tandis que du fond de la scène un navire s'avance rapidement et découpe sur les nuages sombres sa silhouette fantastique. Ses mâts sont noirs, ses voiles rouges de sang : c'est le Hollandais volant, ce vaisseau maudit qui parcourt en tous sens l'Océan et se joue de la tempête impuissante à l'écraser. Il s'arrête près du navire norvégien. Au bruit de l'ancre tombant avec un fracas terrible, le pilote s'est réveillé en sursaut; il a vaguement regardé autour de lui; mais comme l'équipage mystérieux cargue ses voiles en silence, comme nulle lumière n'apparaît à son bord, il ne soupçonne pas la présence d'étrangers, et, murmurant les premiers mots de sa chanson favorite, il se rendort.

Un nouveau venu, le Hollandais, a débarqué. Et dans un monologue désespéré, il invoque la mort, la mort qu'il cherche en vain et que la mer lui refuse. C'est bien là un air, au sens classique du mot, avec ses quatre parties obligées, récitatif, allegro, cantabile et strette; mais la troisième seule a vraiment gardé la marque de l'école; les autres ont un tour plus personnel, une allure plus caractéristique; au début surtout, rien ne pouvait poser le personnage avec plus d'autorité que ce thème si expressif, si simplement formé de la tonique et de la double dominante inférieure et supérieure, mélodie fondamentale au reste, et qui doit surgir dans l'orchestre à chaque apparition du Hollandais. Par contre, l'originalité de quelques motifs semble contestable; l'allegro, par exemple, en ses premières mesures, a comme un air de parenté avec la phrase célèbre : « Nonnes qui reposez; » quant au *cantabile*, pas de doute possible, c'est

presque note pour note la phrase non moins connue d'Alice dans le trio final de *Robert le Diable*. On peut trouver là du moins comme une preuve indirecte de la toute-puissance de Meyerbeer à cette époque, comme un hommage, volontaire ou non, rendu par le disciple à un maître qui le tenait encore sous son joug. La même remarque pourrait presque s'appliquer au duo qui suit, tant il évoque, par sa facture générale, le souvenir de quelques morceaux bouffes, comme le duo de Bertram et de Raimbaud.

Apercevant le capitaine, Daland survient, l'interroge et, satisfait de ses réponses, le met à son tour avec complaisance au courant de sa vie, de ses goûts et de ses désirs. Toute la scène se distingue par une exquise bonhomie et un spirituel entrain; le contraste musical s'impose de lui-même entre ces deux personnages, l'un joyeux et en dehors, l'autre triste et concentré. L'inconnu offre enfin ses plus riches trésors à Daland s'il consent à lui donner pour femme sa fille Senta. Un marché aussi avantageux est vite conclu, et le duo se termine sur une coda brillante, mais légèrement teintée d'italianisme, si l'on considère les successions vocales de tierces et de sixtes, que nous signalons ici, parce qu'elles se feront de plus en plus rares, à mesure que l'auteur avancera dans sa carrière.

Cependant la mer est redevenue calme et le ciel bleu. Les deux nouveaux amis se séparent en se donnant rendez-vous pour le jour même au logis de Daland; les matelots norvégiens lèvent l'ancre en redisant à pleine voix le petit chœur qui ouvre l'acte, relié ici à la chanson du pilote, et, de son côté, le hollandais se dispose à appareiller, lorsque la toile tombe.

Le court prélude du deuxième acte n'est que la reproduction intégrale des quarante-quatre dernières mesures de l'acte précédent, unies à une vingtaine d'autres qui, empruntant leur dessin rythmé au chœur suivant, lui servent ainsi de préparation.

Nous sommes dans la demeure peu luxueuse du pêcheur Daland. Occupées à tiler sous l'œil vigilant de dame Mary, la vieille nourrice, des jeunes filles chantent, en pensant au bien-aimé, ce délicieux chœur à trois parties : « Bourdonne et gronde, mon petit rouet, » auquel sa grâce légère et sa pointe de coquetterie ont depuis longtemps conquis la célébrité. Seule, Senta, la fille de Daland, reste silencieuse; enfoncée, les bras croisés, dans un large fauteuil, elle n'écoute ni la voix des fileuses, ni le bruit discret des rouets qu'imitent les altos brochant leur dessin uniforme à l'orchestre, mêlant leurs sextolets au rythme binaire de la mélodie, et formant une sorte de basse continue pendant la durée de la scène; ses regards sont invinciblement fixés sur un portrait accroché à la muraille du fond, un portrait d'homme au visage pâle, à la barbe brune et aux vêtements noirs. Cette contemplation muette semble l'absorber, et l'orchestre traduit sa pensée intime en soupirant un fragment de la ballade du *Vaisseau fantôme*. Les fileuses se moquent d'elle : « L'homme pâle trouble son cœur; que va dire Erick, l'amoureux, le chasseur ardent, qui d'une balle peut abattre son rival de la muraille? » Pour couper court à ces propos, elle chante elle-même l'histoire de l'infortuné, dont l'étrange destinée la tourmente.

Cette ballade, d'un grand effet à la scène, tout à la fois riche d'accents émus et comme empreinte d'une poétique mélancolie, n'est pas seulement le premier morceau de la pièce qui fut composé; elle la résume

à quelques égards, et les curieux pourront y retrouver en germe les principaux motifs qui servent de points de repère à l'œuvre. Le second couplet ne diffère point du premier; toutefois, entraînées par l'exemple et touchées de pitié, les jeunes filles l'accompagnent, en chantant à demi-voix les deux derniers vers. Mais, à la troisième reprise, Senta, saisie d'une inspiration soudaine, la figure illuminée, se tourne vers le portrait et, dans un élan superbe (*allegro con fuoco*), elle s'écrie : « Que je sois donc celle qui te délivre! Puisse l'ange de Dieu me montrer à toi! C'est par moi que tu obtiendras le salut! »

Aux dernières paroles de Senta, un jeune homme a paru sur le seuil de la chambre : c'est Erick, son fiancé. « Le père arrive, » dit-il. Aussitôt, oubliant la sinistre légende, les jeunes filles s'éloignent, et leurs caquets se traduisent par un petit ensemble syllabique à quatre parties, vif, spirituellement tourné et du meilleur style d'opéra-comique. Resté seul avec Senta, Erick lui raconte un rêve qui l'a profondément troublé la nuit précédente. Il voyait s'approcher du rivage un navire inconnu; deux hommes en descendaient; l'un, le père de Senta, l'autre, l'homme du portrait; ils entraient dans la maison, Senta se jetait aux pieds de l'étranger, et tous deux, prenant la fuite, disparaissaient sur l'Océan. Avec une émotion croissante, Senta a écouté ce récit, et tout à coup, comme si elle s'éveillait de sa longue extase : « Il faut que je le voie, dit-elle, il faut que je meure pour lui; » et le pauvre Erick, éperdu, désespéré, se précipite hors de la maison, criant avec épouvante : « Elle est perdue! mon rêve disait vrai. »

Tel est le sujet de ce remarquable duo, simple et touchant au début avec son triste refrain : « Si mon cœur, hélas! éclate de douleur, alors dis-moi, Senta, qui parlera pour moi? » dramatique et puissant vers la fin, avec le récit plein de couleur du songe d'Erick. Au moment où, replongée dans ses rêveries, Senta murmure à demi-voix, comme se parlant à elle-même, le refrain de la ballade : « Ah! cette femme fidèle, quand la trouveras-tu, pâle navigateur! » la porte s'ouvre brusquement, et Daland paraît accompagné du hollandais. Le coup de théâtre est réussi; malheureusement la présentation beaucoup trop longue de l'étranger par son nouvel ami en atténue un peu l'effet. Ce morceau, un air véritable, a bien quelque entrain et une certaine rondeur qui ne semble pas en désaccord avec le personnage; mais ce n'en est pas moins une sorte de hors-d'œuvre musical, sans enchaînement réel avec la partition, écrit surtout en vue de l'interprète qui peut y briller à loisir, se complaire dans les sons qu'il file, et roucouler même un point d'orgue (!), un des derniers probablement qu'aura écrits Wagner.

Pourtant le bonhomme Daland veut mener rondement les choses. Présentation, déclaration, échange de promesses, célébration du mariage, sans doute aussi sa consommation, il souhaiterait que tout cela se fit le même jour, et il s'éloigne discrètement, pour ménager un tête-à-tête aux futurs époux. Ce nouveau duo présente, par son allure chevaleresque, un contraste curieux avec celui d'Erick et de Senta, et est couronné par une admirable phrase de la jeune fille : « Je connais les devoirs sacrés de la femme, » qui résonne fièrement, comme un véritable cantique en l'honneur de la fidélité.

Une ritournelle pimpante marque le retour de Daland, qui, parti depuis cinq minutes, vient déjà savoir si le pacte des fiançailles est conclu, et s'écrie

naïvement : « Vous avez, je pense, au gré de vos vœux, donné cours à vos sentiments! Senta, mon enfant, dis, es-tu prête? — Voici ma main, » répond-elle simplement. Quelques mesures d'ensemble d'un court trio forment ainsi la coda de cet acte, et, tandis que les fiancés renouvellent leurs serments, l'une résignée, l'autre rendu à l'espérance et confiant dans l'avenir, le père voit ses vœux accomplis et ne se tient plus de joie.

Le troisième et dernier acte est très court; il contient pourtant une scène chorale longuement développée et qui emprunte au cadre où elle se joue une couleur très poétique. Nous voici par une nuit claire dans le petit port, bordé de rochers, où se dresse la maison de Daland. Au fond, deux navires, assez rapprochés l'un de l'autre, l'un sombre, silencieux, comme enveloppé d'une ombre fantastique; c'est le vaisseau du Hollandais; l'autre, au contraire, illuminé, plein de bruit et de vie. Les matelots norvégiens sont sur le pont, buvant, fumant, chantant et dansant. Après quelques mesures d'entr'acte où se retrouvent un fragment du duo d'Erick et de Senta et la ritournelle qui encadre le présent ensemble, tous entonnent un chœur à quatre parties : « Pilote, repose-toi, pilote, viens avec nous, hohé! hého! » chœur non seulement bien traité, mais sonore et vigoureux d'accent. Puis, comme dans le *Prophète*, les jeunes filles s'avancent portant sur la tête des corbeilles pleines de provisions, et leur colloque avec les marins fournit la matière d'un épisode charmant, semé de traits piquants, amusants même, et animé par une verve musicale du meilleur aloi. On se moque à plaisir de ce navire mystérieux dont les habitants semblent morts, et les fécéties basses et vulgaires des matelots contrastent plaisamment avec l'ironie plus douce et plus timide des jeunes filles, qui n'osent porter leurs victuailles à cet équipage inconnu, et aux oïlres réitérées desquelles répond un silence effrayant.

Après le départ des marchandes, un spectacle étrange se déroulait jadis : la lutte terrible, désespérée, du vaisseau hollandais contre une tempête surnaturelle qui soulevait les vagues et les éclairait sinistrement, tandis qu'autour du vaisseau macabre l'air et la mer demeuraient paisibles comme auparavant; les deux équipages se renvoyaient leurs chants tour à tour gais et farouches, jusqu'à l'instant où, comme au brusque dénouement d'un rêve, la vision s'évanouissait. Ce tournoi musical d'un nouveau genre, cette lutte à gorge déployée jointe au déchainement fantastique de tous les éléments, avait un caractère de sauvage grandeur, dont une musique rude et passionnée accusait encore le relief. L'économie peu sérieuse de quelques minutes a fait couper cette scène, qu'il est permis de regretter.

Nous touchons à l'épilogue du drame. Erick vient d'apprendre le mariage de sa fiancée; vainement il lui reproche ses serments oubliés, en soupirant une cavatine sentimentale qui, à ce moment de l'action, peut passer pour inutile (Senta s'est donnée à un autre et ne se reprendra plus), lorsqu'un simple malentendu achève de brusquer le dénouement. Le Hollandais est survenu, il a vu son rival prendre la main de celle en qui il avait foi; il se croit trompé, et, donnant à son équipage le signal du départ, il s'éloigne rapidement du rivage. Mais Senta gravit le sommet des falaises qui dominent la mer, et de là, criant au voyageur damné : « Gloire à ton ange libérateur! Gloire à sa loi! Regarde, et vois si je te suis

fidèle jusqu'à la mort! » elle se précipite dans les flots. Le navire s'abîme et sombre au même instant. Alors s'éleve au-dessus de la mer la double image des deux fiancés que la mort a mis pour l'éternité, et, dans la lumière magique ou leurs silhouettes enlacées se détachent, le Hollandais et Senta apparaissent transfigurés. Cette scène finale ne manque pas de grandeur, et, pour la traiter, le musicien s'est montré digne du poète; une sorte de passion farouche, de rage fébrile, l'agite et l'entraîne; il souffre, il pleure, il trouve des accents désespérés, et l'habileté de la facture contribue encore à mettre en valeur ce qu'il a lui-même appelé le « coloris caractéristique du sujet légendaire ».

Des critiques formulées à l'apparition du *Vaisseau fantôme*, quelle est celle qui subsiste au bout de tant d'années? Nos oreilles sont habituées à de tels déchaînements de sonorité que ceux-ci ne nous assourdissent plus guère; la mélodie pour la mélodie se fait de jour en jour si rare que nous trouvons la, au contraire, de quoi satisfaire amplement notre goût; bien des hardiesses de ce temps lointain sont devenues les procédés courants d'aujourd'hui; tout au plus pourrait-on relever un abus singulier des tremolos et des mesures à quatre temps.

Quoi que l'on pense de ces menues critiques, l'œuvre reste dans son ensemble curieuse et attachante à plus d'un titre. On devine qu'en y travaillant Wagner ne perdait pas de vue son cher et vénéré modèle, Weber; il variait l'exécution, mais s'inspirait du même esprit. Tous deux s'efforcent de rompre avec la tradition; ils veulent obéir à leur nature et non plus aux conventions; ils entendent rester Allemands et faire acte d'Allemands. Le *Freischütz* est la légende de la forêt; le *Hollandais volant* est la légende de l'Océan, et, comme le chef-d'œuvre de Weber, il représente aussi un des types les plus achevés de ce que l'on est convenu d'appeler l'opéra de demi-caractère.

### Tannhäuser.

Dresde, 21 octobre 1845.

Wagner ayant dit lui-même comment il avait été amené à choisir le sujet de *Tannhäuser* et à l'écrire lui-même, il y aurait quelque présomption à chercher ailleurs nos informations.

Il écrit tout d'abord, dans une *Communication à mes amis* :

« La légende allemande de *Tannhäuser* me tomba entre les mains; cette merveilleuse figure de l'imagination populaire s'empara aussitôt de moi avec la plus grande violence; elle n'aurait pu produire plus tôt cet effet sur moi.

« Le personnage de Tannhäuser n'était pas pour moi une apparition tout à fait nouvelle; il y avait déjà longtemps que j'avais fait connaissance avec lui par le récit de Tieck. Il avait exercé autrefois sur ma jeune imagination une influence mystique et fantastique, dans le genre de celle produite par les récits d'Hoffmann; mais cette influence n'avait pas été plus loin, elle ne s'était pas étendue au domaine de mes instincts de création artistique.

« Maintenant je me retrouvais en face de ce « Concours des chanteurs », cet épisode et son cadre, où j'avais autrefois senti avec infiniment d'émotion le souffle de la patrie, sous sa forme la plus simple et la plus pure. Cette rencontre me conduisit à l'étude du poème en haut allemand sur le « Concours des

chanteurs »; j'eus la bonne fortune d'avoir communication du texte par un philosophe allemand de mes amis, qui l'avait, par hasard, en sa possession.

« Ce poème, comme on sait, se rattache directement à un grand récit épique, *Lohengrin*; j'étudiai aussi ce dernier poème, et c'est ainsi que d'un seul coup un nouveau monde de sujets poétiques se révéla à moi, monde dont je n'avais pas eu le moindre pressentiment auparavant, absorbé que j'étais par la recherche à peu près exclusive de données déjà parachevées et appropriées au genre « opéra ».

Wagner a dit aussi comment, le poème conçu, il l'avait exécuté :

« Mon *Tannhäuser* peut se distinguer encore de l'opéra sous le rapport du *poème dramatique*. Loin de moi la pensée d'attribuer à ce poème plus de valeur qu'il n'en a, comme production poétique proprement dite; je ne veux en faire ressortir qu'un seul trait, c'est que, bien qu'établi sur le terrain du merveilleux légendaire, il contient une action dramatique développée avec suite, dont le fond et l'exécution ne renferment absolument aucune concession aux exigences banales d'un livret d'opéra. Mon but est d'attacher, avant tout, le public à l'action dramatique elle-même, sans qu'il soit obligé de la perdre un instant de vue; tout l'ornement musical, loin de l'en détourner, ne doit lui paraître au contraire qu'un moyen de la représenter. La concession que je me suis interdite quant au sujet m'a donc affranchi en même temps de toute concession quant à l'exécution capitale. Et vous pouvez trouver ici, sous la forme la plus précise et la plus exacte, en quoi consiste mon *innovation*. Elle ne consiste aucunement dans je ne sais quelle révolution arbitraire, toute musicale, dont on s'est avisé de m'imputer l'idée, la tendance, avec ce beau mot : « Musique de l'avenir. »

Quant aux origines, c'est une légende thuringienne du moyen âge qui a fourni à Wagner le cadre et le sujet de son drame. Les chroniques rapportent qu'à la fin du xii<sup>e</sup> siècle, les « chanteurs d'amour » se réunissaient à Wartburg pour s'y adonner à des luttes poétiques. Non loin de ce domaine, où régnait le landgrave de Thuringe, une tradition plaçait, perdu dans les rocs et les cavernes d'un mont dénudé, le redoutable Venusberg, dont le nom seul épouvantait les honnêtes populations de ces contrées. Un chevalier du nom de *Tannhäuser* était célèbre parmi les poètes chanteurs qui prenaient part à ces concours de la Wartburg, dans lesquels les concurrents engageaient quelquefois leur vie.

Dans son drame, Wagner met en présence les deux éléments de l'amour humain : le désir de la volupté et la tendresse pieuse et héroïque, la poursuite des joies sensuelles et la recherche de l'idéal chaste et sacré.

Le livret de *Tannhäuser* porte comme sous-titre « ... et le tournoi des chanteurs à Wartburg ». Heinrich Tannhäuser, dont le nom figure dans les chroniques du xiii<sup>e</sup> siècle, était un des *minnesinger*, ou chantres d'amour, qui se faisaient entendre en des tournois lyriques. La tradition populaire rapporte qu'il fut amoureux de dame Vénus, que la déesse ne se montra pas cruelle, mais qu'au sortir de ses bras il fit longue et dure pénitence. Voici le scénario qu'a établi Wagner en fusionnant le *Tannhäuser-lied*, la paraphrase de Tieck, la « Guerre de Wartburg », *der Wartburgkrieg*, poème du moyen âge, et le mystique finale du *Faust* de Goethe, la rédemption du pécheur par l'intercession toute-puissante de l'amour.

Le chevalier Tannhäuser, cédant à l'entraînement des sens, a quitté la Wartburg, paradis des chantres d'amour, et sa chaste fiancée, Elisabeth, nièce du landgrave de Thuringe, pour le Venusberg, la montagne maudite où trône la Vénus païenne, au fond d'une grotte de cristal. Vénus s'est montrée aussi complaisante pour Tannhäuser qu'Armide pour Renaud.

Au lever du rideau, nous voyons le chanteur étendu aux pieds de la déesse, près du lac d'azur. Bacchantes, nymphes et sirènes mènent leur ronde voluptueuse autour du couple assoupi. Mais Tannhäuser se réveille, et le souvenir de la vie passée l'obsède; ayant savouré toutes les ivresses sensuelles, il aspire aux jouissances idéales. Avec l'ingratitude de la passion assouvie, il renie Vénus : « Déesse de la volupté, ce n'est pas en toi que reposent ma paix, mon salut, c'est en Marie. »

La caverne s'écroule; Tannhäuser se retrouve dans la salle de la Wartburg et tombe à genoux devant l'image de la madone. Ses rivaux du tournoi, les autres *minnesinger*, qui n'ont pu soupçonner la fugue au Venusberg, l'arrachent à la mystique contemplation. Ils l'adjurent de les suivre chez le landgrave, où va s'engager la lutte suprême, et son généreux émule, Wolfram d'Eschenbach, prononce le nom d'Elisabeth, dont il est, lui aussi, l'ami mystique. Tannhäuser n'hésite plus : « Près d'elle, conduisez-moi près d'elle! Je le reconnais maintenant, le monde que j'avais déserté! »

Deuxième acte : la salle des chanteurs à la Wartburg. Tannhäuser est aux pieds d'Elisabeth, mais la jeune fille, symbole de l'amour loyal et pur, le relève avec une tendresse confiante. C'est l'absolution, et ce serait le salut de l'échappé du Venusberg si la déesse ne veillait sur sa proie. Au milieu du tournoi, en réponse aux mystiques effusions de Wolfram, qui célèbre les joies platoniques de l'adoration respectueuse, elle souffle à Tannhäuser une ode brûlante, le *los* de la volupté : « Pauvres mortels, qui jamais ne connaissez l'amour, partez, allez au Venusberg. » Ce blasphème met en fuite les femmes apeurées, et les *minnesinger* se jettent, l'épée nue, sur Tannhäuser. Il périrait si Elisabeth ne le couvrait de son corps. L'héroïque intervention apaise la colère des chevaliers, et en même temps convertit le pécheur. Les lèvres collées au bord de la robe immaculée, il jure de se joindre aux pèlerins qui prennent le chemin de Rome.

Troisième acte : la vallée de la Wartburg, à l'aurore. Le jour baisse; Elisabeth, prosternée devant l'image de Marie et respectueusement gardée par Wolfram, attend le retour des pèlerins. Ils passent en chantant les mérites purificateurs de la pénitence, et Tannhäuser n'est pas avec eux. Elisabeth, douloreuse, mais résignée, offre sa vie à la madone, pour le salut du pécheur. Une voix intérieure lui apprend que son vœu est exaucé; elle gravit lentement le sentier de la montagne; elle va au-devant de la mort, tandis que Wolfram salue l'étoile qui s'envole loin de cette vallée terrestre pour entrer dans l'éternité bienheureuse.

A peine Elisabeth a-t-elle disparu que Tannhäuser se précipite sur la scène, criant à tous les échos la sentence du pontife : « De même que cette croix, dans ma main, ne se parera plus d'une fraîche verdure, ainsi jamais tu ne verras, dans la fournaise infernale, reflourir pour toi la délivrance. » Damné, il invoque l'Enfer et les joies du Venusberg qui s'illu-

mine, montrant l'apothéose de la déesse. Mais Wolfram prononce le nom d'Elisabeth, et l'enchantement disparaît. Au fond de la scène passe le cortège funéraire d'Elisabeth; Tannhäuser expire près du cadavre de la bien-aimée, pendant que les pèlerins lèvent au ciel la croix reverdie.

« Ce scénario est, a dit Baudelaire, la représentation des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. » Certes la donnée n'est pas neuve, et, sans sortir du domaine de l'opéra, le *Freischütz*, *Faust* et surtout *Robert le Diable* ont un point de départ analogue. Mais il appartenait à Wagner de broder des variations originales sur ce vieux thème, et nul autre que lui, sans doute, n'eût eu la hardiesse de nous montrer dans les bras de la déesse antique le héros d'un drame du moyen âge où le pape lui-même finit par jouer un rôle.

Bâtons-nous de le dire, Vénus, dans la pensée du poète, n'est plus la divinité radieuse qui domine le monde, et dont l'éclat rayonne avec la splendeur du jour. Les dieux ont fui dans les ténèbres du moyen âge. Le « Crépuscule », comme Wagner écrira plus tard, les a touchés de son aile. Vénus, avec sa cour de faunes et de sirènes, s'est réfugiée au sein de la terre, dans une grotte profonde, où il semble qu'elle se cache comme si elle avait honte de sa propre beauté. Lorsque la toile se lève, Tannhäuser repose à ses pieds. Nymphes et bacchantes traversent la scène, emportées dans une ronde bruyante à laquelle répond de loin, comme un écho, le chant des sirènes. Les danses cessent un moment, puis recommencent et arrivent au dernier degré d'impétuosité, jusqu'à l'instant où une sorte de langueur se fait sentir et met fin à cette scène mimée. La grotte se remplit alors de vapeurs épaisses et ne laisse plus voir que Vénus et Tannhäuser demeurés seuls dans leur attitude première.

Pour traiter ce long épisode, dans lequel il se refusait à voir le prétexte d'un ballet, Wagner a conçu une sorte de symphonie d'un tour nouveau, d'une allure superbe et passionnée. Le motif principal a déjà figuré dans l'ouverture, que nous analyserons plus tard. Le lecteur se rappelle cette phrase grimaçante, aigre, qui se détache sous le continuel tremolo des violons. Emportés en un tourbillon, les instruments à cordes semblent s'élaner au fond de l'orchestre pour en escalader les sommets; ils retombent, ils reviennent à la charge; ils se précipitent de nouveau. Tout cet orchestre grince et gronde, coupé seulement par le chant poétique des sirènes, seize mesures dont les quatre premières sont exposées seules tout d'abord, et s'interrompent mystérieusement sur le troisième renversement de la septième diminuée. Cet accord, souvent pauvre et vulgaire, devient ici délicat et pénétrant; le long retard de la septième aboutissant à un accord de tierce mineure et quarte augmentée caresse doucement l'oreille; il y a là comme une note typique que nous retrouverons aussi fraîche, aussi pure au premier acte de *Rheingold*. Les sirènes sont les sœurs des filles du Rhin, et déjà leurs voix se confondent.

La tempête s'est apaisée de nouveau, le formidable mugissement des instruments à vent résonne encore pour s'éteindre peu à peu, cette fois, dans un vaste *diminuendo* longuement préparé et sûrement conduit. En ce moment Tannhäuser relève la tête, comme s'il sortait d'un rêve. Il veut fuir; il supporte impatiem-

ment cette vie de délices factices. Vénus essaye de distraire le chevalier de ses sombres pensées; elle lui présente une harpe et l'invite à chanter encore l'amour, à retrouver, pour célébrer ses triomphes et ses joies, les sublimes accents qui l'ont vaincue elle-même. *Tannhäuser*, pris d'une résolution subite, se redresse dans un mouvement de rage et de noble fierté et chante en effet. Il dit la gloire de la déesse et sa beauté radieuse; il dit aussi ses propres souffrances, ses désirs inconscients de liberté, et par trois fois retentit ce chant d'ivresse. A l'étonnement de Vénus, à son courroux, il n'oppose qu'un mot, toujours le même : « Partir ! » La volupté l'énerve; il « aspire à la douleur ». Par trois fois la mélodie se reproduit sans variantes, très carrée, très franche, avec quelque chose de fougueux et de véhément. En revanche, l'accompagnement se modifie et s'anime : non seulement la tonalité de chaque couplet s'élève d'un demi-degré, mais le tracé même du dessin de l'orchestre se complique avec une sorte de régularité voulue, de précision minutieuse, assez rare dans l'œuvre de Wagner pour mériter d'être signalée.

Vénus, tour à tour interdite et résignée, mêle à peine sa voix aux accents du chevalier. Une seule fois elle intervient : « Mon bien-aimé, lui dit-elle, viens, laisse-toi conduire; » et sous la pédale supérieure des violons frémissant à l'aigu, cette adorable phrase se glisse séduisante, pleine de promesses; au loin, les sirènes renouvellent une fois de plus leur appel amoureux. Mais le charme est rompu; le mortel, égaré un instant, a retrouvé son énergie et sa raison. « Pars donc, s'écrie Vénus, en un suprême défi; pars, mais tu reviendras ! » Et la grotte disparaît, tandis que, par un changement de décor d'un contraste ingénieux, Tannhäuser, immobile à sa place, se retrouve au milieu d'une forêt, dans une vallée qui s'étend au pied de la Wartburg.

A gauche, sur une avancée de rocher, un jeune berger joue du chalumeau, et la naïveté de cet enfant, son insonciance, traduites à merveille par une mélodie très simple, d'une fraîcheur et d'une grâce exquises, forment une double opposition, d'abord avec l'attitude troublée de Tannhäuser, perdu dans ses rêveries, ensuite avec la gravité pleine de noblesse et de recueillement des pèlerins qui vont à Rome implorer le pardon de leurs fautes, et dont le cortège s'avance à pas lents. Ce superbe chœur d'hommes, justement célèbre, est composé à quatre parties, sans accompagnement. Seul le pâtre continue, comme au hasard, ses variations sur le chalumeau, et mêle aux pieux accords sa note champêtre. Il se tait lorsque les pèlerins passent auprès de lui; alors il s'incline avec respect; puis, agitant son chapeau en signe d'adieu : « Dieu vous protège ! leur dit-il; Dieu protège votre pèlerinage ! Priez pour une pauvre âme ! »

Tout à coup résonne le bruit de plus en plus distinct et rapproché d'une fanfare de chasse. Un cor fait entendre son appel joyeux; un autre plus lointain lui répond; la forêt s'emplit de bruit et de mouvement. Hermann, landgrave de Thuringe, arrive au lieu du rendez-vous, et ses compagnons viennent l'y rejoindre peu à peu, sans profiter de l'occasion pour entonner le traditionnel « chœur des chasseurs », discrétion dont le mérite revient au bon sens du compositeur et vaut une mention. Dans ce pénitent agenouillé ils reconnaissent leur ami disparu, leur rival aux tournois poétiques, le chevalier chanteur Tannhäuser. Ils l'interrogent, ils le sollicitent de rester

parmi eux. Le malheureux résisterait encore si le nom d'Élisabeth, prononcé par l'un d'eux, n'achevait de dissiper son rêve. De la bouche même de Wolfram il apprend qu'Élisabeth, la nièce du landgrave, n'était pas insensible au charme de sa voix, et que, depuis son brusque départ, elle n'anime plus de sa présence les cours d'amour dont elle était la reine. Un tel aveu doit rendre l'espoir à ce cœur troublé. *Tannhäuser* redevient le chevalier d'autrefois, et le landgrave et ses amis célèbrent dans leurs chants le retour inespéré de l'ami qu'ils croyaient à jamais perdu.

Telle est la situation dramatique de cette scène finale, qualifiée trop légèrement par quelques-uns de « septuor à l'italienne ». La coupe générale du morceau est bien plus libre, plus indépendante; les lignes n'ont plus cette régularité voulue et prévue qui enferme le jet mélodique dans un moule de convention. S'il est vrai que la coda puisse affecter les allures d'une strette, du moins se produit-elle sans le secours de ces inévitables accords qui, seize mesures durant, et même davantage, annoncent une fin sans cesse retardée et indéfiniment ajournée par les mêmes ressources harmoniques. De plus, il est bon de noter que les répétitions, obligées dans la forme soi-disant classique de ces sortes de morceaux, ne se rencontrent pas ici. Dans la première partie du finale, ce qu'on pourrait appeler l'exposition, la phrase en *la*, très courte d'ailleurs, par laquelle Wolfram salue si noblement l'ami retrouvé, est reprise en partie seulement par l'orchestre sous les tenues des voix; le même arrangement se rencontre dans le finale proprement dit, où la délicieuse phrase en *re* de Wolfram : « Était-ce un charme, un saint pouvoir? » se transforme et devient le point culminant de l'ensemble. Ce qu'on ne peut nier, en tout cas, c'est l'effet musical de ces sept voix d'hommes dont les parties, parfois plus apparentes que réelles, ne s'en marient pas moins avec une incontestable originalité et une ampleur singulière.

Le deuxième acte nous introduit au château de Wartburg. Élisabeth est heureuse de revoir cette vaste salle des fêtes où elle n'entrerait plus depuis la disparition de Tannhäuser, et sa joie s'exhale en un chant plein d'une fièvre allégresse, présenté d'abord par l'orchestre, en forme d'entr'acte, avant le lever du rideau. Wagner le qualifie d'*air*, sans doute en souvenir de son maître Weber, dont on reconnaît encore l'influence dans la concision de la phrase et le tracé des contours; mais ce n'est déjà plus une mélodie dans le sens habituel du mot; c'est un élan joyeux, un cri de triomphe, que souligne et anime le perpétuel *agitato* de l'accompagnement. Le duo suivant ne mérite pas les mêmes éloges. Sans doute l'aveu d'Élisabeth confessant son amour à Tannhäuser témoigne d'un certain éclat; sans doute dans la disposition générale plus d'un détail a son prix; la manière notamment dont les voix se mêlent vers la fin est gracieuse et non sans mérite; mais l'ensemble pêche par un défaut toujours rare chez Wagner, même en ses œuvres de début, l'absence d'originalité.

L'heure du tournoi, du concours du château a sonné. Élisabeth et son oncle viennent se placer à droite, sur le devant de la scène, pour recevoir leurs nobles invités dont le défilé sert de prétexte à cette marche fameuse, le premier sans contredit de tous les morceaux de *Tannhäuser* qui soit devenu populaire en France, type achevé d'une des formes musicales à la fois les plus attrayantes et les plus dangereuses, car il y faut sauver de la banalité la franchise

nécessaire de motifs en dehors, précis, nets et régulièrement agencés. Peu à peu tous les gradins de la salle se sont remplis, et six concurrents ont pris place sur des sièges réservés: Tannhäuser, Wolfram d'Escheubach, Walter de la Vogelweide, Biterolf, Henri le Scribe et Reimar de Zweter. Le landgrave, ayant à sa droite Élisabeth, prononce, sous forme de récitatif largement déclamé, ce que nous appellerions le discours d'ouverture, et pose le sujet à traiter: approfondir la nature de l'amour. « Qui le pourra, ajoute-t-il, qui chantera le plus dignement l'amour, que celui-là reçoive le prix des mains d'Élisabeth; que sa demande soit aussi haute, aussi hardie qu'il voudra, je prendrai soin qu'elle soit exaucée. »

Sur une délicieuse ritournelle d'orchestre, presque classique en sa forme, quatre pages recueillent dans une coupe d'or, qu'ils présentent ensuite à Élisabeth, les noms des concurrents, et la lutte commence. Wolfram, Walter, Biterolf, célèbrent à tour de rôle l'amour pur et chaste, la joie idéale des cœurs qui s'attirent, les sublimes rêveries des êtres qui s'aiment par l'esprit et non par les sens, improvisations souvent empreintes d'une réelle noblesse, quoique un peu trop uniformes d'accent et d'une similitude fâcheuse de mesure et de coupe. L'assemblée applaudit. Mais Tannhäuser a relevé la tête. De telles approbations ont secoué sa torpeur. Il dit, lui, le plaisir et l'ivresse de la chair, la soif qui dessèche les lèvres brûlantes, et, s'enflammant de plus en plus, il entonne, dans une sorte d'extase infernale, l'hymne passionné qui jadis a retenti dans la grotte mystérieuse de la déesse, mais avec rage cette fois: « Pauvres humains, s'écrie-t-il enfin, vous qui croyez connaître l'amour, partez, allez au Venusberg! »

Ces mots impies ont déchaîné l'orage. L'indignation est à son comble. Les assistants se sauvent, épouvantés de tant d'audace. Seuls le landgrave, les chanteurs et les chevaliers sont restés. Ils tirent l'épée et vont châtier le sacrilège, lorsque, faisant à Tannhäuser un rempart de son corps, Élisabeth arrête ces bras menaçants: « Arrière! dit-elle. Qu'est-ce que la blessure de votre glaive auprès du coup mortel que j'ai reçu de lui? Il peut se repentir, et vous ne devez pas ravir au pécheur son espérance! » Cette héroïque supplication coupe en deux la première partie de ce long finale et forme un des plus beaux mouvements dramatiques qui existent au théâtre. Au point de vue musical, c'est aussi la déclamation lyrique dans sa plus noble simplicité, dans sa plus touchante beauté.

La jeune fille a gagné sa cause. Tannhäuser a courbé la tête. Les cris de haine ont cessé; les épées se sont abaissées, et toutes les voix se confondent en un chant de commisération et de pitié. La phrase est large, bien vocale, et se prête à merveille aux savantes complications des parties. Vers la fin, le crescendo obligé avec son brusque effet de *piano* succédant au *forte*, puis l'interruption subite de l'orchestre, forçant les chanteurs à terminer *diminuendo* et sans accompagnement, sont des effets malheureusement connus et qui assignent une date à l'œuvre. Quelques touches de ce genre se retrouvent encore dans la seconde partie du finale marquée par l'intervention du landgrave, qui, bannissant le coupable, lui indique le chemin du salut. Voici que les pèlerins passent, gagnant la Ville Sainte au prix de mille fatigues. C'est l'espoir du pardon; c'est la délivrance. « A Rome, s'écrie Tannhäuser éperdu, à Rome! »

Cette scène évoque par l'importance de ses dimensions, par la disposition de l'ensemble comme par

l'agencement des détails, le souvenir de ces finales, d'une solide ampleur, dont le modèle, venu d'Italie, se modifia sur la terre de France et revêtit une forme plus large, plus imposante, entre les mains de Meyerbeer et d'Halévy. Remarquons que l'auteur ne disposait ici que d'une voix de soprano, la partie d'Élisabeth, et qu'il devait la ménager habilement pour l'opposer avec succès, c'est-à-dire avec effet, aux masses chorales des voix d'hommes qui dominaient tout l'ensemble. En réalité, cette dernière partie du finale se compose d'une seule phrase, très longue, il est vrai, puisqu'elle comporte cinquante-quatre mesures, et très large, solennelle, pompeuse comme un chant d'église. Exposée une première fois par les ténors et les basses, dont les nombreuses parties suivent la mélodie pour ainsi dire note à note et lui tressent une harmonie d'accompagnement riche et serrée, la phrase est redite *in extenso* et sans variante par le soprano; elle se déroule alors plus claire, plus lumineuse, tandis que le chœur la soutient par une sorte d'arpège vocal dont les diverses notes passent d'une partie à l'autre, se répondant, se complétant, fragments d'accords dont la réunion forme un tout sonore et puissant. Pour finir, une coda longuement développée, qui n'est plus un chant proprement dit, mais une suite d'accords scandant la mesure et rebles les uns aux autres avec une variété qui n'admet pas la répétition, pendant qu'à l'orchestre continue à se dérouler avec une évidente obstination un contrepoint dont la trame solide enveloppe en quelque sorte tout cet ensemble, depuis la première jusqu'à la dernière mesure. Ajoutons qu'en dépit de grandes beautés, l'excessive étendue de ce finale est rendue plus sensible encore par l'uniformité des mesures, dont 472 sur 509 sont à quatre temps. (La célèbre bénédiction des poignards compte seulement 32 mesures de moins, mais présente une bien autre variété rythmique.) Aussi l'usage a-t-il fait pratiquer des coupures qui l'allègent et le ramènent à de justes proportions.

L'entr'acte du second acte reproduit par anticipation l'air d'Élisabeth; l'entr'acte du troisième reproduit de même, à l'exception de quelques mesures au début, le récit du voyage à Rome que va faire tout à l'heure Tannhäuser. Remarquons en passant que, dans ses ouvrages postérieurs, Wagner ne se serait plus permis un procédé aussi expéditif : ou il eût supprimé l'entr'acte, ou il l'eût écrit de manière à lui donner une valeur propre, une raison d'être véritable.

La toile se lève sur le décor du deuxième tableau du premier acte. Wolfram descend des hauteurs qui dominent la vallée et promène sa rêverie dans la forêt silencieuse. Lui aussi il a aimé, il aime; mais l'aveu de son amour expire sur ses lèvres, et il assiste, témoin discret, à la scène touchante du retour des pèlerins. Élisabeth, prosternée aux pieds d'une statue de la Vierge, cherche des yeux celui qu'elle attend toujours. Vain espoir : Tannhäuser n'est pas parmi eux. Ce chœur des pèlerins emprunte à celui du premier acte son second motif, l'espèce de marche harmonique montant par intervalle de tierce mineure et d'un effet si pénétrant; encore est-il présenté ici avec le rythme ternaire; mais le premier thème est nouveau, ou du moins n'a figuré que dans l'ouverture. C'est lui qui se développe avec tant d'ampleur sous d'accompagnement caractéristique de violons dont nous parlerons plus loin.

Cependant les pèlerins ont lentement défilé. Leurs

derniers accents se font entendre encore, puis se perdent dans le lointain, sans orchestre, interrompus bizarrement sur un accord de septième dominante qui ne se résout pas, et dont le vague rapport avec la tonalité présente a dû passer en son temps pour un gros germanisme.

Ici nous trouvons la prière si connue d'Élisabeth, si expressive malgré sa contexture un peu flottante, placée, comme celle de *Rienzi*, au seuil du dernier acte, mais d'un sentiment mélodique très différent, et un morceau plus célèbre encore, la romance de l'étoile. Par son tour personnel et poétique, par la richesse du récitatif qui l'encadre, par le dessin heureux de la phrase principale, par les ressources qu'elle offre pour faire valoir la voix de baryton, cette page exquise restera longtemps un des meilleurs arguments à invoquer lorsqu'il s'agira de confondre ceux qui accusent Wagner de n'être pas « chantant », comme on dit vulgairement, c'est-à-dire de ne pas trouver des mélodies. Combien en pourrait-on citer dans le répertoire contemporain d'aussi pures, d'aussi franchement belles?

Mais nous touchons au dénouement que prépare le long récit, durement qualifié jadis et reconnu magnifique aujourd'hui, du pèlerinage à Rome. Scribe aurait trouvé là le canevas d'un acte entier; Wagner a préféré ne pas montrer le tableau et le raconter. C'est le récit épique substitué au drame proprement dit; mais si le système prête le flanc à la controverse, la musique s'impose d'elle-même par sa gradation d'intérêt, sa variété relative, sa puissance d'expression. On souffre avec Tannhäuser pendant la première partie du voyage, où la dureté de cet accompagnement pénible et comme âpre trahit les difficultés du chemin; on espère avec lui quand le chant des fidèles résonne sous les voûtes sacrées, appelant la éléance de Dieu; avec lui enfin on retombe écrasé sous la main qui maudit, anéanti par la réponse impitoyable du pontife qui a dit, au lieu de pardonner : « Si tu as partagé ces voluptés criminelles, si tu as enflammé ton cœur au feu de l'enfer, c'en est fait, tu es damné pour jamais. De même que cette crosse dans ma main ne se parera plus d'une fraîche verdure, ainsi jamais tu ne verras dans la fournaise infernale retenir pour toi la délivrance. » Aussi comprend-on que, révolté, le malheureux songe à reprendre la route du Vénusberg. Vainement Wolfram cherche à le retenir. Tannhäuser a invoqué la déesse aimée. Au milieu des nuages qui, peu à peu, couvrent la scène, Venus se laisse entrevoir, répondant à l'appel du chevalier et, comme jadis, l'attirant de sa voix caressante. C'est, en quelque sorte, la situation de *Robert le Diable*, à la fin du cinquième acte, entre Alice et Bertram qui se disputent le cœur du héros prêt à succomber. Seulement, tandis que Meyerbeer construit là un trio de toutes pièces, avec tous matériaux nouveaux, Wagner se borne à reproduire, sans grands changements et jusque dans la même tonalité, la scène du premier acte. Comme dans *Robert*, enfin, Wolfram, remplaçant Alice, triomphe au nom de la morale et de la vertu. Il prononce le nom magique d'Élisabeth, qui pour la seconde fois ramène le pécheur; les nuages se dissipent et l'apparition infernale s'évanouit.

Un cortège arrive du fond de la vallée; en tête les pèlerins, puis des seigneurs portant un cercueil entouré de feuillage ou repose à découvert le corps d'Élisabeth. « Sainte Élisabeth, priez pour moi, » s'écrie Tannhäuser en s'agenouillant devant le cadavre; et il tombe lui-même pour ne plus se relever.

Mais à ce moment la puissance de la prière et de la force de l'amour ont produit un miracle. La crosse du pèlerin s'est convertie de verdure, et de pieuses mains la portent triomphalement, tandis qu'un chant de gloire monte au ciel pour célébrer le pardon du pécheur et la bonté du Tout-Puissant.

Il peut sembler étrange de terminer l'étude d'une œuvre dramatique par l'ouverture qui justement lui sert de début. Mais de tels morceaux ont indifféremment la signification d'une préface ou d'une table des matières, surtout lorsqu'ils sont, comme celui-ci, la mise en œuvre peu modifiée de quelques motifs de la pièce. Le chant des pèlerins du troisième acte, d'une part; et l'autre, des fragments de la scène du Vénusberg, c'est-à-dire la pantomime infernale, le chant de volupté du chevalier et l'appel amoureux de la déesse, en marquent les points de repère. Il ne reste plus qu'à admirer la large ordonnance de l'ensemble, l'heureuse opposition de ces divers thèmes entremêlés, symbolisant par leurs retours la lutte du ciel et de l'enfer, enfin la puissance de sonorité dont l'explosion, savamment préparée, magnifiquement soutenue, trahit la main d'un maître. Nous admirons de même, à l'encontre de Berlioz, le dessin continu que traçent les violons dans la coda qui se déroule avec une sorte d'opiniâtreté au-dessus du chant fondamental. L'effet en est irrésistible, et la critique qu'en fait Berlioz est d'autant plus surprenante que lui-même avait donné dans le finale de *Roméo et Juliette* le modèle de ce curieux dessin. Certes, il eût plus justement fait de blâmer l'abus déjà signalé par nous de la mesure à quatre temps. Des 4.777 mesures dont se compose *Tannhäuser*, 3.094 sont à quatre temps, 1.202 à 2 temps, 163 à 3/4, 119 à 6/8, 106 à 6/4, 46 à 2/4, 13 à 3/2 et 4 à 12/8.

### Lohengrin.

Weimar, 28 août 1850.

Il n'est pas inutile de rappeler que le poème de *Lohengrin* a une triple origine : d'une part il se rattache au cycle du Saint-Graal, qui lui-même découle du cycle de Charlemagne *Perceval breton*, *Roman du Graal*; d'une autre, il procède de la légende du Chevalier du cygne; en troisième lieu, on a pu l'assimiler à toute une série de mythes antiques tels que ceux de Sémélé et de Psyché, dans lesquels la curiosité féminine met en fuite le bonheur et tue l'amour.

C'est pendant l'été de 1845 que l'auteur de *Rienzi*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhäuser* esquissa le poème de *Lohengrin*.

Après avoir longtemps dédaigné la légende d'Elsa, Wagner finit, dit-il lui-même, par y voir un mythe dont le sujet était dans le cœur même de la femme. Voilà bien, en effet, suivant la très juste observation de M. Camille Bellaigue, le berceau de cette fable mystérieuse : « Elsa est fille de Psyché, fille elle-même d'Eve, qui la première voulut savoir et fut punie. La curiosité la fit coupable et malheureuse, condamnée à enfanter des malheureux. Et depuis, le désir de la science, éternel au cœur de l'humanité et amenant éternellement la souffrance, resta la vieille et dure loi que toutes les religions, celle des faux dieux comme celle du Dieu véritable, ont reconnue et subie, et dont l'histoire d'Eve, celle de Psyché, celle d'Elsa, paraissent les mélancoliques symboles. »

La scène se passe à Anvers, dans la première moitié du X<sup>e</sup> siècle. Personnages : Henri l'Oiseleur, em-

pereur d'Allemagne; Frédéric de Telramund, comte de Brabant; Ortrude, sa femme, et Elsa de Brabant, réunis dans une prairie sur les rives de l'Escaut. Henri l'Oiseleur est assis à l'ombre d'un chêne séculaire; debout, à côté de lui, des nobles et des écuyers. En face, le peuple de Brabant entourant Frédéric et Ortrude. Au milieu, Elsa, accusée par Frédéric d'avoir donné la mort à son jeune frère. Elle ne se défend pas; elle se contente de regarder vaguement à l'horizon, évoquant l'image d'un mystérieux chevalier qui sera son défenseur. Dieu seul peut prononcer dans cette cause. On fait l'appel. « Si quelqu'un, clame le héraut d'armes, est venu pour soustraire en champ clos Elsa de Brabant au jugement de Dieu, qu'il s'avance. » L'appel demeure sans réponse, la cause est en péril. Elsa implore un second appel, et cette fois une nacelle apparaît dans le lointain, sur le fleuve; elle s'approche lentement, tirée par un cygne. Elsa pousse un cri de joie. Dans la nacelle se dresse son champion, le chevalier Lohengrin.

« Maintenant, chante le mystérieux voyageur en rendant la liberté au cygne, maintenant, mon cygne aimé, grâces te soient rendues. Retourne, à travers l'onde lointaine, aux lieux d'où tu as amené ta nacelle, ne reviens que pour notre bonheur. » Puis, se tournant vers Elsa, il lui demande si, en cas de victoire, elle consentirait à devenir sa femme. « Regarde, répond-elle, me voici à tes pieds; je m'abandonne à toi; mon corps et mon âme t'appartiennent. — Elsa, si tu veux que je devienne ton époux, il faut que tu me fasses une promesse : jamais tu ne m'interrogeras, jamais tu ne chercheras à savoir ni de quelle contrée j'arrive, ni quel est mon nom, ni qui je suis. »

Elsa promet, et le combat s'engage. Frédéric est vaincu. Lohengrin lui accorde la vie; le jugement de Dieu a prononcé en faveur d'Elsa, et un chant de victoire s'élève vers le ciel. « Retentis, chant de victoire à la louange du héros; gloire à ta visite, honneur à ta venue, salut à ta race, défenseur de l'innocence. C'est toi seul que nous célébrons, c'est pour toi que nos chants résonnent; jamais un héros tel que toi ne reviendra dans ce pays. »

Le deuxième acte se passe dans le bourg d'Anvers. Au milieu, dans le fond, la demeure des chevaliers; à gauche, le gynécée; à droite, porte de l'église. Il fait nuit; les fenêtres du palais sont brillamment éclairées; on célèbre, la coupe en mains, la victoire de Lohengrin et les fiançailles d'Elsa. Sur les marches de l'église sont assis, couverts de vêtements sordides, Frédéric de Telramund et Ortrude, les deux vaincus du jugement de Dieu. Ortrude observe avec une fierté haineuse les fenêtres de la salle des fêtes; Frédéric regarde à terre, puis tout à coup il rompt le silence : « Debout, compagne de mon infamie! Le jour, à son lever, ne doit pas nous voir ici. » Ortrude refuse de partir, elle médite la vengeance, car elle est voyante, c'est-à-dire sorcière, et elle a deviné le secret du chevalier au cygne, qu'elle murmure à l'oreille de Frédéric.

Lohengrin est armé d'une force surnaturelle, mais une fois obligé de dire son nom et sa race, il perd aussitôt toute la puissance que lui prête un enchantement. Il faudrait donc amener Elsa à le questionner elle-même. Justement Elsa, vêtue de blanc, paraît sur le balcon du gynécée et s'appuie à la balustrade : « Airs bienveillants si souvent remplis de mes propres plaintes, ma reconnaissance vous doit l'aveu



du bonheur qui se dévoile à moi... » Ce bonheur, Ortrude veut le lui faire maudire, et, après avoir obtenu son pardon, elle lui insuffle une curiosité fatale : « Ne te fie pas trop aveuglément à la félicité; laisse-moi lire dans l'avenir. Ah! si tu pouvais comprendre quelles origines mystérieuses a ton époux! Un enchantement te l'a donné; plaise à Dieu qu'un enchantement ne vienne pas te le reprendre! »

Ce premier assaut trouble Elsa, mais elle se ressaisit assez vite, et, regardant Ortrude avec une tristesse pleine de pitié : « Malheureuse! tu n'es pas capable de mesurer quelle foi profonde remplit mon cœur, ni de comprendre quelle douceur l'amour trouve dans la foi à l'objet aimé. »

Et la cérémonie du mariage commence; mais Ortrude poursuit son plan. A la porte de l'église elle renouvelle ses questions.

Frédéric se joint à Ortrude. Il déclare que le jugement de Dieu a été profané, souillé par le mensonge; il proteste contre les artifices de l'enchantement : « Son nom, sa patrie, son état, ses honneurs, qu'il parle, qu'il parle haut, à la face de tous! » A cet interrogatoire, Lohengrin oppose un dédaigneux silence, pendant que le chœur des chevaliers entoure le vainqueur du combat singulier : « Nous sommes tes parrains; jamais nous ne nous repentirons d'avoir salué en toi un héros. Mets ta main dans la main de tes garants. Sans connaître ton nom, nous le tenons tous pour un nom vénéré. »

Ortrude et Frédéric s'enfuient, poursuivis par la malédiction populaire, mais l'œuvre fatale est commencée; le doute a pénétré dans le cœur d'Elsa. Au lever du rideau, après une introduction qui décrit les magnificences de la fête nuptiale, la scène représente la chambre des nouveaux époux. Deux cortèges font leur entrée; par la porte de droite l'escorte d'Elsa, par la gauche celle de Lohengrin. Au moment où les deux files se rencontrent au milieu de la scène, le roi présente Lohengrin à Elsa, pendant que s'élève le chant nuptial.

Les époux restent seuls, et, après les premières effusions, Elsa cède à la curiosité fatale. « Relève mon orgueil par ta confiance... D'où viens-tu? Dis-le-moi sans crainte; lie-toi à mon silence. » En vain la conjure-t-il de se taire; de sinistres pressentiments l'assiègent : « Ta beauté ne se flétrira jamais si tu restes à l'abri du doute. Hélas! — comment l'enchaînerais-je à moi? Au prix même de ma vie je veux savoir qui tu es... Dis-moi ton nom, de quel pays tu es venu. »

La parole décisive est prononcée, et au même instant Frédéric, caché derrière un rideau de la chambre nuptiale, se précipite, suivi de quatre nobles brabançons, ses complices. Lohengrin abat le traitre avec l'épée que lui tend Elsa; les nobles implorent leur grâce; il leur fait ramasser le cadavre : « Portez le mort au tribunal du roi... Pour la conduire devant le roi, parez Elsa, ma douce épouse! Je veux lui répondre et faire connaître qui je suis. »

Le dernier tableau représente, comme au premier acte, une prairie sur les bords de l'Escaut. Henri l'Oiseleur prend place avec le ban de ses hommes de guerre. Là « le chevalier raconte la trahison de Frédéric, l'affolement d'Elsa, et explique ses origines mystérieuses. « Dans une région inaccessible il est un burg nommé Montsalvat. Un temple lumineux s'élève au milieu. Dans ce temple est gardé comme le saint des saints un vase auguste et merveilleux qui contient du sang tombé des plaies de Jésus... c'est le Graal. Je

vous ai été envoyé par le Graal; mon père Parsifal porte la couronne, et moi, son chevalier, j'ai nom Lohengrin. »

Le destin a prononcé : l'indiscrette curiosité d'Elsa a tout perdu. Le cygne revient, et Lohengrin s'éloigne dans la nacelle miraculeuse, pendant qu'est rompu l'enchantement qui tenait captif Godefroid, le véritable héritier du Brabant changé en cygne par Ortrude. Elsa tombe inanimée.

Ce poème, bâti sur deux légendes ingénieusement combinées, est poétique, sobre de couleur, aisément intelligible, et, pour nous autres Français, moins versés que nos voisins dans l'étude de la littérature chevaleresque du moyen âge, il a même l'avantage de rappeler quelques situations que nous goûtons d'autant mieux qu'elles nous sont plus familières. Loltamund et Ortrude, par exemple, se reprochent mutuellement leur crime, comme le font ailleurs Macbeth et lady Macbeth. Elsa, jeune, belle, heureuse, mais victime de sa coupable curiosité et perdant le bonheur par sa propre faute, pourrait s'appeler Eve ou Psyché. Plus encore que le choix du sujet, la forme de la musique devait satisfaire la majorité des auditeurs. D'une part, en effet, toutes les traditions de l'ancien opéra ne sont pas répudiées; la « mélodie pour la mélodie » se montre même dans quelques morceaux singulièrement bien venus, tels que la marche et le chœur des fiancailles; la division par scènes semble plus nominale que réelle, et la jointure n'est pas telle qu'on ne puisse distinguer avec netteté la coupe des duos et des ensembles. D'autre part, la rhétorique musicale nouvelle a fait un pas important et risque ses premières applications : le rôle des phrases caractéristiques, des thèmes fondamentaux, commence à se dessiner; l'essai d'une réforme se laisse pressentir, et, grâce à ce double courant d'idées, *Lohengrin* peut se faire agréer, et par les disciples de l'école, gardiens d'une tradition qu'ils y retrouvent encore, et par les partisans de la révolution, adeptes des théories avancées qu'ils y saluent déjà.

Si la bibliographie wagnérienne suffit à remplir une bibliothèque, les études sur *Lohengrin* doivent en occuper tout un rayon, et le fameux prélude, à lui seul, a fait couler des flots d'encre. Il s'agit là, en définitive, d'un effet de *crescendo* et de *diminuendo* systématiquement voulu. La mélodie, d'une saveur étrange, apparaît tout d'abord dans les hauteurs de l'orchestre, où les violons l'exposent aussi *piano* que possible; insensiblement elle descend et, pour suivre son chemin, se confie aux clarinettes et aux hautbois, qui la promènent dans un registre moins élevé, dans une région harmonique plus tempérée; prise alors, serrée, pour ainsi dire, entre les violoneuses et bassons qui au-dessous traçent leurs broderies discrètes, mais persistantes, elle avance comme si elle faisait effort pour se dégager; elle prend corps, si l'on peut ainsi parler, et s'affirme plus nettement, jusqu'au moment où le secours des trompettes et des trombones lui donne enfin son maximum de puissance et d'intensité. Alors elle décroît peu à peu, elle remonte vers les sommets d'où elle est venue, toujours plus faible et plus ténue, et elle finit par s'éteindre dans un suprême et imperceptible murmure.

Faut-il nécessairement trouver à ce prélude une signification symbolique? Wagner y voit une troupe d'anges apportant aux chevaliers du Saint-Graal la coupe sacrée et regagnant ensuite les célestes hauteurs. C'est, d'après Liszt, un temple merveilleux se

reflétant « dans quelque onde azurée ou reproduit par quelque nuage irisé » ; d'après Baudelaire, la vision même du paradis. « En l'écoutant, dit l'auteur des *Fleurs du mal*, je me sentis délivré des liens de la pesanteur et je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance... » De tels commentaires, loin de rien éclaircir, risquent fort de tout embrouiller. Ne vaut-il pas mieux, laissant de côté tout ce fatras allégorique, se contenter d'admirer simplement cette préface mise par l'auteur en tête de son œuvre, et s'incliner sans phrase devant cette merveille d'élégance et de goût, portique sublime qui se dresse à l'entrée d'un palais bâti par le génie ?

Le décor du premier acte nous montre une prairie sur les bords de l'Escaut, près d'Anvers. Toute cette exposition, que l'abondance des récitatifs et l'absence d'action proprement dite rendent un peu froide, témoigne pourtant d'une sobriété voulue, d'une simplicité même qui n'exclut pas toute grandeur. Appelée à voix haute par le héraut, Elsa s'avance, vêtue de blanc, et, dans une sorte d'extase, raconte les détails d'une vision étrange : un chevalier à l'armure d'argent lui est apparu pendant son sommeil et lui a juré de la secourir. Ce délicieux récit, d'une expression si chaste, si pure, se développe conformément aux procédés qui deviendront plus tard la manière habituelle de Wagner : soit, à la partie vocale, une série de notes déclamées plutôt qu'un chant proprement dit, et à l'orchestre la véritable mélodie se composant de deux motifs adroitement entremêlés et destinés à se produire souvent, celui du prélude et celui du finale du premier acte ; tout cela d'ailleurs dans la demi-teinte de sonorités fines et discrètes.

Pour résoudre la difficulté, le roi décide de recourir au jugement de Dieu. Telramund se déclare prêt à combattre ; mais qui soutiendra la cause d'Elsa ? Interrogée, la malheureuse avoue ne plus compter que sur le héros de son rêve ; pour prix de sa valeur, elle lui donnera son cœur et sa main, si tel est son désir. Quatre trompettes placées aux quatre points cardinaux sonnent l'appel, fanfare très simplement composée avec les notes de l'accord parfait, et pourtant typique, car on la reconnaît plus d'une fois au cours de l'ouvrage ; puis le héraut proclame solennellement : « Si quelqu'un est venu ici pour soutenir en champ clos, au jugement de Dieu, Elsa de Brabant, qu'il s'avance ! » Neuf mesures sans accompagnement, neuf mesures de récitatif, mais qui par leur noble allure valent un morceau tout entier.

Trois fois l'appel se fait inutilement entendre. Elsa tombe à genoux ; sa voix monte et grandit peu à peu, émue, désolée, pourtant pleine encore d'espérance et de foi : « O Seigneur ! dis maintenant à mon chevalier qu'il me secoure dans ma détresse ! » et, commencée en *la* mineur, cette admirable phrase s'achève en *la* majeur par une série de modulations d'une ineffable douceur et d'un raffinement exquis. Voici venir au fond de la scène une nacelle traînée par un cygne, et, dans cette nacelle, un chevalier se tient debout. Chacun se presse pour contempler le prodige. C'est un échange de questions, de réponses, d'exclamations volant de bouche en bouche et se croisant dans l'air de la façon la plus habile et la plus musicalement expressive. La mélodie reste à l'orchestre, c'est le thème déjà entendu dans la plainte d'Elsa et qui servira au finale du premier acte. Mais sur ce canevas, deux chœurs d'hommes mêlent leurs voix et se répondent, dans un désordre apparent de

l'effet le plus réaliste. Les notes semblent jetées au hasard dans une partie ou dans l'autre ; là une seule, ici deux, plus loin un groupe de sept ou huit, pouvant simuler une phrase, et le bruit va croissant à mesure que l'intérêt devient plus grand jusqu'à l'explosion suprême : « Miracle ! il est arrivé un miracle ! » au moment où l'inconnu aborde à la rive, salué par des fanfares retentissantes.

Au double point de vue du drame et de la musique, c'est une des plus magnifiques entrées que puisse rêver un héros d'opéra. Descendu de sa nacelle au milieu de ces personnages d'attitudes et de physiologies si variées, Lohengrin attache son regard sur le cygne qui vient de l'amener ; il lui dit adieu, et cette courte mélodie, où se devine une sorte de tristesse contenue, même de vague inquiétude, est demeurée célèbre. Notons, en passant, dans cette phrase expressive, l'absence de toute tonique, jointe à l'uniformité voulue d'une suite de cadences sur la dominante, procédé curieux auquel pourrait bien revenir une part du résultat obtenu.

Avant de combattre pour Elsa, Lohengrin fait jurer à la jeune fille de ne jamais chercher à savoir « ni de quelle contrée il arrive, ni quel est son nom, ni quelle est sa nature », serment décisif, puisqu'il sert en quelque sorte de pivot dramatique à tout l'ouvrage, et justement caractérisé par un thème expressif qui se présente ici pour la première fois, mais reviendra souvent par la suite, et qu'on pourrait nommer, suivant le mode allemand, le motif du « serment de discrétion » ou de « la foi jurée ». Cependant les témoins mesurent la lice ; le héraut proclame les conditions du combat ; le roi invoque le secours du ciel ; la lutte commence, et bientôt Telramund succombe, terrassé par Lohengrin qui lui fait grâce de la vie, tandis qu'Elsa se jette avec enthousiasme dans les bras de son sauveur et que la foule acclame le héros victorieux en poussant des cris d'allégresse.

On conçoit l'intérêt dramatique de ce superbe finale, une des pages maîtresses de l'œuvre, où quelques longueurs inutiles ne sauraient compromettre l'effet d'une série de fragments de toute beauté, comme le fier appel du héraut, comme le défi de Lohengrin, comme la furieuse réponse de Telramund avec sa succession hardie d'accords durs et heurtés, comme enfin l'explosion suprême où se combinent toutes les ressources de l'orchestre sonnait à pleins cuivres, et des voix mêlées, étagées par endroits, au point de présenter jusqu'à onze parties réelles ; où jusqu'au bout se maintiennent cette allure héroïque, cette fierté martiale que le compositeur a su traduire avec une incomparable puissance et un merveilleux éclat.

Le deuxième acte, qui a pour cadre l'intérieur du burg d'Anvers, se décompose, pour ainsi dire, en deux parties, se jouant l'une dans les ténèbres de la nuit, l'autre au lever du jour, la première occupée par deux grands duos, la seconde par une grande scène finale. Ortrude, que nous avons vue dans l'acte précédent, mais sans trop entendre le son de sa voix, tient ici la première place. Figure bizarre, énigmatique, que nous retrouverons un jour plus compliquée, plus raffinée encore, sous les traits de Kundry dans *Parsifal*. Restée païenne et à demi sorcière, elle poursuit une double tâche : d'abord rendre la confiance à son mari, Telramund, qui, vaincu, banni, regarde avec rage ce burg d'où pour toujours il doit s'éloigner ; ensuite se venger d'Elsa, en tâchant de verser dans son âme le poison du doute, en lui don-

nant à entendre que ce futur époux est d'une étrange origine, et qu'il pourrait bien un jour disparaître par le même enchantement qui l'a amené.

Nous n'essayerons point de critiquer la donnée scénique de ces deux duos successifs, d'en démontrer même, ce qui serait aisé, l'inutilité; nous ne chercherons point à justifier la rencontre peu vraisemblable de ces deux rivales, à expliquer comment Elsa, une princesse, passe sur un balcon la fin de la nuit qui précède la cérémonie de son mariage, comment elle pousse la compassion jusqu'à pardonner, sans plus d'hésitation, à celle qui voulait sa mort, et jusqu'à lui rendre tout ou partie de ses charges, en l'invitant à se joindre au cortège qui doit l'accompagner à la cathédrale. Mais on ne lira pas sans intérêt ni profit ces longues pages musicales. Les stances d'Elsa rêvant aux étoiles ont une certaine grâce poétique; la péroraison du duo avec Ortrude est traitée avec une noble ampleur, et se complète en outre par une admirable ritournelle d'orchestre. Quant au premier duo entre les époux vaincus et maudits, sa couleur sombre, ses accents sinistres, l'ont rendu depuis longtemps célèbre en Allemagne. Deux thèmes s'y rencontrent: l'un, celui du *serment de discrétion*, entendu au premier acte, l'autre pour la première fois présenté, et destiné, par ses contours cherchés, ses modulations heurtées, ses tonalités indécises, à caractériser l'âme perfide, tortueuse, hypocrite d'Ortrude. Ainsi a-t-on pu trouver là (quoique, le parti pris n'étant pas absolu, l'épreuve demeure incertaine une application remarquable des motifs caractéristiques circulant à l'orchestre et formant la base du développement symphonique, tandis que la mélodie proprement dite reste écartée de la partie vocale.

Au moment où le soleil commence à dorer le sommet des tours, le peuple envahit peu à peu la scène. Les pimpantes sonneries de trompettes saluant l'aurore et réveillant le burg silencieux, l'entrée de la foule dont les instruments à cordes traduisent bien le gai bourdonnement, les proclamations du héraut annonçant la mise au ban de l'empire de Telramund, proclamations courtes, mais justes d'accent et sobrement expressives, les réponses du chœur aboutissant à une sorte d'éclatant cri de guerre, tout cela compose un ensemble musical très mouvementé, rappelant à quelques égards la manière pompeuse des Meyerbeer et des Halévy. C'est alors que, se rendant au Munster, Elsa, suivie de toute sa cour, traverse la scène aux accents d'une marche religieuse, souvent exécutée à Paris et justement célèbre. Des deux motifs qui la composent, le premier, en *mi*, a cette allure solennelle, cette gravité nuancée de tristesse qui convient aux chants de l'Église; le second, en *si*, est plus élégant, plus mondain, mais, passant en *mi* majeur, il s'enrichit sur la scène des accords simples et puissants d'un double chœur; un petit divertissement de huit mesures, où les violons accompagnés de harpes exposent un chant très lié, doux et expressif, sonde les deux parties de la marche et ramène l'air initial où les chœurs et l'orchestre se fondent en un formidable tutti.

Accueillie par les vivats du peuple, Elsa va gravir le perron du Munster, lorsque Ortrude se dresse devant elle, refusant de marcher plus longtemps à sa suite. Elsa lui reproche son ingratitude et son hypocrisie; Ortrude réplique en s'attaquant à l'honneur même de ce chevalier qui refuse de dire sa naissance et son nom. Un dialogue s'engage ainsi entre les deux rivales, hautain, agressif, coupé par les

exclamations significatives du peuple. Trois fois Ortrude prend la parole, et, les trois fois, son chant se tient curieusement sur les limites du récitatif mesuré et de l'air proprement dit; sans doute, la coupe semble régulière, de quatre en quatre mesures; mais les dessins, les contours des phrases, se correspondent rarement et ne se répètent jamais: exemple précieux à citer de cette manière mixte qui caractérise *Lohengrin* et en fait l'opéra de transition par excellence.

Attirés par le bruit, Lohengrin, le roi, les comtes et les nobles de Saxe et de Brabant sont sortis du palais, et leur arrivée, saluée par la fanfare caractéristique de « la victoire » finale du premier acte, marque le point de départ du finale du second. Elsa s'est réfugiée près de son fiancé, qui d'un simple regard fait reculer Ortrude, quand Telramund, surgissant à l'improviste, recommence à son profit le coup de théâtre amené par sa femme à la scène précédente. « Vous avez mal surveillé, dit-il, le jugement qui m'a ravi l'honneur, en épargnant à celui que je vois radieux devant moi toute question. Je lui demande, moi, son nom, sa patrie, sa condition. » Le chevalier interpellé dédaigne de répondre; mais Telramund s'est rapproché d'Elsa, et, comme le démon tentateur, il distille son mortel venin. « Laisse-moi lui enlever une parcelle de son corps, et le secret qu'il te cache, tu le verras à découvert. — Jamais, jamais! — Je serai près de toi cette nuit, appelle-moi! » Lohengrin alors, se détournant, les aperçoit tous deux. « Arrière, Telramund, arrière, Ortrude, crie-t-il d'une voix terrible, et que jamais plus ne vous rencontrent mes yeux! Elsa, parle maintenant! Veux-tu me poser la question fatale? » Pour toute réponse la malheureuse s'élançait vers son sauveur. A ce moment les orgues retentissent dans le Munster, les cloches sonnent, le cortège reprend sa marche solennelle, et le Roi, ayant Lohengrin à sa gauche, Elsa à sa droite, pénètre dans le sanctuaire où l'union des époux doit être consacrée.

Très animé, très riche de couleur et d'accents, ce grand finale, un peu trop long peut-être, n'emprunte plus rien aux formules italiennes et se déroule sans plan musical bien précis; le contour de son architecture serait malaisé à tracer. On y retrouve seulement, enchaînés, quelques-uns des motifs connus, la fanfare du combat, le thème de « la foi jurée » et surtout la phrase typique d'Ortrude, sur laquelle est bâtie la première partie de l'ensemble. L'accusation portée par Telramund n'est au fond qu'un récitatif, mais plein de force, brillamment écrit pour les notes hautes du baryton et d'un grand effet; la réponse de Lohengrin a cette fierté sereine du héros que sa pureté céleste protège contre les attaques humaines; les chœurs enfin sont traités avec un luxe de parties et un souci de l'harmonie vocale qui ne contribuent pas peu au magnifique résultat de sonorité obtenu. Remarquons enfin que le premier motif de la marche religieuse sert de coda, et que, par une sorte de coquetterie, l'auteur a su le renouveler en variant les six parties de chant, tandis qu'il maintenait la même disposition d'accompagnement.

Le troisième acte est précédé d'une introduction qui, dans la pensée de Wagner, forme une espèce de tableau musical à part, destiné à traduire dans l'orchestre ce qu'il ne tenait pas à montrer sur la scène: « le bruit et les magnificences de la fête des noces ». Tout le monde connaît cette page étincelante, d'abord popularisée par les concerts sous le nom un peu

inexact de *marche nuptiale*; car le premier motif de ce qui sert de *trio* pourrait seul être qualifié de *tempo di marcia*. Le reste éclate et vibre d'une gaieté bruyante, presque féroce. La sonorité, grâce à la disposition des cuivres, y atteint un degré de puissance qu'on ignorait encore et qu'on n'a pas dépassé depuis; la vigueur s'y dépense avec une fougue presque surhumaine, et l'on doit croire, en effet, qu'un souffle héroïque a passé là.

Sur une coda de vingt-quatre mesures qui termine l'entr'acte et le raccorde au chœur suivant, le rideau se lève et découvre la chambre nuptiale. Au fond, par la porte de droite, entrent les femmes qui conduisent Elsa; par la porte de gauche, les guerriers et le Roi qui conduisent Lohengrin. Au moment où les deux troupes, précédées de pages portant des flambeaux, arrivent au milieu de la scène et s'arrêtent, huit jeunes filles s'en détachent et tournent par trois fois à pas lents autour des fiancés que le roi embrasse cérémonieusement; puis le cortège se reforme. Lorsque tous ont quitté l'appartement, les portes sont fermées du dehors, et le son va s'éteignant peu à peu.

On a fait observer que la première mesure de ce chant nuptial était identique à la première mesure d'un finale resté célèbre des *Deux Nuits* de Boreldien. Soit! Mais il suffit de considérer les mesures suivantes dans les deux morceaux pour voir quel chemin différent peuvent se frayer, tout en partant du même point, deux maîtres de génie si opposés. Par son tour simple et naïf, par sa tenue calme, presque elaste, par sa sonorité discrète et voilée, ce chœur forme avec l'intermède qui précède le plus heureux contraste. Comme dans le chœur des messagers de *Rienzi*, comme dans le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme*, la phrase est franchement mélodique et nettement rythmée. L'harmonie à quatre parties (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> dessus, ténors et basses), harmonie qui, malgré deux ou trois négligences, doit sembler parfaite à qui sait les procédés cavaliers de Wagner en pareil cas; le divertissement qui compose le *trio*, où huit soprani soli dialoguent agréablement avec l'orchestre, la sobriété et la variété des accompagnements, renouvelés les quatre fois où réapparaît le motif principal, tout est calculé et s'impose sans peine, car il est difficile d'imaginer une grâce plus exquise, un charme plus pénétrant.

Enfin, les époux se trouvent seuls pour la première fois, et leurs cœurs vont s'épancher.

Ce grand duo d'amour, terminé d'une façon si brusquement inattendue et si terrible, n'est pas la partie la moins célèbre de tout l'opéra. On en pourrait critiquer la longueur démesurée. Onze motifs, en effet, s'y succèdent, bien et dûment caractérisés, onze mélodies avec leur cadence parfaite, onze dessins nouveaux dont pas un ne se reproduit, onze figures de notes dignes d'être qualifiées de *Leitmotiv*. On ne trouve donc pas là cette unité de composition qui deviendra plus tard le *desideratum* de Wagner, la raison d'être, le vrai but de ses essais de réforme, et l'on ne sait plus trop de quel système relève cette grande scène. De l'ancien? Non, car les voix y sont traitées dans la manière dialoguée et ne concertent jamais, sauf pendant sept mesures, presque au début. Du nouveau? Non, car l'emploi des thèmes caractéristiques est nul; non surtout, car l'orchestre garde son rôle d'accompagnateur, et, loin de former l'élément prépondérant, loin d'imposer sa direction générale, il se plie docilement aux fantaisies du chant. Mais, une fois le système hors de cause, on ne peut

qu'admirer sans réserves le détail de l'exécution, la chaleur et l'originalité de l'inspiration, l'éclat soutenu sans défaillance dans les parties de force, le charme traduit sans mièvrerie dans les parties de douceur; qui sait même si cet admirable duo d'amour n'emprunte pas justement à ce caractère de transition, à cette absence de parti pris musical que nous signalions tout à l'heure, un attrait spécial, qui le fera toujours préférer par la majorité des auditeurs aux trois grandes scènes correspondantes de *Tristan*, de la *Walkyrie* et de *Siegfried*?

Au deuxième tableau la scène représente, comme au premier acte, une prairie sur les bords de l'Escaut. De divers côtés arrivent peu à peu les Brabançons qui forment le ban du roi, comtes, porte-bannières, écuyers et valets. Sur un mouvement obsénié de triolets à la basse, des faufares curieusement variées saluent à leur manière chaque groupe de chevaliers et sonnent tour à tour en *mi b*, en *ré*, en *fa*, en *mi* naturel, tandis qu'une sorte de cantabile se détache par trois fois de l'ensemble et, grâce à son allure plus grave et plus pompeuse, donne au morceau le caractère assez précis d'une marche. Lorsque le roi fait son entrée, les guerriers se rangent sous leurs bannières, et de toutes parts, sur la scène et dans l'orchestre, les trompettes retentissent; par un ingénieux artifice harmonique, elles entremêlent leurs tonalités diverses et, dans une apparente confusion qui sied à cette scène animée, finissent par donner ensemble toutes les notes de la gamme, *ut, la, mi, fa, sol, si* et *ré*.

Comme au premier acte encore, le roi remercie ses vassaux de n'avoir pas manqué au rendez-vous, mais il le fait cette fois en termes plus concis et plus expressifs. La dernière partie de son discours, reprise en chœur, éclate comme un chant de guerre, comme un appel patriotique. Lorsque s'avancent presque simultanément les quatre chevaliers portant le cadavre de Telramund, Elsa accompagnée d'une suite nombreuse de femmes, Lohengrin enfin, grave et triste. Au roi, qui par une phrase, la plus mélodique peut-être de tout son rôle, lui souhaite la bienvenue, Lohengrin répond qu'il se présente non plus en guerrier pour conduire des soldats au combat, mais en accusateur pour dénoncer un tribunal Telramund d'abord, qui lâchement l'avait attaqué la nuit et dont il a fait prompt justice, Elsa ensuite, qui, prêtant l'oreille aux conseils de la perfidie, a trahi ses serments. C'est comme un retour vers le passé, et, justement rappelés, une foule de motifs des actes précédents se pressent ici, la phrase de « la foi jurée », la phrase du prélude, celle du combat, celle d'Ortrude, etc. Alors, avec solennité, et devant tous, Lohengrin dévoile le secret en vue duquel tout le drame est échafaudé et qui, marquant le point d'arrivée de cette œuvre, se trouve également le point de départ d'une autre composition du même auteur, *Parsifal*. Il dit que dans une terre éloignée, au burg de Monsalvat, un temple magnifique s'élève où des chevaliers veillent sur un vase sacré, le Graal, apporté jadis sur la terre par des anges. Pour prix de leurs services, ces gardiens sont investis d'une puissance surnaturelle, et, envoyés de par le monde pour défendre l'innocence attaquée, ils sont assurés de vaincre. Mais nul ne doit connaître leur origine, ou le charme s'éteint. Il proclame alors son nom, « Lohengrin », et, forcé de punir ceux qui l'ont pressé d'indiscrètes questions, il s'éloigne, comme l'exige Parsifal son père, pour ne plus revenir jamais.

La musique de ce long et admirable récit est celle du prélude que l'orchestre reproduit à quelques variantes près, tandis que la voix du ténor tantôt suit le chant principal, tantôt greffe sur le dessin de l'orchestre un récitatif en manière de contre-chant.

Cependant le cygne a reparu sur l'Éscaut, traînant sa nacelle. Lohengrin a compris qu'il devait partir et se tourne vers lui. L'adieu au cygne du premier acte devient ici le salut au cygne, car les deux mélodies se font pendant et semblent en partie calquées l'une sur l'autre. En vain Elsa se suspend désespérément au cou de Lohengrin; s'arrachant à ses caresses, celui-ci lui adresse le solennel adieu que traduit d'une façon si poignante cette mélodie en *sol*, avec son accompagnement de triolets, syncopés de deux en deux notes, simulant presque le hoquet des sanglots. Il met le pied sur la nacelle, et, croyant tenir sa vengeance, Otrude s'écrie triomphante : « J'ai bien reconnu la chaîne au moyen de laquelle j'ai transformé l'enfant en cygne : c'était l'héritier de Brabant. » Puis, se plaçant devant Elsa, elle ajoute ironiquement : « Merci pour avoir banni loin de toi le chevalier! S'il était resté plus longtemps, ce héros aurait aussi délivré ton frère! » Elle a parlé trop tôt. Lohengrin adresse au ciel une muette et fervente prière. Aussitôt on voit une blanche colombe planer au-dessus de la nacelle. Le cygne, détaché de sa chaîne, se transforme et prend la figure d'un jeune adolescent, Godefroid, le frère d'Elsa. Les maléfices d'une sorcière l'avaient perdu; la prière d'un innocent l'a sauvé. Les nobles fléchissent le genou, tandis qu'Otrude pousse un cri de rage. Quant à Elsa, après avoir pressé joyeusement l'enfant sur son cœur, elle reporte ses regards vers le fleuve et tombe sans connaissance. Lohengrin n'est plus là. Comme une tache blanche et lumineuse sur les eaux bleues de l'Éscaut, on le distingue encore, mais loin, déjà très loin : c'est la colombe qui a pris la chaîne de la nacelle et qui l'emmena, comme au premier acte le cygne l'avait amenée.

Tel se dessine en ses lignes principales cet opéra dont la valeur, après tant d'années d'existence et de triomphes, n'est plus à découvrir, mais simplement à enregistrer. On a critiqué le choix du sujet, et même, le sujet une fois admis, on s'est demandé si l'auteur en avait tiré tout le parti possible, si les tableaux étaient assez variés, les ressorts de l'action suffisants, si quelques naïvetés de détail n'auraient pas pu et dû être évitées. D'autre part, dans la partition on a relevé de nombreuses redites, des longueurs fâcheuses; on a signalé l'abus de certaines formules, l'usage, comme toujours, excessif des mesures à deux et à quatre temps; sur les 3,030 mesures dont se compose l'opéra, 97 seulement sont à division ternaire : taches légères après tout.

De véritables trouvailles mélodiques, comme le prélude, comme l'entr'acte du troisième acte, comme le début du duo d'amour, un emploi discret encore, mais ingénieux toujours, de thèmes caractéristiques, c'est-à-dire nettement reconnaissables; un souci constant de la noblesse et de la justesse dans la déclamation; une merveilleuse entente de l'effet et de la puissance des ensembles, comme au finale du premier acte; la richesse d'une orchestration plus neuve, plus originale que dans les ouvrages précédents, avec le secours fréquent des trompettes et des trombones, avec des tenues de cuivre accompagnant sans fracas les récitatifs; enfin l'intensité du coloris et son heureuse appropriation au caractère

légendaire de l'opéra; voilà plus qu'il n'en faut pour justifier dans le présent et assurer dans l'avenir le succès de *Lohengrin*. Bon gré, mal gré, la France elle-même a fait sa soumission, et *Lohengrin* s'y est implanté, comme partout ailleurs, parce que c'est l'œuvre de la maturité, conçue et exécutée par un maître en pleine possession de soi-même, et que, placée presque à égale distance de *Rienzi* et de *Parsifal*, elle doit bénéficier auprès du public de cette situation intermédiaire.

#### Les Maîtres chanteurs de Nuremberg.

Munich, 21 juin 1868.

La conception des *Maîtres chanteurs* remonte à l'époque où Wagner, devenu le protégé du roi de Bavière, avait dit adieu aux inquiétudes. Aussi cette comédie joyeuse (d'une gaieté si germanique et si différente de la nôtre) est-elle un chant triomphal, une sorte d'alléluia personnel et, en même temps, un poème symbolique. Wagner a voulu y célébrer « la victoire du génie poétique sur le pédantisme de l'école », autrement dit l'apothéose de l'art nouveau combattu par la routine; et, disant adieu au mythe, il a placé l'action en plein XVI<sup>e</sup> siècle, à Nuremberg, au sein de la corporation des maîtres chanteurs.

Ces maîtres chanteurs ont laissé en Allemagne (car l'écho de ces disputes locales n'a guère traversé la frontière) la réputation d'un syndicat intolérant, exclusif, brisant toutes les individualités rivales et perpétuant, sous le nom de tablature, un code barbare de formules surannées. Wagner leur oppose le cordonnier poète Hans Sachs, personnage célèbre de l'autre côté du Rhin, auteur de trente-cinq volumes in-folio de comédies, tragédies, contes, fables, etc.; incarnation pour le musicien de ce ferme bon sens populaire qui réagit toujours contre le pédantisme d'école. Près de lui, le chevalier Walther représente la jeunesse, l'inspiration, le génie lyrique dans sa fleur. En contraste, le Trissotin musical, Sextus Beckmesser, greffier de la ville et partisan irréductible de la tablature. Comme personnages féminins, Eva, fille de l'orfèvre Pogner, et sa nourrice Madeleine.

« Les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, écrit Castille Mendès, sont, de toutes les œuvres de Richard Wagner, la plus intimement, la plus localement, la plus totalement allemande, par le personnage de Hans Sachs, auguste incarnation du peuple-poète, du peuple-apôtre, mais poète comme un chanteur de la Guilde, mais apôtre comme Luther; par la parodie, ah! si haute, parodie cependant, — les airs du Caveau des Désaugiers franconiens dans l'écho de la cathédrale de Bach! — par la parodie d'une heure littéraire et musicale, allemande, qui ne saurait éveiller aucun souvenir en l'instinct de la race française; par un comique qui n'est pas plus le nôtre que le rire de Shakespeare ne ressemble à celui de Molière, ou que la farce de Goethe, pour nous navrante (car il a écrit des farces, Goethe!), ne ressemble à la gaieté de Renard ou de Courteline, par un comique qui, pour que je rie, exige que je me fasse naturaliser Allemand pendant le point d'orgue! et, en un mot, par cette sueur, toujours, d'âme germanique, à tous les pores de l'œuvre. »

Que l'œuvre soit essentiellement germanique, c'est également l'avis du compositeur.

« En m'occupant, écrit Warner, de la composition et de la représentation des *Maîtres chanteurs*, que

mon désir destinait d'abord à la ville de Nuremberg même, j'étais guidé par l'idée de présenter au public allemand l'image de sa véritable nature, et j'entretenais l'espoir d'obtenir en retour, de la partie élevée et sérieuse de la bourgeoisie allemande, une reconnaissance sincère et cordiale. L'excellente première représentation au Théâtre royal de Munich rencontra l'accueil le plus chaleureux; mais, chose singulière, parmi les assistants, ce furent quelques Français venus à Munich qui se montrèrent le plus vivement frappés de cet élément national de mon œuvre; au contraire, rien ne trahit une impression semblable à l'observateur de la portion du public munichois. »

Suivant la très juste observation de M. Tiersot, ce n'était pas la première fois que Wagner louait ainsi l'intelligence des Français et leur esprit pénétrant : maintes fois il a exprimé cette opinion, flatteuse pour nous, — encore qu'inattendue pour certains, — et cela même en des moments où il eût été le plus excusable du monde de s'en taire. C'est ainsi qu'après la déroute du *Tannhäuser* à Paris, il écrivait ceci :

« Vous vous tromperiez grandement si vous tiriez de vos informations, au sujet du public parisien en général, une conclusion flatteuse peut-être pour le public allemand, mais en vérité très injuste. Je persiste, au contraire, à reconnaître au public parisien des qualités fort sympathiques, notamment une compréhension très vive et un sentiment de la justice vraiment généreux.

« Voici un public (pris dans son ensemble) auquel je suis personnellement tout à fait inconnu, un public auquel les journaux, les bavards et les oisifs rapportent journellement sur mon compte les choses les plus absurdes, et qu'on travaille contre moi avec une rage presque sans exemple : eh bien ! qu'un tel public, pendant des quarts d'heure entiers, lutte pour moi contre une clique et me prodigue les témoignages les plus opiniâtres de son approbation, c'est là un spectacle qui devait me mettre la joie au cœur, eussé-je été l'homme le plus indifférent du monde. »

D'ailleurs la victoire de l'idée est une des données du répertoire wagnérien les plus accessibles à la foule. L'intime union de Hans Sachs et de Walther de Stolzing n'est même pas une conception particulièrement germanique. Hans et Walther pourraient porter des noms français; ils seraient les principaux acteurs d'une des crises où se sont alliés plus d'une fois, au cours de notre histoire littéraire, le libre génie populaire et la culture des hautes classes.

Rappelons en quelques mots l'argument de la comédie lyrique de Wagner. Les maîtres chanteurs et leurs associations, qui couvrent le sol germanique aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, font partie intégrante de l'histoire de la « culture allemande ». Comme l'a dit très justement Schuré, leur rituel baroque, leur code barbare connu sous le nom de tablature, symbolisent l'école stationnaire, exclusive, étroite, ennemie de toute libre inspiration, qui fait de la poésie un métier, et du génie un apprentissage. En somme, les maîtres chanteurs étaient des pédants, et devant ces sectateurs de la routine, Wagner a eu l'idée de dresser un poète vraiment inspiré, le chevalier Walther de Stolzing, jeune seigneur de Franconie, qu'a mis sur les rangs son amour pour Eva, la fille de l'orfèvre Pogner, promise au vainqueur du concours.

Aux grands principes exposés par l'apprenti David sur les modes poétiques, l'art de chanter, le chevalier répond simplement :

Je chanterai pour les doux yeux que j'aime;  
Au fond de mon âme, au fond de mon cœur,  
Ma voix saura trouver l'accent vainqueur.

Sur cette profession de foi les maîtres chanteurs arrivent. On nous présente là Pogner l'orfèvre, Beckmesser, greffier de la ville, le boulanger Kothner, le cordonnier Hans Sachs, tous épris de beau langage et de belle musique, tous saluant déjà en Beckmesser le vainqueur probable du concours.

Walther, qui est à Nuremberg l'hôte de Pogner, annonce son intention de prendre part au concours. On y consent, non sans se moquer quelque peu de son audacieuse présomption; avant de le laisser concourir pourtant, il faut qu'on le juge, qu'on sache s'il est digne de la maîtrise.

Il chante; mais chacun de ses vers est compté comme une faute; il est repoussé sans appel. Seul, Hans Sachs, séduit par la sincérité de ses accents, prend sa défense :

Voilà le vrai poète,  
Voilà, c'est Sachs qui vous le dit,  
Un noble cœur, un grand et fier esprit.

Le marqueur de fautes, le greffier Beckmesser, autre aspirant à la main d'Eva, coupe l'improvisation de bruyants coups de craie sur le tableau noir. En vain Walther proteste dans une strophe du plus dédaigneux accent, le critique triomphe en montrant le tableau tout blanchi de marques crayeuses : « Ni pause ni fioritures, et pas de mélodie! »

Le deuxième acte a pour décor un carrefour devant la boutique d'Hans Sachs, au crépuscule. Eva, sous prétexte de montrer à Hans Sachs une chaussure qui a l'impertinence de blesser ses pieds de Cendrillon, s'informe du résultat du concours. Elle apprend l'échec de Walther, et elle se laisserait fort bien enlever pour réparer l'injustice des maîtres (voilà une Eva qui est la vraie sœur de Gretchen!) si Hans Sachs, qui veille sur les deux amoureux, avec un dévouement d'autant plus méritoire qu'il est lui-même vaguement amoureux d'Eva, n'empêchait les deux enfants de dépasser les bornes des enfantillages permis. L'acte se termine par un épisode burlesque, la sérénade de Beckmesser et une bataille dans la rue. « Apprentis, compagnons, viennent augmenter le bruit, sous prétexte de le faire cesser. Cris, horions, disputes, vociférations des gens aux fenêtres, chutes d'eau nocturnes, bastonnades : c'est une mêlée croissante, un galop furieux et burlesque. Tout cesse enfin. Le veilleur de nuit, placide, traverse la place pour la seconde fois. Il est onze heures. Il n'a rien vu, rien entendu. Tout est tranquille. « Bourgeois de Nuremberg, dormez! »

Au troisième acte, Hans Sachs, qui a fait le complet sacrifice de son amour, initie Walther aux secrets de la tablature. Walther dit le songe qu'il a fait, songe de poésie et de tendresse, qui sera son « morceau de concours ». Sous la dictée de Walther, Sachs a écrit le poème. Tandis que Walther et Hans Sachs sont allés revêtir leurs habits de fête, Beckmesser se glisse dans la boutique. Après la nuit dernière, qu'il a passée entre les moqueries et les coups, il ne peut pas composer une nouvelle sérénade, mais il aperçoit sur la table le poème de Walther transcrit par Hans Sachs. Le maître cordonnier permet à Beckmesser de prendre cette poésie. Le plagiat du greffier tournera à sa confusion.

Le dernier tableau se passe dans une prairie, aux bords de la Pegnitz. Devant le peuple assemblé, juge en dernier ressort et souverain arbitre, Beckmesser se couvre de ridicule en essayant d'interpréter la cantate qu'il a volée à Walther et qu'il lit tout au rebours. Le chevalier est proclamé vainqueur après une improvisation lyrique qui transporte la foule, et le chœur final célèbre la défaite des pédants pendant que Hans, représentant du glorieux passé, presse sur son cœur le chevalier franconien, le chantre de l'avenir.

Musicalement, parmi les ouvrages de Wagner qui ont vu le jour après *Tristan et Isolde*, l'opéra des *Maîtres chanteurs* est, sans contredit, sinon le plus remarquable, du moins le plus curieux, le plus inattendu, et nous pouvons ajouter le plus essentiel.

Avec *Tristan*, Wagner a donné la formule définitive de son système. Si, comme nous le constaterons, il innove encore dans l'*Anneau du Nibelung*, c'est surtout au point de vue des conditions scéniques de la représentation; musicalement parlant, il s'y permet de légères dérogations à ses principes, par exemple l'usage des récitatifs à vide sans accompagnement d'orchestre, rigoureusement proscrits de *Tristan et Isolde*. De même dans *Parsifal* nous signalerons le fréquent emploi des chœurs harmonisés, comme aussi certains retours à des formules précédemment répudiées. D'ailleurs ces deux drames sont, comme tous les autres, *Rienzi* et celui qui nous occupe exceptés, empruntés à la légende.

Or, au lendemain de l'apparition de *Tristan*, on était en droit de se demander, d'une part si ce terrain de la légende n'était pas le seul où la musique dramatique de Wagner pût se donner librement carrière, de l'autre si la comédie, aussi bien que la tragédie lyrique, se prêtait à l'application rigoureuse du nouveau système musical.

C'est à cette double question qu'a répondu victorieusement le musicien en écrivant les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

Le nom seul de Nuremberg suffit à évoquer tout un passé lointain et à faire apparaître devant nos yeux, comme en la vision d'un rêve, les vieilles maisons sculptées à larges toits et aux pignons, les fontaines curieusement ouvragées, les colonnettes, les chapiteaux, les heurtoirs, les lanternes, toutes guipures et broderies qu'aux jours d'autrefois d'incomparables mains ont su forger dans le fer ou tailler dans la pierre. Voilà le milieu pittoresque où s'agitent les maîtres chanteurs, et nul cadre ne semblait plus propre à faire valoir le tableau de genre que Wagner présentait au public.

Ajoutons qu'au xvi<sup>e</sup> siècle, époque de l'action, Nuremberg était un coin de terre où, grâce au mouvement des esprits, grâce au génie des artistes, se concentrait une partie des forces intellectuelles de l'Allemagne. Disparue du château des riches seigneurs, la poésie se retrouvait dans la boutique d'humbles artisans; les *Mimesänger* avaient fait place aux *Meistersinger*, et le chevalier Wolfram von Eschenbach avait pour successeur Hans Sachs, un cordonnier! Ses rivaux exerçaient des fonctions à peine plus relevées, et nous rencontrons sur la liste détaillée que donne l'auteur pour les besoins de sa pièce, un orfèvre, un pelletier, un ferblantier, un boulanger, etc. C'est ce petit monde, en effet, qu'il oppose au champion de ses doctrines réformatrices, petit monde dont les puériles vanités, les basses jalousies, les passions mesquines, les travers ridicules, sont ma-

tière à satire et devaient faire ainsi pencher l'opéra vers la comédie musicale.

Comédie musicale, telle est bien la véritable désignation de cet ouvrage unique, d'inspiration tour à tour poétique ou bouffonne, et que, par habitude sans doute, auteurs et éditeurs qualifient encore d'opéra.

Une admirable ouverture en dessine les grandes lignes et, comme celle de *Tannhäuser*, symbolise la lutte des deux éléments aux prises pendant la durée du drame, la routine et le progrès, représentés, l'une par la marche solennelle des maîtres chanteurs et le thème scolastique qui caractérise leur corporation, l'autre par l'air inspiré qui vaudra au héros de la pièce le prix du concours. Le reste n'est qu'ornements, divertissements, artifices de contrepoint, enchevêtrement de rythmes et de tonalités, procédés dont une science indiscutable fait admirer toutes les hardiesses. Ici, la phrase de Walther s'interrompt subitement, comme brisée dans son vol et écrasée sous le poids des lourdes formules de l'école; là, au contraire, elle se superpose victorieusement aux mélodies rivales; ailleurs, c'est le thème des maîtres chanteurs qui, changeant subitement de caractère, devient, par une ironie malicieuse, un *staccato* léger, piquant, presque irrévérencieux en son enjurement. Plus on avance enfin vers la coda, plus les notes semblent se précipiter, s'entasser dans un fouillis inextricable: désordre simulé que doit dissiper une exécution spirituelle et vive de la part de l'orchestre, car il s'agit d'une ouverture d'opéra-comique; et c'est parce que, méconnaissant ce caractère spécial, on dénatura à plaisir les intentions de l'auteur, que, lorsqu'elle fut jouée à Paris pour la première fois, elle parut alors d'une architecture si lourde et d'une inspiration si monotone.

Le thème initial des maîtres chanteurs, que reprennent triomphalement, pour clore l'ouverture, toutes les masses instrumentales, se relie sans transition à un fragment de choral, chanté au lever du rideau avec accompagnement d'orgue. La scène représente l'intérieur de l'église Saint-Catherine. A gauche, vers le fond, on aperçoit les derniers bancs de la nef, où se joue une pantomime assez explicite pour que l'orchestre ait à peine besoin de la traduire entre les pauses du chant sacré.

Pendant la fin de cette scène et une grande partie de la suivante, se produit le continuel va-et-vient de jeunes apprentis disposant ce coin de l'église pour la séance des maîtres chanteurs. Un d'entre eux, élève de Hans Sachs, mis au courant des projets de Walther, veut s'amuser à ses dépens et l'entretient tout d'abord des difficultés qu'il aura à surmonter pour obtenir ce titre convoité de « maître chanteur ». Connait-il les règles de la « tablature »? Le chevalier avoue son ignorance et prie son interlocuteur de les lui enseigner. L'apprenti David, abusant de sa supériorité, joue au professeur et détaille à grand renfort de mots techniques les secrets de la cordonnerie et de la poésie qu'il mène de front, comme son maître. Le voilà montrant que le chanteur est tout à la fois un musicien et un poète, qu'il doit connaître « le mode court, le mode long, le mode supra-long, le ton rouge, le ton bleu, le ton vert, l'air du chalumeau, l'air de l'arc-en-ciel, l'air du rossignol », etc., et l'énumération se poursuit impitoyable. Puis viennent les règles du chant, attaque de la note, émission de la voix, respiration; enfin les règles de la poésie, choix de rimes, concordance des termes, etc. David raillerait encore si, les pré-

paratifs de la séance terminés, il ne fallait céder la place aux membres de la corporation.

Un vaste rideau forme le fond du théâtre et dissimule aux yeux la nef de l'église : à droite, rangées en demi-cercle, les banquettes réservées aux maîtres chanteurs; au milieu, une petite estrade garnie d'une chaise, d'un tableau noir et de rideaux également noirs, pouvant en quelque sorte enfermer la personne qui s'y place; à gauche, un siège spécial réservé au candidat; au dernier plan, contre le rideau, le banc des apprentis. Voici que les maîtres chanteurs arrivent par petits groupes, les uns après les autres, causant familièrement; parmi eux Pogner l'orfèvre, père d'Eva, et Beckmesser, le greffier, auxquels Walther se présente en exposant son désir d'être reçu. La séance enfin s'ouvre par l'appel à haute voix de tous les membres, qui répondent, chacun à sa manière, un « présent »! ou sévère ou plaisant.

Bien des motifs charmants se succèdent et déjà s'entrelacent dans ces deux scènes préliminaires, où brillent, autant que dans l'ouverture, le savoir-faire du musicien, la souplesse de son inspiration et la finesse de son esprit; d'abord la mélodie hésitante et rêveuse qui scande le dialogue embarrassé des amoureux, écho lointain de l'adorable duetto de *Don Juan*; puis, deux dessins typiques de l'orchestre, l'un reconnaissable à sa piquante succession de sixtes, dont la première apparition coïncide avec l'entrée de David, l'autre comme suspendu sur un accord de quinte augmentée; la leçon tout entière du malicieux apprenti, dont la verve, contenue au début dans le mouvement modéré d'un gracieux six-huit, éclate bientôt en gerbes de triomphantes vocalises; enfin, la ronde fraîche et pimpante des compagnons de David, qui dansent gaiement autour du professeur improvisé et de son élève. Quant à l'air du concours déjà esquissé dans l'ouverture, c'est non seulement le thème caractéristique de Walther, mais, on peut le dire, comme celui du philtre dans *Tristan et Isolde*, le leitmotiv de l'ouvrage entier, et, sous peine de monotonie, il faut renoncer à en signaler toutes les reprises, comme aussi à détailler les innombrables transformations que le compositeur lui impose.

Cependant Pogner a demandé la parole pour un fait personnel, et son long discours a pour objet d'expliquer l'hommage d'une espèce toute particulière qu'il prétend rendre à l'art, en encourageant les chanteurs par un prix digne de leur émulation; celui qui devant le peuple, au jour de la Saint-Jean, aura été proclamé vainqueur, recevra sa fortune et sa fille unique Eva, nouvelle Elisabeth, car le landgrave de Thuringe procédait à peu près de même dans *Tannhäuser*. Aussi bien une mélodie dessine cet excellent Pogner, mélodie solennelle, un peu gourmée comme le personnage, souvent répétée, et qui finirait par lasser, si la délicatesse exquise d'un léger dessin des instruments n'en variait l'aspect, notamment sur cette phrase : « Un mot encore et réglons bien ceci. »

Quelle qu'elle soit, une proposition soulève infailliblement dans une assemblée délibérante des objections, sérieuses ou non, suivant le tour d'esprit de ceux qui les présentent. Beckmesser se fait remarquer d'abord par la puérilité des siennes, que caractérise, avec son rythme élégant, un des thèmes favoris de l'ouvrage. Sachs répond par une profession de foi libérale, en soutenant certaine théorie qui lui vaut les applaudissements de la jeunesse, par nature

assez peu réactionnaire. Enfin, la cause de Walther est appelée, comme on dirait au palais. Questions d'usage : « Noms et prénoms? — Walter de Stolzing. — Votre maître de poésie? — Un vieux poète relu cent fois pendant mes longues soirées d'hiver. — Votre maître de chant? — L'oiseau qui réveille la forêt aux approches de l'été. » Et ces réponses, trop vagues évidemment pour satisfaire des adeptes de la règle précise et brutale, Walther les formule dans une sorte de lied à deux couplets, calme, simple et d'un sentiment tel, qu'il le faut compter au nombre des plus sereines inspirations de Wagner.

On l'invite néanmoins à soutenir l'épreuve, c'est-à-dire à faire entendre un chant dont il aura lui-même inventé paroles et musique; les fautes (sept suffisent pour entraîner le refus) seront jugées par Beckmesser, installé sur l'estrade devant le tableau noir, un morceau de craie à la main, et dissimulé sous les rideaux, afin d'écouter plus librement sans voir ni être vu; ensuite on apporte les lois de la *tabluture*, pour rappeler les principes fondamentaux qu'il faut aveuglément respecter. Le chant de maîtrise, en effet, doit se composer de deux parties : la première, formée de deux strophes rimées, dites sur le même air, deux couplets par conséquent; la seconde, sorte de péroraison, se distinguant par une mélodie spéciale, etc. (l'auteur ne fait grâce d'aucun détail!).

Cette formalité accomplie, Walther se place devant le siège qui lui est réservé, et, s'abandonnant au gré de l'inspiration, il célèbre d'abord le printemps, puis l'amour, en deux strophes traversées, malgré certaine froideur de la coda, par un large et beau souffle lyrique, présentant surtout un habile contraste avec les vocalises prétentieuses où vient de se complaire, un instant auparavant, Kothner, le grave président de l'assemblée. Beckmesser, qui, depuis le commencement de l'épreuve, a donné des preuves non équivoques d'impatience, arrête alors le chanteur, et, sortant furieux de sa cachette, il désigne avec le poing le tableau couvert de marques à la craie, signes irrécusables des fautes commises. Il se prodigue pour démontrer qu'on se heurte à un ignorant ou à un fou, et que l'indulgence n'est pas permise. Vainement Sachs tâche de faire entendre raison à son collègue; l'avocat paye pour son client et se voit pris lui-même à partie; Beckmesser le renvoie grossièrement à ses souliers. Le désordre est à son comble; en dépit des juges qui ne veulent plus l'entendre, Walther poursuit son hymne avec la rage du désespoir; bref, l'assemblée vote contre et se retire en désordre. Hans Sachs est resté rêveur en écoutant ces accents nouveaux pour lui, et, lorsque Walther s'éloigne à son tour : « Je fais, moi, des vers et des souliers, dit-il avec mélancolie; mais c'est lui le chevalier et le poète! »

Traité par le musicien avec une sûreté et une légèreté de main merveilleuse, une verve comique des plus franches, une clarté saisissante en dépit des continuelles juxtapositions de motifs, cette scène orange se donne à la fin du premier acte un singulier éclat. Discours d'ouverture, position de la question, débats, protestations, tempête suprême, on retrouve là, soit dit en passant, tous les éléments du premier acte de l'*Africaine*, et le parallèle à établir pourrait tenter les amateurs de rapprochements inédits. Remarquons, du moins, qu'ici les caractères sont nettement tracés, et que les personnages se montrent dès l'abord ce qu'ils resteront au cours de



la pièce, des types de comédie amusants, mais sans être presque jamais burlesques, et maintenus avec soin dans le cadre d'une fine satire et d'une grossière caricature.

Si l'on voulait entreprendre de commenter le deuxième acte par le menu, on risquerait fort de donner au lecteur une impression toute contraire à celle que le spectateur éprouve au théâtre. On serait diffus, long et ennuyeux, quand les choses se passent justement de la façon la plus simple, la plus rapide et la plus plaisante, quand tout se résume en somme à une sérénade dont Beckmesser prétend, par amour, gratifier Eva, et qu'une série d'incidents, les uns prémédités, les autres fortuits, vient contrarier.

Le décor nous montre une sorte de croisement de rues, avec une maison de chaque côté; à droite, celle de Pogner, en partie masquée par un épais tilleul qui se dresse près du seuil; à gauche, celle, beaucoup plus modeste, de Sachs. Tout s'y trouve, du reste, bien aménagé pour concourir à l'effet d'épisodes qui, à ne considérer que la suite directe et logique du premier acte, ne sont pas d'une absolue nécessité, mais qui se déroulent et s'enchaînent avec assez d'art pour occuper largement l'esprit et les yeux. C'est la troupe des apprentis qui, dans un gentil chœur empruntant son refrain à la ronde du premier acte, se moquent de David, auquel Madeleine tourne le dos parce qu'il lui apprend l'échec du candidat chanteur. C'est Pogner revenant de la promenade avec Eva et, dans un entretien dont la musique rend à merveille la douce familiarité, cherchant à l'intéresser au concours dont elle est le prix, pendant que la jeune fille écoute d'une oreille distraite et se préoccupe bien plus du rendez-vous qu'elle a donné cette nuit au chevalier Walther. C'est Sachs s'installant chez lui à la besogne et essayant de travailler, tandis que les souvenirs de la séance, traduits par quelques réminiscences plus ou moins déguisées des motifs du premier acte, reviennent à sa pensée et troublent son âme de poète. C'est Eva, fine et rusée, traversant la rue pour interroger le brave cordonnier et, sans lui avouer positivement le secret de son cœur, se faisant raconter avec complaisance l'insuccès douloureux du chevalier qu'elle aime. C'est Madeleine venant chercher sa maîtresse et lui confiant qu'une sérénade doit, cette nuit même, lui être donnée par un soupirant nouveau, lequel? Beckmesser, l'ennuyeux greffier. C'est Walther enfin, profitant des ténèbres pour se glisser dans ces parages et retrouver sa bien-aimée.

De cette première partie de l'acte se détachent deux adorables duos, l'un entre Eva et Sachs, l'autre entre la jeune fille et Walther, ce dernier troublé, du reste, par le veilleur de nuit d'abord, qui arpente la scène en chantant une sorte de mélodie d'un caractère quelque peu étrange, mais expressif, par Sachs lui-même ensuite qui, aux écoutes et comprenant qu'un enlèvement est imminent, tourne sa lampe du côté des jeunes gens et les menace ainsi d'un indiscret rayon. Sympathique figure que celle du vieux poète, resté jeune d'esprit et de cœur malgré les années, et qui, tout en prenant en main les intérêts de Walther et d'Eva, ne se résigne pas sans un serrement de cœur à ce rôle d'ami platonique et de confident désintéressé. Son entretien avec la jeune fille, maintenu à dessein dans les limites d'une causerie intime et familière, reste un chef-d'œuvre de poésie et de sentiment dont toutes les parties méritent une épithète louangeuse : telle au début l'admirable et trop

courte révérence de Sachs; telle cette phrase caressante qui lentement se déroule, enserrant une grande partie du duo dans ses replis capricieux; telle cette mélodie qu'à l'appel de Madeleine dessine mystérieusement l'orchestre sur une pédale syncope de mi et à laquelle, par une heureuse opposition, succède le rythme piquant d'un gai pizzicato; tel enfin le motif si suave qui sur ces mots d'Eva : « Du calme! c'est le veilleur, » couronne le chaleureux duo des amoureux!

Mais il faut, bien à regret, tourner vite les feuillets de la partition, et, avec le nouveau personnage qui se présente, aborder la scène capitale du second acte. Beckmesser, avons-nous dit, s'est promis d'essayer sur les oreilles de la fiancée qu'il convoite l'effet du morceau qu'il a préparé pour le concours du lendemain; un gêneur imprévu va troubler cette séance nocturne, et ce gêneur est Hans Sachs, qui, du premier coup, protège les amoureux et prend une revanche contre l'irascible greffier qui l'insultait naguère. En effet, à peine l'un a-t-il ouvert la bouche, que l'autre commence à frapper avec le marteau sur des formes de souliers, en s'accompagnant d'un gai refrain qu'il lance à pleine voix. « Comment, maître! Debout? Si tard dans la nuit! — Eh quoi! monsier le greffier, vous veillez? Les souliers que vous m'avez commandés vous donnent-ils de l'inquiétude? Voyez, je m'en occupe; vous les aurez demain. » On devine la scène. Beckmesser ne se lasse pas de chanter. Sachs ne se lasse pas d'interrompre : duel sans pitié ni merci. Pour obtenir le silence, le premier prie le second de l'écouter au moins comme ferait un juge, de remplir vis-à-vis de lui les fonctions de « pointeur », c'est-à-dire de signaler au fur et à mesure les fautes, s'il en commet. Le cordonnier accepte; mais ce n'est plus avec la craie qu'il marque les fautes, c'est avec son marteau, et chaque fois le bruit fait tressaillir le donneur de sérénades.

Bientôt le malheureux se trouble; il perd la tête; il chante faux, et les coups de marteau redoublent, jusqu'au moment où les voisins commencent à ouvrir leurs fenêtres et à s'enquérir de tout ce bruit. C'est la bagarre, puis la foule se disperse dans tous les sens; la place reste vide; les petites rues, maintenant éclairées par la pleine lune, redevennent silencieuses et solitaires. Le veilleur s'étonne bien un peu d'abord de ce brusque changement, de ce calme subit; mais il ne messied pas à la nature de son rôle d'arriver trop tard. Il ne voit plus rien, il n'entend plus rien, il s'éloigne donc en reprenant son nocturne et paisible refrain.

Les mots ne suffisent pas à rendre le prodigieux effet de ce finale, et ceux qui jugent avec le seul souvenir des exécutions « figées » de notre solennelle Académie de musique, où l'on en vient aux mains avec une prudence et une lenteur dignes des meilleures compagnies, ne peuvent se faire une idée du mouvement, de l'entrain, de la variété des effets, de la mise en œuvre de ce charivari désopilant. Le compositeur y manifeste d'ailleurs sa toute-puissance, et, question de procédés à part, on trouverait malaisément dans les modèles les plus admirés de la musique bouffe un ensemble de scènes d'un coloris plus frais, d'une gaieté plus fine, d'une verve plus franche et plus naturelle. Au milieu de la confusion générale, les personnages, sans qu'on sente l'effort de l'auteur, gardent leur individualité propre. Quant aux motifs mélodiques, ils sont tous merveilleusement appropriés au cadre de l'action, au caractère des inter-

prêtes; aussi bien l'archaïque sérénade de Beckmesser avec ses ports de voix prétentieux, que la chanson de Sachs à l'allure populaire; aussi bien la gracieuse phrase instrumentale qui vient pour la première fois avec ces paroles du vieux maître: « J'aurai l'oreille à la musique, » et dont semble s'être souvenu Bizet en composant *Carmen*, que l'étonnante sonnerie finale de l'orchestre dont le carillon jette une note si amusante au milieu du brouhaha général. Tout autre que Wagner eût profité même de ce *tutti* pour terminer l'acte et baisser le rideau. Mieux avisé, le poète a ramené son veilleur de nuit de la façon la plus plaisante, et le musicien n'a pas montré moins d'ingéniosité en repoussant vers les profondeurs de l'orchestre tous les motifs du finale qui se pressent en quelque sorte comme autant de fuyards, se bousculent, et s'évanouissent pour faire place à un délicieux rappel du duo de Walther et d'Éva, simple bouffée d'amour qui traverse l'espace et monte au sein de la nuit.

Le troisième acte nous ramène à la comédie sérieuse et s'annonce par un sévère prélude où la chanson de Sachs se combine hardiment avec le sombre motif qui reparaitra tout à l'heure pendant son monologue. Voici l'humble échoppe du cordonnier-poète. David, se figurant que le maître lui tenait rigueur à cause des aventures de la nuit dernière, est venu le trouver, et, se jetant à genoux, il implore un pardon qu'on n'a pas plus à lui accorder qu'à lui refuser. Une sorte de légende que fait réciter Sachs au jeune apprenti et une phrase très expressive de l'orchestre sous ces mots: « Merci, mon fils, » forment toute la part de l'inédit dans cette scène assez inutile, où, comme dans les suivantes, se montrant fort ménager de thèmes nouveaux, le compositeur se borne presque exclusivement à varier et à entremêler avec son adresse habituelle des motifs déjà connus.

Demeuré seul, Sachs s'abandonne à ses tristes rêveries: ce n'est plus le compère spirituel qui, la veille, s'amusait aux dépens d'un collègue; c'est le penseur qui réfléchit et connaît les amertumes de ce monde. Walther l'interrompt au milieu de ses méditations, et les deux poètes se comprennent sans effort. Walther a justement rêvé qu'en un jardin merveilleux une femme belle et noble d'aspect l'invitait à cueillir les fruits précieux de l'arbre de la vie. « Le rêve, lui répond alors Sachs, le rêve est le fonds même sur lequel travaille le poète; développez-le d'après certaines règles propres à en relever la beauté, et vous obtenez l'œuvre d'art. » Puis, prenant texte de ce rêve, il fait au chevalier un vrai cours de poésie: il lui apprend à composer un chant de maîtrise et tient même la plume, tandis que l'amoureux dicte ses vers. Par sa facture symphonique, la scène, comme toujours, ne laisse rien à désirer; mais l'intérêt dramatique languit un peu avec la préparation trop minutieusement détaillée de ce morceau de chant que Walther va présenter encore, le jour même, au concours. Il y a là comme un double emploi, et l'auteur compromet presque, en l'escomptant à plaisir, l'effet obligé du grand ensemble qui termine l'ouvrage.

Un reproche analogue atteint la scène suivante, qui devait rester alerte et vive, tandis que le musicien l'a malheureusement alourdie, en exagérant les développements. Sachs et le chevalier se sont éloignés un instant pour revêtir leurs habits de fête, et Beckmesser a profité de cette absence pour survenir. Il porte un superbe costume, mais il boite et se tâte les reins

d'une façon qui ne laisse pas de doute sur les tristes résultats de son équipée nocturne. Apercevant les vers tracés tout à l'heure et laissés par mégarde sur la table, il les lit; il se figure naïvement que le cordonnier veut concourir et prétendre, lui aussi, à la main d'Éva. Son erreur n'est pas de longue durée. « Ces vers vous plaisent, dit Sachs rentrant dans son atelier, prenez-les! — J'en pourrai faire usage? — Tel usage qu'il vous plaira; mais prenez garde! ils sont malaisés à mettre en musique, et malaisés à chanter!... » Beckmesser, tout joyeux, se frotte les mains et part, croyant déjà tenir la victoire; mais voici une autre visite. Éva s'est doutée que le cordonnier avait travaillé, la nuit dernière, avec la seule pensée de favoriser ses amours. Saluée à son entrée par une mélodie caressante et langoureuse, elle vient so-disant pour faire ajuster ses souliers, en réalité pour serrer la main de son protecteur et aussi pour retrouver son amoureux. Déjà Walther est près d'elle, et, en son honneur, il improvise cette fois des variantes et des retouches si heureuses que Sachs à son tour applaudit à la science de son jeune ami. Il célèbre hautement l'œuvre d'art nouvelle qui vient de naître; il en sera le parrain, Éva en sera la marraine; David et Madeleine, qui se présentent en beaux habits de fête, serviront de témoins, et, mus par un même sentiment d'espérance et de foi, ils confondent leurs voix dans un quintette d'une sérénité grandiose, mais dont la coupe italienne ne laisse pas que de surprendre un peu l'auditeur. Wagner n'a, du reste, jamais répudié complètement certaines formules mélodiques anciennes, et dans un ouvrage postérieur, au troisième acte du *Götterdämmerung*, nous en retrouvons un exemple curieux et aussi typique.

Tout à coup une sonnerie joyeuse de trompettes se fait entendre, et un changement de décor nous transporte aux environs de Nuremberg, dans une prairie, sur les bords de la Pegnitz; c'est jour de concours, c'est fête populaire. Les représentants des corporations arrivent, chantant à l'envi les louanges de leurs patrons sur un mode d'une gravité un peu prud'homme, que fait spirituellement ressortir l'accompagnement malicieux de l'orchestre. Pendant que les bourgeois s'attablent avec leurs femmes, apprentis et paysannes dansent une valse; non pas la valse banale et obligée de tout ballet, mais une de ces vales allemandes où la délicatesse de l'harmonie le dispute à l'originalité du rythme; les gais refrains se fondent en un choral imposant que la foule entonne en voyant les maîtres chanteurs faire leur entrée solennelle: page de grandes proportions, pleine de magnificence et d'éclat, suffisant bien à prouver que si dans ses dernières œuvres Wagner s'interdisait souvent l'usage des chœurs, ce n'était pas par impuissance, c'était par raison, et pour obéir à des règles d'esthétique pure dont plus que tout autre il était bon juge.

A cette manifestation enthousiaste, Hans Sachs, l'honneur de Nuremberg, Hans Sachs, le favori du peuple, répond par une allocution de circonstance où il rappelle, avec force compliments à chacun, l'objet de la réunion présente et la valeur du prix proposé. Quel concurrent se présente le premier? Beckmesser. Il est ému, il craint de manquer de mémoire, et les ricanements peu déguisés de l'auditoire ne le rassurent qu'à demi. La poésie qu'il déclame est celle qu'il tient de Sachs, lequel l'avait écrite sous la dictée de Walther; mais la musique est de lui et ne sied guère aux paroles qu'elle accompagne. De plus, il s'est avisé

de changer par places la prosodie et n'a réussi qu'à modifier le sens de la façon la plus absurde. Alors il se trouble, il s'embrouille, il dit des mots pour d'autres.

Tout d'abord on se demande si le chanteur a perdu la raison, on croit à une farce de mauvais goût; bientôt on crie au scandale, on se fâche. Pour calmer la tempête, Beckmesser, conquis et fou de rage, trouve ingénieusement de mettre en cause l'honnête Sachs, en le dénonçant comme le véritable auteur de ce chant ridicule. Mal lui en prend. « Ce chant est très beau, riposte le maître, trop beau même pour que je l'aie composé! » Et, comme la foule s'étonne et demeure incrédule, il ajoute : « Seulement il a été mal interprété; il a subi des variantes qui en altèrent le sens; il n'était pas soutenu par la musique qui lui convenait. Or, dans cette assemblée un homme peut témoigner que je dis la vérité : que Walther de Stolzing chante ce morceau, et vous verrez si je vous trompe! »

L'épreuve réussit à souhait. Walther rétablit le texte primitif; puis, se livrant à son inspiration, il s'en écarte peu à peu pour lui donner plus de relief encore, plus de puissance et plus de charme. Cette fois, c'est un véritable chef-d'œuvre, complet en ses parties, que l'auteur présente aux suffrages de l'assemblée, et par acclamation le prix lui est décerné. Èva, tout émue, a mis sur le front du vainqueur la couronne de myrte et de laurier, et les deux jeunes gens tombent aux genoux de Pogner, qui les bénit. Sachs dit le mot de la fin en prenant texte de ce qui vient de se passer sous les yeux de la foule, pour célébrer par un discours patriotique la grandeur de l'art allemand, et le peuple fait une ovation au maître cordonnier, ennemi de la routine et protecteur des amoureux. Amusante, mouvementée, bien conduite, si l'on veut oublier que l'effet de ce morceau de concours autour duquel tout pivote a été, comme nous l'avons dit, quelque peu escompté, cette grande scène explique le drame et le termine dignement.

Peut-être pourrait-on reprocher à l'auteur d'avoir fait commettre à Beckmesser, un niais sans doute, mais après tout un maître en son art, une erreur trop grossière, et d'avoir exagéré à plaisir le côté grotesque du personnage. Par contre, les autres rôles restent jusqu'à la fin délicatement et noblement tracés : Èva, la jeune fille ingénue et malicieuse; David, l'apprenti bavard et gai; Pogner, le bourgeois bon enfant, mais un peu solennel; Hans Sachs surtout, l'homme honnête et simple, qui met au service de l'amitié un cœur généreux et chaud, qui se défend contre ses ennemis avec un esprit ironique et souple, le poète national enfin qui respecte la tradition, mais qui veut aussi croire en l'avenir. Sa figure ressort au premier plan si intéressante, si sympathique, qu'elle nuit presque au héros, à Walther de Stolzing, le poète inconscient, le rêveur élégiaque des nuits d'été, le novateur en qui plusieurs, se prévalant du rapport euphonique des deux noms, ont voulu voir Wagner lui-même.

Mais c'est le propre des ouvrages aussi étudiés, aussi fouillés que celui-ci, de faire croire aux énigmes et d'exciter la verve des commentateurs. On a dit, par exemple, que les *Maîtres chanteurs* étaient la contre-partie comique de *Tannhäuser*. Contre-partie n'est pas le mot juste. Walther, comme Wolfram, symbolise l'art dans son acception la plus haute. Seulement, tandis que Tannhäuser en restreint les manifestations à la peinture de la passion brutale et sans frein, Beckmesser l'emprisonne dans des for-

mules pédantesques et surannées. Idéalisation d'une part, émancipation de l'autre; voilà le double but poursuivi par le poète en écrivant ces deux œuvres, qui, loin de s'opposer, se complètent l'une l'autre et gardent une certaine analogie, en dépit de la différence du cadre, du ton, de la physionomie des personnages.

Aussi bien, ne l'oublions pas, si Wagner veut que l'artiste soit libre, il ne confond pas la liberté avec la licence. Il sait que le succès s'achète au prix d'un travail acharné et d'une connaissance approfondie de toutes les ressources du métier; il tient donc à ce que son héros n'obtienne la récompense qu'après s'être soumis aux règles et en avoir fait son profit. C'est cette gymnastique préliminaire, c'est cette forte discipline intellectuelle qu'il recommande hautement par la bouche du vieux Sachs, lorsqu'il lui fait dire à Walther : « Ce que l'instinct ébauche, l'art le complète, » comme il avait dit lui-même quelques années auparavant en rappelant les travaux que lui imposait son maître de contre-point : « Il n'avait fortifié, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice, l'indépendance et la sûreté. »

Constatons, en terminant, que le public accueillit chaleureusement les *Maîtres chanteurs*, lors de la première représentation à Munich, le 21 juin 1868.

Assis dans la loge royale, Wagner, plus encore qu'après *Tristan*, dut goûter, avec une âpre volupté, les manifestations flatteuses dont il était l'objet. Protégé par un souverain, il entrevit en ce jour comme possible la réalisation du rêve qui l'obsédait, l'éclosion de cette *Tétralogie* que, selon sa propre expression, « il portait dans sa tête depuis si longtemps », de cet opéra allemand qui « correspondait au génie allemand comme la tragédie grecque correspondait au génie grec », de cette œuvre enfin qui devait asseoir définitivement sa renommée. L'heure avait sonné en effet où toute audace lui devenait permise : il pouvait d'un bras ferme et sûr achever de forger l'*Anneau du Nibelung* et s'offrir la géniale diversion de *Tristan et Isolde*.

### Tristan et Isolde.

Munich, 10 juin 1865.

Nous sommes pleinement renseignés sur les origines de *Tristan et Isolde*, par l'excellent résumé de Hugues Imbert et aussi par la documentation directe.

Le 13 septembre 1860, Richard Wagner adressait à M. Frédéric Villot, conservateur des musées de peinture au Louvre, la *Lettre sur la musique* qui servit de préface au volume ayant pour titre : *Quatre Poèmes d'opéras*, et qui contenait, traduits en prose française, le *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Isolde*. Après avoir exposé dans cette lettre que ses conclusions les plus hardies sur le drame musical ne s'imposèrent à lui que lorsqu'il écrivit les *Nibelungen* et que, dans les trois premiers poèmes, le *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, l'application de son système si système il y a, n'est que fort hésitante, Wagner ajoute qu'il en est tout autrement pour le drame de *Tristan et Isolde*, qui fut conçu à l'époque de l'achèvement des *Nibelungen*.

« Je conçus et j'achevai *Tristan et Isolde* lorsque j'avais déjà complètement fait la musique d'une très grande partie de ma tétralogie des *Nibelungen*. Ce qui m'amena à interrompre ce grand travail, ce fut

le désir de donner un ouvrage de proportions plus modestes et de moindres exigences scéniques, plus facile par conséquent à exécuter et à représenter; et ce désir naquit en moi d'abord du besoin d'entendre encore, après un si long intervalle, de ma musique, puis des rapports encourageants que je recevais de l'exécution de mes anciens opéras en Allemagne, rapports qui me réconciliaient avec la scène et me renouaient l'espoir de voir ce désir encore une fois accompli. Maintenant on peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques. Non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié absolument toute théorie; ici, au contraire, je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et, pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*. Peut-être la devais-je à la force acquise dans la période de réflexion qui avait précédé. C'était à peu près une image de ce qu'avait fait mon maître, en m'apprenant les artifices les plus difficiles du contrepoint : il m'avait fortifié, disait-il, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice : l'indépendance et la sûreté. »

Et dans un autre passage : « Tous mes doutes étaient enfin dissipés, lorsque je me mis à mon *Tristan*. Je me plongeai ici avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères, et de ce centre intime du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure. »

Au mois d'octobre 1854 Richard Wagner écrivait à Franz Liszt qu'il voulait élever un véritable monument à l'amour en composant *Tristan et Iseult*. « Sous le pavillon noir qui flotte à la fin, disait-il, je m'envelopperai ensuite pour mourir. »

En effet, ce sont les droits de l'amour que revendique la légende d'amour de *Tristan et Iseult*. La base est une ancienne chronique celtique; le cycle des *Romans de la Table Ronde* vient faire pendant au cycle des *Chansons de geste*, double courant littéraire qui nous a donné, en France, d'un côté la *Chanson de Roland*, les *Quatre Fils Aymon*, *Renaud de Montauban*, *Garin le Loherain*. — et de l'autre, sous l'influence du génie gallois, *Lancelot du Lac*, la *Fée Viviane*, *Merlin l'enchanteur*, *Artur*, *Tristan et Iseult*.

Ce caractère d'amour et aussi de fatalité, Ernest Reyher l'a fait nettement ressortir dans la très belle analyse du premier acte de *Tristan*, qu'il a publiée dans le *Journal des Débats* en mars 1884 après l'exécution au concert Lamoureux. Il commence par y rappeler la remarque analogue de M. Edouard Schuré dans *Opéra et Comédie* : « La fatalité de l'amour avait déjà présidé à la naissance de Tristan. La destinée de son père et de sa mère fut l'image de la sienne, un jour radieux qui finit dans un sombre orage. Blancheheul, sœur du roi Marke, aima Rivalin, chevalier breton venu à la cour de Cornouailles et qui mourut peu après. Pour cacher le fruit de ses amours secrètes, elle dut s'enfuir en Bretagne, dans le château de son ami défunt. C'est là que Blancheheul, délaissée, protégée seulement par un serviteur fidèle de Rivalin, mit au monde le fils de son désir et de sa douleur. Elle le nomma Tristan et rendit le dernier soupir en lui donnant le jour. L'orphelin grandit

dans la maison de son père, sous la garde du bon Kurwenal. » Dans le roman de Luc de Gaste, écrit au XIII<sup>e</sup> siècle et où l'on trouve les premières traces de la légende celtique de *Tristan et Iseult*, le bon serviteur s'appelle Gouvernail, ce qui indique clairement sa fonction. Dans l'épopée chevaleresque de *Gottfried de Strasbourg*, tirée du roman en prose normande de Luc de Gaste, Gouvernail devient Kurwenal et n'en reste pas moins un serviteur dévoué, un écuyer fidèle. Il accompagne son maître dans ses courses aventureuses et sait à l'occasion l'égayer par quelque chanson.

Marold s'en va, bravant les flots,  
Soumettre l'Angleterre.  
Une île flotte au sein des eaux,  
C'est là qu'il git en terre.

Sa bête, l'on en fit présent  
A celle qui pleure l'absent,  
Gloire au héros Tristan,  
Le vainqueur du Forban.

C'est ainsi que Tristan rompit d'un coup de sa formidable épée le servage qui rendait le pays des Cornouailles tributaire du royaume d'Irlande. Tous les ans, Marold, le neveu du roi et le fiancé d'Iseult, venait exiger le tribut. Tristan le tua en combat singulier et envoya sa tête à Iseult. Puis, toujours poussé par son humeur aventureuse, il monta sur une misérable barque de pêche qui vint s'échouer sur la côte d'Irlande. Ce fut Iseult elle-même qui le recueillit et pansa sa blessure; Marold, avant de mourir, avait vaillamment combattu. Tristan, pour ne pas être reconnu, se présenta à Iseult sous le nom de Tantris. Mais elle s'aperçoit un jour que l'épée du chevalier est ébréchée et que le fragment d'acier dont l'arme est privée est précisément celui qu'elle a retrouvé dans le crâne de Marold. Iseult saisit l'épée pour en frapper le meurtrier : mais celui-ci la regarde avec des yeux si suppliants et si doux que, fascinée et vaincue, elle laisse l'arme s'échapper de ses mains.

Tristan, guéri par les soins d'Iseult, quitte l'Irlande et revient à la cour de son oncle, auquel il fait un portrait des plus séduisants de la beauté d'Iseult. Le pauvre chevalier a rapporté de son voyage une blessure bien plus dangereuse que celle que lui avait faite Marold lors de son dernier combat. A force de vanter sa bien-aimée, il finit par éveiller chez le roi son oncle le désir de l'épouser. Et, avec une abnégation qui s'explique chez un chevalier un peu errant, Tristan s'offre lui-même à aller demander à Iseult s'il ne lui plairait point de venir s'asseoir à côté de l'oncle Marke sur le trône de Cornouailles. Il part. Iseult, quoique très désagréablement surprise d'abord, accepte la proposition de Tristan. Et les voilà tous deux, elle accompagnée de sa fidèle servante Brangaine, Brangolme ou Brangianne, lui de son fidèle serviteur Kurwenal, voguant vers les côtes d'Angleterre, sur un navire où une tente « formée de riches draperies » a été installée pour Iseult.

C'est ici que le drame commence, mais il vit tout entier des événements que vient de rappeler Ernest Reyher. Un matelot perché dans les vergues chante un refrain d'amour. « Qui me raille et m'outrage ? » s'écrie tout à coup Iseult, qui croit voir dans la chanson du mousse une allusion à l'état de son propre cœur. Elle se répand d'abord en invectives et en imprécations contre le meurtrier de son fiancé par qui, à son tour, elle s'est laissé vaincre; puis, passant de la colère à un sentiment plus doux, elle

demande à voir Tristan. Celui-ci, craignant que l'éclat des beaux yeux d'Iseult ne lui fasse trahir la confiance de son oncle, refuse d'obéir à l'invitation que lui porte Brangaine de la part de sa maîtresse. Grand courroux d'Iseult, qui dans le paroxysme de la colère, se met à raconter à Brangaine, et par le menu, son aventure avec Tristan et comment elle l'a recueilli, comment elle l'a guéri, comment, grâce à sa complicité, il a pu quitter l'Irlande, où on voulait le retenir prisonnier. C'est pour payer sa dette de reconnaissance, c'est pour reconnaître tant de bienfaits reçus, qu'il a conçu l'idée de la faire entrer dans la couche du vieux roi de Cornouailles, de son oncle Marke, elle qui aurait tant voulu être aimée. Aimée de Tristan, sans doute, pense Brangaine. Et alors, rappelant à Iseult que sa mère lui a confié en mourant une cassette pleine de philtres magiques, elle va chercher le coffret et y choisit la fiole contenant l'élixir d'amour. « Ce n'est pas celui-là que je veux, s'écrie Iseult, c'est le breuvage de mort! »

Mandé de nouveau auprès de sa future souveraine Tristan se décide enfin à veuir. Et, prenant sans hésiter la coupe que lui tend Iseult, il la porte à ses lèvres en disant : « Reine, je connais la puissance de votre art : vos baumes jadis ont guéri ma blessure ; que ce breuvage maintenant guérisse mon âme! » Avant qu'il ait achevé de boire la liqueur mortelle, Iseult lui arrache la coupe des mains : « A moi ma part, s'écrie-t-elle, à moi le reste! » Et, ayant vidé la coupe empoisonnée, elle la jette aux pieds de Tristan. Les voilà seuls en face l'un de l'autre, immobiles, muets, frissonnants et comme s'ils cherchaient les ardeurs de l'amour en attendant les spasmes de la mort. La mort est lente à venir, mais un trouble les agite, le trouble des sens qui brûle leurs lèvres et enlame leurs regards. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre... Brangaine survient, Kurwenal la suit, annonçant que le navire a touché terre et qu'on aperçoit non loin du rivage le roi Marke suivi d'un cortège brillant.

« Quel breuvage m'as-tu donné? demande Iseult à sa confidente, pendant que celle-ci lui pose la couronne sur le front et lui jette sur les épaules le manteau royal. — Le breuvage d'amour, » répond Brangaine, feignant de déplorer son erreur. Alors, se tournant vers Tristan : « Faut-il vivre? » lui dit-elle. Et elle glisse inanimée dans les bras de ses suivantes, sans que les vivats qui saluent le roi de Cornouailles puissent la faire revenir de son évanouissement. C'est sur ce tableau émouvant que la toile tombe.

Le deuxième acte se passe au château royal de Marke, en Cornouailles. Jardins plantés de grands arbres devant la demeure d'Iseult, qu'on voit sur l'un des côtés du théâtre et où l'on accède par un perron. Nuit d'été limpide et splendide. Près de la porte ouverte, une torche allumée. On entend des fanfares de chasse. Brangaine, sur les degrés, prête l'oreille au bruit des chasseurs, de plus en plus éloigné. Elle regarde avec anxiété la porte où, tout à coup, paraît Iseult. Celle-ci sort de sa demeure, dans une grande agitation, et s'approche de Brangaine qui lui expose ses craintes. Elle favorise les rendez-vous nocturnes de Tristan et de la reine adultère, mais elle redoute celui qui, lors du débarquement, « fixait Tristan sans relâche, méchant et sournois », le traître Melot. Iseult n'en éteint pas moins la torche allumée près de la porte. C'est le signal qui doit appeler Tristan : « La torche, — Fût-elle le feu de ma vie, — Joyeuse, — Je l'éteuffe sans trembler. »

Les deux amants s'embrassent avec transport, et c'est alors un sublime duo en paroles entrecoupées :

## TOUS LES DEUX.

Est-ce toi? — Toi retrouvée? — Sous mon étreinte?  
— Puis-je le croire? — Quelle joie! — Toi sur mon  
seul! — Toi que je presse! — Est-ce toi-même? —  
Vois-je tes yeux? — Vois-je tes lèvres? — Est-ce ta  
main? — Est-ce ton cœur? — Est-ce moi? — Est-ce  
toi? — Toi dans mes bras! — N'est-ce qu'enrêur? —  
N'est-ce que rêve? Délices de l'âme! Oh! douce,  
noble, fière, belle, céleste ivresse! — Sans égale! —  
Sans limite! — Plus qu'humaine! — Sainte! Sainte!  
joie unique! joie si neuve! — Pure extase! Joie par-  
faite! — Tout me charme! — Tout m'enivre! — L'âme  
au ciel loin du monde est ravie! — Toi, Tristan, à  
moi! — Toi, Iseult, à moi! — L'un à l'autre sans  
terme! Tristan! Iseult! Couple à jamais uni!

Aux cris d'amour succède le rappel des épreuves déjà lointaines. « Très sainte, dit Iseult, la nuit nous garde. » Tristan conduit doucement Iseult vers un banc de fleurs. Il tombe à ses pieds et pose sa tête entre ses bras, puis c'est la reprise du duo extatique :

## TOUS LES DEUX.

Sur nous retombe, — Nuit d'extase! — Donnons  
— L'oubli de vivre; — Prends mon être — Dans  
ton sein; — Ote-moi — Du monde vain! — En nous  
s'éteint — L'ultime flamme, — Nos pensées, — Nos  
chimères, — Nos mensonges, — Nos mémoires, —  
L'ombre sainte, — Sainte, approche, — Chasse ces  
fantômes! — Sauve-nous du monde! — Quand se  
cache — En nous la lumière, — Luit, enfin, — L'étoile  
de joie. — Ton charme unique, — Tendre, m'enlace,  
— Et tes regards — Me versent l'ivresse. — Cœur à  
cœur — Et lèvres à lèvres, — Un seul souffle — Nous  
unit. — Mon regard — Ravi s'aveugle; — L'aspect du  
monde — Au loin s'efface — Dont le vain jour — Nous  
abusait, — Plaçant devant nous — Des spectres men-  
teurs.

Seule je suis,  
Seul je suis,  
Moi, le monde.  
Plein essor de joie!  
Vie d'amour infinie!  
D'une paix sans réveil et sans rêve,  
Doux et ferme espoir!

Ils se perdent dans une profonde extase, renversés, pâmés sur le banc de fleurs. Puis c'est la pensée de la mort, le cri d'Iseult : « Oh! ne plus vivre! » l'appel à l'immense nuit, à la réunion éternelle dans les plus profonds espaces, dans l'ivresse du rêve. Plus d'Iseult, plus de Tristan, plus de formes, plus d'obstacles, neuve essence et flamme neuve : « Pour les siècles — Être unis! — Sans terme, — Sans cesse — Flamme ardente au cœur, — Fièvre joie d'amour! »

Kurwenal se précipite, l'épée nue, pour avvertir Tristan; mais déjà Marke, Melot et les courtisans, en habit de chasse, débouchent vivement de l'allée, viennent vers l'avant-scène et s'arrêtent, anxieux, devant le groupe des amants. — Brangaine descend de la terrasse et s'élançe vers Iseult. Celle-ci, saisie d'une soudaine pudeur, détourne son visage et s'appuie sur le banc fleuri. Tristan, d'un geste instinctif, étend du bras son manteau pour dissimuler Iseult aux yeux des courtisans. Il reste longtemps ainsi, immobile, fixant les hommes qui le considèrent, agités de sentiments divers. Le jour commence à poindre. Les

1. Version française commencée par Alfred Ernst, continuée par MM. L. de Fourcaud et Paul Bruck.

lueurs traînent, et la situation aussi. En vain Melot étale-t-il sa trahison et s'efforce-t-il d'exciter le roi : « Ça, peux-tu dire, maître. — Que j'accusais à tort — Et que, pour gage, en vain — Je l'aie livré ma tête? — Le crime est sous tes yeux, flagrant. — C'est ton honneur — Qu'en vrai féal — De honte j'ai gardé. »

Marke n'a pas hâte de frapper, il veut parler d'abord, et il parle, un peu longuement. Il eût paru à tout poète français nécessaire de brusquer les choses. Wagner n'en a pas jugé ainsi. Admettons avec Edouard Schuré qu'il ait voulu sublimer le roi, en faire un de ces êtres que les passions n'atteignent pas, l'interminable et par trop indulgente homélie qu'il adresse aux amants surpris n'en reste pas moins d'un effet théâtral désastreux. On s'irrite de la placidité excessive de ce mari qui permet à Tristan et à Iseult de renouveler leurs serments, de s'embrasser même en sa présence, et l'on applaudit presque à la sanginaire intervention de Melot, intervention mettant fin à ces étranges effusions.

L'agonie du héros, soutenu jusqu'au bout par son écuyer fidèle, qui ne lui survivra pas; l'attente mêlée d'espérance et d'angoisse du navire qui, ramenant la bien-aimée, devait apporter aussi le remède aux blessures du corps et la paix au trouble de l'âme, l'étreinte suprême de ces deux êtres, victimes d'une fatalité, et qui finissent par succomber l'un près de l'autre, telles sont les étapes qu'il nous reste à franchir dans le dernier acte de *Tristan*, que la mort domine tout entier.

La scène se passe au château de Tristan, à Karéol, en Bretagne, dans les jardins du Burg. D'une part les hautes constructions du château; de l'autre, un mur d'enceinte peu élevé, coupé d'une échauguette. Au fond, la porte d'accès. Le château est bâti au sommet d'une falaise. A travers ses ouvertures, on aperçoit un vaste horizon de mer. Tout donne l'impression d'un manoir depuis longtemps abandonné. Des pierres se sont écroulées; des broussailles ont poussé çà et là. Sur le devant de la scène, Tristan dort sur un lit de repos, à l'ombre d'un grand tilleul. On le prendrait pour un mort. A son chevet se tient assis Kurwenal, douloureusement penché vers lui, écoutant son souffle avec inquiétude. Au dehors on entend une mélancolique mélodie, jouée sur le chalumeau par un berger. Le berger lui-même paraît, au bout d'un instant, vu à mi-corps au-dessus du mur d'enceinte, et regardant vers l'intérieur, d'un air pénétré. « Kurwenal, hé, Kurwenal, parle, ami. S'est-il réveillé? » Mais le fidèle serviteur secoue la tête : « L'éveil pour lui! — Loin de nous à jamais fuirait son âme, — A moins que l'aide n'ait paru — Qui, seule, nous peut sauver. »

L'aide, ce serait le vaisseau attendu, le vaisseau ramenant Iseult. Le berger reprend la chanson, en s'éloignant. Tristan a ouvert les yeux : « Chanson si vieille! Pourquoi l'éveil? — Ne reconnais-tu pas, maître, répond Kurwenal, Karéol, où tes ancêtres ont vécu?... Tu es chez toi, — Chez toi : — Ton sol, — Ton vrai pays, — Ton lieu natal, — Tes propres champs, ta joie! — Le vieux soleil t'éclaire; — La mort s'enfuit, — Tes plaies se referment, — Et tu vas guérir. »

Tristan sourit, puis, amèrement, s'empporte contre la fausse splendeur dorée du jour qui luit pour Iseult. La bien-aimée n'est pas sauvée du jour; l'éclat du jour la retient : « Il faut, s'écrie l'agonisant, que, sorti de l'ombre, je La cherche, je La voie, je La trouve, qu'en son être je m'absorbe et m'efface! »

A ce nom d'Iseult, Kurwenal a tressailli : « Elle

vit. J'ai envoyé en Cornouailles un homme sûr qui doit bientôt l'amener ici. — Iseult vient, s'écrie Tristan transporté, Iseult approche. » Et c'est l'hallucination fébrile :

Là-bas! Là-bas,  
Rapide elle vient.  
Vois-tu? Vois-tu?  
La flamme est au mât.  
  
La nef! La nef!  
Là, près du récif.  
Ne vois-tu pas?  
Kurwenal, ne vois-tu pas?

La même hallucination persiste et prend un caractère délirant, après des alternatives d'espérance et de désespoir : « Vers moi Iseult tend ses bras. Elle tient — Le philtre de paix. — La vois-tu? — Quoi! Ne vois-tu rien? — Rayonnante, fière et douce, — Elle avance au champ des ondes. — Parmi d'enivrantes — Vagues de roses — Elle vient vers notre grève. — Sa grâce me charme, — La douce paix — Descend comme un baume — Dans mon cœur. — Ah! Iseult! — Beauté si pure! »

Le berger fait entendre un air joyeux. Kurwenal court au-devant d'Iseult. Resté seul, Tristan se dresse. « Tout rouge de plaies, — J'ai pu frapper Marold. — Tout rouge de plaies, — Je cours ici vers Iseult! » Il arrache les bandages de sa blessure : « Heia, mon sang, — Coule, ruisselle! » Puis il s'élance de sa couche en chancelant : « Celle qui doit — Fermer ma blessure — Accourt fièrement, — Portant mon salut. — S'efface le monde — A l'ardeur de mon vœu! »

Iseult entre à pas pressés, hors d'haleine. Tristan, ne pouvant plus se maîtriser, se précipite au-devant d'elle, chancelant toujours. Au milieu de la scène, ils se rencontrent : elle le reçoit dans ses bras. Il s'affaisse et glisse lentement à terre. Elle gémit et tombe évanouie sur le cadavre. Or voici qu'un second navire amène le roi Marke et sa suite. Melot est blessé mortellement par Kurwenal, qui, se méprenant sur les intentions du roi, tombe frappé à son tour par un des officiers qu'il a provoqués. Marke se désole d'avoir, comme il le dit, grossi par cette funeste erreur la funèbre moisson. Cependant il manque encore une victime, Iseult qui, penchée sur le corps de Tristan, indifférente au sang versé, regarde sans comprendre et n'appartient déjà plus à la terre. Une extase seraine et douce l'envahit. Elle chante : « Sons qui montent, — Flots qui m'inondent, — Vois-je en eux — Les vagues des brises? — Vois-je en eux — Les nues embaumées? — Comme ils s'entent! — Comme ils chantent! — Est-ce un souffle? — Est-ce un hymne? — Enivrée, — Submergée, — Dois-je aux purs parfums me fondre? — Dans ces vastes reflux, — Dans ces chants éperdus, — Dans la Vie, — Souffle immense du Tout, — Me perdre... — M'éteindre — Sans pensée... — Toute joie! »

Elle expire, transfigurée, entre les bras de Bran-gaine. Suivant les heureuses expressions de M. Louis de Fouveaud, « la douce Nuit de mort unit en elle ceux que le Jour équivoque et les trompeuses conceptions de la vie avaient disjoints. »

Dans ses intéressants *Souvenirs d'Allemagne*, Ernest Reyer raconte que, pendant son séjour à Weimar, le compositeur Edouard Lassen lui proposa un soir de lui faire connaître la partition de *Tristan et Iseult*. « Lassen, dit-il, se mit au piano, je devrais dire à l'orchestre, et il joua l'ouverture. Je tournais les pages silencieusement. Le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédèrent.

rent encore. Je n'apercevais au loin, et de tous côtés, que des horizons de sable; la chaleur devenait accablante, et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif!... Enfin la voix de Tristan s'unit à celle d'Iseult. Ce que deux hautbois ou deux clarinettes peuvent exécuter, sinon sans inconvénient pour l'oreille, du moins sans difficulté, deux voix, quelque exercées qu'on les suppose, sont inhabiles à le faire, et finissent par produire la plus horrible cacophonie...

« Au milieu du duo (le célèbre duo d'amour du second acte), j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés, je frappai tout à coup le clavier comme l'eussent fait les grilles d'un chat furieux, et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris inintelligibles, des sous-inarticulés, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à demi, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors Lassen s'arrêta, et j'allais le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut : « Continuez, nous dit-il; j'étais dans mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une seule note. N'est-ce pas que c'est admirable? »

Si nous citons cette page, écrite par un musicien suspect cependant alors de wagnérisme et, déjà à cette époque, fervent admirateur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, ce n'est pas, on le pense bien, pour le vain plaisir de prendre en défaut l'auteur de *Sigurd* et de la *Statue*, c'est parce qu'il suffit de rapprocher cet article de ceux qu'ont depuis inspirés à la majeure partie des critiques parisiens les brillantes auditions de *Tristan et Iseult*, pour se rendre compte de l'extraordinaire mouvement d'opinion qui s'est produit en France en faveur de Wagner.

A l'exemple des rhéteurs et des philosophes, les esthéticiens et les biographes ont, de temps immémorial, aimé à faire trois parts de leur sujet et à diviser, bon gré, mal gré, en trois groupes correspondant à autant d'étapes successives, les productions des hommes de génie. C'est dans un dictionnaire classique qu'il nous souvient d'avoir lu cette phrase étonnante : « On distingue dans la manière de Raphaël trois périodes : une première, qui va jusqu'en 1504, où il ne fait guère qu'imiter le Pérugin; une seconde, jusqu'en 1514, où il devient original; une troisième, jusqu'à sa mort, où il se surpasse lui-même! »

De telles distinctions, pour n'être pas toujours présentées sous une forme aussi naïve, n'en sont pas moins, le plus souvent, un peu arbitraires. Tout se tient dans l'œuvre d'un grand artiste; la conquête du lendemain est le résultat de l'effort de la veille, et le même homme a pu se montrer parfois vieux étant jeune, et rester toujours jeune étant vieux. Nous accepterons donc, sous toutes réserves seulement, la classification en *trois manières*, généralement admise pour Wagner comme elle l'est pour Beethoven, Rossini, Verdi, et nous rangerons, avec la plupart des critiques, dans une première catégorie les essais du début, quelques opéras non représentés, diverses ouvertures ou compositions symphoniques et *Rienzi*; dans une seconde, le *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*; dans une troisième enfin, *Tristan et*

*Iseult*, les *Maîtres chanteurs*, la *Trilogie* et *Parsifal*. A la fin de cette étude un travail d'ensemble caractérisera le plus complètement et le plus exactement possible la réforme tentée par Wagner. Mais il nous faut dès maintenant indiquer les traits essentiels de cette réforme, et, avant de suivre l'artiste dans la voie nouvelle où il nous entraîne avec lui, jeter un coup d'œil en arrière et mesurer le chemin déjà parcouru.

*Rienzi*, nous l'avons dit, est le seul grand ouvrage dramatique où Wagner se soit plié avec docilité aux exigences de la mode. De bonne heure il comprit qu'à vouloir marcher sur les traces et comme dans les pas mêmes des grands maîtres, il ne s'avancerait pas aussi loin, et que le meilleur moyen pour les égaler était de faire, non pas comme eux, mais autrement qu'eux.

Avec le *Vaisseau fantôme* les velléités de réforme se manifestent, mais vaguement encore. Ensembles et soli n'échappent pas à la coupe traditionnelle, et la plupart des morceaux se rattachent à des types connus. Pourtant la ballade de Senta trahit déjà la personnalité du compositeur, et la façon dont le thème caractéristique du capitaine circule au travers de cet ouvrage ne laisse pas que d'être digne d'attention.

*Tannhäuser* marque un pas en avant. Sans doute les diverses parties de l'œuvre gardent les dénominations d'usage; mais ces titres peuvent sembler trompeurs, car la belle relation du pèlerinage à Rome, par exemple, qualifiée d'*air*, demeure, en fin de compte, un récitatif où une déclamation très serrée s'allie, avec un rare bonheur, aux combinaisons expressives de l'orchestre qui le soutient. De même l'enchaînement des divers numéros entre eux mérite une mention. Les soudures sont moins grossières : qu'on se rappelle en effet l'heureuse transition du Vénusberg à la forêt de Wartburg, et, dans le dernier acte, après le récit de *Tannhäuser*, l'apparition de Vénus qui justifie le trio; qu'on se rappelle enfin avec quelle ingéniosité se marient, au deuxième tableau, la chanson du pâtre et le chœur des pèlerins.

Avec *Lohengrin* les tendances nouvelles s'accusent mieux encore. Plus de divisions par morceaux. Le musicien semble avouer par là qu'il ne veut déjà plus reconnaître où finit le récitatif et où l'*air* commence. Il a recours à des appellations moins précises. L'acte se décompose en un certain nombre d'épisodes, par exemple l'accusation, le rêve d'Elsa, le combat, etc., et chacun d'eux prend le nom de *scène*. Nous touchons à la mélodie continue, sans la tenir encore pourtant, car en maintes places la distinction est évidemment factice, et, pour satisfaire les habitudes de leurs compatriotes, les éditeurs français de *Lohengrin* n'ont pas eu trop de peine à reconstruire une table analytique d'après les procédés d'usage. Si l'on ne rencontre plus de romances proprement dites, les soli de forme strictement mélodique ne font pas défaut. Les duos, il est vrai, ne sont pas tous également concertants; dans celui du dernier acte même, les voix ne sonnent jamais ensemble. En revanche, celui d'Ortrude et d'Elsa reste conforme aux traditions dramatiques et vocales. Toute trace de ballet a disparu; mais on salue encore au passage, comme une dernière concession au public, un pur hors-d'œuvre musical, le joli chœur des fiançailles. D'autre part le rôle du thème caractéristique commence à se dessiner nettement; le

grand duo qui ouvre le second acte présente la première application un peu soutenue du nouveau système mélodique; déjà l'Anneau du *Nibelung* brille à l'horizon.

Treize années pourtant s'écoulaient depuis *Lohengrin* avant que la révolution musicale éclate, années d'exil et de souffrance où lentement s'élabore cette œuvre gigantesque qui a nom la *Tétralogie*, et que son auteur doit laisser de côté, plus qu'à moitié faite, pour se consacrer à un ouvrage de moins amples proportions et plus propre à la scène, *Tristan et Iseult*. Wagner a enlin trouvé un protecteur puissant, le roi de Bavière, et, dégagé des entraves qui arrêtaient sa marche, il aborde un continent nouveau et y plante résolument le drapeau de la réforme.

Cette réforme, on peut la définir la substitution du drame musical à l'opéra, Wagner entend que la poésie soit, non la servante, mais la propre sœur de la musique, et il a soin de traiter l'une et l'autre avec un égal respect; il veut seulement, par le secours des sons, étendre la sphère d'action des mots: il rêve l'union intime des deux arts, et ne craint pas d'affirmer que « l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique ». Or, pour atteindre un tel but, il devait logiquement prendre la route qu'il a suivie.

S'il s'interdit désormais les duos, trios et morceaux d'ensemble, ou du moins s'il en répudie absolument la coupe traditionnelle, c'est pour se conformer à cette règle de simple bon sens qui veut que, sous peine de ne pas se faire entendre, les personnages d'un drame parlent les uns après les autres. L'exception introduite en faveur des chœurs est conforme à la tradition de l'art grec et devient d'ailleurs d'une application de plus en plus rare. Si, le plus souvent, une sorte de déclamation rythmée se substitue à ce qu'on est convenu d'appeler *airs*, c'est afin de permettre au public de ne pas perdre une syllabe du dialogue et de saisir sans effort les moindres inflexions de voix des chanteurs. Enfin, si l'auteur répète, développe et combine de mille façons certains contours typiques, des *Leitmotiven*, comme il les appelle, destinés à caractériser les personnages, à rappeler les épisodes essentiels du drame, c'est pour donner aux scènes capitales plus de relief et d'éclat, à l'œuvre entière l'unité qui manque à la plupart des morceaux pris isolément. Tout cela est donc parfaitement logique et, dans une certaine mesure, conforme aux doctrines professées jadis par Rameau et par Gluck.

Mais si la théorie est vieille, la mise en œuvre est absolument originale et personnelle; nous l'affirmons hardiment, sans crainte d'être contredits par aucun des Français qui ont assisté aux belles représentations des ouvrages de la dernière manière du maître. A dater du jour où il écrit *Tristan et Iseult*, Wagner ne relève plus que de lui-même. Ses conceptions dramatiques, comme ses moyens d'exécution, tout lui appartient en propre, et l'outil musical qu'il s'est fabriqué ne sera plus changé, car on peut dire que *Tristan*, les *Maîtres chanteurs*, l'Anneau du *Nibelung* et *Parsifal* ont été forgés sur la même enclume. Chacun de ces drames garde au surplus une couleur particulière très tranchée et tout à fait en harmonie avec le milieu choisi. Poème et musique se fondent dans une complète intimité, et, selon la nature du sujet, la mélodie affecte un caractère spécial, plus ondoyante et plus tourmentée avec *Tristan*, plus franche et plus familière avec les *Maîtres chan-*

*teurs*, plus héroïque et plus fière avec la *Tétralogie*, plus religieuse et plus mystique avec *Parsifal*.

La légende de *Tristan*, comme celle de *Lohengrin* et de *Parsifal*, nous appartient par droit d'origine; ce point d'histoire littéraire est aujourd'hui rigoureusement établi. Et pourtant l'aventure amoureuse du chevalier et de la blonde Iseult jouit d'une popularité plus grande en Allemagne qu'en France, où, avant l'apparition du drame de Wagner, on ignorait assez généralement jusqu'aux noms du terrible géant Marold et du débonnaire roi Marke. Cette fable, comme presque tous les récits chevaleresques du temps, est poétique et touchante, mais peu compliquée, naïve parfois; Wagner, s'adressant à un public qui la connaissait par cœur, n'a pas même essayé d'en élargir le cadre, d'en atténuer les invraisemblances, d'en multiplier les épisodes, d'en augmenter l'intérêt dramatique, à la différence de Scribe, par exemple, s'inspirant, pour écrire un opéra, du vieux conte de Robert le Diable. Il l'a plutôt simplifiée, condensée même, et son rôle d'inventeur se borne à la création très heureuse du fidèle écuyer de Tristan, Kurwenal.

Écrit sous l'influence des doctrines de Schopenhauer, dans une période de découragement profond, le poème de *Tristan et Iseult* est d'ailleurs une œuvre bien personnelle, mais dont l'originalité perce surtout dans l'analyse psychologique de la passion des deux héros, analyse à la fois subtile et puissante, où, comme sur un immense clavier, le poète a fait résonner toutes les cordes de l'amour. De là jaillit l'intérêt si poignant du drame. Des incidents romanesques de la légende, nul, au fond, n'a cure.

D'ailleurs, comme on vient de le voir, peu de mise en scène: le pont d'un navire, le jardin du roi Marke, un burg breton, et un très petit nombre d'épisodes: au premier acte, la scène du philtre; au second, un duo d'amour et l'intervention fatale de Marke et de Melot; au troisième, la mort des deux amants. Aussi fallait-il tout l'art raffiné de Wagner, toute la merveilleuse souplesse de son imagination, pour tirer d'un objet si mince la matière d'un vaste poème et d'une partition de quatre cents pages.

Berlioz n'a vu dans le prélude de *Tristan et Iseult* qu'une sorte de « gémissement chromatique, rempli d'accords dissonants, dont les longues appoggiatures, remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté ». Juste peut-être au point de vue technique, cette remarque n'a, quant à la sensation produite, que la valeur d'une constatation toute personnelle, et, pour l'immense majorité des auditeurs, l'introduction symphonique de *Tristan et Iseult* se laisse entendre, nous nous en portons garant, « sans douleur ». C'est, en réalité, l'épigraphe exacte, parlante, presque obligée de l'œuvre. Cette première phrase aux contours tortueux, cette harmonie troublante qui, dès l'abord, s'affirme par un accord de seconde, quarte et sixte augmentées, à résolution bizarre, ce parti pris de dessins chromatiques ascendants, cet appel mystérieux, interrogateur, de la quinzième et de la seizième mesure, ces cadences finales qui se dérobent sans cesse, ce crescendo formidable, subitement brisé dans une sorte d'écroulement de tout l'échafaudage instrumental, tout cela garde une signification très précise, très curieuse, si l'on se rappelle le sujet du drame, où la fatalité commande, et dont les héros, se débattant en vain contre la destinée, s'épuisent à poursuivre un but chimérique, le paisible assouvissement de leur amour.



Deux tenues de basse sur la dominante relient le prélude au premier acte. L'ouverture de *Don Juan* s'enchaîne également avec l'air de Leporello; mais ce qui demeure à l'état d'exception chez Mozart est devenu une règle chez Wagner. Aucune interruption, même momentanée, ne doit plus se produire au cours de l'action dramatique, avant la fin des actes; les points, suivant la piquante expression de Massenet, sont presque définitivement bannis de la nouvelle ponctuation musicale, et, même lorsque la voix des chanteurs se repose sur la tonique, il est très rare que cette tonique ne soit pas harmonisée par un accord de passage.

On se le rappelle, le décor du premier acte représente une tente dressée sur le tillac du navire. Iseult est couchée sur un lit de repos; Brangaine, sa suivante, regarde d'un côté, par-dessus le bord. Perché dans les vergues et caché aux yeux du public, un matelot chante, sans accompagnement, une sorte de cantilène rêveuse, dont la phrase initiale reste comme suspendue sur la dominante; puis la mélodie se poursuit, semée de points d'orgue, de changements de mesure, d'inflexions de voix, singulier mélange de complication et de simplicité qui se rencontre souvent au fond des chansons populaires.

Aux derniers mots : « Je souffre, mon enfant, fille d'Irlande, fille charmante et sauvage... » Iseult a tressailli : « Qui ose donc me railler ainsi? » dit-elle, en se tournant vers Brangaine. Et un court dialogue s'engage entre les deux femmes, soutenu, à l'orchestre, tantôt par un rappel plus ou moins voilé de la chanson du matelot, tantôt par une suite de dessins tourmentés, saccadés, traduisant, avec une sombre énergie, l'exaltation fiévreuse d'Iseult. Une phrase expressive de Brangaine, accompagnée en accords plaqués, termine cette belle scène, d'allure nettement symphonique, et, tandis qu'Iseult fait demander à Tristan de venir lui rendre hommage, le matelot reprend sa mélancolique rêverie, accompagnée, cette fois, par une suite de pédales à l'orchestre.

Cependant les rideaux entr'ouverts laissent apercevoir le pont du navire, et, à côté de Kurwenal couché, Tristan qui, d'un ton respectueux, mais ferme, s'excuse de ne pouvoir se rendre à l'invitation de la princesse : « Si j'abandonnais à cette heure le gouvernail, comment conduirais-je en sûreté le navire à la terre du roi Marke? » Ce refus est ironiquement accentué par Kurwenal; dans un chant martial à tournure un peu archaïque, mais fier, hardi, bien rythmé, il rappelle à Brangaine que Tristan ne peut être le vassal de celle qu'il donne en présent à son roi. Cette chanson, dont le refrain sonore (*Tristanruf*) est repris en chœur par les matelots, produit un grand effet scénique et dessine de pied en cap Kurwenal, un autre Marcel, moins sermonneur, moins solennel aussi que le fidèle serviteur de Raoul de Nangis, et dont le rôle, comme celui du chœur antique, consiste à introduire le calme, la sérénité, dans le conflit tumultueux des passions.

Dédaignée, insultée même, Iseult donne libre cours à sa douleur et, pour la justifier, raconte à sa suivante le fatal voyage de Tristan en Irlande. Notre dessein n'est pas d'énumérer, après M. de Wolzogen, le patient auteur du *Thematischer Leitfaden* des dernières œuvres de Wagner, tous les motifs typiques dont se compose la partition de *Tristan et Iseult*, ni d'indiquer les continues modifications que leur fait subir le compositeur, modifications qu'on sait être un des aspects les plus originaux du système wagnérien.

Dans ce long duo, un chef-d'œuvre de déclamation lyrique, nous nous contenterons donc de signaler, comme autant de points de repère pour l'auditeur, l'exclamation douloureuse d'Iseult : « Il a livré celle dont le silence lui a donné la vie, » deux phrases caressantes de Brangaine : « Quel délire! Chasse ces idées folles, » et : « On y aurait-il un homme qui pût ne pas t'aimer? » et surtout le motif initial *des siechen Tristan*, sinueux, flottant, qui, après avoir serpenté quelque temps à travers l'orchestre, sans détermination précise de rythme, de ton et de mode, se résout enfin sur ces mots : « La blessure faite par Marold, je la guéris, » par une courte phrase en *la* d'une exquise douceur.

Un appel sonore des matelots qu'on réentendra plus d'une fois avant la fin de l'acte, rattache cette scène à la suivante. « Debout, debout, femmes, s'écrie Kurwenal paraissant tout à coup, nous approchons du rivage. » Et tandis qu'il parle, le cri joyeux des matelots, repris par l'orchestre, passe les différents groupes d'instruments qui le renvoient tour à tour. Rien de plus frais, de plus charmant, que ce court épisode symphonique, d'où s'exhale comme un parfum de brise marine.

Nous touchons au point culminant du premier acte. Dans une fière déclaration, d'un sentiment mélodique bien particulier à Wagner, Iseult a de nouveau manifesté sa volonté formelle de s'entretenir avec Tristan. Celui-ci y consent enfin, et son entrée en scène est soulignée et comme rythmée par un prélude orchestral d'un effet saisissant avec ses sinistres hoquets et ses subits et formidables crescendos.

La première partie de ce grand duo, interrompue deux fois par de nouveaux appels des matelots, paraît un peu longue, quoique dramatique, passionnée et même semée de véritables trouvailles mélodiques.

Cependant Brangaine a apporté la coupe fatale, breuvage de mort dans la pensée d'Iseult, de réconciliation dans celle de Tristan, philtre d'amour, en réalité, d'un amour qui couvait inconsciemment dans leurs cœurs et ne doit s'éteindre qu'avec leur vie. Ils la portent à leurs lèvres, et instantanément tous les feux de la passion s'allument en eux. « C'est Vénus tout entière à sa proie attachée, » et tandis que le motif, ou plutôt la série de motifs si caractéristiques du prélude, se déroule à l'orchestre, ils se regardent, silencieux, éperdus, abîmés dans une sorte d'extase. Bientôt leurs voix se confondent, suite de cris à peine articulés : « Iseult! — Tristan! — Ma maîtresse adorée! » Enfin un allegro ardent, enfiévré, cahoteux, se relie, par une tenue hardie des voix sur le *la* aigu, à un chœur plein de mouvement et de bruit, que eoutent, d'une part la phrase martiale de Kurwenal : « Voici le roi Marke et sa cour, » de l'autre la déclaration ardente et superbe de Tristan : « Je ne vis que pour toi, suprême volupté! »

L'introduction du second acte se compose d'un groupe d'accords un peu pompeusement qualifiés par M. de Wolzogen de *Tagesmotiv* (motif du jour) et d'une suite de phrases mélodiques, *Thema der Ungeduld*, *Motiv des Liebesrufes*, *Seligkeitsmotiv* (thèmes de l'impatience, de l'appel amoureux, de la félicité), étroitement jointes entre elles, de manière à former un ensemble tout à la fois rêveur et passionné. La toile se lève et découvre un jardin planté de grands arbres dont le noir profil se découpe sur le ciel étoilé. Attentive, inquiète, Brangaine prête l'oreille au bruit lointain d'une fanfare de chasse obstinément soutenue à l'orchestre par une pédale de *fa*. C'est le roi

qui s'éloigne avec sa suite. La sonnerie des cors, qui se répondent dans des tonalités opposées, dont le choc est amorti par l'éloignement, reste plusieurs fois suspendue, comme si l'oreille ne pouvait plus la percevoir à distance, puis s'éteint peu à peu et se confond avec les vagues rumeurs de la nuit. Demeurée seule avec sa suivante, Iseult l'oblige, malgré ses hésitations et ses sombres pressentiments, à éteindre la torche allumée près de la porte d'entrée du palais, signal convenu entre les deux amants. La scène est belle, mais trop développée. L'auditeur partage l'impatience d'Iseult et ne remarque peut-être pas assez, à côté des motifs entendus dans le prélude, la phrase haletante d'Iseult : « Ne connais-tu pas les miracles de l'amour? » ainsi que la première apparition du splendide motif *Liebesthema* (thème de l'amour) par où s'ouvrira, avec l'arrivée de Tristan, ce duo, d'une impression ineffaçable, qui résume en quelque sorte la partition tout entière.

Le début se distingue par une incomparable furie. Sur un dessin d'orchestre heurté et fébrile, qui bientôt se combine avec le motif grandiose « du lien d'amour », les deux héros s'appellent et se répondent dans une suite d'exclamations délirantes. À cette violente explosion succèdent, d'abord une amère et jalouse apostrophe de Tristan au jour, ce jour implacable et hostile qui lui dérobe la vue de la bien-aimée, phrase que le compositeur diversifiera à l'infini, puis l'invocation non moins belle à la nuit, dont Iseult, comme autrefois Juliette, souhaitait tout à l'heure si ardemment l'approche, rêverie extatique de deux êtres sans défense contre l'amour qui leur prend l'âme, dans un alanguissement invincible et divin. À l'exaltation initiale, le calme a succédé pour un moment; ils se mettent comme à l'unisson de la paix des choses. Puis ils s'étreignent, dit le poète, « avec une ardeur de plus en plus profonde », et, au sein de la nuit sereine, chantent ensemble les délices de l'amour et les magnificences du firmament.

Deux fois Brangaine, qui veille du haut de la plate forme, les prévient que la nuit va finir. Cet avertissement, cette allusion au péril qui les menace, n'est pour eux qu'un prétexte à nouvelles effusions, subtiles et passionnées tout ensemble, comme celles des héros de Shakespeare. Au point de vue purement musical, cette seconde partie du duo n'est pas inférieure à la première. Deux phrases s'en détachent, le *Schlummer-motiv* (motif du sommeil), d'une grande noblesse d'accent, et le *Sterbelied* (chant de la mort), suite de progressions ascendantes, d'un effet extraordinaire, avec lesquelles il semble que les cœurs de Tristan et d'Iseult montent vers l'infini et se perdent dans les profondeurs mystérieuses de l'éther où l'extase les ravit.

Durant cette longue et magnifique scène, il y a comme des « moments » à distinguer dans l'état de l'âme des héros de Wagner, et à ces « moments » correspondent les motifs caractéristiques que nous venons de signaler. Mais, à la différence d'un duo comme celui de *Lohengrin*, par exemple, où ces motifs se succèdent purement et simplement, sans plan trop rigoureux, ici ils se combinent, ils s'entremêlent, ils forment un tout bien homogène, une chaîne dont les moindres anneaux se tiennent fermement soudés. Voilà pourquoi, malgré l'étendue des développements, l'émotion produite sur l'auditeur se soutient, violente, irrésistible; voilà pourquoi, si enchevêtrés que paraissent les accompagnements, si compliqués que semblent les harmonies (ces harmo-

nies que Berlioz prétendait ne pouvoir analyser), l'accent musical est toujours juste, sincère, poignant, et jaillit en quelque sorte du drame lui-même.

Au dernier acte, résonne, doucement jouée sur le chalumeau, la mélodie du jeune berger. Remarquons en passant que Wagner ne dédaigne pas de mêler à ses héros, même les plus grands, d'humbles personnages qui traversent l'action sans y prendre une part trop intime, qui jettent une note sentimentale ou gaie sur le fond plus sombre du drame, et dont la simplicité naïve charme et repose un instant. Ce pâtre, nous l'avons déjà entendu dans *Tannhäuser* chanter le printemps et saluer la nature en fête; ici l'air est plus triste, plus étrange, mais non moins original.

Tristan se ranime : « La vieille mélodie ! s'écrie-t-il; où suis-je donc? — Ne reconnais-tu pas le château de tes pères? » répond Kurwenal, qui, feignant la gaieté, entonne le chant martial du burg, *Kareolmotiv*. Puis des motifs empruntés aux actes précédents circulent à l'orchestre jusqu'au moment où, sous l'empire d'une exaltation croissante, Tristan appelle, avec une ironie douloureuse, Iseult la bien-aimée, qui va de nouveau s'avancer dans la nuit et éteindre la torche, signal du rendez-vous.

Un nouveau motif, « le thème de la joie », vivant, passionné, d'une fougue presque italienne, soulève l'ardente exclamation de Tristan : « Iseult ! Elle approche ! La voici qui arrive avec une vitesse intrépide ! Le navire ! Le navire ! Il rase les écueils ! Ne le vois-tu pas ? Ne le vois-tu pas ? — Hélas ! reprend Kurwenal avec abattement, aucun navire n'est en vue ! Le berger sert de guetteur, et son air, pivot musical de toute la scène, son air toujours plaintif, dit que rien ne paraît à l'horizon. Alors reprennent les longs gémissements de l'orchestre, motifs entendus déjà, mais traités avec une intensité de douleur de plus en plus vive. Il semble que Tristan s'enfonce avec une amère volupté dans le souvenir des jours passés, agrandissant comme à plaisir sa blessure. Le délire se joue de lui. Il se débat encore, lorsque le berger fait entendre un air joyeux cette fois. C'est le navire attendu qui approche rapidement, qui franchit la passe, qui aborde enfin, et bientôt Iseult se précipite dans les bras de Tristan; mais lui, moins fort contre la joie que contre la douleur, tombe inanimé à ses pieds. Plus de longueurs ici, comme au deuxième acte : tout marche avec hâte, presque fiévreusement. Au motif plein d'élan et de vie, *frohliche Weise*, un rythme plutôt qu'un thème musical, soutenu par une instrumentation d'une légèreté merveilleuse, a succédé le cri de la passion avec le motif haletant qualifié *Todesfrage*. Nous touchons au dénouement au duo d'amour, renouvelé, disons même idéalisé par l'action d'une instrumentation enchanteuse.

Un ouvrage aussi complexe risque fort d'être peu ou mal compris à son apparition. Dès le premier soir cependant (10 juin 1863, Munich), poème et musique allèrent aux nues, grâce à l'enthousiasme d'une salle gagnée d'avance aux théories que Wagner avait depuis si longtemps soutenues dans ses écrits, grâce aussi au concours d'artistes éminents, qui tous s'étaient donnés corps et âme à l'œuvre et répondaient aux exigences du compositeur par un dévouement absolu. Avec les années le succès n'a fait que grandir. Toujours il s'est trouvé des interprètes pour réaliser ces types de héros, toujours un public pour compatir aux misères des deux amants. Aussi faut-il avoir assisté en Allemagne, et surtout à Mu-

nich, à une de ces représentations où les acteurs mettent au service des passions qu'ils traduisent une intensité, une vigueur d'expression inconnues parmi nous, pour comprendre la valeur spéciale de *Tristan*, le charme étrange qui se dégage de cette œuvre et la singulière fascination qu'elle exerce. Rossini se refusait à écrire une partition de *Roméo et Juliette*, parce qu'il ne voyait là, disait-il, qu'une succession de duos, « un avant, un pendant, un après ». Moins gêné par un tel scrupule, Wagner n'a pas reculé devant ce triple duo où sont enfermées les trois parties de l'opéra. Il s'est appliqué seulement à ménager la continuité de son crescendo, à préparer la catastrophe qui sert de couronnement à l'œuvre, à soutenir jusqu'au bout l'intérêt par la magnificence du style et la justesse de l'expression musicale, et c'est ainsi que le troisième acte, si vide en apparence, s'impose aux plus indifférents par son incomparable noblesse d'accents et sa rude et mâle grandeur. La fatalité, ce grand ressort du théâtre antique, pèse encore lourdement sur les amours de Tristan et d'Isolt, et cette passion, née dans le trouble de la magie pour finir dans les larmes et dans le sang, emprunte aux drames d'Eschyle quelque chose de leur sombre majesté, de leur sereine horreur, s'il est permis d'accoupler ces mots, en apparence si dissemblables.

D'aucuns, l'esprit hanté de solutions réalistes, peuvent critiquer la cause surnaturelle de cette passion, ce philtre d'amour que la main d'une servante substituée par l'émotion au philtre de la mort. Mais un tel breuvage n'est-il pas, après tout, le symbole de ces mille hasards qui président à tant de destinées amoureuses? Une rencontre fortuite, un simple regard, suffisent à lier pour la vie deux êtres qui signoraient naguère; d'un germe inconnu naît un mal certain dont le temps ne fait qu'accroître les ravages; la raison et l'honneur se mêlent à la lutte avec des chances diverses, avivent les blessures, prolongent la résistance, et lorsque enfin l'heure approche des dénouements heureux, c'est la mort qui brusquement accomplit son œuvre. Voilà tout le drame de *Tristan*; et si, malgré son point de départ fantastique, il présente un intérêt si vif, c'est qu'il n'est en réalité que la mise en œuvre de sentiments justes, poignants, véritablement humains.

### L'Anneau du Nibelung.

Si l'on considère d'une part les prodigieuses facultés de Wagner, son opiniâtre volonté, sa facilité d'improvisation, son aptitude au travail, son aisance à manier la plume, la sûreté de son exécution, et d'autre part le temps qui s'est écoulé depuis la conception première de la *Tétralogie*, aux environs de 1848, jusqu'à la réalisation définitive, en 1876, il faut nécessairement conclure que cette colossale partition resta, pour son auteur, sinon l'œuvre maîtresse, du moins l'œuvre de prédilection. « J'ébauchai, écrivait-il à M. Villot, et je réalisai un plan dramatique de proportions si vastes que, ne suivant que les exigences de mon sujet, je renonçai, de parti pris, dans cet ouvrage, à toute possibilité de le voir entrer jamais, tel qu'il est, dans notre répertoire d'opéra. Il eût fallu des circonstances extraordinaires pour que ce drame musical, qui ne comprend rien moins qu'une tétralogie complète, pût jamais être exécuté en public. Je concevais fort bien que la chose fût

possible, et c'était assez, en l'absence absolue de toute idée de l'opéra moderne, pour flatter mon imagination, élever mes facultés, me débarrasser de toute fantaisie de réussir au théâtre, me livrer à une production désormais non interrompue, et me décider à suivre complètement, comme pour me guérir des souffrances cruelles que j'avais endurées, ma propre nature. » Cet aveu est important, car il explique d'une part le choix du sujet, si étendu qu'il fallait pour le produire quatre soirées consécutives, de l'autre le soin tout particulier avec lequel ce sujet fut traité et la tendresse spéciale dont l'entourait Wagner.

Considérée à ce point de vue, la *Tétralogie* est presque une œuvre théorique. Poème et musique prirent des développements musités où se complut l'auteur. Solidement établi, comme il le dit, sur le terrain de la légende, il remontait jusqu'aux sources mêmes de la poésie nationale, et il enfermait dans un cadre unique une série d'histoires fabuleuses qu'il présentait comme autant de symboles. Siegfried, en particulier, Siegfried, le petit-fils des dieux, Siegfried, le héros qui n'a jamais tremblé, personnifiait en sa force la race germanique tout entière, et la gloire des exploits de l'ancêtre rejaillissait sur les descendants les plus éloignés. N'oublions pas toutefois que les deux premières parties de *L'anneau du Nibelung*, le *Rheingold* et la *Walkyrie*, ont précédé *Tristan* et les *Maîtres chanteurs*. De là, comme on a eu souvent l'occasion d'en faire la remarque, une observance moins rigoureuse des principes; de là l'emploi de certains procédés en honneur au temps où écrivait Wagner et qu'il a répudiés depuis: le récitatif, par exemple, conservé parfois avec son allure libre, non mesurée, scandé par quelques accords à l'orchestre en guise d'accompagnement.

À ces légères différences près, les moyens employés ne varient plus. Même développement contrapontique, même enchevêtrement des motifs conducteurs, plus nombreux, seulement, puisque l'œuvre est plus longue; même savoir-faire, même habileté à renouveler sans cesse le matériel sonore de l'arsenal le mieux fourni qui fut jamais; il faut le dire aussi, même défaut de proportions et mêmes longueurs. De celles-ci beaucoup auraient pu disparaître aux répétitions de Bayreuth; mais sur ce point le compositeur se montra dès le premier jour intraitable. Il se dédommageait des sacrifices autrefois consentis, quoique déjà à contre-cœur, lorsqu'il écrivait, par exemple, à son ami Liszt occupé à monter *Lohengrin* sur le théâtre de Weimar: « Comment voulez-vous que je garde quelque espoir de la réussite finale de mon œuvre près d'un public sur lequel il me faut supprimer une concession nécessaire à la vérité artistique, afin de gagner quelques minutes? Faites comme vous le jugez bon, mais je préfère du moins n'en rien savoir. » À Bayreuth, au contraire, il était le maître, et l'idolâtrie qu'on témoignait pour les moindres notes échappées à sa plume suffisait à garantir l'intégrité de l'exécution. Depuis lors, on a passé outre et pratiqué les réductions que le simple bon sens conseillait.

Trois ordres de divinités se partagent le monde et exercent péniblement leur empire: les *Nibelungen* (les nains), avec Alberich pour maître; les *Géants*, commandés par Fasolt et Fafner; les *Esprits célestes*, dont Wotan est le chef suprême. Un jour, les dieux se sentent envahis par la passion des richesses, et de ce jour date le commencement de leur chute.

Forgé par Alberich avec l'or enlevé aux filles du Rhin, l'anneau des Nibelungen, symbole de la toute-puissance terrestre (la richesse, la force brutale), est bientôt ravi par Wotan, qui se voit contraint de le céder à son tour aux Géants. Pour le reprendre, Wotan suscite contre ses ennemis, d'abord son fils Siegmund, trop faible pour accomplir sa tâche, puis Siegfried; Siegfried tue le géant Fafner, mais la malédiction qui pèse sur l'anneau fatidique ne l'épargne pas plus que les autres.

Personnification de l'insouciance juvénile et de l'égoïsme inconscient, il succombe sous les coups d'un fils d'Alberich, après avoir abandonné Brunehilde, la douce et fière Walkyrie, seule dépositaire des précieux dons célestes légués par les deux mourants à l'humanité naissante, le dévouement, le courage, la bonté et l'amour. En vérité, cette conception n'est-elle pas hardie et grandiose, et n'est-ce pas une création originale que cette noble figure de Brunehilde, destinée, selon la pensée du poète, à servir de trait d'union entre les mythes, si populaires en Allemagne, des dieux scandinaves et les légendes héroïques des Germains?

### L'Or du Rhin (le Rheingold).

Munich, 22 septembre 1869.

Le théâtre représente les profondeurs du Rhin où les ondines gardent le métal encore ignoré : « Woglinde chante, Wellgunde rit, Flosshilde fuit : Weia, Waga! gardez l'or, sœurs sauvages! » « Et autour du trésor invisible elles nagent, et se suivent, et se mêlent, créatures encore si voisines de l'élément paternel, innocentes et grâces dans la candeur de l'eau. » Cependant, par la crevasse d'un rocher, le gnome Alberich, le Nibelung, les guette, semblable à un Caliban shakespearien. Les ondines le raillent, et vainement cherche-t-il à les atteindre en s'accrochant à la pierre glissante. Mais voici qu'une fanfare éclate. C'est le réveil de l'or qui s'allume et rit dans les profondeurs du fleuve, sous les grésillements du soleil. Les ondines chantent leur jouet : « Or du Rhin, ô joie éclatante! éveille-toi, bel ami, éveille-toi joyeusement! Nous te gardons, bel or du Rhin! » Et en même temps elles apprennent au gnome — sans se douter qu'elles vont déchaîner sur la terre la haine, la guerre, le mal — la toute-puissance de l'or. Qui le possédera sera maître du monde. Et pour le posséder, il suffit d'abjurer l'amour.

Le Nibelung n'hésite pas. Que le pouvoir lui soit donné, il veut bien ne plus aimer. Il atteint la cime où l'or rayonne, blasphème l'Amour, s'empare du métal précieux et disparaît dans l'abîme pendant que les sœurs du Rhin pleurent le jouet disparu.

La deuxième scène nous conduit sur la montagne où campent les dieux pendant que là-haut, très haut, dans les nuages, les géants terminent le palais du Walhall que leur a commandé Wotan. Fricka, la Junon du Jupiter scandinave, réveille son compagnon d'éternité : « Éveille-toi, époux! Voici que le burg divin a été bâti par les géants; mais du prix que tu leur as promis, l'en souvient-il, Wotan? » Ce prix, c'est l'enchantement de la cour divine, « Freia la douce, Freia la libre, Freia la beauté, celle par qui l'on aime, l'épouse du dieu Joie ». Que deviendraient les immortels si elle ne leur donnait plus à manger les pommes de l'éternelle jeunesse? Or, voici les constructeurs du Walhall, les géants Fasolt et Fafner, qui viennent réclamer leur salaire. Les dieux

sont consternés; mais Loge, le génie du feu, et aussi le donneur de conseils perfides, l'éclaircisseur des mauvais chemins, le principe subtil que Catulle Mendès appelle, en une définition qui mérite de survivre, « Méphistophélès élément », Loge leur suggère un expédient : « Hé, hé! je vous vois embarrassés pour peu de chose. Le Nibelung Alberich a volé l'or du Rhin. Il faut le lui prendre. Ces géants l'accepteront en échange de Freia. »

Wotan est déjà mordu au cœur par la passion vile, l'amour du métal précieux qui donne la toute-puissance. Il veut bien suivre le conseil de Loge, mais garder pour lui-même le trésor du Rhin. Il livre Freia aux géants qui l'emportent. Or, voici qu'une désolation s'abat sur l'Olympe scandinave, et les dieux adjurent leur chef : « Wotan, rend-nous Freia! Donne l'or aux géants et rends-nous l'amour qui fait vivre. » Wotan cède et met Loge dans la forge des Nibelungen où le gnome Alberich s'est asservi ses semblables avec l'or volé; il a fait forger le casque de mailles qui rend invisible, l'épée qui sera appelée *Nothung* (Détresse) et qui jouera un grand rôle dans la suite de la tétralogie; enfin l'Anneau, le talisman suprême en qui se résume la maîtrise du monde.

Le gnome a pu dompter les Nibelungen, ses frères, mais il se laisse prendre à une ruse grossière : Loge le charge de chaînes, et il est contraint de livrer pour sa rançon tous les trésors des cavernes, casques, boucliers, joyaux. Enfin Wotan lui arrache l'anneau que maudit le Nibelung dépouillé de sa puissance. L'or fatal que le sombre forgeron avait caché dans le sein de la terre est reparu à la surface du globe. Et il va déchaîner le mal, il va abâtardir l'une après l'autre les races les plus hautes. Les géants payent les premiers leur tribut au métal néfaste. Pour avoir la puissance, ils renoncent à l'amour, ils ramènent Freia. « Nous donnera-t-on l'or, enfin? » Wotan dit : « Prenez-le. » Mais Fasolt : « Qu'on entasse les trésors devant Freia jusqu'à ce qu'elle disparaisse tout à fait, car, tant que je la verrai, je ne pourrai pas la quitter. » Casques, armures, cuirasses et joyaux s'amoncellent devant la déesse. « Je vois encore ses cheveux, » dit Fasolt. Le casque magique est jeté sur l'or entassé, et les cheveux de Freia n'apparaissent plus. « Je vois encore son regard, dit Fasolt en pleurant; oui, là, entre deux colliers, il se glisse, il m'éblouit. Cachez-le! » Il n'y a plus d'or. Fafner réclame : « Donnez-nous ton anneau, Wotan! » Cette fois le dieu se récrie; mais voici que se lève des profondeurs Erda, la mère primitive des êtres. « L'anneau est maudit, chante sa voix redoutable. Un jour crépusculaire montera sur la montagne des dieux. » Wotan épouvanté cède, et c'est avec l'anneau, quintessence du pouvoir, que la fente est bouchée par laquelle glissait le regard de la femme, symbole affiné de l'amour.

Wotan a cédé, et en livrant l'anneau il a prononcé la condamnation des géants. Déjà se querellent les copartageants de l'anneau; la massue de Fafner abat Fasolt. Mais il n'a pas sauvé les dieux. Sur eux pèse la malédiction d'Alberich; la plainte des Ondines pleurant l'or du Rhin les poursuit jusqu'au seuil du Walhall, « le burg payé par l'or volé »! Ils sont voués à la disparition lente, à l'effacement dans les brumes crépusculaires, à moins qu'une nouvelle créature, l'homme, fils des Ases, ne vienne les racheter (ce qui sera le sujet de la *Walkyrie* et de *Siegfried*...).

Ce scénario du *Rheingold* est le plus discutable

des poèmes de Wagner. Il donne presque raison au commentaire d'Albert Réville faisant entendre cette protestation du génie grec contre les prétentions de la mythologie scandinave :

« Sans contester le mérite *sui generis* de l'épopée allemande, il faut avouer que le patriotisme à passablement aveuglé les critiques d'outre-Rhin lorsqu'ils ont voulu montrer dans les *Nibelungen* un poème supérieur à tous les autres, dépassant même l'*Iliade* en grandeur et en beautés épiques. Il manque au poème allemand ce qui fut la douce ironie du génie grec, la mesure, le sens instinctif de la proportion et, par conséquent, de la grâce. La remarque humoristique de Henri Heine reste vraie. Les héros de l'épopée grecque sont de taille assurément à se mesurer avec ceux de l'épopée germanique; mais combien leur démarche est plus légère et leurs mouvements plus aisés! Il y a de l'intempérance, de l'immodéré, dans la bravoure des hommes et dans la beauté des femmes du poète allemand... Même en admettant que la puissance poétique proprement dite soit égale des deux côtés, — ce qui serait beaucoup accorder, — encore faudrait-il reconnaître que la supériorité, au point de vue de l'art, est décidément du côté des Grecs. »

Le manque de grâce et de légèreté est plus marqué dans le scénario de *Rheingold* que dans toute la suite de la trilogie, en faisant exception pour le délicieux tableau du dialogue des filles du Rhin avec le nain Alberich qui les poursuit de rocher en rocher. Rien de plus pesant, au point de vue dramatique (et parfois de plus puéril) que les tableaux de l'entrevue de Wotan et des géants, des transformations d'Alberich en dragon, puis en crapaud, et du finale où Fasolt est frappé par Fafner qui veut se rendre maître de l'anneau. Le *Rheingold* n'en est pas moins l'indispensable préface de la trilogie. Il prépare ce qu'on a appelé avec raison le *Drame de l'Anneau*, « drame de renoncement, de pitié féconde, d'amour libérateur, de mort acceptée, consentie, saluée comme une délivrance » et comme une aurore des temps nouveaux après la période d'épreuves qui suit la malédiction d'Alberich :

« Que désormais le charme de l'anneau engendre la mort pour quiconque le portera... que celui qui le portera soit rongé d'angoisse, et celui qui ne le possédera pas dévoré d'envie... Que nul n'en tire profit, mais soit voué à l'égorgeur... Que la peur enchaîne le lâche... Que le maître de l'anneau soit l'esclave de l'anneau... et cela jusqu'à ce que le Nibelung rentre en possession du bien qui lui est ravi! »

Dans la rude et lente élaboration de son œuvre gigantesque, Wagner, toujours préoccupé des détails, s'est mis en quête d'un sous-titre, et ne l'a trouvé qu'au prix d'un assez long assemblage de mots. L'*Anneau du Nibelung* est « une fête scénique en trois jours et une soirée-prologue ». Cette soirée-prologue est elle-même divisée en quatre parties, d'une durée totale de deux heures et demie, destinées primitivement à ne former qu'un seul acte. Mais Wagner reconnut bientôt l'impossibilité de soumettre l'attention du public à une si pénible épreuve, et aujourd'hui la toile tombe, ou plutôt les rideaux se ferment après le deuxième tableau, car une des innovations pratiques imaginées par Wagner à l'occasion des représentations de la *Tétralogie* consiste, on le sait, dans la substitution de draperies qui s'écartent aux toiles qui se lèvent. Contentons-nous pour le moment de signaler une innovation beaucoup plus importante

que celle-là : l'orchestre est en contre-bas du plancher de la salle et enfoncé de telle sorte qu'il est invisible pour les spectateurs. Or, rien de fondé, de moelleux, d'heureusement équilibré, comme cette sonorité d'où les contrastes criards et heurtés sont absolument bannis, et dont le moindre avantage est même au milieu du déchaînement des plus violentes tempêtes symphoniques, de ne jamais couvrir la voix des chanteurs. Cet avantage est particulièrement appréciable pendant l'exécution de la première partie du *Rheingold*, ou, pour satisfaire aux singulières exigences du poète, les interprètes se trouvent constamment dans les conditions vocales les plus défavorables.

C'est en effet derrière une toile transparente et mobile, dont les paillettes d'or imitent le scintillement lumineux du fleuve, et dans les attitudes aquatiques les plus naturalistes, que les Filles du Rhin lancent avec légèreté leurs notes riches et sonores. En vain Alberich les poursuit de rocher en rocher, essayant de les saisir et de ravir le trésor qu'elles gardent; elles s'échappent moqueuses, et disparaissent tour à tour dans les profondeurs du fleuve.

Au point de vue musical, cette première partie est un chef-d'œuvre; le prélude, tout entier bâti sur un accord arpégé de *mi* bémol, immense spirale d'ondes sonores décrite autour d'un motif qui rappelle à n'en pas douter la phrase initiale de l'ouverture de la *Belle Mélysine* de Mendelssohn; l'insouciant chanson des Filles du Rhin; les grognements comiques d'Alberich; le cri douloureux des Ondines lorsque ce dernier parvient à s'emparer du trésor; l'explosion symphonique finale; tout cela forme un tableau d'un coloris éblouissant, d'une fraîcheur d'inspiration merveilleuse. Wagner ne pouvait donner à son grand ouvrage un plus magnifique frontispice.

Pour serrer le texte d'un peu plus près, signalons, dans ce premier tableau, l'apparition des neuf premiers *Leitmotiven* de l'*Anneau du Nibelung* : celui « des éléments primitifs », autour duquel s'enroule le prélude tout entier; celui « des Filles du Rhin », gracieux et poétique, reconnaissable à sa suspension originale sur la sus-dominante; ceux de « l'esclavage », un simple accord, et de « la menace », une non moins simple progression ascendante; la « fausseté » également rudimentaire; le « chœur » et le « motif » plaignants du « *Rheingold* »; le motif tonitruux de « l'anneau »; enfin le thème très expressif de « la renonciation », qui fait sa première apparition par la bouche de l'Ondine Woglinde, sur ces mots : « Qui renonce à la puissance de l'amour, celui-là seul peut conquérir l'anneau. »

Aux derniers accords du premier tableau s'est élevée, des dessous de la scène, une vapeur épaisse à la faveur de laquelle les machinistes opèrent leur changement de décor : autre innovation pratique, sur les avantages et les inconvénients de laquelle nous reviendrons plus tard. Le nuage se dissipe et découvre un site agreste que dominent les hautes tours à peine terminées de la Walhalla. C'est ici que nous faisons connaissance avec Wotan, le maître du ciel, le dieu solennel et énigmatique, le personnage ennuyé et, faut-il le dire? ennuyeux, qui se vengera plus d'une fois sur le public de ses traces domestiques en prononçant d'interminables sermons.

Le dieu se réveille, doucement bercé par les accords majestueux de la belle marche du Walhall, dans laquelle s'enchevêtre le motif de « l'Anneau ». Au-dessus de lui se tient Fricka, la Junon de l'Olympe scandi-

nave, à qui il confie ses soucis dans une scène dialoguée d'une familiarité grandiose, où nous entendons pour la première fois le thème lugubre « du traité », et la charmante phrase de Fricka, désignée par M. de Wolzogen sous le titre de motif de « l'enchaînement par l'amour ». Freia, la Vénus du Nord, entre en scène à son tour, caractérisée par un motif d'une rare élégance auquel succède le thème passionné de « la fuite ». Le duo se change en un trio que couronne un trait de violon d'un élan superbe, et qu'interrupt brusquement l'arrivée des Géants Fafner et Fasolt. Les grondements de l'orchestre traduisent avec réalisme la rudesse de ces hommes primitifs. Leurs exigences sont extrêmes : ils veulent que Wotan leur livre Freia. Grande est la perplexité du maître du Ciel, qui ne se résout à ce sacrifice qu'après avoir consulté d'abord les dieux de la jeunesse et de la guerre, Froh et Donner, puis l'esprit subtil du Feu, Loge, le *gracioso* du drame.

Signalons, au courant de la plume, l'aparté des Géants, dont la convoitise s'allume à la pensée de Freia, et éclate en une allègre fanfare bizarrement dénommée motif des « pommes de la jeunesse » ; puis la première apparition du « thème du crépuscule » ; enfin le motif du « feu magique » qui se combinera si souvent par la suite avec celui du dieu Loge, dont le brillant récit jette un peu d'animation sur la seconde partie de ce long colloque.

Pour se faire rendre Freia, Wotan a décidé de ravir à Alberich et de céder ensuite aux Géants les trésors des Nibelungen. La réalisation de la première partie de ce programme occupe tout le troisième tableau, qui se passe dans les entrailles de la Terre, dans le Nibelheim, et qu'égayent d'une part les plaintes grotesques du souffre-douleur d'Alberich, le nain Mime, affreux petit personnage, chétif, hirsute et d'aspect repoussant, de l'autre les saillies humoristiques de Loge, le fidèle compagnon de voyage de Wotan. Plus sot encore que méchant, Alberich s'ingénie à montrer aux dieux son savoir-faire en prenant les formes les plus diverses. Au moment où il vient de se changer en crapaud, Loge se saisit de lui et l'oblige à lui livrer ses richesses.

Ce tableau, tout entier du domaine de la féerie, est précédé d'un remarquable entr'acte instrumental, le premier des merveilleux intermèdes ou préludes symphoniques dont Wagner s'est montré si prodigue dans sa *Tétralogie*. A l'entre-croisement d'une suite de gammes chromatiques succède tout à coup un bruit discret de marteaux, qui va croissant peu à peu. C'est le fameux « motif de la forge », un simple rythme, tout d'abord exécuté sans accompagnement et bientôt soutenu par une large phrase ascendante des basses, qui semble surgir des profondeurs d'un gouffre. Du reste, tout ce tableau du Nibelheim, où ne se rencontrent qu'un petit nombre de phrases nouvelles et non des plus saillantes, a en quelque sorte pour pivot, au point de vue musical, ce thème de la forge, qui sert de prétexte aux plus riches combinaisons harmoniques et contrapontiques. Quand on voit avec quelle insouciance le maître présente parfois ses motifs, on est souvent tenté de croire qu'il n'y tient guère et qu'il va jeter l'or sans compter. Mais cette insouciance n'est qu'apparente. La pâte musicale de Wagner est de celles qui se travaillent et se pétrissent sans cesse, et, s'il néglige certains artifices de composition, certains « préparations » jugées par l'autres indispensables, c'est qu'il se sent la force suffisante pour marcher droit

devant lui et arriver au but en dehors de toute règle et de toute théorie.

L'analyse du quatrième tableau du *Rheingold* peut tenir en une phrase : Wotan livre aux Géants, en échange de Freia, l'anneau du Nibelung, dont Alberich ne s'est dessaisi qu'après l'avoir maudit, et, première victime de cette malédiction, Fasolt tombe mort, frappé par Fafner, qui veut posséder seul le trésor.

Il y a des longueurs dans cette dernière partie, d'où se détachent, au point de vue musical, un court prélude d'une douceur et d'une suavité extrêmes ; la sombre malédiction d'Alberich ; la magistrale évocation d'Erda, gardienne fatidique des secrets éternels, que Wotan a voulu consulter ; la belle et chaleureuse phrase de Donner ; la chevaleresque sonnerie du thème de « l'épée », qui éclate pour la première fois ; enfin et surtout la scène finale de l'arrivée des dieux au Walhall, où se fondent, dans un ensemble pompeux, soutenus par un accompagnement arpégé d'une légèreté aérienne, la marche céleste, le bruit lointain des marteaux des Nibelungen et le chant plaintif des Filles du Rhin.

### La Walkyrie.

Munich, 26 juin 1870.

La nuit est sombre ; l'orage gronde sur la forêt ; la porte de la demeure du chasseur Hunding, où des tisons se consomment sur un bloc de pierre, s'ouvre brusquement. Un fugitif se précipite dans la hutte du chef de tribu et tombe évanoui devant le foyer. Sieglinde, la femme d'Hunding, le ramène en lui versant l'hydromel, « breuvage des forts ». Tous deux se regardent longuement ; mais l'hôte d'un instant veut fuir : il craindrait d'attirer le malheur sur le toit qui vient de l'abriter : « C'est la fatalité qui me poursuit partout où je dirige mes pas ; c'est elle qui me guette partout où je m'arrête.

Où je me traîne, où je m'abrite,  
Le sort s'acharne à ma poursuite.  
O femme ! en franchissant ton seuil,  
J'y laisse peut-être le deuil !

— Reste, répond Sieglinde. Tu ne saurais m'apporter le malheur ; il était déjà dans la maison. »

La porte s'ouvre de nouveau. Hunding paraît, la lance à la main, et jette sur l'intrus un regard de méfiance. En vain est-il protégé par la loi de l'hospitalité ; sa ressemblance avec Sieglinde trouble et inquiète le farouche chasseur : « Je vois reluire dans ses yeux les écailles du même serpent, » murmure-t-il pendant que le fugitif prend place à table.

Et sa crainte se change en fureur quand l'hôte a raconté son histoire. « On m'appelle Wehwalt (fils de la douleur). Mon père avait nom Welse ; ma mère me mit au monde avec une sœur jumelle... Ma mère a été tuée ; ma sœur a disparu ; j'ai perdu les traces de mon père... En le cherchant de plaine en plaine, j'ai rencontré une jeune vierge que ses parents voulaient marier contre son vœu. J'ai tué le frère ; on s'est jeté sur moi ; j'ai dû fuir. — Race du Loup, répond Hunding, je suis de la race des chasseurs. Cette nuit l'hospitalité te rend sacré ; mais demain, à l'aube, tu périras. »

Hunding est un des parents du frère de la vierge si malencontreusement défendue par le fugitif. Il doit venger un outrage familial, et rien ne sauverait l'hôte désarmé si le fils du Welse n'était secouru par Sieglinde. La femme de Hunding exècre le chasseur

brutal auquel on l'a vendue, et d'ailleurs une affinité mystérieuse l'attire vers le prétendu Wehwalt. Affinité d'autant plus explicable que le fugitif est son frère. Le dieu Wotan, le Jupiter scandinave, après la malédiction du gnome Alberich, à qui il avait pris l'anneau magique, est descendu sur la terre sous le nom de Welse et a engendré deux jumeaux, Siegmund et Sieglinde, destinés à racheter le crime des dieux. Sieglinde reconnaît Siegmund et tombe dans ses bras, en plein délire d'extase amoureuse, après lui avoir révélé le secret du glaive magique enfoncé par Wotan au trou d'un frêne.

O glaive, promis par mon père,  
Te trouverai-je à l'heure du danger ?  
Mon ennemi me tient dans son repaire  
Et lâchement s'apprête à se venger ! —  
Les yeux adorés d'une femme  
Du feu d'amour m'ont embrasé le cœur,  
Et celle qui, de son regard vainqueur,  
Alluma cette ardente flamme,  
Est au pouvoir d'un barbare inhumain,  
Qui tient ma vie en sa main ! —  
Welse ! Welse ! où donc est ton glaive ?  
Que mon bras redouté le brandisse sans trêve !  
Tu vois le péril que je cours ;  
Vas-tu me laisser sans secours ? —

Le brasier du foyer s'éroule, un rayon de lumière éclaire subitement l'endroit du frêne où Sieglinde a fixé son regard.

On y voit distinctement briller la poignée d'une épée.

Quel éclair a jailli du frêne ? —  
Qu'est-ce donc que je vois briller là-bas ? —  
D'où peut venir cette flamme soudaine ? —  
Mes yeux ne s'abusent-ils pas ?

La porte d'entrée s'ouvre brusquement. Sieglinde, effrayée, s'arrache aux bras de Siegmund qui la rassure.

Nul ne sort, quelqu'un nous vient !  
C'est le printemps qui nous sourit !

La porte reste ouverte. Au dehors, superbe nuit de printemps ; la lune est dans son plein, ses rayons enveloppent le couple amoureux d'une vive lumière. Siegmund attire Sieglinde et la contraint, par une douce violence, de s'asseoir à son côté.

Plus d'hiver, déjà le printemps commence,  
Semant au ciel l'or et le saphir ;  
Le jeune Avril vers nous s'avance,  
Bercé sur l'aile du zéphir ;  
Dans l'air plus doux, plus clair et pur,  
Je vois s'ouvrir ses yeux d'azur. —  
Un chaste arôme, un frais parfum s'élève  
Des bois, remplis d'oiseaux chanteurs ;  
Partout, déjà, le flot fécondant de la sève  
Fait jaillir des gerbes de fleurs. —  
Printemps, avec sa grâce fière et forte,  
A terrassé l'hiver et les vents en courroux ;  
C'est lui, dont le souffle ouvrit cette porte  
Et renversa les obstacles jaloux.  
Tout change pour nous ! —  
A notre flamme il allume sa flamme,  
— L'amour évoque le Printemps, —  
Longtemps caché dans le fond de notre âme,  
Il rit dans les cieux éclatants !  
Noire amour triomphant lui donna confiance ;  
Vainqueur de l'ombre, il triomphe, à son tour,  
Et désormais, une étroite alliance  
Unit le Printemps à l'Amour !

« Puisque Welse est ton père, dit Sieglinde, à toi seul cette lame. C'est à ton bras qu'il destine ce fer. » Et Siegmund se dresse d'un bond :

Siegmund suis-je, et Welse est mon père.  
Ce glaive m'appartient ; je l'attends, je l'espère ;  
Welse me le promet pour l'heure du danger ;  
Qu'il sorte du fourreau, qu'il soit à moi !  
Heure d'angoisse, heure d'ivresse,  
Qui pour jamais va fixer son sort.

Unis nos cœurs, pleins de tendresse,  
Dans l'amour ou dans la mort.  
Détresse ! Détresse ! ainsi je t'appelle,  
Détresse ! glaive en qui j'ai foi,  
Viens, que l'éclair de ta lame étincelle,  
Hors du fourreau, viens à moi !

D'un effort violent, Siegmund arrache l'épée du frêne ; il la montre à Sieglinde surprise et ravie, puis l'entraîne dans la profondeur de la forêt... Evidemment ce n'est pas un couple très normal, mais M. Charles Gjellerup, traduit par M. S. Gourovitch, explique que Siegmund et Sieglinde étant les enfants « immédiats » de Wotan, cet état civil ôte aux relations entre frère et sœur ce que l'inceste a de plus répugnant. « Leur amour n'est pas plus choquant que celui qui exista jadis entre les fils et les filles d'Adam. Il est vrai qu'à côté de Siegmund et de Sieglinde d'autres hommes existent sur la terre ; mais ces humains sont les descendants des démons et des géants. Les deux enfants du dieu sont les seuls représentants d'une race supérieure ; isolés au milieu du reste des humains, ils ne peuvent s'unir qu'entre eux ; toute autre union serait dégradante pour eux et ne pourrait s'accomplir que par un acte de violence, comme il en a été du mariage de Sieglinde avec Hunding. Voilà pourquoi Sieglinde, en se donnant librement à l'homme vers lequel elle se sent attirée, loin de déchoir, se relève de son humiliation. »

Le deuxième acte se passe au fond d'une gorge sauvage et débute par une violente querelle entre Wotan et sa femme Fricka. Wotan voudrait sauver son fils poursuivi par Hunding ; il a même donné l'ordre à la Walkyrie Brunehilde d'intervenir dans le combat pour briser la lame du chasseur. Mais Fricka le rappelle au respect des lois morales dont il est le suprême gardien. Siegmund a ravi la femme de son hôte ; il doit périr. Sans doute la déesse entend venger une injure personnelle :

... Depuis que tu cours la lande solitaire,  
Cachant le Dieu sous des noms empruntés ;  
Depuis que, l'abaissant aux amours de la terre,  
Ton caprice engendra ces jumeaux détestés,  
Tu veux m'infliger cet affront  
De subir leur mépris...

Mais elle a des préoccupations plus hautes : l'avenir même de la race des dieux.

Mon honneur en péril et ma gloire divine  
Reposent dans ses mains.  
Voués au mépris de tous les humains,  
Les dieux iraient tout droit à leur ruine,  
Si, foulant aux pieds mes droits,  
Tu violais les lois  
De la sainte justice,  
Que le fils de Welse périsse !

Wotan obéira. En vain Brunehilde, touchée par les larmes de Siegmund à qui elle est venue annoncer sa mort prochaine et qui se désespère d'abandonner Sieglinde, désobéit-elle au roi des dieux. Wotan fait voler en éclats l'épée de Siegmund, qu'égorge Hunding, et la Walkyrie, que poursuit le courroux du maître, n'a que le temps d'emporter au pommeau de sa selle Sieglinde évanouie.

Le rideau se relève, pour le troisième acte, découvrant le plateau escarpé où s'assemblent les Walkyries chaque soir, après leur moisson funèbre. C'est la célèbre Chevauchée, avec son dialogue tragique (je prends ici l'édition française de M. S. Gourovitch) : « Qu'est-ce qui pend à l'arçon de ta selle, Helmwingue ? — C'est Sinthold, le Béguéling. — Éloigne donc ton étalon bai de ma jument grise : elle porte à sa selle Wittig et Isming ; ces deux guerriers ont tou-

jours été en querelle. — Tiens, voilà que les deux coursiers s'attaquent à coups de dents... » Sur cette gaieté sauvage passe le cri de guerre des Walkyries : « Hoioho! » Et Brunehilde se précipite, éperdue, traînant Sieglinde. A peine a-t-elle caché dans la forêt où le géant Falner, changé en dragon, garde le trésor des Nibelung, l'amante-sœur de Siegmund et l'espoir de la race qu'elle porte déjà dans ses flancs, que Wotan survient.

Le dieu réclame la rebelle. Les Walkyries, dont le groupe se dissimule, intercèdent vainement pour elle. Wotan les rappelle à leur devoir :

Race pusillanime et lâche,  
 Vous ai-je appris, sans trêve et sans relâche,  
 A braver fièrement les périls du combat ?  
 Vous ai-je appris le dur métier des armes,  
 Pour vous voir fondre en larmes,  
 Quand je dois châtier un cœur ingrat ?  
 Sachez quels sont les torts de cette femme  
 Que vous voulez soustraire à ma fureur :  
 Nulle comme elle ici n'a pu lire en mon âme.  
 Nulle n'a mieux connu les secrets de mon cœur ;  
 Elle était mon désir, sous sa forme visible,  
 L'aspect que revêtait mon vouloir créateur ;  
 Et c'est elle dont l'âme, au devoir insensible,  
 Osa mépriser ma sainte loi ;  
 Ma propre race hélas ! s'insurge contre moi !

Brunehilde doit se livrer. Elle a désobéi ; elle perd sa divinité, et, plongée dans un sommeil magique, elle appartiendra au premier qui la trouvera endormie. « Père, implore-t-elle, s'il faut que je subisse la domination d'un homme, du moins ne me livre pas à un lâche. S'il faut que je reste liée par l'immobilité du sommeil, accorde-moi au moins la grâce de répandre l'épouvante autour de moi, afin qu'un héros sans peur puisse seul s'approcher un jour de ma couche. » Wotan, touché par la désolation de Brunehilde, qui, au fond, a fait, en défendant Siegmund, ce qu'il aurait voulu faire lui-même, promet à sa fille d'entourer sa couche d'une barrière presque infranchissable, pour qu'un héros puisse seul braver l'amour d'une fiancée comme elle. Il la serre dans ses bras.

Nous n'irons plus tous deux, chevauchant côte à côte,  
 Dans l'azur du ciel ;  
 Tu ne me tendras plus, toujours souriante,  
 La coupe d'hydromel ;  
 Mais, si le sort jaloux, si le destin barbare,  
 Hélas ! malgré moi, nous sépare,  
 Je ferai flamboyer un brasier triomphal  
 Autour de ton lit virginal,  
 Pour que sa flamme, embrasant cette roche,  
 Gardienne implacable et vigilante,  
 Aux pas du lâche en défende l'approche ;  
 Un seul pourra vaincre le feu,  
 Un homme, plus libre qu'un Dieu !

Wotan dépose un long baiser sur les yeux de Brunehilde, qui se laisse glisser doucement dans ses bras et s'endort. Il la conduit lentement vers une roche couverte de mousse et ombragée par un grand sapin. Lorsqu'il l'a étendue sur sa couche, il baisse la visière de son casque et regarde pendant quelques instants la vierge endormie ; puis il pose sur la dormeuse son grand bouclier, qui la recouvre presque entièrement. Il se détourne lentement, après avoir jeté un douloureux regard. D'un pas décidé il revient alors vers le milieu de la scène et dirige la pointe de sa lance contre le roc pour évoquer le dieu du feu.

Loge. — viens ! — Loge, entends ma voix !  
 Comme un fleuve embrasé, de ces pierres stériles  
 Fais jaillir le torrent de tes flammes subtiles ! —  
 Viens, je le veux, obéis à mes lois : —  
 Autour du roc, décris un cercle immense,  
 Protège la fille du Dieu !

Du fer de la pointe de sa lance, il heurte trois fois la pierre. Au troisième choc, jaillit de la roche un rayon de lumière, qui devient flamme et va se rouler aux pieds de Wotan. D'un geste impérieux, il lui montre le chemin qu'elle doit suivre. Elle fait rapidement le tour du rocher, et bientôt Brunehilde se trouve environnée d'une mer de flammes. Wotan étend sa lance devant lui en signe de commandement.

Qui tremblera devant ma lance,  
 Jamais ne franchira ce feu !

Wotan jette un dernier regard sur Brunehilde et disparaît à travers la flamme.

Nous avons dit que l'*Or du Rhin* n'était que le spectacle curieux, la mise en scène ingénieuse d'un certain nombre d'événements dont l'importance ne se découvre que par la suite. C'est bien avec la *Walkyrie* que le drame commence ; c'est bien là « le premier jour » où l'action s'engage. Les amours de deux humbles mortels protégées par la fille d'un dieu et contrariées par la secrète envie de ce dieu même, tel est en quelques mots le sujet de cette pièce, qui forme à elle seule un tout complet et pourrait, sans rien perdre de sa valeur, être détachée de l'ensemble.

De sourds gémissements se font entendre ; la tempête au dehors se déchaîne avec rage, et son fracas, terrible, qui tour à tour se rapproche et s'éloigne, emplit de ses accords sinistres le prélude qui sert d'introduction à l'œuvre.

Maintenant reprenons les scènes avec leur commentaire musical. Un personnage sur le visage duquel se lisent l'agitation de l'esprit et la fatigue du corps franchit le seuil de la hutte et vient s'asseoir à ce foyer inconnu pour y goûter quelque repos. C'est Siegmund. Attirée par le bruit, la jeune Sieglinde s'avance vers l'étranger, le questionne discrètement et, le voyant harassé, abattu, lui verse à boire l'eau fraîche d'une source à laquelle elle est allée puiser, tandis qu'une phrase musicale pleine de tristesse et de douceur, « le motif de la pitié », traverse l'orchestre et traduit la secrète émotion qui fait battre son cœur. Cette scène, où nous distinguons pour la première fois les motifs de « l'amour » et des « *Welsungen* », est une sorte d'idylle, à la manière antique. Ces deux êtres, qui plus tard s'aimeront, semblent éprouver cette gêne, ce trouble mystérieux des cœurs qui s'ignorent encore, mais déjà sentent qu'une force invincible les attire et bientôt les réunira.

Hunding est rentré dans sa demeure, annoncé par une courte marche orchestrale qui emprunte au voisinage immédiat de deux accords de quinte juste, à un degré d'intervalle, un caractère de rudesse sin gulière.

Durant toute cette scène l'orchestre se charge d'éveiller le souvenir de jours passés par le rappel d'un certain nombre de phrases précédemment entendues, qui se combinent avec le motif nouveau dit des « héros », motif d'une rare noblesse d'accent. Constatons, en passant, l'abondance relative des *Leitmotiven* originaux de la *Walkyrie*. Il n'y en a pas moins de vingt-cinq, presque tous portant le cachet de la personnalité. C'est peu ! dira-t-on. C'est beaucoup, si l'on tient compte des innombrables transformations que leur fait subir le compositeur, transformations qui les rendent parfois méconnaissables. Nous rencontrerons ainsi, au cours de la partition, le thème énergique des « pressentiments », le motif si plein d'une émotion tragique de la « chevauchée des



Walkyries », le thème grandiose de « Siegfried », l'appel gracieux des « enfants de la forêt », enfin les phrases finales lumineuses et pathétiques du « châtimement » et du « sommeil ». Une nomenclature plus précise et plus complète nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes fixées. Ce n'est pas d'ailleurs, répétons-le une dernière fois, une sorte de dissection musicale, mais une analyse d'ensemble que nous prétendons offrir au lecteur, et ces sèches énumérations de motifs, dont nous continuons à emprunter les désignations à M. de Wolzogen, ne sauraient, en tout cas, donner la moindre idée d'une œuvre dont la séduction réside, au contraire, dans l'ampleur des développements, la puissance de l'expression dramatique, la richesse et l'éclat incomparable du coloris.

Cependant la musique s'est un instant assombrie. Une pédale de *la*, au rythme saccadé et menaçant, promène, au-dessus et au-dessous des accords, sa désolante monotonie. « Où est-elle, s'écrie enfin Siegmund avec rage, où est cette épée que tu m'as promise, ô mon père, et que je devais trouver à l'heure de la détresse ? »

Au récit de Sieglinde, plein d'une croissante animation et traversé par une admirable phrase musicale, le « cri de victoire des *Walsungen* », le héros s'enflamme; l'ambition et l'amour naissent du même coup dans son âme, et le compositeur a su exprimer avec une intense énergie cette passion sans frein, née à peine, et déjà mûre pour les plus grands sacrifices. La porte du fond s'est ouverte; la scène va se dérouler à la pâle clarté de la lune, dont les rayons enveloppent le couple amoureux, et Siegmund attire Sieglinde, la fait asseoir à ses côtés. Le jeune avril qu'il chante alors est une délicieuse rêverie, pleine de fraîcheur et de grâce; la mélodie se montre en apparence d'une simplicité extrême et nous pénètre de son charme. Peu à peu les voix de l'orchestre et des chanteurs s'échauffent, la passion grandit encore; elle envahit sans mesure ces deux êtres que le malheur rapproche. Il faut remonter aux plus célèbres duos en ce genre, à celui des *Huguenots*, par exemple, pour trouver un point de comparaison possible, et Wagner ne s'est peut-être jamais élevé plus haut.

Siegmund et Sieglinde se sont reconnus; ils sont frère et sœur; ils sont nés d'un dieu, de Wotan lui-même. Siegmund se jette sur la poignée de l'épée plantée dans le frêne, et, avec un élan fébrile, plein de grandeur et de vaillance, il apostrophe ce fer qui va devenir le compagnon de ses exploits. « *Nothung!* *Nothung!* voilà de quel nom je t'appelle! » et les sauts d'octave qui soulignent chacun de ces mots ont une fierté d'accent qui donne le frisson. Il arrache l'épée, et, se tournant vers Sieglinde : « O femme, dit-il, regarde bien Siegmund! En te donnant ce fer il te fait son cadeau de nocce; par lui la femme adorée recouvrera sa liberté; c'est moi qui l'enlèverai de la maison d'un ennemi. Suis-moi maintenant, ô ma femme, ô ma sœur. Tu m'appartiendras, et le sang des héros renaitra dans sa fleur. »

Certes la situation est neuve, et cette idée de mettre en présence le frère et la sœur, de les pousser dans les bras l'un de l'autre, peut paraître singulièrement hardie. Mais la manière de présenter les choses est pour beaucoup dans l'impression qu'elles doivent causer. Ces enfants sont de la race divine; ils s'unissent pour faire souche de héros, et leur morale ne se mesure pas à notre taille.

N'est-ce pas d'ailleurs la vieille théorie des anciens

jours? En Egypte, jusqu'au temps des Ptolémées, la race royale se perpétuait par des unions de ce genre, et dans l'histoire même de la Grèce, la croyance populaire ne s'accommodait pas toujours sur ce chapitre avec les préceptes d'une saine morale. Ici le tableau est grand; les personnages sont grands, leurs passions dépassent le niveau des passions humaines, et ce sera la gloire de Wagner de n'être pas resté au-dessous des héros qu'il écrivait. N'empruntant qu'à lui-même, maître de son inspiration comme de son exécution artistique pendant toute la durée de l'acte, il a signé là quelques-unes des plus admirables pages de l'ensemble de l'œuvre.

À la faveur de ses fréquentes absences de l'Olympe scandinave, Wotan a fait souche d'une nombreuse lignée. Nous connaissons déjà deux de ses enfants, Siegmund et Sieglinde, issus de ses amours avec une simple mortelle. La déesse de la terre, Lida, lui a donné en outre neuf filles, les Walkyries, dont la mission est de présider aux batailles, d'assister les vaillants et de porter dans la *Walhalla*, au temple des élus, la dépouille des héros morts en combattant.

Lorsque commence le second acte, dont le décor représente le sommet d'une montagne, dans un site sauvage, l'aînée des Walkyries, Brunehilde, est debout devant son père, qui lui apprend la lutte prochaine de Siegmund et de Hunding, et la charge d'assurer la victoire de son fils. La vierge guerrière entonne alors un chant de guerre où la singularité des rythmes et des intonations produit un effet des plus étranges. Pas de mélodie proprement dite; pas de paroles du reste; des cris seulement, des exclamations bizarres : « *Heiotoho, heiaha,...* » mots qu'on ne trouverait pas dans les dictionnaires en usage; mais, dans son allure décousue, la musique s'impose à l'oreille et la charme en la blessant.

Glissons rapidement sur la scène dans laquelle Frieka défend à son époux, au nom de la fidélité conjugale outragée, de soutenir le bras de son fils Siegmund, et sur celle où Wotan communique à la Walkyrie ses nouvelles intentions. Les plaintes de Junon — nous voulons dire de Frieka — ne manquent pas de noblesse, et l'orchestre ne cesse pas un instant d'accentuer, de ses traits expressifs, les recommandations du dieu à sa fille. Mais ces recommandations sont beaucoup trop longues, et Wotan abuse de ce que Brunehilde n'a pas vu le *Rheingold* pour le lui raconter avec une complaisance évidemment excessive.

Avec la troisième scène, l'intérêt renaît un peu. Siegmund et Sieglinde arrivent épuisés, fuyant devant Hunding, qui les cherche pour venger son honneur. Ils s'arrêtent; la fatigue trahit leurs forces, mais l'amour brûle toujours leur cœur, et le duo du premier acte recommence en partie. C'est la même expression musicale, le même fond sur lequel on travaille, et l'effet en est, conséquemment, beaucoup moindre. À peine y distingue-t-on un motif nouveau, celui de la « poursuite ». Il faut signaler cependant, à l'approche de Hunding, les angoisses de la malheureuse Sieglinde. L'accompagnement tour à tour lent et vif, comme retenu par l'effroi, puis poussé en avant par la passion, trahit à merveille les sentiments opposés qui déchirent son cœur. Elle tombe évanouie, tandis que, penché sur elle, Siegmund la contemple amoureuxment et la presse dans ses bras.

Du haut de la colline où elle veille, Brunehilde a vu ces étreintes passionnées; elle s'émeut du tou-

chant spectacle de ces amants que la fatalité poursuit et qui se disent adieu. Dès ce moment la grande figure de la vierge guerrière domine la situation et se place bien en relief au premier plan; Brunehilde, qui symbolisera plus tard en leur idéale expression l'héroïsme et l'amour, vient d'éprouver un sentiment inconnu; elle compatit au malheur; elle a pitié. Pour ceux qui souffrent elle bravera la colère de son père: un héros comme Siegmund ne doit pas périr. Venant vers lui, elle l'encourage, le prépare au combat, lui communique un peu de cette ardeur guerrière qui brûle en son âme, et lui promet la victoire. Mais la volonté du maître des dieux doit s'accomplir.

Le spectacle devient saisissant. Le fond de la scène s'est couvert de nuages, et les combattants luttent dans la nue. Ils s'abordent au bruit de l'orage et du tonnerre, et la lueur intermittente des éclairs les montre aux prises.

Toute cette scène se distingue par une farouche et poétique grandeur, qui en assurera le succès partout où une machinerie un peu intelligente rendra possibles les effets rêvés par le poète. Le musicien ici est au second plan, il s'efface, comme il le fait volontiers partout où un drame d'un intérêt réel se joue sur le théâtre et occupe les yeux.

Si l'on devait juger de la véritable valeur d'un morceau d'après la première impression qu'il a causée, il faudrait, dans l'*Anneau du Nibelung*, assigner la première place à l'étincelante « chevauchée » qui forme le début du troisième acte de la *Walkyrie*.

Lors des représentations de Bayreuth, Wagner, bon stratège et fin diplomate, avait fait défendre par voie d'affiche toute marque d'approbation, pour ne pas interrompre l'action ni troubler le spectacle. C'était du même coup arrêter par avance toute manifestation hostile. Une seule fois l'ordre donné fut enfreint. Gagnés par la richesse des accents franchement nouveaux de la « chevauchée », et comme emportés dans le tourbillon sonore où galopent les vierges guerrières, les spectateurs se levèrent électrisés et saluèrent d'acclamations unanimes cette page magnifique. Toutes les sociétés de concerts de l'Europe ont exécuté ce fragment, et le succès en a été immense partout. Et cependant qui ne l'a pas entendu dans son cadre n'en a qu'une idée bien imparfaite. Il faut voir cette gorge sauvage, ce paysage sombre et désolé, inaccessible retraite où les neuf sœurs se donnent rendez-vous; il faut suivre des yeux ces courses folles des Walkyries dans les nuées; il faut surtout entendre (ce qui sera toujours difficile dans une salle de concert) ces cris sauvages poussés par les guerrières, ces exclamations fières et joyeuses qu'elles se lancent à travers l'espace pour se reconnaître et se saluer au passage. Quant au motif très court (plutôt un rythme qu'un motif) qui sert de thème fondamental à la « chevauchée », quel est le compositeur qui en aurait su tirer les effets prodigieux qu'a obtenus Wagner? Ce dessin persiste avec une obstination que rien n'arrête; les violons à l'aigu brodent avec une infinie variété leurs gammes, leurs trilles, leurs pédales compliquées, tandis que dans le grave la voix des cuivres sonne une fanfare victorieuse. L'effet est irrésistible, et les Walkyries, vous prenant en croupe, vous entraînent bien loin avec elles dans le pays des rêves et des enchantements.

Arrivés à la scène où Brunehilde, à genoux aux pieds de son père, essaye timidement de l'attendrir. Elle lui dit à quel sentiment elle a obéi, ce qu'elle

a ressenti elle-même en voyant deux êtres frémisants d'amour et que la mort allait séparer. Cette confession, malgré d'incontestables qualités de détail, perd un peu de son effet par le développement exagéré que lui a donné le compositeur. Raccourci, elle formerait, avec l'incantation qui suit, un des plus merveilleux finales que l'imagination d'un poète puisse rêver. L'instant est solennel en effet. Wotan ému, mais résolu à punir, prononce l'arrêt irrévocable. Brunehilde sera endormie sur un rocher; elle deviendra la femme du premier passant qui l'éveillera. La fierté de la déesse se révolte. « Tu sais quel sang coule en mes veines, dit-elle à son père; fille d'un dieu, puis-je tomber, sans honte pour qui m'a donné le jour, entre les mains du premier venu? Fais au moins que celui-là qui m'éveillera ne soit pas un lâche! — Qu'il soit fait ainsi, répond Wotan. Je vais t'entourer d'un feu de fiançailles comme nulle mortelle n'en connut jamais! Que ce rocher, environné de flammes, se dresse terrible, mur effroyable, et que tout lâche fuie épouvanté! Seul un héros pourra te réveiller, mortel plus puissant qu'un dieu! »

Wotan baise longuement sur les yeux sa fille, qui s'endort aussitôt dans ses bras. Il l'étend au pied d'un arbre, sur un tertre couvert de mousse, puis, d'une voix forte, il évoque Loge, le dieu du feu. « Viens à ma voix. Viens comme autrefois, esprit de feu, lorsque tu m'échappais en jet d'étincelles. Obéis-moi. Par toi, flamme vivante, que ce rocher soit entouré de flammes! A moi! Que par celui dont le cœur tremble ce feu ne soit pas traversé! » La magie d'un tel spectacle délie quelque peu l'imagination du critique, obligé de lutter contre la pauvreté de la langue et son insuffisance à varier les formules d'éloges. Comment rendre l'éloquence sublime de cet appel, la légèreté, la fluidité prodigieuse de cet orchestre où tant de motifs se juxtaposent et se mêlent pour former un tout d'une ineffable beauté! L'expression musicale a rarement atteint de si hauts sommets, et toute cette scène finale de la *Walkyrie* appartient à un ordre d'idées que le mot « sublime » peut seul réussir à qualifier.

### Siegfried.

Bayreuth, 15 août 1874.

On l'a dit avec raison, des quatre parties de l'*Anneau du Nibelung*, *Siegfried* est la plus fraîche, la plus lumineuse, la plus adorable. C'est le poème de la jeunesse, de l'espérance et du pur amour. Siegfried, jeune héros candide et farouche, a grandi dans la forêt, et lui ressemble: il a la grâce verdoyante d'un jeune arbre, avec la fougue d'un poulain échappé. « C'est, en quelque sorte, le printemps fait homme. Et cet être idyllique est celui de qui viendra le salut du monde, la libération de l'anathème qui pèse sur l'or, volé aux filles du Rhin. On trouve du messianisme dans la conception de Wagner: on y discerne aussi un culte païen et panthéiste de la nature; il croit à l'innocence des forces naturelles et de la vie primitive; c'est de là qu'il attend le remède aux vices de la civilisation, le renouveau moral, l'avènement d'une humanité régénérée. »

Au demeurant, nous entrons avec *Siegfried* dans le domaine de la poésie pure. Plus de pièce à proprement parler, plus de composition dans le sens exact du mot, mais une simple succession de scènes

familiales ou grandioses, une suite d'épisodes découpés dans la féerique histoire de la jeunesse d'un héros. Médiocrement pressé d'arriver au but, l'auteur s'attarde volontiers en chemin.

A la fin de la Walkyrie, nous avons laissé Brunehilde endormie au milieu de la mer de flammes; la grande épée Nothung est brisée, et le nain Mime en garde les morceaux. Sieglinde s'est réfugiée auprès de lui, elle porte dans son sein l'enfant de Siegmund et meurt en lui donnant le jour. Cet enfant sera Siegfried, le héros sans crainte. A lui sont consacrées les deux dernières journées de la *Tétralogie*. Dans *Siegfried*, il reforge l'épée brisée; il tue le dragon Fafner, qui garde l'anneau d'or, et s'empare du trésor; il déjoue les ruses de Mime; enfin, faisant voler en éclats avec son épée la lance du dieu Wotan lui-même, il traverse victorieusement l'océan de feu, réveille Brunehilde et conquiert son amour, car il est le héros qui n'a jamais connu la peur.

Lorsque le rideau s'ouvre, le décor représente une grotte dans la forêt. A l'intérieur, une forge naturelle et un grand soufflet. Le nain Mime, seul en scène, se démène avec les fragments d'une épée qu'il essaye vainement de rapprocher. Armé d'un marteau, le forgeron frappe à coups redoublés sur l'enclume et scande lui-même ainsi le récitatif libre par lequel il déplore sa faiblesse et se désespère de ne pouvoir mener son œuvre à bonne fin. Le meilleur fer qu'il ait martelé aurait pu servir aux géants eux-mêmes, mais « l'enfant détestable », l'indomptable Siegfried va le jeter en morceaux comme un simple hochet. Un glaive seul lui serait rebelle, Nothung (Détréssé), l'épée qui tomba des mains de Siegmund expirant.

Si Mime en soudait les fortes pièces, il aurait le payement de ses maux; il enverrait Siegfried tuer Fafner, le cruel dragon qui cache l'or des Nibelungen sous ses lourds et hideux replis. Mime s'en emparerait et deviendrait le maître du monde. Or, voici que l'éphèbe, solide et bien découplé, arrive, tenant en laisse, de sa main vigoureuse, un oursou qu'il promène comme un chien, puis qu'il renvoie après s'être amusé de la terreur du nain. « Cours, l'aveu, s'écrie-t-il. C'est assez de toi. » Sa bonne humeur se change en colère lorsqu'il a essayé l'épée forgée par Mime. Le fer se brise en morceaux. Il les jette au nez de l'impuissant ouvrier, bafoue le « stupide nain décrépît », puis s'assied, boudeur, sur un bloc de pierre.

Mime se rapproche, inquiet et cauteleux. Il sermonne son élève. « Si le méchant garçon n'est servi sur l'heure, tous les bienfaits passés ne comptent plus pour lui. » Il rappelle avec insistance les services déjà rendus, les soins prodigués; il offre le bouillon qu'il vient de cuisiner. Siegfried fait rouler à terre la marmite : « Seul j'ai cuit mon rôti. De ta soupe mange seul! » Et il raille l'infirme : « Quand tu marches, — Boites et traînes, — Cloches et louches — De tes yeux qui clignent, — Je voudrais au cou — Saisir le drôle — Chasser bien loin — Cette horrible face. » D'ailleurs un doute l'obsède; il a vu sa propre image dans l'eau claire d'un ruisseau, et, comme il n'admet pas qu'un colosse doive le jour à un avorton, il réclame en menaçant le secret de sa naissance : « Marmot vagissant — Tu m'élevas, — Chauffant de langes — L'enfant chétif. — Mais d'où te vint — L'enfant chétif? »

Mime hésite. Siegfried le prend à la gorge pour le faire parler. Le nain raconte alors la rencontre de

Sieglinde dans la forêt, la naissance de l'enfant, la mort de la mère. Le jeune héros demande des preuves. Après une courte hésitation Mime lui présente les deux tronçons de l'épée brisée : « Ton père, m'a dit Sieglinde, la portait au jour qu'il mourut. » Siegfried s'exalte : « Des deux moitiés tu vas la refaire. Que luit le mon glaive vrai. Hâte-toi, Mime, vite à ta tâche. — Qu'en veux-tu faire aujourd'hui? »

— Hors des grands bois m'en aller loïn,  
Sans jamais revenir,  
Je ne sens gai,  
Sans aucun jour,  
Délivré de liens!  
Mon père n'est pas toi;  
Tout l'espace m'appartient.  
Ton seuil n'est pas le mien;  
Ton réduit m'abrute mal.  
Le poisson tuit  
Dans les flots clairs;  
Le pinson vole  
Aux huissons verts!  
Tel je m'enfuis,  
Tel je m'enfouïs,  
Comme au loïn, sur les bois!

Il s'élançait dans la forêt, laissant devant l'enclume le nain qui se désespère : « Comment souder ces traitres aciers? » Au seuil de la caverne Wotan apparaît, annoncé par de graves accords. En effet, tandis que dans les deux premières parties de la *Tétralogie* Wotan dirige en quelque sorte l'action, dans la troisième il ne se mêle plus aux événements que d'une façon indirecte et tient l'emploi de raisonneur. Il s'appelle « le Voyageur », il porte un long manteau, un chapeau à larges bords, et sa lame redoutable fait entre ses mains l'office de bâton. L'ombre du Crépuscule est déjà sur lui; il a des poses hiératiques et s'abstient presque de tout geste, comme s'il avait peur de compromettre sa dignité chancelante; déjà même il paraît un souverain déchu, et sa mélancolie divine s'échappe en de languissants discours.

Pourquoi vient-il, par exemple, demander à Mime une hospitalité qu'il refuse à la fin de la scène, sinon pour mettre à l'épreuve la science de son hôte et, du même coup, faire valoir la sienne? Tout l'entretien se borne à une sorte de défi de divination. Mime interroge le premier : « Quelle race vit au terrestre abîme? — Les Nibelungen. Nibelheim est leur lieu. — Quelle race hante le dos du monde? — Les géants monstrueux. Leur lieu est Riesenheim. — Quelle race vit aux monts nuageux? — Aux monts nuageux, seuls les dieux vivent. Walhall est leur burg. » A son tour le Voyageur interroge : « Quelle race, malgré ses disgrâces, tient le plus au cœur de Wotan? — La race des Wœlsungen.

« Les Wœlsungen sont la race élue  
De Wotan fille, et son cœur les aime  
Bien qu'il leur soit cruel. »

Ici l'histoire de Siegmund et de Sieglinde : « Quelle arme doit manier Siegfried pour tuer le dragon? — Nothung. » Ici l'histoire de l'épée et un nouveau lamenté de Mime : « Ce fer m'a valu — Des tourments sans fin. — Dur, obstiné, — Il brave la forge! — Clous, soudure, — Rien n'aboutit... Qui peut le forger?... Le grand secret, où l'apprendre? »

Le nain s'avoue vaincu, mais ironiquement Wotan le renseigne avant de disparaître : « Seul qui de crainte n'est instruit peut forger l'épée. »

Cependant la prophétie du Voyageur a redoublé l'angoisse de Mime, qui, voyant revenir Siegfried,

se promet de l'associer indirectement à ses projets. Il l'invite à manier les outils du forgeron; il lui parle d'exploits à accomplir; d'un dragon à vaincre qui lui enseignera la peur. « Quel est ce mot? demande Siegfried avec un tranquille étonnement. — Ne l'as-tu pas sentie, la peur, aux bois obscurs, quand meurt le jour?... N'as-tu pas senti frémir en ton corps l'épouvante? — Quel effet drôle ça doit faire! répond le héros. Ferme et fort hat, tranquille, mon cœur! »

Saisissant les fragments du glaive, il repousse Mime violemment : « L'acier du père doit m'obéir. Je vais faire l'épée. » Mime le suit du coin de l'œil et combine une ruse infernale, le plan qui lui livrera les trésors de Fafner. Siegfried tuera le dragon; mais lorsque, après la victoire, altéré par le combat, l'enfant voudra boire, Mime lui donnera un breuvage empoisonné et s'emparera à la fois de l'épée et de l'anneau. Cependant Siegfried, qui a réduit en poudre les fragments du glaive, les reforge avec une triomphante ardeur. Il chante, il pousse des exclamations joyeuses : « Ho — Lo! Ho! — Lo! — Ho — Lé! » Il s'égayé des jets d'étincelle, il brandit l'épée et la plonge dans l'eau, il rit au bruit de l'acier qui refroidit; pendant que Mime cuisine le poison, il travaille au petit marteau, lime et affine la lame, aplatit les rivets de la garde et brandit l'épée...

Glaive brisé,  
Entier te voici!  
Nul coup ne doit  
Jamais te rompre!...  
Nothung, Nothung!  
Glaive rêvé,  
La vie en toi se réveille.  
Fer mort, tu grisais rompu.  
Rayonne, terrible et sacré!

Il laisse retomber « Déesse » sur l'enclume qui se brise en deux, tandis que Mime tombe assis à terre, en proie à la terreur.

Le deuxième acte représente une forêt. Au fond on aperçoit la caverne où le dragon Fafner a établi sa résidence. Alberich et Wotan s'entretiennent de leurs querelles passées, le Voyageur avertit Alberich que Mime et Siegfried vont venir pour la conquête de l'anneau. Fafner pourrait sauver sa vie s'il livrait le talisman, mais, réveillé de son lourd sommeil, le monstre refuse : « Je dors et je tiens. Qu'on me laisse. » Wotan éclate de rire : « Toute chose suit la loi. — Ces lois, nul ne les change. » Puis il s'enfonce dans la forêt, tandis qu'Alberich se replonge dans une rêverie haineuse où il évoque la mort des dieux.

L'aube paraît. Tandis que des entrailles de la terre sort le ronflement du dragon, paraissent Mime et Siegfried. Le héros porte l'épée pendue à une ceinture de corde. Mime lui explique de quelle façon il doit attaquer le monstre : offrir la lutte de flanc pour esquiver la bave brûlante, puis plonger le glaive dans le cœur. Resté seul, Siegfried s'étend sous un tilleul et, bercé par le vague murmure de la forêt, se laisse, pour la première fois, absorber par une profonde mélancolie. Il pense à Sieglinde : « Naissant, j'ai fait sa peine. — Pourquoi donc sa mort aussi? — Est-ce qu'ainsi les mères, — A nos naissances, — Meurent toujours? » Pour se distraire, il taille des pipeaux et s'amuse, comme un enfant, à en tirer des sons incertains. Puis, se rappelant tout à coup la formidable rencontre, il prend son cor, sonne une fanfare joyeuse et réveille le dragon. Fafner, dont « la croupe se recourbe en re-

plus tortueux » comme dans le récit de Thérémène, monte en se traînant vers la plate-forme. Siegfried raille le colossal saurien : « Mon chant m'a valu quelque chose d'aimable. Tu fais un joli compagnon! »

La lutte est courte. Siegfried, l'intrépide, s'approche du monstre et lui perce le cœur. Il regarde alors curieusement l'animal informe agiter dans le vide ses mâchoires impuissantes, gémir en s'étonnant de la mort, lui qui se croyait invincible, et expirer dans une suprême convulsion. Il est le maître désormais; il a porté à ses lèvres sa main rouge de sang, et le voilà qui comprend le langage des oiseaux. L'un d'eux lui parle : « Siegfried possède à présent le trésor; il n'a plus qu'à ravir le heaume et l'anneau. » Il écoute le conseil et se glisse dans l'antre de la victoire.

Alberich et Mime, les deux frères, s'avancent en rampant et déjà se disputent, comme autrefois les géants, les dépouilles qu'ils croient tenir. Mais Siegfried reparait avec le heaume enchanté et l'anneau fatidique. Alberich se retire prudemment dans une crevasse; d'ailleurs ne sait-il pas, par Wotan lui-même, que tout ce qui doit s'accomplir s'accomplira? « Il faudra bien qu'à son vrai maître l'or retombe. » Mime reste en scène. Siegfried considère sa prise en réfléchissant. Que vaut-elle? Il ne le sait. Il fixe le talisman à sa ceinture et passe l'anneau à son doigt. Mais de nouveau il entend la voix de l'oiseau avertisseur : « Qu'il craigne Mime, le gnome pervers. » Siegfried a compris, et d'ailleurs voici que, malgré lui, Mime passe des paroles doucereuses à la menace grossière, après avoir versé le poison dans une corne à boire :

Ca, mon Walsung,  
Fils de loup,  
Bois, absorbe la mort.  
C'est ton dernier glouglou!

Siegfried, écœuré, pousse brusquement la pointe contre le nain, qui tombe mort et dont il jette le cadavre dans l'antre de Fafner : « Sous la terre, là. — Gis près de l'or. — Ton âpre ruse — Pensait le ravir. — Qu'il fasse tes chères délices! » Puis il précipite dans le même abîme le corps du dragon.

Le drame retourne alors à l'Idylle, et Siegfried reprend le colloque avec son ami l'oiseau :

Rechante, voix si douce.  
Après un long  
Et rude effort,  
Tels accents me sont un charme.  
Aux ramures, Oiseau,  
Tu te berces.  
Tout babillants, tout gais,  
Frères, sœurs, sœurs,  
T'entourent d'un vol caressant.  
Mais moi, je suis tout seul.  
Ni sœurs, ni frères.  
Et mon père est mort,  
Ma mère aussi :  
Jamais je ne les vis.

L'oiseau lui révèle qu'au roc altier dort l'épouse sans prix, dans une enceinte de fen. Brunehilde est à lui, s'il la réveille en passant le brasier : « De Brunehilde conquise — Doit voir l'éveil, — Un lâche jamais — Seul qui de Peur n'est instruit. »

Déjà le cœur de Siegfried s'enflamme; il aspire à de nouveaux exploits et se laisse conduire où sa destinée l'appelle, tandis que, sautant de branche en branche, son guide ailé lui montre le chemin.

Troisième acte. Un site sauvage au pied d'un roc qui monte à pic, au fond, vers la gauche. C'est la

nuît. Orage et tempête : éclairs et grondements de tonnerre. Tout se calme peu à peu, mais les éclairs continuent à sillonner les nuages. Entre le Voyageur. Il s'avance avec résolution vers l'entrée d'une grotte ouverte dans un rocher, sur le devant du théâtre. Il s'appuie sur sa lance pour évoquer Erda, la prophétesse. Il la fait sortir du fond de l'éternité moins pour l'interroger que pour lui apprendre que les temps sont arrivés et que la génération nouvelle, issue de ses enfants, va changer la face du monde. Lui-même il n'aspire plus qu'à l'abdication et au repos :

Cette fin divine  
 Point ne m'effraye.  
 Mon désir y tend.  
 Ce qu'en la lutte  
 Aux maux farouches  
 Mon cœur brisé résolut,  
 Fier et libre,  
 Mon vouloir s'y complait !  
 Si j'ai voué, dans ma rage,  
 Au Nibelung haïeux l'Univers,  
 Au Walsung sublime  
 J'ai tout légué désormais.  
 Moi qui l'ai choisi,  
 Je lui reste inconnu.  
 Le plus fier jeune homme,  
 Par sa seule force,  
 Conquit du Nibelung l'anneau.  
 Plein d'amour,  
 Libre de haine,  
 Il rend l'anathème  
 D'Alberich vain :  
 Lui reste sans peur !  
 Notre noble enfant,  
 Brunehilde, s'éveille  
 Aux tendresses du Fort.  
 Brunehilde va, sachante,  
 Accomplir l'exploit  
 Rédempteur du monde.

Cependant ce que prévoit Wotan, ce qu'il désire même, il essaiera encore de l'empêcher. Face à face avec Siegfried, il cherche à le détourner de ses projets. Le jeune héros répond avec colère, rien ne peut l'arrêter, l'heure du crépuscule a sonné pour les dieux, et Nothung brise avec fracas la lance du vieillard, l'épieu sacré. Wotan cède au destin et disparaît. Le dieu vaincu cède à l'homme triomphant. Il ramasse les débris de sa lance et remonte au Walhall, où, muet et grave, sur son trône, il attendra la fin.

Guidé par l'oiseau, Siegfried gravit l'enceinte des rochers et franchit la mer de feu. Les fumées se changent en vapeurs légères. On ne voit plus que le ciel clair et bleu, avec le sommet du rocher à présent découvert. C'est exactement le décor du troisième acte de la *Walkyrie*. — Au premier plan, à l'ombre du grand sapin, est couchée Brunehilde dans son armure étincelante, le casque en tête, son long bouclier couvrant son corps, profondément endormie. Siegfried, monté par l'autre pente, arrive, au fond, près de la saillie qui borde le sommet du roc. On ne voit, d'abord, que son buste au-dessus de la crête. Il regarde autour de lui, d'un œil surpris, puis s'approche de Brunehilde, dénoue le heaume et l'enlève. Les longs cheveux de la Walkyrie se dénouent. Siegfried reconnaît une femme. Oppressé d'angoisse, presque tendrement, il pose ses lèvres sur celles de la vierge guerrière. Lentement elle se redresse. Avec des gestes solennels, les bras levés, elle chante un hymne à la lumière : « Gloire à l'astre, — Gloire au ciel, — Gloire, flamme du jour... Quel est le fort qui m'éveilla ? »

Siegfried se nomme. Comme au sortir d'un rêve, les deux jeunes gens se regardent et s'interrogent anxieu-

sement. Des frissons inconnus les agitent; une audeur croissante les embrase, et, tout en se sentant vaincue, la fière Walkyrie ne peut se résoudre à avouer sa défaite : « O Siegfried, s'écrie-t-elle, pur héros, trésor du jour, joie de la terre, laisse, oh! laisse-moi!

L'onde sans doute a miré tes traits,  
 Mais si ta main  
 A cette onde a touché,  
 Rôlant le miroir  
 Si pur du courant,  
 L'image a disparu,  
 S'effaçant au trouble de l'eau !  
 Ne m'effleure donc pas,  
 Laisse-moi pure !  
 Douce sans fin,  
 Doit sourire en mot  
 Ta claire image,  
 Gaî et jeune héros !  
 O Siegfried !  
 Fier adolescent !  
 Aime-toi  
 Et laisse-moi,  
 Ne tue point ton propre amour !

Mais l'amour doit triompher. Les voix de Siegfried et de Brunehilde se confondent comme les cœurs. La vierge guerrière s'abandonne avec joie au jeune vainqueur, à « l'enfant magnifique ». Périsse le Walhall! Que tombe en poudre le tier palais!

Brise, ô Nornes,  
 Le fil sacré !  
 Soir des dieux,  
 Du gouffre surgis !  
 Nuit du néant,  
 Submerge tout !  
 Pour moi l'étoile en feu  
 De Siegfried luit !

On voit avec quelle puissance et quel charme le poète a dessiné le personnage de Siegfried. M. Pierre Lalo exalte avec raison le jeune héros qui vit en communion avec les êtres et les choses. « La forêt est sa demeure, et les bêtes qui l'habitent sont ses amies. Il jouit profondément de la douceur de l'air, de la beauté des cieux, du chant des oiseaux, du murmure des arbres et du vent; il jouit, par-dessus tout, de sa jeunesse exubérante et de ses forces neuves. Siegfried ne s'émeut ni devant l'obscurité sinistre ni devant la bête géante; plus tard, ni la lance de Wotan ni le feu magique qui flamboie autour de Brunehilde ne le feront hésiter un moment. Sa vie s'élargit avec une spontanéité magnifiquement harmonieuse. Il est tout instinct et tout élan. Il va naturellement vers le combat et vers l'amour, parce que c'est la loi de tout être jeune, agissant dans la plénitude de son énergie, d'employer sa force et d'aimer. »

Cette jeunesse superbe, nous la retrouvons dans la partition. Il faut l'admirer d'ensemble comme l'admirait Ernest Reyer, si proche de *Siegfried* par *Sigurd* : « D'un bout à l'autre de l'ouvrage, ce sont des sensations et des surprises sans cesse renouvelées, l'attention toujours tenue en éveil par ces phrases typiques qui courent dans l'orchestre, se croisent, s'enchevêtrent, se superposent, empruntant toujours une nouvelle physionomie à quelque rythme, à quelque dessin nouveau. Et quelle richesse d'harmonie, quelle merveilleuse entente des sonorités dans cet orchestre dont la trame toulue n'altère pas un instant la lumineuse clarté ! » Et le commentateur si particulièrement autorisé cite les pages capitales : « La scène dans laquelle Siegfried attise le feu et forge l'épée, les murmures de la forêt et tout le dialogue entre Siegfried et l'oiseau; l'évocation d'Erda, l'arrivée de Siegfried, toute la scène qui se déroule entre lui et le voyageur, et enfin le réveil de la Wal-

kyrie, tableau émouvant et superbe, s'enchaînant au duo d'amour. »

N'oublions pas, pour compléter ce panorama musical, de signaler les deux admirables motifs de l'épée et de la victoire qui dominent tout cet épisode de la forge, dont au théâtre seulement on peut apprécier toute la magnificence. Comment qualifier la prestigieuse souplesse d'un orchestre toujours coloré, agile, vivant, qui pas à pas conduit l'action et, se faisant lui-même acteur, peine avec Siegfried lorsque le héros agite le lourd soufflet de forge, lance une gerbe d'étincelles sonores à chaque coup de marteau, crépite, siffle et bouillonne? Il y a là plus et mieux qu'un tour de force instrumental. Siegfried n'est pas un forgeron vulgaire; c'est un demi-dieu qui s'ignorait tout à l'heure et dont la transfiguration s'opère sous nos yeux jusqu'au moment où, brandissant l'épée retournée, il la laisse retomber avec un eri de triomphe sur l'enclume, que le choc brise en deux. Par le caractère original de la mélodie, par la fougue entraînée de l'accompagnement, par les savantes progressions de la sonorité, Wagner a rendu l'illusion possible, et son inspiration est d'une trempe aussi rare que l'épée de Siegfried : aucune banalité n'en a émoussé le tranchant.

Délicieux l'épisode idyllique du deuxième acte. Wagner excelle à reproduire les bruits de la nature. La brise qui caresse les arbres de la forêt, le ruisseau qui murmure en glissant sur son lit de cailloux, le feu qui s'allume et crépite, toutes ces voix mystérieuses lui confient leur secret. Il les comprend en poète, puis les reproduit en peintre, et si le contour mélodique n'est pas toujours très net, les grandes lignes de l'ensemble sont tracées d'une main ferme, le jeu des *crescendo* et des *diminuendo* est conduit avec un perpétuel souci des oppositions, et la disposition des timbres, le choix des sonorités, finissent à donner au tableau un coloris parfait. Ainsi, quand Siegfried a porté à ses lèvres sa main rougie du sang de Fafner, quand il comprend le chant des oiseaux et qu'un d'eux lui parle, cette voix de soprano égrène, sous le frissonnement léger des violons, un chant limpide, une phrase délicieuse, pleine d'imprévu en son apparente uniformité, bizarrement disposée par groupes de quatre triolets dans une mesure où l'accompagnement est à 6/8.

Rappelons encore que dans le grand intermède symphonique qui accompagne le changement de décor, entre les deux tableaux du second acte, au moment où Siegfried va s'engager dans l'enceinte où Loge déploie toute sa furie, l'effort des combinaisons polyphoniques produit les plus magnifiques résultats. Le chant de l'oiseau, le motif du sommeil, le feu magique du dieu Loge, la fanfare de Siegfried, les accords religieux de Wotan, le thème fondamental de la Tétralogie, toutes ces mélodies se succèdent, se croisent, s'enchevêtrent avec une hardiesse sans pareille et arrivent à donner la sensation de l'éblouissement : désormais le compositeur s'est engagé dans une voie où l'inspiration ne le quittera plus, car le duo final domine presque par ses beautés la partition tout entière. Sans doute on pourrait le détailler musicalement, noter un à un les motifs, le salut à la lumière avec ses riches arpegges de harpes, la phrase redite alternativement par les instruments et les voix avec ses trilles en tierces si caressantes, le dessin plein de largeur et de noblesse que se renvoient les violoncelles et les violons quand le dialogue vocal s'amincit et devient plus pressant, les supplications

de Brunehilde que traduit si expressivement cette mélodie tour à tour mineure et majeure où ondule un mouvement de berceuse, enfin l'allegro de style presque fugué qui forme strette et détermine l'explosion finale. Mais de tels développements ont l'aridité d'une nomenclature, et l'on se demande en pareil cas si la meilleure formule n'est pas encore celle à laquelle recourait Voltaire en parlant des vers de Racine : « Beau, admirable, sublime! »

### Le Crépuscule des dieux.

Bayreuth, 17 août 1876.

Le *Crépuscule des dieux* est le couronnement du considérable effort de la triple évocation orchestrale, vocale et scénique de l'épopée wagnérienne. Le maître de Bayreuth y a réalisé sa pensée dominante, la perfection dans le drame par la réunion de tous les arts, poésie, musique, décoration, « concourant à une impression unique, multipliant l'effet d'une unique sensation ». Le *Crépuscule des dieux* répond à la formule que Wagner donnait, dans la célèbre lettre à Villot, comme l'idéal du but poursuivi : « ... Une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie comme condition d'une œuvre d'art capable d'opérer, par la représentation scénique, une impression irrésistible. »

En effet, l'humanité l'emporte dans ce *Götterdämmerung*, qui portait un titre plus simple, *la Mort de Siegfried*, quand Wagner publia le poème, en 1848; les créatures de chair et d'os prennent le pas sur les personnages divins. Ceux-ci n'apparaissent qu'au prologue, sur le rocher des Walkyries, où les Parques des légendes du Nord, les trois Nornes, tressent le fil d'or des destins. Elles pronostiquent l'avenir des dieux et des héros. Tout doit finir : en vain Wotan tient-il comme un sceptre la lance où sont inscrits les Runes; les dieux éternels disparaîtront un jour dans l'éternel crépuscule. Ainsi le lien s'établit entre le *Crépuscule des dieux* et les œuvres précédentes par l'oraculaire dialogue des trois Nornes filant le câble des Destinées et s'interrogeant sur ce qui doit désormais sortir des choses accomplies.

Le fil d'or se rompt; les Nornes disparaissent dans les profondeurs de la terre, où elles vont retrouver la maternelle Erda. L'aube naît et fait pâlir le cercle de flammes derrière lequel la Walkyrie s'est éveillée du sommeil magique dans les bras de Siegfried. Le héros paraît; la vierge guerrière dont il a fait une femme lui a donné son cheval noir, le fidèle coursier Grane, et ses armes immaculées, en signe d'indissoluble union : « Souviens-toi de la Walkyrie qui dormait sous la garde du feu et que tu as éveillée à l'amour... Souviens-toi des serments qui nous lient! » En échange, il met à son doigt l'anneau auquel est attachée une malédiction vengeresse, mais qui, jusqu'à présent, l'a fait maître du monde, et il part tandis que Loge rallume les flammes autour du rocher.

Dans le manoir des Gibichungen, sur la rive du Rhin, sont assis le roi Gunther, sa sœur Gutrune et leur demi-frère Hagen, fils adultérin de la reine Grimhild et du roi des nains, Alberich. Hagen veut ressaisir l'or et perdre Siegfried : il y parviendra en lui versant un philtre qui effacera dans son esprit tout souvenir de la conquête de la Walkyrie et le rendra amoureux de Gutrune. Ce plan s'accomplit de point en point. Afin d'obtenir la main de la prin-

cesse, Siegfried ira s'emparer de la captive de Loge, réendormie derrière le rideau de flammes. Cependant, le sommeil de la Walkyrie a été interrompu par une des filles de Wotan, Waltraute. Au nom du Jupiter scandinave, elle adjure Brunehilde de rendre l'anneau qui causera la ruine du Walhall. La Walkyrie ne veut pas se séparer du gaze de la foi de Siegfried, mais le héros va l'arracher lui-même à celle qu'il ne se souvient plus d'avoir déjà délivrée et que, revêtant l'apparence de Gunther, il conduira captive à son futur beau-frère.

Brunehilde, abusée par le sortilège, croit que le roi des hommes de Gibich est maître de l'anneau; mais, arrivée dans le manoir, elle reconnaît l'Or fatal au doigt de Siegfried. Elle dénonce l'infâme trahison, en invoquant les dieux gardiens de la foi jurée. L'instrument de sa vengeance, imposée par le Destin lui-même, sera le haineux Hagen, à qui elle indique le seul moyen de frapper Siegfried. Le vainqueur de Fafner, que l'ennemi n'a jamais vu fuir, est vulnérable entre les deux épaules. Le crime, ou plutôt l'œuvre du justicier, — car tout parjure, même inconscient, doit être expié, — s'accomplit dans la forêt où sont assemblés les chasseurs, au bord du fleuve, après une scène exquise où les Filles du Rhin ont vainement essayé, par les prières, puis par les menaces, de se faire rendre l'anneau qui brille au doigt du jeune guerrier.

A l'ombre d'un hêtre, Siegfried s'est assis entre Hagen et Gunther. L'amour de Gutrune lui a mis le cœur en fête; il est dans tout l'épanouissement de vivre et raille le morose époux de la Walkyrie : « Holà, Gunther, homme attristé, veux-tu, pour te distraire, que je te dise les contes de mon enfance? » Et c'est l'épopée héroïque, comment il a remis au feu de la forge l'épée de son père, comment il s'est emparé de l'anneau de la toute-puissance. Il dit même, avec une débordante allégresse de mémoire, — car Hagen vient de lui faire boire le suc d'une herbe qui réveille les souvenirs endormis, — la conquête de la Walkyrie, l'idylle derrière le rempart de flammes. « Trahison et vengeance! » crie le fils d'Alberich. D'un coup de lance il abat Siegfried, qui expire en murmurant le nom de Brunehilde, et les chasseurs emportent sur une civière le cadavre du Walsung.

Nous retrouvons Hagen aux bords du Rhin, dont les flots viennent battre la terrasse du manoir. Il devance le cortège funèbre; ironiquement, il appelle la veuve et les pleureuses : « Debout, Gutrune, pour saluer la dépouille de ton héros! » Il se fait gloire de son crime et en veut la récompense; mais le ring est aussi convoité par Gunther. Les deux frères tirent l'épée; le roi tombe frappé à mort. Hagen va saisir l'anneau, quand le bras de Siegfried se dresse, tendant une main fermée et menaçante. L'assassin s'enfuit; Brunehilde apparaît alors, tragiquement transfigurée. Elle jette l'anathème aux dieux complices de la destruction; les flammes du bûcher, qui vont consumer la Walkyrie avec la dépouille de Siegfried, monteront jusqu'au Walhall et anéantiront la race de Wotan. Une ère nouvelle commencera, celle de la rédemption par l'amour.

La prédiction s'accomplit; le bûcher s'effondre dans les eaux du fleuve; le manoir s'écroule; le Rhin déborde, entraînant Hagen, et sur les vagues, empourprées par le rellet de l'incendie, glisse le chant des Nixes, joyeuses d'avoir reconquis le trésor.

L'Univers est sans maître; mais il lui reste un bien

plus précieux que l'Or, l'amour, qui seul peut donner la félicité parfaite.

On le voit, deux situations dramatiques dominent le drame : la colère de Brunehilde et la mort de Siegfried; elles sont simples, elles sont tragiquement précisées; et cet épisode des chants Eddiques, dès qu'on accepte le postulat essentiel d'une vie commune des hommes et des dieux aux temps mythologiques, fournit un poème aussi clair, sinon plus, que les anecdotes musiquées par Meyerbeer. Quant à la partition de Wagner, c'est, à proprement parler, un océan musical. Jamais musique n'est montée plus haut, et dans la sublime marche funèbre où tous les leitmotifs viennent faire un splendide cortège au héros mort, et dans les strophes admirables que Brunehilde chante sur le corps du bien-aimé, dans la salle du manoir où flotte l'épouvante, il y a des envolées géniales. Mais, avant ces pages incomparables, depuis longtemps acclamées dans nos concerts symphoniques, le détail de chaque tableau comporterait une analyse enthousiaste! Au premier acte, le lugubre chant des Normes, tissant le fil d'or de la destinée des humains, les adieux de Siegfried, l'arrivée du héros chez les Gibichungen, le tragique dialogue de la Walkyrie déchue et de Waltraute (trop développé cependant au point de vue des proportions de l'œuvre et qu'il conviendrait de raccourcir), l'emprise brutale de Siegfried sur la captive de Loge, que le Walsung vient conquérir pour le compte de Gunther. Au deuxième acte, la puissante antithèse de l'émouvante idylle de Siegfried et de Gutrune et des fureurs de Brunehilde, ainsi que la scène du serment fait sur la pique d'Hagen. Aux derniers tableaux, la scène où le héros refuse l'Or aux Nixes rieuses et rusées, le délicieux récit des exploits de Siegfried. — Et c'est une seconde analyse que réclamerait la suite des symphonies où triomphe le génie wagnérien, symphonie de la traversée du Rhin, de la méditation de Hagen, de la vie héroïque, du cortège funèbre et de ce glorieux finale où le chant des filles du Rhin nous ramène au point de départ du cycle dont il est l'épilogue. L'ensemble résume admirablement le rôle de la musique dans le drame de Wagner tel que lui-même l'a défini en des paroles qui méritent d'être rappelées : « La musique ne doit pas entrer dans le drame comme un simple élément, à côté d'autres... C'est en avant, et non pas en arrière du drame, qu'est sa place. Elle chante, et ce qu'elle chante, elle nous le montre là-bas sur la scène. Elle est comme une aïeule qui révélerait à ses enfants, sous la forme de légendes, les mystères de la religion... Ce que la musique exprime est éternel, infini, idéal : elle ne dit pas la passion, l'amour ou le regret de tel ou de tel individu dans telle ou telle situation, mais la passion, l'amour, le regret même. »

Mentionnons particulièrement la marche funèbre qui est l'incomparable couronnement du *Götterdämmerung*. En entendant cette page splendide les auditeurs les plus hostiles au système wagnérien se sentent remués jusqu'au fond de l'âme. Les motifs de la *Tétralogie* s'y donnent une dernière fois rendez-vous, mais l'enchaînement de ces motifs est si naturel, leur progression en quelque sorte si nécessaire, qu'il est impossible d'en distinguer les soudures. Il paraît invraisemblable pour qui entend cette marche isolément, qu'elle n'ait pas été conçue et écrite d'un seul jet, indépendamment de toute pensée de raccord.

Dans le reste de la partition il faut signaler quel-

ques longueurs, notamment cet entretien démesuré entre la Walkyrie et sa sœur Waltraute, vingt-six pages de la partition in-folio dont la suppression pourrait s'effectuer sans grand inconvénient. D'ailleurs le *Crépuscule* est, avec la Walkyrie, celle des quatre parties de l'*Anneau du Nibelung* qu'on représente isolément le plus volontiers en Allemagne. Exécutée à part, cette colossale partition produit une tout autre impression que lorsqu'on l'entend à la suite des trois autres. Les récits offrent plus d'intérêt parce qu'ils ne se rapportent pas à des événements qu'on a vus se dérouler dans les soirées précédentes; de même le plaisir d'entendre les motifs non spéciaux au *Crépuscule des Dieux* n'étant pas émoussé par les auditions successives, il se trouve que la partition où l'on rencontre le moins de phrases mères originales paraît au contraire la plus riche, puisqu'elle embrasse la presque totalité des thèmes conducteurs de la Tétralogie.

La partition est du reste d'une complication extrême, et le transcritteur a dû, pour rendre intelligible sa réduction au piano, écrire plus d'une fois sur une et même deux portées supplémentaires. Ce ne sont que dessins qui se croisent, accords qui se mêlent, notes qui se heurtent! Mais l'audition dissipe ce désordre comme par enchantement. Chaque détail apparaît alors à son plan, et l'ensemble imposant où viennent se fondre tous ces tumultes de l'orchestre forme à l'action un cadre digne de sa farouche et sauvage beauté.

### Parsifal.

Bayreuth, 26 juillet 1882.

Les œuvres de Wagner n'ont pas le caractère cosmopolite de quelques-unes des plus remarquables productions de l'art contemporain; elles conviennent par-dessus tout au pays qui les a produites et dont elles reflètent exactement les qualités et les défauts. Habile artisan de sa gloire, Wagner a su, dès les premiers pas, faire de l'érudition sous sa bannière une question de patriotisme. Il a voulu rester et il est resté Allemand (*echt Deutsch*). Pour régénérer l'art, l'auteur de *Lohengrin* l'a simplement retrempé dans ses origines, et une habile politique l'a conduit à emprunter les sujets de ses poèmes aux conteurs du moyen âge. On a vu avec quelle adresse il avait su, dans l'*Anneau du Nibelung*, rattacher aux mythes des dieux scandinaves les légendes héroïques des Germains. Sa tâche était cette fois plus aisée, et la conception générale de *Parsifal* n'a pas dû lui demander un très grand effort d'imagination.

Un cycle de traditions fabuleuses s'est formé, au moyen âge, autour de ce personnage héroïque, père, comme on le sait, de *Lohengrin*, de sorte que l'opéra de ce nom se trouve, bien qu'antérieur par la date, la continuation naturelle de *Parsifal*.

Nous ne nous attarderons pas à chercher, parmi les emprunts que Wagner a faits aux trouvères, quelle part revient à Christian de Troyes, à Guiot de Provins ou à Wolfram d'Eschenbach, un des personnages principaux de *Tannhäuser*. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt de constater une fois de plus que la plupart des contes qui bercent les premiers rêves des Allemands, et dont ils ont fait en quelque sorte leur chose, sont en réalité notre patrimoine. Ils ont eu leur première expression dans les *lais* gallo-bretons qu'on chantait avec accompagnement de musique et qui, suivant l'expression de Paulin Paris, ont été nos premières cantates. La légende du Saint Graal,

notamment, si populaire au delà du Rhin, n'a pas une origine allemande, et comme elle reste peu connue en France, bien qu'elle ait servi de point de départ à tous les romans de la Table-Ronde, nous croyons utile de la résumer en quelques lignes, d'après la version naïve qu'en a donnée Robert de Buron dans son poème de *Joseph d'Arimathie*, qui remonte au xii<sup>e</sup> siècle.

A l'époque où, suivant l'expression du vieux conteur, Pilate était bailli de la Judée, figurait parmi les gens de sa suite un prud'homme, nommé Joseph d'Arimathie, qui remplissait en même temps auprès de Pilate les fonctions de sénéchal. Après le crucifiement, Joseph vint trouver Pilate et lui dit : « Sire, je vous ai longtemps apporté le service de cinq chevaliers sans en recevoir de loyer; je vous demande pour ma peine le corps de Jésus. — Je te l'accorde de grand cœur, répondit Pilate, et je te remets en outre le vase dans lequel ce Juste que je n'ai pu sauver a lavé ses mains en dernier. » Joseph s'empressa de détacher le corps de Jésus, le posa doucement à terre, et, voyant le sang divin couler des plaies, le recueillit dans une coupe.

Passons sur les aventures de Joseph « méchamment emprisonné durant quarante-deux ans » et sur le récit de ses voyages merveilleux. « Garde avec soin cette coupe, avait dit Jésus au saint homme, un jour qu'il lui était miraculeusement apparu pendant sa captivité; tous ceux auxquels il sera donné de la voir d'un cœur pur seront les miens; ils auront satisfaction et joie perdurables. » Joseph ne s'en sépara jamais et lui donna le nom de *Graal*, par altération de *Gréal*, car personne ne devait la voir sans y prendre *gré*. La coupe précieuse fut plus tard ravie à ses descendants par les anges et rapportée à un saint nommé *Tituel*, déjà possesseur de la lance qui perça le côté du Christ. Tituel bâtit au nord de l'Espagne, sur la montagne de Montsalvat, un palais de marbre et fonda l'ordre du Graal, dont son fils Amfortas devint le chef après lui.

Dans le livret de Wagner l'action se passe également au moyen âge dans les montagnes de l'Espagne gothique, et voici le plan du poème d'après l'excellente analyse de M. Marcel Girette. Tituel, ayant reçu des anges un double dépôt : la lance qui perça le flanc du Christ et le calice qui recueillit son sang, Tituel a fondé, pour en perpétuer la garde, un ordre de chevalerie dont il est le roi, qui guerroye au nom du Christ, et qui emprunte au calice sacré son nom : l'ordre du *Graal*. Devenu vieux, Tituel a légué à son fils Amfortas son trône et les fonctions qu'il ne peut plus remplir. Ces fonctions consistent à présider dans le sanctuaire une cérémonie terminée par un repas mystique, et plus spécialement à découvrir le *Graal*, le saint calice, dont la vue est bienfaisante aux purs et funeste aux pécheurs, et à provoquer le miracle de la transsubstantiation.

Les chevaliers du Graal ont un ennemi, *Klingsor*, un magicien, le Satan de la pièce, qui se venge sur les saints de n'avoir pu lui-même ni rester ni redevenir saint. Il a fait du désert qu'il habite « un jardin de délices, où croissent comme des fleurs des femmes diaboliquement belles », et s'efforce d'attirer les chevaliers du Graal. Plusieurs ont succombé, et le roi Amfortas lui-même s'est endormi dans les bras de *Kundry*.

*Kundry* symbolise dans l'œuvre la femme pécheresse et repentante.

Elle a vécu à travers les âges; elle fut jadis Héro-



diade; et comme elle a ri des souffrances du Sauveur, elle est depuis ce temps frappée de malédiction : elle rit, malgré elle, d'un rire sinistre qui lui rappelle sa faute.

Elle aspire pourtant à la rédemption, au repos; elle expie et se met, pour les plus humbles besoins, au service des chevaliers du Graal. Mais sa malédiction la condamne à subir le pouvoir de Klingsor; elle a beau se raidir, elle tombe, à l'appel du magicien, dans un sommeil terrible, dont elle se réveille courtisane, et Klingsor a fait d'elle son plus sûr instrument de damnation.

Elle vit ainsi d'une double vie : au Graal, c'est une femme humble et déchue, farouche et repentante; chez Klingsor, elle redevient la courtisane ensorcelante à qui nul ne résiste.

Amfortas, enfermé dans ses bras, s'est laissé ravir la lance sacrée, et Klingsor l'en a frappé au flanc. Des années se sont écoulées, et la blessure reste incurable. L'infortuné Amfortas continue à remplir ses fonctions, à présider le repas mystique, à découvrir le Graal; et chaque fois que le saint calice est retiré du tabernacle, il souffre horriblement, et plus encore de son péché que de sa plaie.

Pourtant, dans la nuit de son désespoir, un rayon céleste est venu du Graal; une voix d'en haut lui a dit d'attendre « l'être simple et pur, élu du Seigneur, à qui la pitié révélerait sa mission ».

Cet être pur et simple, ce rédempteur attendu, ce sera Parsifal. Parsifal va traverser tout le drame sans autre égide que sa pureté. La vue des souffrances d'Amfortas lui révélera sa mission; le baiser de la femme sera pour lui l'arbre de la science du bien et du mal. Ayant effleuré le mal, il saura le reconnaître et le vaincre en lui et autour de lui : il pourra guérir Amfortas et relever Kundry.

Lorsque commence le drame, Amfortas souffre cruellement de sa blessure. Ainsi déchu, souillé, pour avoir cédé aux séductions de la créature diabolique servante de Klingsor, il ose à peine célébrer encore les saints mystères. Un des vieux chevaliers de l'ordre, Gurnemans, raconte longuement à de jeunes écuyers ce douloureux épisode de la vie du roi, que nous venons de voir passer porté dans sa litière, et leur ordonne de laisser en paix Kundry, l'étrange créature aux yeux farouches, au rire fatidique, trouvée un jour inanimée sur les marches du palais et dont l'existence semble remplie uniquement par la recherche du baume magique qui doit guérir Amfortas.

Sustentée au hasard<sup>1</sup>,  
Elle reste à l'écart;  
Rien n'est commun entre elle et vous.  
Mais, si le péril s'acharne sur nous,  
L'ardeur l'emporte et lui donne des ailes! —  
A peine lui dit-on : Merci!  
Si ce sont là des maléfices,  
Vous en retirez bénéfices.  
Oui; quelque anathème pèse sur elle,  
Dans sa forme nouvelle,  
Elle revit ici,  
Sous le poids des péchés d'une autre vie,  
Que celle-ci, sans doute, expie. —  
Si des remords de son âme contrite  
Notre ordre glorieux profite,  
Tout est vraiment au mieux ainsi;  
Elle nous sert et s'aide aussi!

Gurnemans raconte aussi l'existence des femmes-fleurs suscitées par Klingsor et la surprise qui livre au magicien l'épieu sacré.

Qui le prendrait serait béni par Dieu!  
Devant la place de la lance absente,  
Le roi priait d'une âme ardent :  
Quelqu'un un signe qui mit un terme à ses maux,  
Une sainte lueur éclaira son extase;  
Une divine voix lui dit ces mots :  
En traits de feu, tracés au bord du vase :  
« Un simple, un pur, qu'instruit son cœur,  
Vient vers toi; c'est ton sauveur! »

Voici ce simple, ce pur, ce chaste. En effet, suivant la remarque de M. Chamberlain, « qu'un héros vierge seul puisse tuer le dragon, c'est là un trait persistant des vieux mythes, et on le retrouve même dans de lointaines légendes exotiques, comme dans *l'Aladdin* persan où le trésor ne saurait être retiré du sein de la terre par le magicien, mais seulement par le jeune homme encore innocent. Quand Siegfried tue Fafner, il n'a pas même effleuré du regard une femme. Mais avant qu'il parte pour courir le monde, Brunehilde est devenue son épouse : chaste encore, pas même la ruse la plus malicieuse de Mime n'a suffi à l'égarer, car alors il comprenait l'avertissement de l'oiseau perché sur la branche; tout au contraire, Siegfried ayant connu la femme est la dupe facile des convoitises charnelles, et son inconscience n'hésite plus devant le breuvage d'oubli. »

Des chevaliers conduisent devant leur vieux guide Parsifal, arrêté pour avoir tué, sans se douter de la gravité de son acte, un cygne sacré, sur le territoire du Graal. Il ne se rend aucun compte d'être en faute. Il a fait son métier de chasseur : « Au vol, dit-il, je frappe ce qui vole. » Gurnemans l'admoneste assez lourdement et le questionne sans obtenir de réponse :

« Dis-moi, garçon, comprends-tu ton forfait ?  
Ce crime, comment l'as-tu fait !  
— Le sais-je, moi !  
— D'où nous viens-tu donc, toi ?  
— Le sais-je, moi ! — Quel est ton père ?  
— Le sais-je, moi ! — Qui t'a enseigné ce chemin ?  
— Le sais-je, moi ! — Ton nom ! enfin !  
— J'en eus beaucoup, naguère ;  
D'aucun d'entre eux ne me souviens !  
— Ne sais-tu rien de rien ?  
(*l'part.*) Si sot que lui,  
Je ne vis que Kundry ! »

Kundry n'est cependant pas si sotte, car elle a deviné la filiation de Parsifal, le fils de Cœur-Dolent, et elle lui fait raconter comment, un jour, il a quitté sa mère :

Où, je vis un jour, longeant la forêt,  
De belles bêtes, que montaient de beaux seigneurs. —  
Comme eux, j'aurais rêvé de vivre ! —  
Ils rient et furent ailleurs !  
Je pris ma course et tentai de les suivre. —  
Courant les bois, j'allais toujours  
Par monts et vaux. Les nuits succédèrent aux jours.  
Mon arc me défendait des gens de haute taille...

Tout en gourmandant Parsifal, Gurnemans l'a regardé avec intérêt et, sur de vagues indices, s'est demandé s'il n'avait pas devant lui l'élu promis par le ciel pour racheter la faute d'Amfortas. Il le convie donc à assister avec lui à la célébration de la Cène, et une suite d'ingénieux changements à vue nous les montre tous les deux gravissant d'abord les pentes de la colline qui, en réalité, s'abaisse sous leurs pieds. La décoration se modifie progressivement. La forêt disparaît et fait place à des masses rocheuses, ouvrant une large entrée dans laquelle s'engagent les deux compagnons. Sonnerie de cloches, se renforçant peu à peu. En montant des galeries taillées dans le roc, Gurnemans et Parsifal arrivent au burg du Graal. Une vaste coupole, reposant sur une colonnade, couvre la salle du festin. Au fond, des deux

<sup>1</sup>. Traduction Wilder.

côtés de la scène, des portes qui laissent passer les chevaliers s'avancant d'un pas grave et solennel, pour aller se ranger autour des tables.

En vain Amfortas se refuse à accomplir son ministère sacerdotal : la voix impérieuse de Titirel se fait entendre et l'oblige à découvrir le Graal : Amfortas se soulève lentement et avec de pénibles efforts. Les jeunes gens enlèvent le voile de la châsse d'or ; ils retirent du tabernacle une coupe antique en cristal, qu'ils dépouillent de son enveloppe et déposent devant Amfortas. Une voix dit, du haut de la coupole :

Prends ce pain, c'est ma chair ; prends ce vin, c'est mon sang.  
Que mon amour te donne !

Pendant qu'Amfortas, prosterné devant le calice, s'absorbe dans une prière silencieuse, une obscurité croissante se répand dans toute l'enceinte du temple.

Prends et mange ma chair ; bois mon sang nourrissant :  
Et souviens-toi de ma personne !

Le calice s'embrace d'une lueur de pourpre, de plus en plus intense, dont les rayons se répandent en s'adoucisant sur tout ce qui l'entoure. Amfortas, le visage rasséré, lève haut la coupe et la balance doucement à droite et à gauche, il bénit ensuite le pain et le vin. Toute l'assistance est à genoux. Le roi dépose le Graal, qui perd graduellement son éclat, à mesure que l'obscurité du temple se dissipe. Les jeunes garçons prennent le calice et le replacent dans le tabernacle, qu'ils recouvrent de son voile. La clarté du jour se répand de nouveau sur le théâtre ; les coupes sont remplies de vin ; à côté de chacune d'elles est un pain. Après le repas, les chevaliers s'avancent, sur deux groupes, les uns vers les autres et se donnent une accolade solennelle. — Pendant la cène, à laquelle il n'a point participé, Amfortas, sorti de l'extase qui le soutenait, s'est affaissé de nouveau. Il penche la tête et met la main sur sa blessure. Les jeunes garçons l'entourent. Leur attitude indique que la plaie s'est ouverte et laisse échapper le sang. Ils lui donnent des soins et l'aident à se replacer sur la litière. Tout le monde s'apprête au départ et le cortège se met à défilé, dans l'ordre où il est entré. On emporte aussi le tabernacle. Les Chevaliers, qui ont repris leur rang, sortent de la salle d'un pas majestueux. — Le jour baisse. On ferme les portes de la salle.

A chacun des grands cris de douleur d'Amfortas, Parsifal a porté la main sur sa poitrine, à l'endroit du cœur, l'étreignant d'un geste spasmodique. Toujours à la même place, il demeure immobile, naïf et ignorant ; le néophyte n'a compris que peu de chose à ces pratiques religieuses, mais il a vu les angoisses du roi, d'un homme comme lui, et son cœur s'est ému de pitié. Cette lance qui a fait la blessure peut seule la guérir. Il ira donc l'arracher aux mains impies qui la détiennent.

Trois scènes d'un caractère bien différent remplissent le second acte. La première se passe entre le magicien Klingsor et Kundry. Servant à la fois Amfortas et Klingsor, victime d'une fatalité qui la condamne à faire le malheur de tous ceux qui l'approchent, Kundry ne doit trouver le repos que dans la mort. Durant la vie elle essaye en vain d'échapper à l'implacable destinée.

Klingsor a réveillé Kundry pour qu'elle séduise le pur, le simple qui s'avance à la conquête de l'épéu. Il disparaît avec la tour et tout ce qu'elle contient. En même temps on voit surgir les jardins enchantés, qui occupent toute l'étendue de la scène. Végétation

des tropiques et splendeur florale. Au fond, le parc est borné par un mur crénelé, auquel se rattachent, sur les côtés, l'avant-corps d'un château (style arabe-somptueux) et des terrasses. — Parsifal est debout sur le mur, contemplant avec surprise les merveilles qui s'offrent à ses yeux. — De toutes parts, du jardin d'abord, puis du palais, se précipitent, dans une mêlée désordonnée, de belles filles, seules ou par groupes, dont le nombre grandit sans cesse. Comme si l'on venait de les arracher au sommeil, elles sont vêtues de voiles légers, jetés à la hâte sur leurs charmes. Mais le jeune héros reste sourd aux appels provocants des sirènes : « Laisse-moi baiser ta bouche, » dit l'une d'elles. — « Repose-toi sur mon sein, » reprend une autre. Elles triompheraient, si, admis par une faveur insigne aux cérémonies liturgiques du Graal, Parsifal n'avait puisé dans sa participation aux saints mystères une force surhumaine. Aussi tout d'abord échappe-t-il au piège de la sensualité. Toutefois sa vertu doit subir une attaque encore plus rude. La haie de fleurs s'est ouverte et laisse voir maintenant une femme d'une merveilleuse beauté. C'est Kundry transfigurée. Vêtue de parures fantaisistes, dans le goût arabe, elle est nonchalamment étendue sur un lit de fleurs. La magicienne trouble Parsifal en lui parlant de sa mère, la douce Cœur-Dolent. A la faveur de son émotion, elle penche son visage sur celui de Parsifal et colle ses lèvres aux siennes, dans un long baiser. Parsifal se redresse brusquement avec les signes de l'épouvante suprême. Une révélation subite a bouleversé tout son être. Il appuie fortement ses mains contre son cœur, comme pour en maîtriser les souffrances.

Amfortas! — la blessure! — elle arde en ma poitrine.  
O plainte! plainte! — cri qui m'illumine!  
Au fond du cœur je l'entends retentir!  
O pauvre âme! pauvre martyr!  
La plaie ouverte saigne... oui, saigne dans ma chair.

Kundry vaincue appelle Klingsor à son aide. Le magicien paraît sur la terrasse du château ; sa lance menace Parsifal, mais la pureté du héros suffit à produire un miracle ; l'arme sacrée reste suspendue dans l'espace au-dessus de la tête de Parsifal. Le « pur » s'en empare. De la pointe il dessine dans l'air un large signe de croix. Le château s'effondre, comme englouti par un tremblement de terre. Les jardins se sont subitement transformés en désert. Les fleurs fanées jonchent le sol. Kundry s'affaisse en poussant un cri. Parsifal s'éloigne d'un pas rapide. Arrivé sur la crête du rempart, il s'arrête un instant et se tourne vers l'enchanteresse : « Tu sais, dit-il, où me retrouver. »

La première scène du troisième acte nous présente Gurnemans plongé dans ses mornes rêveries, tandis que, près de lui, derrière un buisson, Kundry repose, éternelle, lassée. Un instant elle s'éveille, et, sans mot dire, elle assiste à un long entretien entre le vieil écuyer et Parsifal.

L'heure, en effet, approche où le jeune héros doit succéder à Titirel, et, pour le préparer à sa mission divine, Gurnemans se livre vis-à-vis de lui à un certain nombre de pratiques dont la singularité ne manque pas de surprendre les spectateurs médiocrement familiarisés avec les rites du Graal. Il s'agit d'une allusion savante, chargée d'intentions mystiques, à l'un des plus admirables passages de l'Evangile, à cette scène émouvante où Madeleine rend le plus humble et le plus touchant hommage au Sauveur du monde. Kundry, servant ici la religion comme

à l'acte précédent elle servait l'impie, touchante image de cet éternel féminin condamné par sa faiblesse même à demeurer le jouet de toutes les passions de l'homme, Kundry lave les pieds de Parsifal; elle les parfume avec le baume contenu dans un flacon d'or, elle les essuie avec sa chevelure. Ensuite Gurnemans puise dans sa main l'eau de la source et la répand sur la tête de Parsifal, qui, lui-même, verse sur le front de Kundry cette eau salutaire, gage de pardon et de rédemption.

Kundry baisse la tête jusqu'à terre et paraît pleurer abondamment. Parsifal se retourne et contemple, dans un doux ravissement, la forêt et la plaine, qu'éclaire, à présent, le soleil de midi.

Quel charme ont aujourd'hui le bois, le pré! —  
De fleurs vivantes entouré,  
J'ai pu me plaindre leur beauté superbe;  
Mais non! jamais la mousse et l'herbe,  
Les fleurs, qui s'étalent en gerbe,  
N'ont eu plus pure et fraîche odeur,  
Plus de grâce innocente et de douce candeur!

Gurnemans répond : « Tels sont du vendredi saint les célestes charmes. » Puis, après quelques minutes d'extase, le chevalier reprend sa marche, avec l'écuier et Kundry.

La décoration change peu à peu et de la même manière qu'au premier acte, mais en sens inverse, de droite à gauche. Pendant un certain temps les trois personnages restent visibles; ils disparaissent, au sortir de la forêt, dans l'ouverture des rochers. Bientôt, sous les allées voûtées, on entend plus distinctement le son des cloches, puis reparait la grande salle du Graal, comme au premier acte, mais sans les tables de la cène.

D'un côté s'avancent les Chevaliers escortant le cercueil de Titurel; de l'autre, ceux qui accompagnent la litière d'Amfortas, précédée par la châsse voilée du Graal.

En effet, Titurel est mort. De nouveau Amfortas, dans les convulsions de la douleur qui l'étreint, se refuse à découvrir la coupe. Mais Parsifal s'avance; de la pointe de la lance il touche le flanc d'Amfortas en prononçant les paroles fatidiques : « Cette arme seule peut refermer la blessure. C'est celle qui l'ouvrit. Sois sans souillure, sois guéri. » La plaie se referme. Parsifal, portant une main pure dans le tabernacle, balance solennellement le saint Graal au-dessus de la foule, tandis que, à la fois élue et victime de la grâce, Kundry tombe inanimée aux pieds du nouveau roi.

Tel est ce poème... Chrétien ou païen?... Ses commentateurs sont divisés. Pour M. Camille Bellaigue, « *Parsifal* possède un élément de grandeur et de beauté morale tout chrétien et tout moderne : la pitié. Devant cet homme qui souffre, un autre homme est debout qui contemple et compatit. *Durch Mitleid wissen*. Il saura par la miséricorde, et par la miséricorde il sauvera. Imaginez le spectacle complet : les chevaliers assis à la table eucharistique; le pécheur en proie au martyr expiatoire, et, caché dans l'ombre des colonnades, le rédempteur espéré et promis. Tant de douleur et tant d'amour, tout le christianisme est là. » Mais M. Jean Chantavoine est d'un avis exactement opposé :

« Dans les mystères du moyen âge, écrit-il, le théâtre est un suffragant de l'église; dans *Parsifal*, les idées ou les rites de la religion se trouvent au contraire exploités au bénéfice de l'effet théâtral; c'est tout juste le contraire, et un ouvrage qui, dans la

scène, voit surtout, si j'ose dire, la « scène à l'acte », me semble aux antipodes de l'esprit religieux.

« Voilà pour l'esprit de l'œuvre. Que si, de l'ensemble et de la direction générale, vous passez au détail et aux idées particulières, il me semble que c'est encore bien pis. *Parsifal* est plein d'allusions à la Passion : le sang de Jésus-Christ rayonne dans la coupe du Graal; la lance qui fit couler ce sang devient en quelque façon l'axe même du drame; la commémoration de la Cène forme la conclusion du premier acte, et la célébration du vendredi saint, avec le baptême de Kundry, occupe la moitié du troisième. Mais ces allusions restent dans le vague, pour permettre à Wagner de les concilier tant bien que mal avec les développements de son drame et le caractère de ses personnages.

« *Parsifal* ne se contente point de paganiser une légende qui, d'abord, pouvait sembler chrétienne; loin de marquer l'aboutissement au christianisme de la pensée et de la prétendue philosophie wagnérienne, il marque chez Wagner un effort audacieux et qui peut paraître malséant pour mettre le christianisme au service de ladite pensée et de ladite prétendue philosophie. Réfléchissez-y un moment, vous ne pourrez pas vous y tromper : la rédemption de Kundry, est-ce celle que le Christ apporte à ses fidèles? Point du tout; c'est celle qu'ont déjà opérée, dans les drames précédents de Wagner, le sacrifice de Santa, la mort d'Iseult et celle de Brunehilde. La pureté de Parsifal, est-ce celle que la religion catholique demande à ses clercs? Pas le moins du monde; c'est l'innocence de Siegfried. Et Klingsor lui-même est moins près de Satan que d'Alberich ou de l'aimen. »

Et le commentateur conclut qu'on ne doit pas s'y tromper : « *Parsifal* est l'œuvre la moins religieuse, mais la plus théâtrale; la moins catholique, mais la plus païenne; la moins chrétienne, mais la plus wagnérienne (dans le sens égoïste du terme) qui soit. Et je n'entends point par là diminuer la valeur artistique de ce chef-d'œuvre : je voudrais seulement marquer qu'il est peut-être moins propre que ne le croient beaucoup de gens à l'édification des dilettanti durant la semaine sainte. » Et Albert Sorel était à peu près du même avis quand il se demandait, à propos de l'Enchantement du vendredi saint, la plus belle page de l'œuvre, si « cette suavité dans l'inquiétude, ce réalisme dans l'aspiration mystique, ces chants de délices qui sont des méditations, cet émoi de la nature fécondée par le printemps, cet élan des âmes vers le ciel entr'ouvert, cet entre-deux étrange et troublant de l'enlèvement de Psyché et des ravissements de saint Triscin, cette communion de la terre rajeunie et de l'homme régénéré, si ce vendredi saint radieux et embaumé est bien notre vendredi saint, celui de la tradition française, demeuré, malgré tout, quelque peu janséniste et tout imprégné de Pascal : le gibet, le tombeau, les clous et la couronne d'épines, le cadavre sanglant du supplicié. »

Telle est la marche générale du poème. Les caractères paraissent tracés avec autant de puissance et de largeur que dans la *Tétralogie*. Parsifal est bien l'un de ces héros que Wagner aime à concevoir, dont la jeunesse a connu le rude exercice de la chasse et l'air salubre des forêts. « Innocent et simple » comme l'indique son nom, composé par Wagner avec deux mots arabes : *Parschfal*, en allemand *der reine Thor*, Parsifal a l'insouciance gaieté, la cordialité, la franchise de Siegfried, et de plus une droiture d'esprit, une candeur native qui le rend invulnérable aux

coupables amours. On peut s'égarer de l'extrême « sagesse » du personnage, mais à condition de trouver également ridicule cet autre héros « farouche » du drame antique, Ippolyte, à qui, suivant l'heureuse expression de Paul de Saint-Victor, Parsifal pourrait donner l'accolade chevaleresque.

Certains côtés du rôle de Kundry échappent, par leur symbolisme même, à l'auditeur ennemi des suggestions un peu raffinées au théâtre et partisan de la banalité des conventions scéniques. Tout au moins faut-il, pour le comprendre, une intelligence suffisante de la langue particulière dont se sert le poète, langue toujours curieuse, riche en images, subtile et colorée tout ensemble. Alors on retrouve sans peine dans la création de cette figure énigmatique l'ampleur et l'originalité du peintre d'Ortrude.

Amfortas, le prêtre-roi coupable, l'infortuné qui a succombé à la tentation, et Klingsor, le magicien, le maître des enchantements et des prestiges, ne sont guère qu'indiqués, mais avec la même hardiesse et la même sûreté de main.

Quant à Gurnemans, il appartient à l'espèce de ces personnages plus utiles qu'intéressants, et dont l'auteur a besoin pour fournir au spectateur des explications supplémentaires. Ce vieillard a la spécialité des récits et des monologues sans fin, et, comme conteur à longue haleine, il rendrait presque des points à Wotan lui-même, le dieu discoureur de la Tétralogie.

Nous avons raconté rapidement comment les personnages se meuvent, et nous avons ensuite essayé de les caractériser en peu de mots. Cette courte analyse, en montrant les mérites d'un tel ouvrage, considéré comme œuvre poétique, laisse également apercevoir ses imperfections : l'obscurité dans certaines parties, l'absence de mesure et, par suite, d'intérêt dans d'autres. Du moins la musique reste toujours d'accord avec la poésie et s'identifie, on peut le dire, avec elle. Cette musique, d'un style soutenu, reste pénible et torturée quand le poète s'attarde à des développements superflus ; elle s'illumine au contraire d'une clarté soudaine lorsque, aux prises avec une situation vraiment neuve et forte, il s'élève, d'un vol audacieux, jusqu'à des régions encore inexplorées dans le domaine de l'art.

Un beau prélude instrumental forme le seuil du monument grandiose élevé par Wagner en l'honneur des chevaliers du Graal. C'est, comme il est naturel, la couleur religieuse qui domine dans ce morceau, traversé tour à tour par des effets habiles de charme et de tristesse, et où l'on retrouve ces effets de travail, ces savantes dégradations, ces nuances variées qui comptent parmi les caractères les plus remarquables et les plus séduisants du style wagnérien. Trois motifs typiques, présentés sous des aspects multiples, remplissent cette introduction : un chant mystique, d'une sérénité majestueuse, un choral austère et une courte fanfare religieuse, couronnée par une cadence appartenant à la liturgie allemande et dont Mendelssohn s'est déjà servi, avec une harmonie exactement semblable, au début de sa symphonie de la Réformation. Remarquons en passant que la phrase du choral est précisément celle du finale de *Tannhäuser* lorsque tous les personnages prient sur le corps d'Élisabeth et qu'on chante la gloire du Seigneur en voyant reverdir le bâton du pèlerin. Ainsi, pour *Parsifal*, Wagner se souvient non seulement de *Lohengrin* (phrase du prélude), mais de *Tannhäuser*, ce qui établit entre ces trois pièces un

lien inattendu. Que cette ressemblance soit ou non voulue, il y avait lieu, croyons-nous, de la signaler.

La cadence finale du prélude, à laquelle on ne prête tout d'abord qu'une médiocre attention, prendra, par la suite, une grande importance dans l'œuvre de Wagner, et signalera invariablement toute allusion au saint Graal. Dans le cours du premier acte, seulement, on l'entendra près de quarante fois, présentée, il est vrai, sous toutes les formes possibles, promouée dans tous les tons, reprise tour à tour par tous les groupes d'instruments, ici avec un accent héroïque, là avec une expression plaintive, à peine indiquée parfois et se fondant en quelque sorte dans le bruissement vague de l'orchestre, ou se dissimulant sous un enchevêtrement de dessins contrapuntiques. Quelque intérêt que présente cette diversité d'aspects, il nous sera permis d'exprimer le regret que Wagner n'ait pas tiré de son propre fonds la phrase *meure*, par excellence, de son drame, celle qui correspond comme importance, par exemple, à l'admirable thème caractéristique de Siegfried, dans l'*Anneau du Nibelung*.

Les premières scènes du premier acte ne sont qu'une suite de récitatifs mesurés, soutenus par des dessins d'orchestre. Wagner a l'habitude, on le sait, de réserver pour les scènes essentiellement dramatiques ou lyriques les successions continues de phrases mélodiques qu'on est convenu d'appeler « morceaux ». L'intérêt des autres parties du drame résulte surtout du dialogue, dont une déclamation d'une rigoureuse justesse permet de ne pas perdre une syllabe, et que commente, ou plutôt qu'accentue un orchestre merveilleusement souple et expressif.

Dans les quatre opéras de l'*Anneau du Nibelung*, chaque premier acte est très animé ; dans *Parsifal*, au contraire, malgré des recherches heureuses, malgré les détails précieux ou piquants d'un art toujours élégant, l'exposition semble un peu languissante. Il faut signaler toutefois l'arrivée de Kundry, caractérisée par un trait arpégé descendant qui jette une lueur mystérieuse et magique et produit une sorte de scintillement qui fascine. En revanche, rien de tragique et de tristement expressif comme le motif d'Amfortas, que font bien valoir la tendresse et la douceur répandues dans d'autres parties de cette longue scène.

Tout s'élève et s'échauffe à l'entrée de Parsifal. C'est un héros, on le devine, qui vient de paraître sur la scène. Une fière et sonore fanfare souligne cette entrée et, musicalement, dessine le personnage d'un contour vigoureux. Tandis que Gurnemans le réprimande, l'allusion au meurtre du eygne qu'il a tué est délicatement paraphrasée par l'orchestre, et plus loin, quand Kundry lui révèle que sa mère est morte, le cri de douleur du héros a une puissance d'accent surprenante.

Nous arrivons à la scène capitale qui termine le premier acte, un des plus beaux épisodes musicaux, non seulement de *Parsifal*, mais aussi de l'œuvre entière de Wagner ; nous voulons parler de l'entrée de Parsifal et de Gurnemans au palais de Montsalvat et de la cérémonie religieuse du Graal. Il n'y a pas une défaillance, au point de vue musical, dans cette scène imposante, dont aucune analyse ne saurait donner une juste idée. Rien n'égale l'éclat de la fanfare initiale à laquelle se marie une sonnerie obstinée des cloches ; la marche des chevaliers est d'une allure fière et majestueuse. Après les chants des jeunes garçons et des jeunes hommes, d'une sonorité à la

fois suave et pleine, que dire de l'exaltation mystique d'Amfortas et du chœur religieux final, incomparable cantique d'amour et d'extase! L'auditeur le plus indifférent se sentirait ému en écoutant cette musique si sereine, si large, d'une onction si fervente et d'une ampleur si magistrale, que rehausse encore une orchestration merveilleuse, et qui donne comme la vision de ce monde surnaturel décrit par Fénelon: « Une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme d'un vêtement; ils chantent tous ensemble les louanges de Dieu, et ils ne font tous ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul cœur. »

Le second acte est précédé d'un prélude tourmenté, qui annonce une crise, une lutte orageuse, de terribles combats entre des êtres plus qu'humains. L'acte s'ouvre par un monologue de Klingsor, page de déclamation éloquente et grandiose qu'entrecoûpent d'expressifs passages d'orchestre, et à laquelle succède un dialogue violent, abrupt, mais énergique, entre Klingsor et Kundry. On devine que Wagner a voulu, par sa musique, faire concevoir toute l'horreur de la destinée dévolue à Kundry, qui, sans impureté originelle, se sent faible et fragile, souillée, forcée de subir le joug humiliant d'un maître maudit. Être essentiellement passif, Kundry représente ici la femme dans son rôle héréditaire et traditionnel, et la musique met en relief, par les artifices spéciaux dont elle dispose chez Wagner, cette figure inquiétante, à l'attrait indéfinissable. Cependant du dehors se fait entendre le bruit de l'assaut que Parsifal livre à la tour enchantée, siège de la puissance de Klingsor, laboratoire où il prépare ses incantations et ses malélices. Plus habitué à donner des coups qu'à en recevoir, Parsifal est aisément victorieux dans cette lutte, que le musicien a su rendre avec une sobre énergie et qui ne ressemble guère à la classique et banale *battaglia* des vieux opéras italiens. La fanfare caractéristique de Parsifal y résonne et s'y détache avec une singulière noblesse. Mais le héros se trouve en présence de plus insidieux adversaires. En effet, la tour enchantée s'abîme et fait place à un jardin embaumé que décore une végétation luxuriante. Là, parées de fleurs mystérieuses, aux parfums capiteux, et « semblables elles-mêmes à des fleurs », les jeunes filles suscitées par Klingsor s'efforcent de séduire Parsifal.

Une telle scène évoque naturellement le souvenir d'images connues : on pense à Renaud dans les jardins d'Armide, à Vasco perdu dans les splendeurs du « pays merveilleux » où son génie l'a fait aborder; à Robert le Diable obsédé par ces êtres fantastiques, par ces « filles du ciel » transformées en courtisanes. Mais, le dirons-nous? la « charmante retraite de la félicité parfaite » d'Armide n'apparaît plus que comme un pâle paysage de tapiserie, aux nuances décolorées, auprès de la scène fatale, d'attrait vénéneux et dangereux, qui se déroule devant nous. Ce ne sont pas seulement les jeunes sirènes, c'est la musique aussi qui semble vouloir êtreindre Parsifal avec ses enroulements capricieux et charmants, ses arabesques sveltes et voluptueuses. Il y a là comme une vague réminiscence de l'adorable appel des filles du Rhin au dernier acte de *Götterdämmerung*. La brillante fanfare qui est l'expression musicale du jeune héros forme un contraste avec cette amoureuse et flexible cantilène, mais le motif héroïque est serré de toutes parts et comme enlacé par cette

mélodie aux ondulations serpentine, à laquelle sert de fondement un rythme de valse lente. L'auteur a fait comprendre avec un rare bonheur l'état d'esprit de Parsifal, être primitif, qui, malgré la hauteur de ses aspirations, n'est pas inaccessible aux tentations charnelles et présente la sensualité naive des adolescents.

A cette scène délicieuse succède l'immense duo de Kundry et de Parsifal, morceau gigantesque, d'une complexité extrême, qui atteint par endroits à une vraie grandeur pathétique, et qui est traversé par de superbes lambeaux de phrases mélodiques. Wagner n'a guère ici à redouter que la comparaison avec lui-même, et ce duo, malgré l'effort concentré et violent dont il témoigne, peut paraître froid si on le compare à ceux de la *Tetralogie*. Toutefois, au moment où Kundry métamorphosée et parée de toutes les grâces de la jeunesse donne un baiser à Parsifal, la musique peint supérieurement le trouble qui accompagne ce subit éveil des sens. Il se dégage de cette partie du morceau, d'abord un charme puissant, puis une chaleur communicative bientôt portée au dernier degré d'intensité. Mais, en dépit de mérites si riches et si divers, l'ensemble paraît tourmenté, et l'on en garde comme une sensation d'accablement.

Un prélude d'un beau caractère ouvre le troisième acte. Gurnemans est en scène, et l'on sait que la présence de ce personnage abaisse toujours, pour ainsi dire, la température de plusieurs degrés. Une fraîche et poétique phrase d'orchestre souligne le réveil de Kundry. Sa présence pendant le long dialogue qui suit, entre Gurnemans et Parsifal, est musicalement indiquée par le retour fréquent de certains motifs caractéristiques de cette créature étrange, et surtout du double arpège descendant déjà cité; ce motif, ainsi qu'il arrive souvent chez Wagner, est une sorte de Protée qui se dissimule sous tous les déguisements et toutes les figures.

Ici se place l'épisode, grandiose en sa simplicité, qui évoque les souvenirs du Nouveau et de l'Ancien Testament, ceux du repas chez Simon et ceux de l'onction de Saül par Samuel. La scène est importante, évidemment, mais on ne saurait dire que la musique ajoute beaucoup à l'impression. Citons toutefois comme une belle page religieuse le fragment qui se rapporte au baptême et à l'onction de Parsifal par Gurnemans.

Rien de plus touchant que le mélodieux cantabile dans lequel Parsifal célèbre le calme des champs et la poésie de la nature, et où il dit les louanges de Dieu, auteur de ces merveilles. Il y a là dans l'acte comme une éclaircie pastorale, rendue plus aimable par le caractère d'abord âpre, puis gravement religieux, de tout ce qui précède.

Nous voici parvenus aux scènes qui forment la majestueuse péroraison de tout l'ouvrage. La marche funèbre de Tituel, à laquelle se mêle le son des cloches, a un grand caractère; elle ne peut cependant soutenir la comparaison avec celle de *Götterdämmerung*. Une dernière fois la belle phrase initiale du prélude se fait entendre, tandis que Parsifal élève le Graal au-dessus de la foule. Après les véhémentes agitations de ce drame, de cette espèce de *Mystère*, l'auditeur ne peut manquer d'être ému par le calme sésaphique de cette fin. On est comme perdu dans des ondes sonores, transparentes et lumineuses qui montent peu à peu vers le ciel. Ici encore on a lieu d'admirer l'extrême habileté technique, la rare délicatesse de main, avec laquelle

Wagner sait nuire et mettre en œuvre, comme en un riche et brillant tissu, des motifs d'aspect et de genre différents.

Le rôle des chœurs dans *Parsifal* est considérable, et quelques personnes ont vu là une concession faite par Wagner à ses adversaires. Rien n'est moins justifié. S'il n'y a pas de chœurs dans les trois premières parties de l'*Anneau du Nibelung*, c'est tout simplement que leur présence n'était pas indispensable dans le cadre choisi par l'auteur, tandis qu'il s'imposait absolument ici.

Comme tous les esprits qui dépassent la grandeur normale, Wagner, insensible aux traits de la critique, a toujours suivi, d'un pas égal et sûr, la route qu'il s'était tracée. Sa dernière œuvre, à cause de cela même, n'est pas dépourvue d'un certain caractère abstrus et âpre. Le sujet le voulait ainsi. Mais si l'on s'oriente avec quelque peine dans ce monde nouveau, cette peine est compensée par de précieuses trouvailles et d'exquises jouissances artistiques. En somme, inférieur ou non à l'*Anneau du Nibelung*, *Parsifal* est semé de beautés de premier ordre, et ne contiendrait-il que le finale du premier acte, dont le rayonnement illumine l'œuvre entière, il mériterait de figurer parmi les productions les plus remarquables et les plus originales de l'art contemporain.

#### Le poète dramatique.

Wagner n'est pas seulement un grand musicien. Il imprimait à tout ce qu'il touchait la marque indéniable de sa force et de son originalité. Dans ce cerveau puissant et fécond, les idées germaient sans peine, et la plume entre ses mains devenait un instrument docile. Il savait écrire; il a beaucoup écrit; le recueil de ses œuvres littéraires, aujourd'hui publié en Allemagne, comprend un nombre considérable de volumes, et par la variété des sujets, l'étendue des connaissances, l'abondance des idées, le tour philosophique du raisonnement, la hardiesse des théories, peu de lectures sont plus attachantes et plus instructives. Mais laissons provisoirement de côté morale, esthétique, poésies détachées, biographies, satires, et de toutes ses œuvres littéraires retenons celles qui font corps avec ses œuvres musicales, ses poèmes d'opéra.

N'est pas homme de théâtre qui veut, et la confection du canevas sur lequel le musicien travaille exige un tour d'esprit spécial, une manière de voir et des procédés qui restent le secret d'un petit nombre. Scribe fut certainement un inventeur en son genre. A lui revient l'honneur d'avoir donné le coup de grâce à cette antiquité de convention où, par tradition, l'opéra s'immobilisait. Quinault avait trouvé le moule qui plaisait à son temps, et ses successeurs se gardaient d'y toucher; c'était la tragédie musicale dont Lulli présenta les premiers spécimens, et Spontini les derniers. Or, comme l'avait fait observer Wagner lui-même, la *Muette de Portici* fut presque un coup de génie. L'introduction d'éléments plus modernes, le choix de héros ne portant pas inévitablement la couronne, la peinture de scènes populaires, l'emploi d'une langue plus variée, de mètres moins rigoureusement solennels, ce sont là autant de conquêtes faites par Scribe et reconnues par nos librettistes d'aujourd'hui, puisqu'ils ont, en somme, à peine modifié la manière d'un maître qu'il sera toujours plus facile de ridiculiser que de dépasser.

Wagner, jeune encore et cherchant sa voie, ne pouvait manquer de subir d'abord l'engouement général. On sait qu'il avait demandé à Scribe sa collaboration pour un livret tiré par lui de certain roman de Henri Kœnig, *la Grande Fiancée*. Mais Scribe n'avait pas même honoré d'une réponse l'audacieux Allemand; celui-ci se vengea en s'appropriant pour son usage la manière de celui qui le dédaignait ainsi. En effet, ses deux premiers opéras représentés, *la Noce de Palerme* et *Rienzi*, attestent l'influence française et peuvent passer pour des imitations. *Le Vaisseau fantôme* accuse des tendances nouvelles, et si l'on compare les opéras qui sont venus depuis à ceux qui forment en France notre répertoire courant, il est impossible de ne pas relever entre les uns et les autres des différences essentielles.

Nous aimons la pièce à spectacle, la machine compliquée, où tout est calculé en vue de l'effet, où décors, costumes, jeux de scène, doivent d'abord satisfaire les yeux et amuser; Wagner préférerait une pièce plus sobre, moins brillante, se mouvant dans un milieu plus simple (sauf la seule *Tétralogie*), où les accessoires ne doivent pas détourner l'attention, où le but à atteindre est de contenter l'esprit et d'intéresser. — La coupe traditionnelle en cinq actes nous a été longtemps chère; il faut un acte presque entier pour le ballet; il en faut souvent deux pour préparer l'intrigue; enfin il arrive souvent qu'un acte se dédouble, fournissant ainsi un prétexte à de nouvelles décorations et machineries. La coupe wagnérienne est plus rigoureuse; jamais plus de trois actes: le premier pour exposer le sujet, le second pour montrer la péripétie, le troisième pour amener le dénouement; si le dédoublement se produit aussi, le chiffre total de cinq tableaux n'est guère dépassé. De là une trame plus lâche dans le premier cas, plus serrée dans le second. — Nos drames sont plus accidentés, plus mouvementés; les épisodes inutiles au fond, mais agréables en la forme, s'y multiplient et fournissent au compositeur bon nombre d'intermèdes pittoresques; on y pourrait couper des scènes entières, voire tout un tableau, sans trop nuire à l'équilibre de l'ensemble, mais la scène et le tableau, pris à part, sont à leur point, sobrement et justement touchés. Les drames wagnériens marchent plus pesamment et n'ont pas la même désinvolture élégante; scènes et tableaux sont raisonnablement distribués, mais abondent en discours inutiles et réclameraient impérieusement des amputations. Dans les premiers les personnages parlent peu et agissent beaucoup; dans les seconds ils agissent peu et parlent beaucoup.

Le choix des sujets implique aussi des procédés d'exécution assez différents. Dans nos poèmes, l'idée philosophique se dégage mal et le plus souvent reste nulle; dans ceux de Wagner une thèse morale est toujours soutenue, et le jeu des causes et des effets n'est plus simplement fortuit. Aussi, dans les nôtres, les événements mènent les personnages; dès lors, « l'enchaînement continu de l'action » n'est souvent expliqué qu'« aux dépens du développement clair des motifs intérieurs »; dans les siens, le développement est « complètement approprié aux motifs internes de l'action et par conséquent s'identifie avec l'action même ». Par là, les caractères ressortent fouillés avec plus de soin, et présentés avec plus d'autorité dans une école que dans l'autre. Pour quelques-uns bien compris et

nettement tracés comme ceux de Marcel et de Fides, que de personnages nuls, comme Robert ou Vasco, dont les actes se justifient mal et dont la tenue générale peut passer pour déplorable! Par contre, à côté de quelques figures trop empreintes de mysticisme pour n'en pas garder quelque obscurité, comme Lohengrin ou Parsifal, que de héros de noble tournure et fièrement campés, comme Tristan, Sachs, Brunehilde, qui dominent l'œuvre, et dont les types, une fois créés, ne s'oublient plus!

En résumé, nos livrets sont composés pour divertir et pour plaire; attrayants d'abord, ils ne tardent pas à se révéler creux et vides, et le musicien peut seul les protéger contre l'action du temps. Les poèmes de Wagner laissent au contraire une première impression plutôt fâcheuse; leur naïveté et leur simplicité étonnent; peu à peu l'intérêt se dégage, la poésie fait son œuvre de séduction; l'auditeur se sent enveloppé d'une atmosphère nouvelle et jeté insensiblement dans cet état d'âme où la critique s'endort et l'émotion s'éveille, où les héros nous font vivre de leur vie et nous passionnent. Alors le miracle s'accomplit, et tel Français sceptique ne peut se défendre d'une vive émotion en voyant Isolt exhaler sa plainte suprême et tomber morte sur le cadavre de son amant.

L'homme ne se connaît guère, et les meilleurs observateurs des autres sont parfois les pires juges d'eux-mêmes. Ils négligent ou exagèrent les qualités qu'ils ont, et se prêtent volontiers celles qu'ils n'ont pas. Ainsi est-il arrivé pour Wagner, qui, jugeant ses propres réformes, s'étendait avec complaisance sur une prétendue innovation à laquelle il attachait une énorme importance, et qui lui semblait une conquête précieuse. Voici en effet ce qu'il écrivait dans sa Préface de *Quatre Poèmes d'opéras* :

« Je pris le parti de changer de sujets; je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende... Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents, tout le détail qu'exige, pour être parfaitement comprise, une époque spéciale et reculée de l'histoire, et que les auteurs contemporains de drames et de romans historiques dédaignent par cette raison, d'une manière si circonstanciée, je pouvais le laisser de côté... La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire, fussent pour vous représenter en un instant ce caractère des traits les plus arrêtés et les plus frappants... Ainsi le caractère légendaire du sujet assure dans l'exécution un avantage du plus haut prix; car, d'une part, la simplicité de l'action, sa marche, dont l'œil embrasse aisément toute la suite, permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet, d'autre part, de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action, parce que ces motifs éveillent au fond de notre cœur des échos sympathiques. »

Cette exclusion de l'histoire au profit de la légende peut sembler une théorie singulière. Ce qui donne son mérite au poème dramatique, c'est sans doute le choix du milieu où se meut l'action, mais surtout la manière dont l'action se meut dans ce milieu, quel qu'il soit. Le cadre importe moins que la mise

en œuvre : on citerait en effet des livrets historiques excellents, comme aussi de pitoyables livrets légendaires. Qu'est-ce que la légende tout d'abord? N'est-ce pas le plus souvent de l'histoire non contrôlée, la fausse monnaie de l'histoire, une variante avec broderies? Qui décidera où commence l'une et où finit l'autre? Wagner paraît se faire fort d'établir la distinction; il se prononce hardiment; il rejette l'histoire; il lui fait la légende, la légende toujours. Or son œuvre entière dément en partie cette prétention. Si l'on excepte le *Vaisseau fantôme* et les trois premières parties de la *Tétralogie*, où les personnages s'agitent en effet dans des temps et des lieux que ne définit pas l'histoire, les autres opéras ne relèvent pas seulement de la légende. Lohengrin et Tristan sont des chevaliers vivant à une époque et dans un pays que l'auteur lui-même a soin de préciser, et les accessoires dont il les entoure sont fournis par l'histoire, et non par la légende. Tamulhauser, frère cadet de Robert le Diable, nous dévoile un coin du moyen âge où les chevaliers chanteurs accomplissent des exploits qui n'ont rien de fabuleux : le Vénusberg n'est qu'un tableau servant de prologue. Quant aux Maîtres chanteurs, fut-il jamais reconstruction du passé plus précise, plus curieuse, plus conforme aux procédés de l'histoire?

On peut, à la vérité, soutenir que le compositeur doit s'efforcer de choisir des sujets connus de tous, et qu'à débrouiller le fil d'une intrigue imaginée à plaisir le public dépense une attention qui se reporterait avec avantage sur la musique; mais la légende répond-elle à cette donnée mieux que l'histoire? Interrogez un paysan français : il sait l'histoire de Jeanne d'Arc, il ignore la légende de Parsifal. Qu'est-ce donc lorsque les fables mises en œuvre sont d'importation étrangère? Or il est piquant de faire remarquer à cet égard que Wagner a peu fouillé les annales de sa patrie. Seul l'*Anneau du Nibelung* est tiré en partie d'une épopée nationale où l'histoire encore tient sa place. Le *Vaisseau fantôme* vient de la Norvège, le *Saint Graal* et *Tristan* viennent de la France. Enfin est-il bien exact d'avancer que l'histoire plus que la légende oblige le poète dramatique à multiplier les explications pour se faire comprendre? La *Tétralogie* et *Parsifal* prouveraient au besoin le contraire : les longs discours explicatifs y abondent, et pourtant l'ensemble y demeure assez confus, puisque les commentateurs disputent encore sur le sens caché de ces deux opéras symboliques.

Ce que Wagner aurait pu simplement dire, et son œuvre le démontre en effet, c'est que l'élément surnaturel apporte au poète un secours précieux; le spectacle y gagne en variété ce qu'il perd en vérité; par le fait de quitter le domaine de la vie réelle, la forme devient plus élevée, le choc des passions plus puissant, la tragédie plus noblement héroïque.

En résumé, la légende et l'histoire sont sœurs; elles s'entraident, loin de s'exclure, et il y aurait danger à confiner l'opéra dans l'une plutôt que dans l'autre. Tous les terrains conviennent pour bâtir le drame musical; la seule condition, c'est d'être bon ouvrier et de savoir utiliser les matériaux dont on dispose : à cette tâche Wagner n'a point failli. Toujours curieux, avide de formes nouvelles, de procédés inédits, il n'a pas connu la décadence, jusqu'au dernier jour il s'est renouvelé. A ce point de vue, la suite de ses drames paraît singulièrement riche et variée; tous relèvent de la même esthétique, et

chacun cependant garde son caractère propre, sa nuance spéciale, qui le classe à part et assure son originalité.

*Rienzi* est le personnage dont l'histoire a fourni les traits; il évoque un passé qu'on connaît et rappelle des faits que mainte chronique a enregistrés : c'est l'opéra historique. Le *Hollandais volant* est une légende mise en action, une ballade animée; l'homme y soutient contre la fatalité un duel inégal; le merveilleux s'y fait place : c'est l'opéra fantastique. *Tannhäuser* et *Lohengrin*, avec leurs luttes significatives, ici du doute et de la foi, là de la passion sensuelle et de l'amour idéal, représentent deux variétés de l'opéra symbolique, où légende et histoire se mêlent en vue d'une morale à déduire. *Tristan* est une analyse de la passion, un drame intime où l'intérêt naît de l'étude des caractères; l'auteur s'attaque à l'âme elle-même et prétend nous décrire par le menu les ravages de deux cœurs où l'amour s'est glissé : c'est l'opéra psychologique. Les *Maîtres chanteurs*, en nous montrant le génie aux prises avec le pédantisme des sots, occupent une place à part; dans ce tableau animé des mœurs d'une petite ville littéraire, il faut discerner l'intention plaisante et satirique; c'est un essai de bouffonnerie musicale : au noble sens du mot, c'est l'opéra comique. La *Tétralogie* nous révèle un monde de héros, où les passions revêtent un caractère tour à tour naïf et sublime; comme dans une vaste épopée, hommes et dieux luttent ensemble au profit d'idées qu'ils personnifient : c'est l'opéra mythique. *Parsifal* enfin, par ses suggestions religieuses, par son mélange bizarre de simplicité et de raffinement, par les miracles qu'opère indifféremment la baguette du magicien ou la prière des chevaliers, par ses visions compliquées où l'extase touche de près à la folie, *Parsifal* trahit des préoccupations d'un genre spécial : c'est l'opéra mystique.

De telles diversités méritaient d'être relevées, puisqu'elles marquent en quelque sorte les étapes de ce génie inquiet, avide de parcourir et de franchir même le cycle des passions humaines, pour aborder les saints mystères, mesurer l'insondable et se perdre au besoin dans les fumées de l'encens : poète rêveur et chercheur qui pouvait mettre au service de son imagination une plume singulièrement habile. Pour nous, par exemple, ses écrits en prose ne permettent de le juger qu'en partie; la pensée, ingénieuse, raffinée, y revêt souvent une forme indécise, obscure même; la phrase s'embarrasse outre mesure dans une série de propositions incidentes qui l'enserrent et l'étouffent. La langue poétique de Wagner a plus de justesse et de légèreté; le jeu des assonances et des allitérations s'y pratique avec complaisance et amuse parfois l'oreille. Quelques Allemands n'ont pas manqué de s'égayer des tours vieilliss qu'il essayait de rajeunir, des mots tombés en désuétude qu'il prétendait remettre en honneur. Dans la *Tétralogie* surtout, où l'auteur puisait aux sources de l'idiome national, ces prétentions philologiques se manifestent hautement. C'est à peu près comme si, dans un livre tiré des annales de la Renaissance ou de l'époque carlovingienne, nous recourions à quelques formes oubliées du vocabulaire de Rabelais ou de la chanson de Roland. Mais qu'importent ces bizarreries? La nuit de noces de Lohengrin et d'Elsa, l'agonie et la mort de Tristan, l'idylle de Siegmund et de Sieglinde, le réveil de Brunchilde, sont des scènes capitales qui

empruntent sans doute à la musique un étonnant relief, mais qui, privées de cette musique, paraîtraient encore à la lecture belles et saisissantes. Là, en effet, et dans bien d'autres fragments, le poète et le musicien se sont aidés et complétés l'un l'autre; deux éléments se sont rencontrés qui ont doublé, en se combinant, leur puissance d'action; et alors s'est dégagée l'œuvre d'art nouvelle, telle que nous avons essayé de la définir, où, comme l'a dit Wagner en son langage à part, « le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie, où, en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement ».

### Le système de Wagner.

Le moment est venu de grouper et de développer dans une étude d'ensemble les considérations générales que nous nous sommes contentés de présenter sommairement à mesure que nous avançons dans notre travail. Sans doute Wagner n'a pas parlé tout d'abord la langue qu'il a parlée plus tard. Ce n'est qu'après de laborieux tâtonnements qu'il a trouvé la formule définitive de son système. Mais si, dans *Rienzi* et dans le *Vaisseau fantôme*, on n'entrevoit que vaguement le but auquel il veut atteindre; si même dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin*, sa pensée n'a encore revêtu qu'une forme à demi caractéristique, sa marche en avant n'en est pas moins régulière et continue; et c'est parce qu'il règne en somme dans son œuvre une profonde unité, parce que son œuvre a le caractère, non d'une invention fortuite et irréfléchie, mais d'une réforme voulue et longuement méditée, qu'elle doit faire époque dans l'histoire de la musique, et que nombre des principes exposés ou développés par lui ont dans l'avenir quelque chance de durée.

Wagner a beaucoup écrit, et de ses travaux multiples il ressort clairement à nos yeux que c'est par la recherche des moyens propres à modifier le rôle du récitatif, qu'il a été amené à renouveler peu à peu le fond de l'opéra tout entier. Pour le vulgaire, qu'est-ce en réalité qu'un opéra? Une série d'ensembles et de soli, une suite de morceaux reliés entre eux (isolés si l'on préfère) par des bouts de colloque ou de soliloque, dits récitatifs, tantôt parlés, tantôt chantés, parfois mesurés, parfois déclamés librement, et dont l'utilité la plus probable est de laisser reposer entre deux numéros consécutifs le gosier des acteurs et les oreilles des auditeurs. Tel il apparaît du moins dans la conception primitive de l'Italie, mère de toute musique dramatique. Avec un semblable système, chaque morceau forme à lui seul un tout complet, a un commencement, un milieu et une fin, reste indépendant de ce qui précède comme de ce qui suit, vaut par lui-même et pour lui-même; le récitatif ne figure plus que comme accessoire. De là, au point de vue de l'intérêt, une répartition fort inégale; car, si l'on veut bien y regarder de près, c'est du hors-d'œuvre justement que se dégage neuf fois sur dix le sens de la pièce. Les chœurs répètent pendant cinq minutes : « Courons, partons! » ou bien : « Prudence et mystère! » mais c'est le récitatif qui nous apprend pourquoi ces personnages s'en vont, pourquoi ils recommandent le silence. Les amoureux poussent leurs éternels soupirs : « Aimons-nous! je t'aime! » mais c'est le récitatif qui va donner quelque intérêt à ces mots bien connus.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à



l'ancien opéra-comique, où la ligne de démarcation entre la musique et le dialogue ressort plus nette et plus précise que dans le grand opéra. Lisez la série de romances, de duos et d'ensembles qui forment une de ces petites partitions, il vous sera malaisé de reconstruire le poème sans de nombreuses inexactitudes. Au contraire, prenez le libretto dont vous aurez éliminé par avance toute partie chantée, ni le sens général, ni le détail même ne vous feront défaut. C'est que, suivant une remarque très spéciale d'Alfred de Musset, « tant que l'acteur parle, l'action marche ou peut marcher; mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête... »

D'anciens sont persuadés que c'est un bien; Wagner, de bonne heure, estima que c'était un mal, et, tout préoccupé de cette question de la parfaite unité dans l'œuvre d'art, il rêva un opéra dans lequel tout serait *mélodie* ou, si l'on veut (car il est difficile de s'entendre sur ce terme peu précis de *mélodie*), dans lequel l'ancienne mélodie, forcément intermittente, céderait la place à un *recitativo* continu, dont l'emploi restait à régler. La tentative offrait quelques périls; car non seulement elle pouvait déplaire à la grande masse des auditeurs, mais elle risquait d'être mal interprétée, et même absolument incomprise. Elle était rationnelle, en tout cas, et point du tout chimérique, comme on s'est plu à le dire.

L'opéra, si l'on se place au point de vue de Wagner, dont le sentiment, à cet égard, est absolument conforme à celui de Gluck, l'opéra n'est pas une production exclusivement musicale, mais un spectacle à part où la musique et la poésie s'unissent pour décupler en quelque sorte, par cet effort commun, leur puissance d'action. Chacune de ces deux formes d'art a son champ d'opérations spécial, où elle peut triompher seule sans le secours d'aucune alliance; pour la poésie, par exemple, l'épopée, l'ode, la satire, etc.; pour la musique, la symphonie, ferme général qui comprend l'air religieux et l'air de danse, sources de toute mélodie. Mais ces deux éléments, poésie et musique, peuvent se combiner, et ils donnent naissance alors à un produit complexe, l'opéra.

Reste à préciser la nature de la combinaison, autrement dit la formule de cet alliage. Or, il semble que jusqu'ici le poète ait joué vis-à-vis du musicien un rôle volontairement effacé; il lui fournit prétexte à exercer ses talents; pour lui plaire, il découpe son œuvre en un certain nombre de tableaux dont l'enchaînement n'est souvent rien moins que rigoureux et logique; il imagine des épisodes qui entravent la marche du drame plus qu'ils ne l'aident; parfois même il discourt en un jargon auquel le fracas de l'orchestre sert d'excuse, car, ainsi traitées, les paroles ne parviennent que rarement aux oreilles des spectateurs. Wagner, lui, prétend faire à chacun la part égale. Il parle pour être entendu, et s'il chante au lieu de parler, c'est en quelque sorte pour être mieux entendu, le vers scandé mélodiquement pouvant devenir plus expressif et porter davantage, parce qu'il frappera plus fort. Il veut, en résumé, que les deux arts auxquels il a recours coexistent, et il s'applique à leur trouver un *modus vivendi* convenable.

S'agit-il de l'action proprement dite, de l'exposé plus ou moins raisonnable et raisonné des pourquoi et des comment, la poésie peut suffire presque seule à la tâche, et la musique se contente de souligner discrètement le dialogue; ce besoin de discrétion

semble même une des principales raisons qui ont déterminé Wagner à dissimuler son orchestre et à l'enfoncer sous terre, pour éteindre un peu son éclat. S'agit-il, au contraire, de ce qu'on pourrait appeler l'élément lyrique du drame; veut-on peindre le tumulte des passions, le trouble qui envahit le guerrier ou l'audace qui l'enflamme au moment du combat, les battements de cœur des amoureux et les longues extases qui suivent l'ivresse de leurs baisers, la musique quitte la pénombre où elle se dérobaît à l'attention, et dit en quelques mesures, quelques pages si l'on veut, ce que nombre de vers suffiraient à peine à exprimer et ne tradiraient même qu'avec une réelle infériorité. Dès lors, musique et poésie ne sont plus deux rivaux qui se jaloussent, mais deux sœurs qui suivent la même route et se tiennent par la main; elles s'effacent tour à tour pour se faire valoir l'une l'autre, et elles triomphent toutes deux, là sans doute où chacune séparément pourrait faiblir.

Placée sur ce terrain, qui est au fond celui de la saine et vraie déclamaion, la question se précise et se resserre pour ainsi dire. Nombre de conséquences apparaissent d'elles-mêmes, immédiates et inévitables.

Plus de concessions à la virtuosité, par exemple. La voix est un instrument, rien qu'un instrument; or, de même que l'action ne s'interrompt pas pour laisser la clarinette ou le basson mettre en lumière un solo, de même l'orchestre n'a pas à se transformer en une « vaste guitare » pour faire en quelque sorte le jeu de tel ou tel interprète. L'opéra n'est pas une suite de morceaux de concert, mais le moule où doit s'emprisonner un drame d'une sévère et même impitoyable unité.

Plus de ballets, la chose va de soi, l'art chorégraphique n'ayant avec l'art dramatique que des rapports très indirects. Plus de ballets, sauf les cas très rares où ils relèvent directement du sujet et donnent même à la scène où ils s'encadrent un supplément d'intérêt et de vérité: telle se présente la valse des étudiants au dernier acte des *Maîtres chanteurs*.

Plus de chœurs, en principe, et voici pourquoi. Le chœur, au temps des Grecs et des Romains, figurait dans la tragédie et dans la comédie, parce qu'on le chargeait d'un rôle très spécial. Il servait d'intermédiaire entre les acteurs et les spectateurs; il assistait à la pièce représentée, sans pour cela s'y mêler directement, mais la commentait à sa manière. Dans le drame wagnérien c'est l'orchestre qui se charge de ce commentaire; c'est lui qui s'interpose entre la salle et la scène, lui qui « traduit en musique l'inexprimable en paroles »; les choristes deviennent alors inutiles parce qu'ils font double emploi avec les instruments. A côté de la règle, les exceptions: Wagner nous les fournit lui-même. On se rappelle l'unique chœur de la *Tétralogie*, au deuxième acte de *Götterdämmerung*; les compagnons de Hagen se réunissent sur les bords du Rhin; ils appellent leur ami, ils emplissent le hanap et boivent gaiement: rien de plus justifié. Mais remarquons que les voix alors ne sont pas traitées de la façon accoutumée: elles ne sonnent pas ensemble aux mêmes temps de mesure, avec les mêmes tenues, les mêmes retards, les mêmes artifices harmoniques; les diverses parties semblent presque indépendantes l'une de l'autre; elles s'accrochent au passage, elles se frôlent plus qu'elles ne s'unissent; c'est l'orchestre qui fournit le chant proprement dit, la masse mélodique où tout le reste

vient se fondre. Nous citerons dans le même ordre d'idées, mais avec une nuance d'expression toute différente, le chœur des magiciennes au deuxième acte de *Parsifal*, aussi frais et gracieux que l'autre est rude et sauvage. Dans un seul cas, le chœur, conforme aux traditions de notre opéra, est maintenu; c'est quand il est possible d'admettre qu'au même moment et sous la même forme divers personnages vont exprimer leur pensée; dans la prière, par exemple, où les paroles sont consacrées, où par conséquent les mêmes mots peuvent sortir en même temps de bouches différentes: le premier et le troisième acte de *Parsifal* suffisent à nous édifier sur ce point. En résumé, suppression du chœur, du moment où il doit rester à l'état de comparse et ne pas jouer un rôle actif et personnel.

Mais poursuivons: plus d'ensembles proprement dits, plus de quatuors, de trios, de duos, du moins au sens habituel de chacun de ces mots; est-il admissible que deux, trois ou quatre personnages, animés de sentiments divers, et devant s'exprimer en termes souvent opposés, s'attendent pour partir ensemble, se répondent, fassent simultanément les *crescendo*, les *diminuendo*, les *accelerando*, les *rallentando*, les points d'orgue au besoin, et se réunissent à l'instant voulu pour finir sur la même mesure! On dit que le caractère de chacun peut être respecté quand même, et, à l'appui, on cite des exemples devenus célèbres; mais on se laisse prendre à de simples apparences; la vérité est que les exigences harmoniques s'y opposent formellement. Lisez tel quatuor qu'il vous plaira; vous n'en trouverez point où deux et peut-être trois parties ne soient des parties de *remplissage*; les notes du ténor sont comme ceci, parce que celles du baryton ou du soprano sont comme cela; chacun devient solidaire de son partenaire, et ce qui se dit se dirait autrement si l'on ne s'était pas mis à plusieurs pour le dire; donc les paroles n'ont pas leur véritable traduction musicale; donc la déclamation est défectueuse. Supposons même que le tour de force soit possible; quatre parties coexistent, et chacune a sa valeur dramatique propre; eh bien, l'oreille n'en fera qu'une acception très insuffisante; des quatre, elle en choisira une qu'elle suivra au détriment des autres, et le reste ne lui arrivera plus que confusément. De même à l'orchestre dans un *tutti*, à moins de s'attacher spécialement au jeu de tel ou tel instrument, nous ne percevons pas celui-ci plutôt que celui-là, mais un bruit d'ensemble, résultant de toutes les forces mises en jeu. En somme, dans le drame *parlé*, deux acteurs ne causent pas simultanément, par l'excellente raison qu'on distinguerait mal leur langage; le même principe peut convenir au drame *chanté*. Lors donc que Wagner met en scène plusieurs personnages, il s'applique à éviter toute polyphonie vocale. Les rares exceptions se rencontrent le plus souvent dans les duos où quelques lambeaux de phrases, exclamations, réflexions, mots d'approbation ou de désapprobation, se superposent au discours principal, mais pour quelques mesures seulement. Parfois aussi, dans les duos d'amour surtout, lorsque, animés des mêmes desirs, brûlant du même feu, les héros s'étreignent en de longs baisers, leurs voix se confondent; mais alors, comme les mêmes paroles montent aux lèvres, les mêmes mélodies aussi chantent en leur âme, et le tout aboutit à... *un unisson*.

Enfin, plus d'airs à coupe traditionnelle, avec introduction, andante et allegro obligés, où la répétition

d'un certain nombre de vers devient une conséquence de la symétrie, où le sens général et particulier se noie dans les redites, où les idées mélodiques les plus insignifiantes sont servies jusqu'à deux et trois fois par le musicien pour causes de prétendues conditions scéniques.

Voilà donc table rase faite de bien des conventions. De tant de matériaux accumulés, de tant de constructions péniblement élevées et maintenant éparées sur le sol, que reste-t-il debout, en fin de compte? Le récitatif, autour duquel vont graviter toutes les combinaisons nouvelles.

Remarquons en passant que le récitatif comprend lui-même deux variétés: il est ou libre ou mesuré. Dans le récitatif libre, les notes se succèdent avec une grande indépendance de mesure et de rythme, avec une allure souvent précipitée qui tend à reproduire les inflexions du langage ordinaire; on a pour tout accompagnement un simple accord plaqué, jeté çà et là, et destiné à maintenir la tonalité, laquelle ne varie guère que de la tonique à la dominante. Les partitions de Gluck et de Mozart contiennent des pages entières de soli et de dialogues ainsi présentés, que les acteurs débitent à demi-voix, *presque parlé*: ce sont des intermèdes nécessaires à l'intelligence du drame, mais dont l'élément musical semblait autrefois assez minime pour que l'orchestre se tût, et qu'au théâtre cet accompagnement sommaire fût confié à un piano ou à un violoncelle solo; ainsi avons-nous vu procéder il y a quelques années encore en Allemagne, pour *Don Juan*, par exemple. Dans le récitatif mesuré, au contraire, toutes les notes comptent, c'est-à-dire ont une valeur expressive; la forme en est assez soignée pour qu'un dessin d'accompagnement justifie le secours de l'orchestre; la mesure s'y montre plus tyrannique. C'est le plus souvent l'entrée d'un morceau ou la soudure pratiquée entre plusieurs parties d'un même morceau.

De ces deux récitatifs, le premier ne pouvait compter pour Wagner; il était simplement écarté comme un hors-d'œuvre nuisible à l'unité du drame musical, comme l'artifice inutile d'une forme d'art surannée. Mais le second, le récitatif mesuré, allait au contraire devenir son meilleur, presque son seul outil. Par lui, en effet, il se dégageait des formules toutes faites; il évitait les cadres tracés d'avance; il s'exprimait plus librement; il pouvait surtout serrer le texte d'assez près pour donner sa véritable traduction musicale, non pas à chacun des mots (comme on s'est amusé à le dire, pour ridiculiser le système), mais à chacune des idées; la poésie n'était plus seulement ainsi un prétexte à la musique, elle devenait ce que Wagner appelait la « pénétration » des deux arts! D'autre part, comment cette indépendance des principes va-t-elle se concilier avec la loi d'unité, obligatoire pour toute œuvre d'art? Maintenant que chaque scène, et que, par l'adroit enchaînement des scènes entre elles, chaque acte forme à lui seul, pour ainsi dire, un morceau unique, quel plan adopter? Comment empêcher que l'abondance n'aboutisse à l'excès, le souci exagéré des détails à la confusion de l'ensemble? Quels points de repère offrir à l'auditeur pour que son attention se fixe d'abord et se maintienne ensuite? Là s'est révélée encore l'ingéniosité du novateur.

Déjà Weber et Meyerbeer, pour ne citer que deux noms, avaient eu l'idée de caractériser un ou plusieurs de leurs personnages par un motif spécial

qui les suivait au cours de l'action et leur servait en quelque sorte de blason musical. L'emploi d'ailleurs en était assez restreint, médiocrement raisonné, et tendait bien moins à donner de l'unité à l'ensemble qu'à piquer la curiosité et à exciter l'intérêt par un procédé nouveau. C'est ce procédé justement que Wagner a repris, pour l'étendre, le développer, l'appliquer en grand, non plus avec le caprice de la fantaisie, mais avec la rigueur d'une méthode précise. Pour cela il a caractérisé par un motif musical, non seulement chaque héros, comme ses devanciers, mais chacun des événements qui décident de la marche d'une pièce et en préparent les péripéties; bien plus, il a caractérisé ainsi les principaux sentiments, les principales pensées, les principaux modèles en un mot qui poussent les personnages et doivent exercer une influence sur le sens de leurs paroles et la portée de leurs actes.

L'auteur obtient de la sorte une certaine quantité de thèmes qui forment la trame de l'œuvre et qui, traités par la méthode symphonique, c'est-à-dire diversifiés, renouvelés de cent manières, font jaillir le flot musical et le conduisent, en le grossissant toujours, jusqu'au bout de l'opéra. La symphonie est le développement raisonné au point de vue musical de quelques thèmes choisis sans autre dessein que celui de s'opposer convenablement, car ils gardent souvent une physionomie assez vague; le drame sera le développement raisonné au point de vue poétique de quelques thèmes à signification précise. Dans la symphonie, le retour des mélodies, les répétitions avec ou sans modifications notables, n'ayant d'autre objet que de satisfaire l'oreille, se produisent un peu au gré de l'inspiration du compositeur; dans le drame, les rappels des motifs, devant satisfaire l'esprit, l'intéresser, le guider même, se produiront systématiquement. Ils ne serviront pas à annoncer seulement l'arrivée d'un personnage, souci puéril et dont le spectacle des yeux dispense; ils compléteront le sens de ses paroles; ils traduiront ses pensées secrètes et commenteront le lieu et la scène par un souvenir du passé ou une allusion à l'avenir.

Or ces thèmes fondamentaux, l'auditeur devra les noter en sa mémoire pour les reconnaître au passage, sous peine de ne comprendre qu'à moitié, car leurs fréquents retours servent à déterminer les lignes générales, à marquer les points de repère, à maintenir enfin l'unité de l'œuvre.

Le système une fois imaginé (et à défaut de tout autre mérite, on en doit reconnaître au moins l'originalité), il a fallu, pour l'appliquer, une richesse d'invention et une habileté technique qui tiennent tout simplement du prodige.

La mélodie, dans l'acception ordinaire du mot, est dès lors bannie en principe; son emploi et sa construction régulière n'ont plus qu'exceptionnellement de raison d'être et deviendraient le plus souvent des obstacles. De même que le sujet d'une fugue ne peut être ni trop long ni soumis aux rigueurs trop sévères de la carrure, de même la mélodie wagnérienne considérée comme *Leitmotiv*, — car elle ne se présente pas uniquement sous cet aspect, même dans les œuvres de la dernière manière, l'*arioso* de Hans Sachs et le lied du printemps dans la *Walkyrie* en sont les meilleures preuves, — la mélodie wagnérienne, disons-nous, se réduira à un contour suffisamment élastique pour se prêter à des combinaisons multiples. Rarement, jamais même, elle n'atteindra huit mesures; le plus souvent elle

ne comprendra que quatre, trois, deux mesures, voire même une seule. En ce dernier état, elle n'est vraiment plus qu'un simple rythme, où la valeur qualitative des notes s'efface devant leur valeur quantitative.

Tel semble dans la *Tétralogie* le « motif de la forge ».

Non seulement l'incertitude de sa tonalité permet de la présenter, mais on pourra au besoin altérer une note, ou la changer même, sans que le rythme, c'est-à-dire ici la mélodie, cesse d'être reconnaissable.

D'autres fois, c'est le contraire qui se produit : la valeur quantitative est modifiée au profit de la valeur qualitative, c'est-à-dire que les notes restent les mêmes, tandis que leur place dans la mesure varie; et telle est l'importance d'un pareil changement, que, par un simple déplacement du temps fort, on transforme un *chant* en un accompagnement.

On conviendra qu'ainsi traité, soutenu en outre par une harmonie qui, elle aussi, se renouvelle, le motif devient quelque chose de souple, de flottant, qui varie d'aspect tout en gardant son identité, une cire molle, qui se pétrit indéfiniment et peut prendre toutes les formes.

Il est bon d'ajouter que les variantes ne sont pas toujours aussi simples. Parfois l'intervalle entre les notes, la disposition de la mesure, peuvent être changés, et le caractère primordial rester le même.

C'est l'art du thème avec variations élevé à la hauteur d'un système et appliqué méthodiquement, suivant les exigences dramatiques de la situation. Un personnage est en scène, il parle; l'orchestre complète ses paroles en traduisant ses pensées qu'il dévoile. A cet effet, les thèmes caractéristiques ou s'enchaînent, ou se superposent, ou se combinent par un procédé fréquent dont la forme mérite d'être exposée sommairement.

On sait que les ouvertures de Weber sont en grande partie composées de fragments plus ou moins importants de l'œuvre qu'elles précèdent; ce que l'on sait moins, c'est la manière curieuse dont ces fragments sont, pour ainsi parler, désarticulés, afin d'être transportés ailleurs et ajustés à nouveau. Huit mesures d'un air, quatre d'un autre, douze d'un chœur, sept d'un trio, sont enlevés de leur place respective; leur nouveau groupement leur prête une physionomie nouvelle; et telle est l'adresse avec laquelle ces soudures sont faites, que ces admirables morceaux de forme si précise, de contours si nets, d'apparence si homogène qu'ils semblent coulés d'un jet, forment en réalité une série de juxtapositions, une sorte de travail de marqueterie. Fervent disciple de Weber, Wagner a transporté le procédé de l'ouverture à l'opéra lui-même, et la contexture de quelques-uns de ses motifs devient nécessairement symbolique.

Par ce qui précède, on peut se rendre compte de l'importance du *Leitmotiv* et comprendre comment l'auditeur qui n'a pas la clef du mécanisme ne doit goûter que très imparfaitement les dernières partitions de Wagner. C'est en partie pour obvier à ce danger que Wagner donnait son œuvre à la gravure avant de la produire sur la scène; laissant de côté la coquetterie de nos compositeurs français, il offrait aux coups de la critique, pendant de longs mois, pendant des années même, une simple réduction pour piano et chant, lui qui ne travaillait que pour

l'orchestre, lui qui savait par expérience quel déchet font subir aux modèles de pareilles transcriptions. Mais à ce prix encore il préférerait que le public connût la chose avant de l'entendre; il tenait à l'*initier*.

Ce mot, contenant à la fois un éloge et un blâme, nous conduit, par une transition naturelle, à la critique d'un système dont nous avons pris à tâche d'expliquer le fonctionnement, sans prétendre pour cela que la perfection en fût absolue. Notre impartialité nous fait même un devoir de formuler quelques objections, et, sans vouloir effacer l'éclat du côté lumière, de signaler tout au moins l'existence du côté ombre.

Vouloir que le théâtre ne soit pas seulement le lieu de rendez-vous des désœuvrés qui viennent y chercher l'emploi d'une soirée, le plaisir des yeux; essayer d'élever le niveau d'une des plus nobles distractions de l'esprit humain; démontrer, en un mot, que l'opéra n'est pas uniquement créé pour *amuser*, qu'il peut, qu'il doit même *intéresser*, nulle ambition n'est plus légitime. Mais transformer le plaisir en étude, soumettre l'auditeur à une sorte d'entraînement préalable qui doit développer en lui un flair spécial et lui permettre de découvrir avec moins de peine le sens caché des choses, voilà ce qui nous fait demander, avec Théophile Gautier, si la musique est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre.

Il y a plus : admettons que le *Leitmotiv* donne toujours ce que le compositeur espère, l'application du système présente, à cet égard, de grosses difficultés. Un autre que l'inventeur lui-même pourrait-il les surmonter? Considérons d'abord les conditions fondamentales, essentielles, que comporte l'emploi du procédé. Ces conditions sont au nombre de quatre : le *Leitmotiv* doit être caractéristique, c'est-à-dire, d'une part, suffisamment expressif pour donner, autant que faire se peut, une idée de ce qu'il doit représenter, et, de l'autre, suffisamment typique pour être reconnu sans peine chaque fois qu'il reviendra; il doit être *court*, pour pouvoir se prêter aux développements et n'être pas déjà un développement lui-même; il doit être *simple*, comme il convient forcément à un thème destiné à être varié; enfin il doit être *construit* de telle sorte qu'il puisse se scinder, se reproduire par fragments, fournir la matière de chants et d'accompagnements, subir en un mot les transformations les plus nombreuses. Par certains côtés, quelques-unes de ces conditions s'excluent mutuellement, et la difficulté de les concilier toutes ensemble touche presque à l'impossibilité.

S'il est vrai, comme l'a dit M. Saint-Saëns, que le nombre des combinaisons mélodiques ne soit pas indéfini (et il parlait de la mélodie au sens ordinaire du mot), ne peut-on l'affirmer plus sûrement encore pour ces lambeaux de phrase destinés à traduire tant de choses en peu de mots? Si magnifique a été, en l'espace d'un siècle, l'essor de la musique exclusivement fondée sur la mélodie, si considérable le nombre des formules ainsi mises en circulation, qu'il devient en effet malaisé d'écrire quelque chose qui n'ait pas été écrit précédemment, en partie du moins. De nos jours une mélodie est rarement originale par le point de départ; elle le devient plutôt par la suite du développement; et l'on prouverait sans peine, pièces en main, que, parmi tant de morceaux acclamés aujourd'hui à leur naissance, il ne s'en rencontre guère dont la première, et même la

seconde mesure au besoin, ne puisse être qualifiée de plagiat. Que dire, à plus forte raison, lorsqu'on s'impose, comme Wagner, l'obligation de condenser systématiquement sa pensée, lorsqu'on se fait une loi de la brièveté mélodique?

La tâche ressemble alors à un tour de force, et dans ces exercices de haute école, le plus habile peut se tromper.

Wagner lui-même n'a pu éviter certaines réminiscences que nous avons signalées en temps et lieu. Mais le plus souvent, il faut le dire, il travaillait sur des matériaux absolument originaux. Quelques notes lui suffisaient alors pour fixer les traits principaux d'un personnage ou les grandes lignes d'une situation, et le groupement de ces notes était si caractéristique, que le souvenir s'en gravait aisément dans toutes les mémoires et ne s'effaçait plus.

Nul donc, en résumé, n'aura su dire plus de choses en moins de mots. Ajoutons qu'il disposait de deux outils qu'aucun autre n'a maniés avec autant d'aisance et d'originalité : l'harmonie et l'orchestration.

Lorsque le lecteur ouvre, pour la première fois, *Tristan et Isolde*, les *Maîtres chanteurs*, la *Tétralogie* ou *Parsifal*, il considère avec étonnement, avec effroi même, ces pages noires de notes, ces portées où grimace la silhouette inédite de traits compliqués, ce fouillis où s'entassent dièses, bémols, points, syncopes, tous les signes enfin propres à traduire sur le papier la pensée du compositeur, signes d'autant plus nombreux que la pensée est plus raffinée. La musique écrite a, si l'on peut dire, son côté matériel, sa physiologie propre. Une page de Mozart, avec ses contours fins et délicats, son dessin pur, élégant, sa large ordonnance qui donne comme l'illusion de l'air et de la lumière, ressemble aussi peu que possible à une page de Wagner, où la rencontre des lignes, la singularité des profils, la disposition tourmentée, semblent plus faites pour traduire le chaos et la nuit. Il faut une certaine préparation pour goûter le charme de ces accords étranges composés d'après des formules que ne donnent pas les livres, de ces enchaînements imprévus et curieux qui sont le fond de l'harmonie wagnérienne.

L'étude approfondie de telles matières dépasserait les limites du présent ouvrage; néanmoins quelques remarques peuvent toujours être présentées à titre d'indications.

Si l'harmonie est une science fermée, c'est-à-dire une science où les règles, posées une fois pour toutes, ont la valeur d'axiomes et ne sauraient être transgressées, Wagner doit être regardé comme un pitoyable harmoniste; si, au contraire, elle a le droit d'entendre son domaine et, sans gêner pour cela le plaisir exigé par l'oreille, de s'enrichir de conquêtes nouvelles, Wagner offre en ses travaux une matière digne d'intérêt. Nous avons montré comment les modifications à apporter au rôle du récitatif devaient avoir marqué le point de départ de sa réforme dramatique; on montrerait aussi que les modifications à apporter au rôle de la *basse* pourraient bien avoir marqué le point de départ de sa réforme harmonique; il est certain, en effet, que l'histoire de la basse est par un côté l'histoire de la musique même, et qu'à chaque période de transformation pour l'une, correspond une période de transformation pour l'autre. Au temps de Palestrina, la basse constitue le chant; c'est au registre le plus grave qu'est confié l'intérêt principal, le mouvement de direction; dans les célèbres motets du Maître, écrits le plus souvent

pour cinq voix, quatre parties servent d'accompagnement à la cinquième, qui est... la basse.

Jusqu'à Bach, l'usage se conserve ainsi de ces morceaux dont l'auteur n'écrivait que la basse *chiffrée*, laissant à l'interprète le soin de la réaliser. Déjà les partitions de Lullu et des compositeurs contemporains témoignent du déplacement du chant; la mélodie a passé aux violons et aux flûtes; on prend donc la peine de la transcrire; les parties intermédiaires continuent à être négligées, et la basse *chiffrée*, acceptant la seconde place, prend le caractère déterminé d'un accompagnement. L'évolution se poursuit en ce sens, et, un siècle plus tard, les rôles sont distribués d'une façon précise qui ne souffre plus d'inversion: le chant se range décidément à l'aigu, et l'accompagnement au grave. Il suffit de lire la partie de violoncelle dans les trios de Haydn pour se rendre compte de sa nullité au point de vue mélodique. Avec Mozart, avec Beethoven, avec tous les maîtres de ce siècle, la basse conserve ses fonctions utilitaires; placée à la base de l'édifice harmonique, elle le soutient. Consultez tel ou tel morceau symphonique, la partie de contrebasse vous précisera nettement les tonalités, vous aidera à deviner la série des modulations, et souvent même les déterminera. Jusqu'ici, le choix de la note qu'il convient de mettre à la basse, *en tant que note de basse*, c'est-à-dire indépendamment des autres notes qui entrent dans l'accord, avait une importance qui constituait une difficulté. C'est ce jeu que Wagner semble avoir délibérément secoué. Comme dans la mélodie italienne, il a reconnu là « cette forme indigente et presque enfantine de l'art, dont les étroites limites condamnent le compositeur de génie lui-même, qui embrasse cet art, à une immobilité absolue ». De même qu'il veut que le récitatif ait « une signification rythmique et mélodique et se relie d'une façon insensible à l'édifice plus vaste de la mélodie proprement dite », de même qu'il entend que la musique dramatique forme « un tout vaste et continu, empreint d'un style égal et pur », de même il s'efforce de ne point distinguer entre le chant et l'accompagnement, de ne pas avoir des formules spéciales pour l'un et pour l'autre, et de les fonder ensemble de telle sorte que l'orchestre soit relevé « de la position subalterne » où il était réduit à jouer le rôle d'« une monstrueuse guitare ». L'intérêt ne réside plus seulement dans la partie la plus élevée ou dans la partie la plus basse; à chacune est dévolu, autant que possible, un rôle d'égal importance.

Il en résulte, au point de vue harmonique, un trouble apporté à nos habitudes d'oreille, et aussi cette impression de vague, d'indéfini, qu'on ressent généralement à la première audition d'une œuvre wagnérienne. Par exemple, le plus simple de tous les accords, l'accord parfait, est le plus sévèrement, le plus systématiquement écarté. Sa simplicité lui donne un sens très précis, et cette précision même, qui en fait l'accord obligé de toute cadence finale, devient un obstacle à son emploi. La cadence parfaite joue le rôle d'un point au bout d'une phrase. Or, la phrase de Wagner commence avec l'acte et ne finit qu'avec lui, à bien peu d'exceptions près. Sans doute, le personnage en scène peut avoir à conclure un long discours; dans ce cas, il aura recours à la formule précitée; mais, tandis qu'il fera avec la voix ce saut caractéristique de la dominante à la tonique, l'orchestre, lui, qui, selon la définition du musicien, « entretient le cours ininterrompu de la

mélodie », l'orchestre ne portera pas trace de cette cadence parfaite et poursuivra sa route en modulant par une cadence rompue, ou par l'introduction d'un accident quelconque, propre à modifier le sens harmonique.

La chaîne des accords trop élémentaires conduit naturellement à l'amour des accords plus riches et plus vagues. De là la fréquence des prolongations, des retards, de tous les artifices qui produisent les dissonances; de là l'altération continue des notes, et en particulier de la dominante, dans l'accord parfait, c'est-à-dire une prédilection marquée pour les intervalles augmentés ou diminués; de là l'emploi presque inmodéré des accords de septième sur tonique, des pédales, moyens ingénieux pour fondre ensemble les sons en apparence les plus discordants; de là la pratique de l'enharmonie et une facilité telle à se mouvoir entre divers tons, que parfois, renonçant lui-même à définir la tonalité, il supprime à la clef tous les accidents... tout en continuant à ne pas écrire en *ut*.

Si les compositeurs ont montré jusqu'alors dans l'usage de tels procédés plus de mesure et plus de réserve; si leur musique garde, en définitive, une physionomie fort différente de celle-ci, c'est qu'ils se soumettaient d'avance à des règles imposées par l'école. Wagner, plus hardi, a essayé de s'y soustraire. Non seulement dans les parties instrumentales, mais encore dans les parties vocales où la sévérité, comme il convient, est plus de mise, il faut renoncer à relever les quintes de suite, les fausses relations, les doublures de notes à résolution obligée, les mouvements fantaisistes qui forcent à monter les notes qui doivent descendre, et à descendre celles qui doivent monter, etc., tous péchés qui déchaînaient jadis la colère des puristes comme Cherubini. La musique n'est pas le langage de l'éternelle et absolue vérité; nous aurons plus loin l'occasion de développer cette idée; plus qu'aucun autre art, elle est fatalement soumise à l'instabilité du caprice, aux variations de la mode. On se passionne pour un contour mélodique, comme on s'habitue à une formule harmonique; puis, avec le temps, on se lasse de l'un et de l'autre; le changement s'impose comme un besoin, et chaque conquête nouvelle est marquée par le bris de quelque entrave.

Au xvi<sup>e</sup>, au xvii<sup>e</sup> siècle, le gros effort de la science musicale se portant sur des compositions presque exclusivement vocales, la rigueur est extrême. Peu à peu la polyphonie instrumentale desserre les liens. Le xviii<sup>e</sup> siècle, tout en maintenant la pureté classique, tend vers la fin à s'émanciper. Depuis, le mouvement ne s'est plus ralenti. Par l'enchevêtrement des parties, par la complication des dessins, par la variété surprenante des timbres, l'oreille est sollicitée de telle sorte qu'elle reçoit désormais une impression d'ensemble, une résultante de tous les bruits, et goûte d'autant moins la pureté des principes qu'elle est moins à même de les discerner. Au xix<sup>e</sup> siècle, la liberté sera donc devenue complète. Toute la question se borne à savoir si « ces triples dissonances », qui choquaient si fort Berlioz, nous affectent désagréablement ou non; or l'étude des œuvres de Wagner nous révèle, tout au contraire, que sa sensibilité était assez délicate pour offenser rarement la nôtre, et qu'en définitive il aura plus réussi à charmer notre oreille qu'à la blesser. En tout cas, il serait piquant que l'avant-dernier mot de la science harmonique fût tout uniment la négation de

la règle et la formule du « bon plaisir »; le dernier alors risquerait fort d'être la barbarie et le chaos.

La science de l'instrumentation, plus que celle de l'harmonie, nous montre en Wagner le maître reconnu devant lequel toutes les critiques s'arrêtent, toutes les jalousies s'effacent. Dans l'orchestre il déploie, comme dans un champ de manœuvres, ses qualités incomparables de stratéliste et de tacticien. On a dit que Wagner procédait de Berlioz. Il est évident que Berlioz, entré dans la carrière plusieurs années avant Wagner, avait, en 1840, produit déjà des œuvres assez importantes pour attirer l'attention de son futur rival et servir à son instruction. Mais les procédés des deux compositeurs restent tout différents, et leur originalité respective est absolument distincte.

Dans sa lettre célèbre à M. Villot, Wagner traduit en poète les impressions délicieuses du rêveur qui, se promenant dans la forêt, entend le chant des oiseaux, le murmure de la source, le frisson des feuilles et le chuchotement des branches, ces mille bruits de la nature dont l'ensemble forme une mélodie vague et troublante. Son orchestre, particulièrement sensuel, vous enveloppe ainsi, vous berce et vous pénètre. Il excelle à décrire, et ses paysages montrent bien l'homme « qui s'est promené dans la forêt ». Tour à tour brutal et gracieux, sévère et passionné, naïf et pompeux, il a voulu tout dire, et il a su tout dire. Une étude technique, accompagnée de nombreux exemples, pourrait seule mettre en lumière l'adresse avec laquelle il usait de la harpe, des bois et des cuivres. C'est qu'en effet il ne négligeait pas le détail et s'appliquait à semer l'intérêt partout; mais il évitait aussi la mièvrerie et le papillotage, parce qu'il voyait d'ensemble et savait procéder par grandes masses. Il nous souvient d'avoir observé l'ingéniosité des groupements à une répétition de la *Walkyrie*. Quatuor et harmonie répétaient séparément, et rien n'était plus instructif que de suivre la mélodie, passant par ces deux états, compliqués ou simplifiés suivant la nature des instruments, mais toujours reconnaissable et curieusement travaillée.

Les trombones et les cors ont pour le maître un attrait spécial, mais comme il les traite d'une main délicate et sûre! Comme il sait tirer des longues tenues qu'il leur confie parfois, ce velouté, ce moelleux sans lesquels il n'est pas de sonorité exquise! Car il n'attend pas des cuivres les seuls effets de vigueur et de force : il veut aussi les faire parler doucement. On s'imagine volontiers que Wagner est l'homme du fracas et du bruit; tout au contraire, il manie les instruments à percussion avec la plus extrême réserve, et la grosse caisse en particulier est loin d'avoir conquis ses sympathies. Passe, il est vrai, pour *Rienzi*, où, plein d'ardeur et de sève, le compositeur se dépensait sans mesure (quand on est jeune, il faut bien frapper fort pour se faire entendre); mais depuis, il avait renoncé à ce système et modifié singulièrement sa manière. Dans quelques passages de force, il aura atteint avec les sons un maximum de puissance qui vraisemblablement ne sera jamais dépassé; mais le plus souvent il aura obtenu de la douceur ses effets les plus merveilleux. Nous l'avons dit, cet essai d'enfouir l'orchestre et de le dissimuler à la vue des spectateurs correspondait à un besoin d'atténuer le son et, si l'on peut dire, de le tamiser par la distance, afin de le rendre plus léger, plus fluide. Tous ceux qui sont descendus en 1876 dans les profondeurs du théâtre de Bayreuth

ont pu y remarquer la présence d'un petit orgue sur le pupitre duquel reposait simplement une partie de contrebasse que l'organiste avait pour mission de doubler en maint endroit. Dans la salle on eût vainement cherché à distinguer le timbre spécial de cet instrument; il se perdait dans la sonorité générale de l'orchestre, mais non sans y laisser ce que le compositeur sans doute avait cherché, un peu plus de charme.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples de ces raffinements de moyens où il se complaisait lorsqu'il s'efforçait de trouver à la pensée un nouveau mode d'expression. Un mot de Wagner lui-même nous édifie à cet égard; nous l'empruntons à une étude de Mme Judith Gautier sur Richard Wagner et son œuvre poétique.

« Une chose l'ennuie décidément beaucoup, écrite elle, c'est l'instrumentation de *Parsifal*. Il se plaint de n'avoir pas pu encore former de jeunes artistes capables de l'aider dans ce travail; mais c'est là une coquetterie, il sait bien que c'est impossible. Quand on est jeune, dit-il, que les nerfs ne sont pas fatigués, et qu'on écrit encore les partitions avec une certaine légèreté (même celle de *Lohengrin*), sans connaître toutes les ressources du coloris et des combinaisons, le travail n'est pas comparable à celui que réclament les œuvres nouvelles et qu'il faut écrire dans l'âge mûr. Auber a cependant écrit jusqu'à quatre-vingt-quatre ans sans fatigue, mais il n'avait pas changé sa manière. »

De tels doutes de soi-même à un âge où la confiance envahit l'esprit et fait taire le plus souvent toute modestie, de pareilles préoccupations à ce degré de gloire où la première place n'est presque plus contestée, de tels scrupules, en un mot, sont comme le sceau du génie.

#### Wagner metteur en scène.

Wagner n'a pas été seulement un poète musicien; il a encore servi sa propre gloire comme metteur en scène, architecte et machiniste. Le symbole visible de sa conception est le théâtre de Bayreuth, le Festspielhaus. D'après le témoignage très documenté et tout à fait décisif de M. Chamberlain, dès les années qui suivirent 1850, Wagner rêvait d'élever une construction spéciale pour y représenter son *Anneau du Nibelung*. Il avait déjà développé quelques idées générales dans un *Projet d'organisation d'un théâtre national allemand* qui remonte à 1848. Lorsque les grandes lignes furent arrêtées dans sa tête, il écrivait à Uhlig, le 12 novembre 1851 : « Par cette conception, je m'arrache à toute relation possible avec le théâtre et le public d'aujourd'hui; je romps définitivement et à jamais avec la forme présente. » Plus clairement encore Wagner s'exprime sur cette idée première des *Festspiele*, dans une autre lettre à Uhlig : « Si jamais je pouvais disposer de 10.000 thalers, voici ce que je ferais : ici, à Zurich, où je me trouve actuellement et où il y a beaucoup de bois, je ferais ériger, sur quelque belle prairie près de la ville, et à mon idée, un théâtre provisoire en poutres et en planches; je n'y installerais que les décors et les machines nécessaires à la représentation de mon *Siegfried*. Puis j'inviterais à venir passer six semaines à Zurich des chanteurs choisis parmi les plus propres à le jouer. De la même façon, je convoquerais mon orchestre volontaire. Dès le nouvel an, invitations et demandes seraient adressées

à tous les amis du drame musical par tous les journaux d'Allemagne, les conviant à assister à la solennité dramatique et musicale; quiconque s'annoncerait et consentirait à venir à Zurich, aurait son entrée assurée. De plus, j'y inviterais la jeunesse de l'endroit, Universités, Sociétés de chant, etc. Une fois tout réglé, je ferais ainsi représenter *Siegfried* trois fois dans la même semaine : après la troisième représentation, le théâtre serait démoli, et ma partition brûlée. Aux gens à qui l'affaire aurait plu, je dirais : « Allez! faites de même! » Seulement j'ajouterais : « Si vous voulez encore entendre de « moi quelque chose de nouveau, trouvez l'argent « vous-mêmes. » Et à présent, te fais-je assez l'effet d'un fou? Cela se peut, mais je t'assure que d'atteindre à ce but est désormais l'espoir de ma vie, la seule raison que j'aie de m'attaquer à quelque œuvre d'art. »

Le projet se précise dans la *Communication à mes amis* de décembre 1831 : « Je pense, dans une fête instituée à cet effet, représenter tôt ou tard, en quatre soirées, dont une préliminaire, ces trois drames et leur prologue. Je croirai avoir atteint complètement le but de cette représentation si j'obtiens chez les artistes, mes collaborateurs, c'est-à-dire chez les acteurs et, pendant ces trois soirées, chez mes spectateurs, réunis pour apprendre à connaître mon dessein artistique, une compréhension réelle, non critique, mais vraiment morale et sympathique, de ce dessein. Toute conséquence ultérieure m'est aussi indifférente qu'elle doit me sembler superflue. »

Enfin Wagner écrit à Liszt, le 30 janvier 1832 : « Les grandes villes et leur public ne sont plus rien pour moi, je ne puis penser à un autre auditoire qu'à une réunion d'amis se rassemblant quelque part pour se familiariser avec mes vues; ce que j'aimerais le mieux serait un lieu attrayant et solitaire, loin des fumées et des odeurs de l'industrie, loin de notre civilisation citadine : tout au plus pourrais-je penser à Weimar, à coup sûr pas à une ville plus grande. »

Berlin, Londres, Chicago, firent des offres pour avoir les *Festspiele* quand on entra — tardivement — dans la voie des réalisations. Finalement on choisit Bayreuth, petite ville ayant appartenu de 1791 à 1807 à la Prusse, de 1807 à 1810 à la France, qui la céda à la Bavière. Admirablement située entre des montagnes pittoresques couvertes de forêts de pins, elle surplombe la vallée du « Mein », appelé par les habitants le Fleuve Rouge.

Wagner avait évalué la somme nécessaire à l'édification de son théâtre-modèle à 300.000 thalers (1.125.000 francs). Le pianiste Carl Tausig suggéra au maître de mettre en souscription mille actions de 300 thalers (1.125 francs), dont le versement autorisait les souscripteurs à assister aux trois séries de représentations de la *Tétralogie* : en tout douze soirées. Pour n'assister qu'à une représentation, il fallait justifier du versement d'un tiers d'action. Tausig mourut en 1871. Son expérience fut continuée par M. Emil Neckel, qui inaugura un système d'associations wagnériennes; il en avait lui-même fondé une à Mannheim.

L'impulsion décisive du grand mouvement wagnérien fut donnée par un comité financier qui prit le nom de « Wagnerverein », et que dirigeait M. Fr. Feustel, chef d'une importante banque de l'Allemagne du Sud, et le 22 mai 1872 la première pierre du théâtre des Festivals de Bayreuth était posée solennel-

lement. Mais un tiers seulement de la somme avait été versé. Louis II de Bavière versa les 200.000 thalers qui manquaient encore. Des la pose de la première pierre, il avait télégraphié « au poète compositeur allemand, M. Richard Wagner » : « Du plus profond de mon âme, très cher ami, je vous exprime mes vœux les plus ardents et les plus sincères, en ce jour si significatif pour l'Allemagne entière. Que votre grande entreprise prospère et soit bénie! Aujourd'hui, plus que jamais, je vous suis uni en esprit. »

C'était bien d'ailleurs, nous n'en saurions douter, une affaire nationale, *une nationale Sache*. La fondation du théâtre de Bayreuth, suivant la très juste observation de M. Witmann, correspond à la période d'exaltation qui a suivi 1870, « alors que l'enivrement de la victoire s'empare de toutes les classes de la société allemande, et que le patriotisme surexcité veut partout retrouver la gloire des champs de bataille, être en art comme en littérature la première nation du monde, posséder par conséquent un poète de la force d'un Bismarck, un musicien de la valeur d'un Moltke, un écrivain du calibre d'un gros canon Krupp ». Wagner insiste lui-même sur ce caractère, — et non sans quelque lourdeur dans son discours d'inauguration. Il dit : « Si j'ai la confiance de mener à bien l'entreprise artistique ainsi commencée, c'est que j'y suis encouragé par une espérance sortie de mon désespoir même. Je crois en l'esprit allemand, et compte qu'il se révélera même dans les domaines de notre vie nationale dans lesquels, comme dans la vie de notre art public, il se montrait à peine, et sous de lamentables déformations. Je crois avant et par-dessus tout en l'esprit de la musique allemande, parce que je sais les flammes qu'il jette chez nos artistes, sitôt que l'appel d'un maître allemand les évoque; je crois aux acteurs et aux chanteurs, parce que je connais, par expérience, la vie nouvelle qui les transfigure sitôt qu'un maître allemand les ramène des vaines façons d'un art frivole et dégénéré à la vraie dignité de leur si imposante vocation. »

Wagner avait dit encore, en frappant les premiers coups de marteau sur la pierre : « Sois bénie, ô ma pierre, tiens longtemps et ferme. » Elle a tenu en effet, et nous n'avons pas à détailler ici la longue suite des *Festspiele*, inaugurés en réalité le 1<sup>er</sup> août 1875. Quant à la salle qui a vu défiler des admirateurs venus des cinq parties du monde, rappelons, en résumant les nombreuses descriptions de ce merveilleux cadre de la *Tétralogie*, que le théâtre de Bayreuth n'offre rien de remarquable que son emplacement, très heureusement choisi sur la pente d'une colline boisée. Quand on regarde l'édifice, on comprend que l'architecte n'a pas visé à faire un très beau monument, mais un édifice utile, répondant à sa destination. En pénétrant dans la salle, on éprouve quelque surprise. Pas d'étages, pas de galeries, pas d'orchestre visible, mais de simples rangées de banquettes formant un vaste amphithéâtre qui monte jusqu'à une galerie unique (galerie des princes) placée au fond. Rien sur les côtés que des pilastres fort simples supportant les appareils d'éclairage; et, entre ces pilastres, des portes dont la disposition rappelle les *vomitorium* du théâtre antique.

On trouvera dans le beau livre de M. Albert Lavignac les indications les plus complètes et les plus intéressantes sur les représentations de Bayreuth.

Nous nous bornerons ici à un résumé sommaire des principales dispositions. L'orchestre est entièrement invisible pour le spectateur. La partie antérieure (celle qui touche à la salle) est masquée par une sorte de toiture en zinc qui recouvre le chef d'orchestre et les premiers rangs du quatuor. La cavité où sont placés les instrumentistes s'étend en se creusant jusque sous la scène. Entre la scène et le toit de zinc il y a un espace vide, donnant issue aux ondes sonores. Les instruments bruyants sont placés tout au fond, dans la partie entièrement recouverte par le plancher de la scène, qui forme la mâchoire supérieure de cette bouche sonore. Le grand avantage de cette disposition est de permettre aux instrumentistes de jouer fort, sans que jamais la voix du chanteur cesse d'être entendue. A Bayreuth, même dans ses emportements et ses colères, l'orchestre de Wagner, aux intensités inouïes, aux sonorités ultra-somptueuses, ne couvre jamais la voix. Enfin Wagner a voulu que toutes les facultés du spectateur fussent tendues vers la scène; pour atteindre ce but, il emploie un moyen radical, mais efficace : au commencement de chaque acte on supprime la lumière, la presque obscurité se fait dans la salle, la scène seule reste éclairée.

Si l'on considère que pour nous, Français, le théâtre est un lieu de plaisir, où tout doit concourir à la distraction, où le plaisir de voir ne semble pas inférieur à celui de se faire voir, le système allemand nous choque tout d'abord. Mais, d'autre part, si l'on observe que pour goûter une œuvre il est bon de l'écouter, et que le va-et-vient des spectateurs, le bourdonnement des conversations particulières, la beauté des femmes ou le luxe de leurs toilettes, constituent autant d'éléments propres à détourner l'attention, on sera bien près d'admettre que Wagner avait raison.

Quant à la place nouvelle assignée à l'orchestre, il faut reconnaître là encore une application de ce principe : ne montrer que ce qui doit être vu. Quel besoin en effet de séparer les acteurs et les spectateurs par un premier plan bien en vedette où pupitres chargés de musique, instruments de formes bizarres, habileté ou maladresse des solistes, impassibilité ou contorsions du chef d'orchestre, suivant son tempérament, tout sollicite les regards et peut occuper l'esprit? Une autre raison, plus impérieuse encore, avait entraîné Wagner. De ce large trou, situé au-dessous du niveau du parquet, occupé par les instrumentistes, le son devait jaillir plus fondu, plus tamisé, plus homogène, et l'expérience a justifié la théorie : les effets de force, obtenus peut-être à plus de frais d'instruments, ont une rondeur par laquelle ils s'imposent à l'oreille, mais ne la déchirent pas; et les effets de douceur acquièrent une sorte de velouté, un charme ineffable. L'orchestre invisible représente une conquête notable, et l'épreuve insuffisante qu'on en fit à notre Opéra, lors de son ouverture, ne change rien à la conviction de ceux qui ont visité Bayreuth.

Comme ces inventions faisaient honneur à Wagner, on ne manqua pas d'essayer de rogner sa part de mérite, en découvrant dans les mémoires de Grétry des projets analogues : le compositeur belge avait ainsi l'avantage de la priorité. Or, dans ce que nous appelons une idée nouvelle il entre toujours une part d'idées anciennes, et qu'un autre ait ou non imaginé pour le théâtre quelques dispositions originales, Wagner aura du moins réalisé ce

qui, pour bien des lecteurs, n'avait semblé qu'un rêve.

Les réformes ci-dessus étudiées sont en quelque sorte d'ordre général. Elles auraient doublé de valeur si tous les détails de mise en scène qu'elles avaient pour objet de faire valoir avaient été étudiés avec le même zèle. Wagner se trouvait pris malheureusement entre la simplicité préconisée dans ses écrits et la prodigalité chère à ses goûts, tout à la fois ennemi théorique des magnificences qui déconsidéraient, selon lui, les pièces des autres, et ami pratique des splendeurs qui pouvaient faire valoir les siennes. Du moins aurait-il dû s'entourer de collaborateurs dignes de lui, et pour cela, les chercher dans le pays où il savait les trouver. Nous ne parlons point des régisseurs et des machinistes allemands, lesquels pourraient plutôt nous donner des leçons qu'en recevoir; mais notre école de peintres, de décorateurs et de costumiers n'a guère de rivale. Or, au lieu de s'adresser à la France, Wagner préférerait recourir à l'Italie, même à l'Angleterre. Souvent mal lui en a pris. Le dragon faillit compromettre le succès de la première représentation de *Siegfried*; le décor des profondeurs du Rhin, au premier acte de *Rheingold*, satisfaisait médiocrement l'illusion, et les femmes-fleurs de *Parsifal* n'ont pas conquis tous les suffrages du public.

Ces légères imperfections sont, en général, imputables aux serviteurs et non au maître, et nous n'en faisons ici remonter la responsabilité jusqu'à Wagner que parce qu'il s'occupait de tout, décorations, trucs et costumes, et que, modifiant peu ses projets d'après les conseils d'autrui, il commandait impérieusement. Mais on doit reconnaître que si le tableau n'était pas toujours bien exécuté par les autres, il était le plus souvent bien conçu par lui. La scène se dessinait clairement devant ses yeux, et nombre d'idées heureuses germaient dans son esprit. Rappelons-nous, pour ne citer que quelques exemples, dans le *Vaisseau fantôme*, la tempête surnaturelle; dans les *Maîtres chanteurs*, le finale du deuxième acte; dans la *Tétralogie*, le combat de Hunding et de Siegmund.

Parfois même, la musique bénéficiait matériellement de cette recherche d'effets inédits. En 1843, à l'occasion d'un grand festival organisé par lui, Wagner avait composé une cantate religieuse intitulée *l'Agape des Apôtres*. L'exécution eut lieu le 6 juillet, dans une église de Dresde, et, tandis que les disciples assemblés se tenaient dans le chœur, c'est du haut de la coupole que venait la voix du Saint-Esprit, disant : « Soyez consolés, mon esprit est avec vous! » Wagner se souvint de cet essai lorsqu'il composa *Parsifal*. Pendant la célébration des saints mystères au temple du Graal, trois groupes de chanteurs se font entendre sous la vaste coupole, le premier au niveau du sol, le second à mi-hauteur de la scène, le troisième perdu sous les frises; de cet agencement de voix ainsi superposées, résulte forcément une sonorité spéciale, et l'auteur a fait applaudir alors l'artifice ingénieux que, près de quarante ans auparavant, la presse allemande avait raillé.

Ces quelques exemples suffisent à attester, outre une curiosité sans cesse éveillée, des facultés précieuses pour un metteur en scène, le sens de la couleur et la fantaisie dans l'invention. Sur ce terrain, comme sur celui de la musique, Wagner ne pouvait passer inaperçu, car il était assez hardi pour ne s'arrêter devant aucun obstacle, et assez habile pour les franchir presque tous avec succès.



## Le catalogue de Wagner.

Le culte wagnérien, qui a pris en Allemagne le caractère d'une dévotion nationale, a fait non seulement réimprimer en dix volumes les écrits et les œuvres poétiques du maître, mais reproduire et publier une quantité de lettres et d'articles que Wagner lui-même avait retranchés de ses œuvres complètes. Nous ne rappellerons ici que la nomenclature (conforme au relevé de M. Chamberlain :

1<sup>o</sup> Des écrits ayant trait à la réforme scénique et à l'éducation technique des diverses catégories d'acteurs :

*Projet d'organisation d'un théâtre national allemand pour le royaume de Saxe*, 1818;

*Un théâtre à Zurich*, 1851;

*Le théâtre impérial de l'opéra, à Vienne*, 1863;

*Rapport sur une école allemande de Musique à créer à Munich*, 1865;

*Le Festspielhaus scénique de Bayreuth*, 1873;

*Projet (concernant l'école dramatique de Bayreuth)*, 1877.

2<sup>o</sup> Des écrits où Wagner parle de sa carrière artistique :

*La Défense d'aimer : considérations sur la première représentation d'un opéra*, 1836;

*Esquisse autobiographique*, 1842;

*Communication à mes amis*, 1851;

*Épilogue explicatif sur l'Anneau du Nibelung*, 1863;

*Rapport final (sur le même sujet)*, 1873.

3<sup>o</sup> Des écrits relatifs à la façon de représenter les œuvres :

*Sur la représentation de Tannhäuser*, 1852;

*Remarques sur la représentation du Vaisseau fantôme*, 1852;

*Explications en forme de programme : ouverture du Vaisseau fantôme*, 1853;

*Explications en forme de programme : ouverture de Tannhäuser*, 1853;

*Explications en forme de programme : ouverture de Lohengrin*, 1853;

*Coup d'œil rétrospectif sur les Festspiele de l'année 1876*, 1878;

*Le Bühnenfestspiel à Bayreuth*, 1882;

*Rapport sur la reprise d'une œuvre de jeunesse (Symphonie en ut mineur)*, 1882;

*Sur le prélude de Tristan et Iseult dans les fragments posthumes*;

*Sur le prélude de Parsifal dans les fragments posthumes*.

4<sup>o</sup> Des analyses d'œuvres d'autres maîtres :

*Rapport sur l'exécution de la IX<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven, avec le programme y relatif*, 1846;

*Programme explicatif de la Symphonie héroïque*, 1852;

*Programme explicatif de l'ouverture de Coriolan*, 1852;

*L'ouverture d'Iphigénie en Aulide, par Gluck*, 1854.

*Sur les créations symphoniques de Franz Liszt*, 1857;

*Pour l'exécution de la IX<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven*, 1873;

*Sur une exécution de la Jessonda de Spohr*, 1874;

*Programme explicatif du Quartette en ut dièse mineur de Beethoven (dans les fragments)*.

5<sup>o</sup> Des souvenirs personnels de Wagner sur des artistes éminents :

*Souvenirs sur Spontini*, 1851;

*Adieu à L. Spohr et au directeur des chœurs*, W. Fischer, 1860;

*Mes Souvenirs sur Ludwig Schnorr von Carolsfeld*, 1868;

*Un Souvenir de Rossini*, 1868;

*Souvenir d'Auber*, 1871.

Les onze écrits suivants sont datés de Paris, 1840-1844 :

*Un Pèlerinage vers Beethoven*,

*Une Fin d'artiste à Paris*,

*Un Heureux soir*,

*Sur l'état de la musique en Allemagne*,

*Virtuose et Artiste*,

*L'Artiste et la Publicité*,

*Le Stabat Mater de Rossini*,

*De l'Ouverture*,

*Der Freischütz : au public parisien*,

*Der Freischütz : compte rendu pour l'Allemagne*,

*Compte rendu de la Reine de Clytem d'Halberg*.

Liste à laquelle il convient d'ajouter une publication nouvelle : *Ma Vie*, ainsi que les huit volumes parus des *Œuvres en prose de Richard Wagner*, traduites en français par MM. J. Prod'homme et L. Van Vassen.

## ŒUVRES POÉTIQUES

*Erédérie Barlaamisse*, 1818.

*À mon royal ami*, 1865.

*Rheingold. Poëme du Rhin, court poëme*, 1869.

*À l'occasion de l'achèvement de Siegfried*, 1869.

*Pour le 25 août 1870*.

*À l'armée allemande devant Paris*, janvier 1871.

*Une Capitulation, comédie à la manière ancienne*, 1870-1871.

## ŒUVRES MUSICALES

*Sonate, quatuor et trio*, 1829.

*Ouverture avec cymbales, en si bémol majeur*, 1830.

*Sonate pour piano, en si bémol majeur*, 1831.

*Polonaise pour piano à quatre mains, en ré majeur*, 1831.

*Fantaisie pour piano, en fa dièse mineur*, 1831 ( inédite ).

*Ouverture de concert, en ré mineur*, donnée au Gewandhaus de Leipzig, le 23 février 1832.

*IX<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven, arrangée pour piano à deux mains*, 1831.

*Ouverture de concert, en ut majeur, avec grand-fugue finale*, 1831. — Donnée en 1832, dans les Concerts d'Euterpe.

Sept compositions sur le *Faust* de Goethe, 1832 :

*Chant des soldats*. — *Paysans sous le tilleul*. — *Chanson de Brander*. — *Chanson de Mephistophélès (la pure)*.

— *Chanson de Mephistophélès*. — *Chant de Marguerite*.

— *Mélodrame de Marguerite*.

*Ouverture pour la tragédie le Roi Enzo*, 3 février 1832.

*Symphonie en ut majeur*, mars 1882, jouée à Prague dans l'été de 1832.

*Symphonie en mi majeur*, été 1834. Fragment.

*Cantate de nouvelle union*, décembre 1834, jouée le soir de la saint Sylvestre 1834-1835, à Magdebourg.

*Ouverture pour la pièce d'opéra, Colomb*, 1835, jouée à Magdebourg en 1835.

*Ouverture, Polonia*, 1836.

*Ouverture, Rule Britannia*, jouée à Königsberg, en mars 1837.

*Romance en sol majeur, texte de Holtei*, août 1837.

*Hymne populaire pour l'accession au trône du czar Nicolas*, novembre 1837.

*Le Sapin, lied à la manière livonienne (en mi bémol mineur)*, 1838.

*Les Husses Grenadiers, lied de H. Heine, texte français*, 1839.

Trois romances, 1839-1840 : *Dors; mon enfant* (texte de Victor Hugo), *Attente* (texte de Victor Hugo), *Mignonnie* (texte de Ronsard).

*Ouverture de concert* : Faust, 1839-1840.

*Musique pour le caudeville de Dumanoir la Descente de la Courtille*, 1840.

*Cantate pour la fête d'inauguration de la statue du roi Frédéric-Auguste*, 1843.

*L'Agape des Apôtres, scène biblique pour chœur d'hommes et grand orchestre*, 1843.

*Hommage de ses fidèles à Frédéric-Auguste le Bien-aimé, pour chœur d'hommes et orchestre*, 1844.

*Musique funèbre pour la translation des restes de C. M. de Weber en terre allemande, d'après des motifs d'Encyranthe*, 1844.

*Au tombeau de Weber, chœur d'hommes chanté après les obsèques* (texte de Wagner), 1844.

*Sonate d'album, en mi bémol majeur*, 1833.

Cinq poèmes : *L'Ange*, décembre 1837; *Danubius*, décembre 1837; *Rièzes*, décembre 1837; *Beste tranquille*, février 1838; *Dans la serre*, juin 1838.

*Feuillet d'album, en la bémol majeur, Ankunft bei dem Schwarzen Schwanen*, 1860.

*Feuillet d'album, en ut majeur*, 1861.

*Marche d'hommage* (dédiée au roi Louis II de Bavière), 1864.

*Idylle de Siegfried, pour petit orchestre*, 1870.

*Marche impériale, pour grand orchestre et chœur*, 1871.

*Feuillet d'album en mi bémol majeur*, 1873.

*Grande marche de fête, pour l'ouverture du centenaire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique*, 1876.

*Stabat Mater de Palestrina, annoté pour l'exécution, au commencement de 1848. — Première exécution, 8 mars 1848.*

*Iphigénie en Aulide de Gluck, remaniée avec version nouvelle*, 1846, première exécution le 22 février 1847.

*Don Juan de Mozart, avec une version en partie nouvelle et un nouvel arrangement*, 1850.

#### ŒUVRES DRAMATIQUES

*Scène et Ariette*, jouée au Théâtre royal de Leipzig le 22 avril 1832.

*Les Noëes*, opéra en trois actes, texte composé en 1832; composition commencée en décembre 1832.

*Allegro pour l'ariette d'Aubry dans le Vampire de Marschner, texte et musique de Wagner*, septembre 1833.

*L'Heureuse Famille des ours*, opérette comique en deux actes, texte écrit et composition commencée au commencement de 1838 (fragment).

*Frédéric Barberousse*, drame (sans musique), 1848.

*Jésus de Nazareth*, 1848 (projet complet publié par Breitkopf).

*Wieland le Forgeron*, 1849 (projet complet imprimé dans le volume III des œuvres complètes).

*Les Vainqueurs*, 1836 (esquisse publiée dans *Projets, Pensées et Fragments*).

*Les Fées*, texte et musique, 1833.

*La Défense d'aimer*, première représentation, à Magdebourg, le 29 mars 1836.

*Rienzi, le dernier des tribuns*, première représentation, Dresde, 20 octobre 1842.

*Le Vaisseau Fantôme*, première représentation à Dresde, le 2 janvier 1843.

*Tannhäuser et la guerre des Chanteurs sur la Wartbourg*, première représentation à Dresde, le 19 octobre 1845.

*Lohengrin*, première représentation à Weimar, sous la direction de Liszt, le 28 août 1850.

*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, première représentation, Munich, 21 juin 1868.

*L'Anneau du Nibelung*, première représentation à Bayreuth, du 13 au 17 août 1876.

*Tristan et Isolde*, première représentation à Munich, le 10 juin 1865.

*Parsifal*, première représentation à Bayreuth, le 26 juillet 1882.

#### Les contemporains de Wagner.

**Johannès Brahms.** — Des contemporains de Wagner aujourd'hui disparus, mais très distingués dans l'art où le maître de Bayreuth conserve une si éclatante prééminence, le plus remarquable fut sans conteste Johannès Brahms, né à Hambourg en 1833, mort à Vienne en 1897. Il passait déjà, dès 1847, pour un grand pianiste, et en 1853 Schumann le saluait comme l'élu au berceau duquel les grâces et les héros semblaient avoir veillé : « Son nom est Johannès Brahms, il vient de Hambourg. Au piano, il nous découvre de merveilleuses régions, nous faisant pénétrer avec lui dans le domaine de l'idéal. Son jeu, empreint de génie, changeait le piano en un orchestre de voix douloureuses et triomphantes. C'étaient des sonates où perçait la symphonie, des Lieder dont la poésie se révélait, des pièces pour piano unissant un caractère démoniaque à la forme la plus séduisante, puis des Sonates pour piano et violon, des quatuors pour instruments à cordes, et chacune de ces créations si différentes l'une de l'autre qu'elles paraissaient s'échapper d'autant de sources différentes. » Et le chantre de *Manfred* ajoutait : « Quand il inclinera sa baguette magique vers de grandes œuvres, quand l'orchestre et les chœurs lui prêteront leurs puissantes voix, plus d'un secret du monde de l'idéal nous sera révélé. »

Cette prédiction devait se réaliser, mais à la suite d'un long et tenace effort. La carrière de Johannès Brahms fut toute de labeur. Fils d'un excellent contrebassiste de Hambourg et ayant reçu de solides leçons de Cossel et de Marxsen, directement formé à l'école de Bach et de Beethoven, familier avec Joachim et Liszt, remarqué et « lancé » grâce à la recommandation chaleureuse de Schumann, il lui fallut cependant travailler pendant bien des années avant de conquérir quelque chose de plus que la grande notoriété. Ces années furent du reste bien remplies, soit chez le prince de Lippe-Deilmold, dont il fut maître de chapelle en 1854, soit en Suisse, où il fit plusieurs voyages, soit à Vienne, où il fixa sa résidence en 1862 et où il revint en 1869, sans esprit de départ cette fois, après divers séjours à Heidelberg, à Hambourg, à Zurich, à Baden-Baden.

Ce fut d'ailleurs à Vienne que Brahms fit exécuter l'œuvre qui devait l'imposer à l'admiration du public : le *Requiem allemand*. L'œuvre est unique en effet, d'un sentiment large et pénétrant, d'une incomparable noblesse et d'ailleurs d'un style traditionaliste.

Le critique allemand Hermann Seiters écrivait dans une étude sur Brahms : « Seul parmi les ar-

tistes de ce siècle, Brahms a des points de ressemblance avec Beethoven, aussi bien par son style que par les formes qu'il donne à ses créations et par sa facture. Brahms, égal à ce grand maître par les dons innés, s'est engagé dans la même voie pour atteindre l'idéal auquel aspire tout véritable artiste. » C'est précisément une sorte de réincarnation beethovenienne que la critique française a reconnue à son tour dans le *Requiem*. Cette musique, a écrit M. Camille Bellaigue, « apparaît très pure, très pieuse, à la fois puissante et douce. Volontairement isolée, contemporaine et indépendante de la réforme wagnérienne, on dirait qu'elle l'ignore ou la dédaigne. Elle ne proteste pas; elle atteste seulement qu'en dehors d'un mouvement en apparence irrésistible, au-dessus d'un flot qui menaçait de tout engloutir, quelque chose de grand a pu naître et demeurer. Le *Requiem allemand*, c'est un sommet très haut, très fier, et non submergé. » Et il conclut que rien ne s'y rencontre qu'on ne trouve déjà dans Beethoven : « Si Wagner peut, d'un certain point de vue, être regardé comme l'héritier sous bénéfice d'inventaire de Beethoven, sous des angles beaucoup plus nombreux il se révèle son inconscient mais irréconciliable contradicteur. Pour son disciple, ou son successeur (le titre d'héritier est si lourd!), Beethoven eût plutôt reconnu parmi nous un Saint-Saëns, un Brahms parmi ses compatriotes. Dans l'œuvre que nous étudions aujourd'hui, rien ne se rencontre qu'on ne trouve chez Beethoven. Entre l'auteur de la *Messe solennelle* et celui du *Requiem allemand*, la différence est de degré, mais non pas de nature. Les notes sublimes de l'un donnent chez l'autre leurs harmoniques. Wagner est un grand novateur. Brahms est un gardien austère, et l'analyse de son œuvre fera mieux sentir que d'abstraites définitions tout ce que, de la forme classique, son génie moderne a pu tirer encore de vie impérissable et d'éternelle beauté. »

On ne saurait mieux dire, d'une façon générale. Quant au détail, constatons avec Hugo Riemann que la rythmique de Brahms peut être considérée à juste titre comme la continuation de celle de Beethoven autant qu'elle s'éloigne de la manière de Schumann (rythme marqué, maintenu pendant toute la durée d'un morceau qui, naturellement, ne peut être que de dimensions restreintes) et recherche de nouveau la variété organique et le raffinement de la figuration dans le travail thématique. Reconnaissons d'ailleurs avec Hugues Imbert, qui fut un des meilleurs scoliastes de Brahms, que, tout en respectant les traditions classiques, le musicien de Hambourg a introduit dans ses œuvres des effets harmoniques si nouveaux qu'on peut le classer parmi les audacieux. « Il n'y a pas jusqu'aux accompagnements de ses Lieder qui, tout en se tenant rapprochés de ceux imaginés par Schumann, ne s'écartent des sentiers battus. Au-dessous du texte habilement traduit, il a placé une maquette musicale d'une ingéniosité et d'une liberté extraordinaires. »

En outre du *Requiem allemand* signalons les Symphonies, les deux sextuors en *si bemol* et en *sol*, les quintettes, le concerto en *ré*, la cantate de *Rinaldo*, un *Ave Maria* pour voix de femmes et orchestre ou orgue, les valse, les danses hongroises, deux rhapsodies, les œuvres chorales religieuses et profanes, les deux sérénades pour orchestre, les Lieder. Cette musique, essentiellement et excellemment musicale, est de plus une musique durable et dont la

réputation ira sans doute en s'accroissant dans l'avenir. Brahms est, comme Bach, un des rares grands compositeurs qui n'aient jamais écrit pour le théâtre.

**Joachim Raff.** — Raff (Joseph-Joachim), né en 1822, à Lachen, au bord du lac de Zurich, mort en 1882, fut aussi un compositeur de réelle valeur. Ses débuts se firent sous les auspices de Mendelssohn. L'absence d'organiste, le manque de ressources l'avait contraint à se faire maître d'école, mais l'appui de Mendelssohn, à qui il avait soumis ses premiers essais, l'aidera à publier chez Breitkopf et Härtel des morceaux de piano immédiatement remarqués. Ce fut la délivrance; Raff dit adieu à l'enseignement primaire en se promettant de ne jamais reprendre la férule, et il devait se tenir parole en dépit des épreuves à traverser. En effet, après une tournée de concerts où il accompagna Liszt, la mort de Mendelssohn lui enleva la plus précieuse de ses protections effectives au moment où elle lui était encore indispensable.

De même le contre-coup de la révolution de 1848 et les troubles populaires de Stuttgart mirent à néant les préparatifs déjà faits au théâtre de la Cour pour la représentation de son opéra *König-Alfred*. Il lui restait heureusement l'appui de Liszt, qui eut toujours une âme si fraternelle pour les confrères. Il le suivit à Weimar, où se concentraient alors l'école néo-allemande, et *König-Alfred* y fut représenté, mais n'obtint qu'un succès d'estime. Ayant épousé l'actrice Doris Genast, il se fixa, de 1856 à 1877, à Wiesbaden, où il écrivit la plus grande partie de son œuvre, puis devint directeur du Conservatoire Hoch de Francfort, ville où il se fixa et demeura jusqu'à sa mort.

Pianiste et violoniste, il a écrit huit grandes symphonies (la troisième, *Dans la forêt*, est la plus connue), deux suites d'orchestre, des concertos de violon, de violoncelle, de piano, un ottetto, un quintette, etc. Sa musique ne révèle pas toujours une grande puissance d'invention; elle est parfois obscure ou préceuse, ce qui, sans doute, a empêché le compositeur de réussir au théâtre où, après *König-Alfred*, il a donné de la musique, de même pour *Bernard de Weimar* (1858), *Dame Kobold* (1879), *Benedetto Marcello* et *Samson*. Esprit orné, Raff avait pris une part active à la rédaction de la *Creville* et de la *Nouvelle Gazette* ainsi que de l'*Annuaire de Weimar*, auquel il a fourni un travail sur *la place occupée par les Allemands dans l'histoire de la musique*. Partisan du mouvement wagnérien, Raff l'a soutenu dans ses articles et dans une brochure intitulée *la Question de Wagner*.

**Ferdinand Hiller**, né à Francfort en 1811, mort à Cologne en 1885, auteur de *Romille* (1839), de *Traum in der Christnacht* (1845), de *Konradin* (1847), de *Der Advokat* (1854), de *Der Katakomben* (1862), de *Der Deserteur* (1865), de plusieurs oratorios, de compositions diverses atteignant le chiffre de deux cents, musicographe averti dont les feuilletons parus dans la *Gazette de Cologne* ont été réunis en volume. Il offre cette double particularité : 1° d'avoir fait un premier séjour de sept ans à Paris de 1828 à 1833, période pendant laquelle il fut quelque temps professeur à l'Institut Choron et se fit une grande réputation comme pianiste; 2° d'avoir dirigé de 1851 à 1852 notre Opéra Italien.

**Hugo Wolff** (1860-1897). — Hugo Wolff, dont la re-

nommée est restée considérable et sur lequel a été écrite toute une bibliothèque par les musicographes d'outre-Rhin, naquit le 13 mars 1860 à Windischgraz, en Styrie. Quatrième fils d'un corroyeur qui faisait, en famille, de la musique de chambre, jouant du violon, de la guitare, du piano, il dut cependant vaincre la résistance paternelle pour entrer au conservatoire de Vienne en 1875. Il n'arriva pas à s'y acclimater, fut renvoyé pour indiscipline et dut compléter lui-même son éducation musicale, tout en gagnant le pain quotidien. Instruit par l'étude directe des textes, il trouva aussi un précieux réconfort dans l'amitié d'Antoine Bruckner, symphoniste abondant et modeste, de Motte et d'Adalbert de Goldschmidt. Ce dernier lui obtint en 1881 une place de second kapellmeister au théâtre de Salzbourg. Il n'y resta pas longtemps à faire répéter des chœurs d'opérette, revint à Vienne, y devint en 1884 critique d'un journal sportif et mondain, le *Salottblatt*, où il combattit assez violemment les Italiens, et dont l'entourage exerçait en effet une influence ultra-réactionnaire dans le domaine musical. Entre temps il composait un poème symphonique sur *Penthésilée* de Kleist, composé en 1883.

La production effective de Hugo Wolff date de 1887, époque où son ami Eekstein fit éditer ses premiers recueils de Lieder. Vinrent ensuite (1888-1889) 33 Lieder sur les poèmes d'Edouard Morike, une autre suite sur les poèmes de Goethe (le *Goethe-Liederbuch*, 51 Lieder), le *Spanisches-Liederbuch* (44 Lieder sur des poésies espagnoles). — 1890, *Alten-Weisen*, un cycle de Lieder sur divers motifs du poète suisse Gottfried Keller et le commencement de l'*Italienisches Liederbuch*, au total deux cents morceaux d'une robuste personnalité, écrits en deux ans avec une ardeur frénétique.

Des symptômes morbides allaient se révéler tout à coup. M. Romain Rolland, qui a témoigné à la mémoire du compositeur styrien une sympathie émue, cite ce passage caractéristique d'une lettre désespérée écrite par Wolff à Oskar Grohe en mai 1891 : « ... De composer je n'ai plus la moindre idée ! Dieu sait comment cela finira ! Priez pour ma pauvre âme !

« ... Depuis quatre mois, je souffre d'un marasme d'esprit qui me donne, très sérieusement, la pensée de fuir ce monde pour toujours... Seul doit vivre qui véritablement vit. Je suis depuis longtemps déjà un mort. Si c'était seulement une mort apparente ! Mais je suis mort et enterré ; la force de gouverner mon corps me prouve seule que je vis, que je semble vivre. Puisse la matière suivre bientôt l'esprit qui s'en est allé ! C'est mon intime, c'est mon unique vœu. Depuis quinze jours, j'habite à Traunkirchen, la perle du Traunsee... Tous les agréments que peut souhaiter un homme sont réunis pour me préparer un heureux sort... Le repos, la solitude, la plus belle nature, l'air le plus rafraîchissant. Bref, tout ce qui peut être au gré d'un ermite de ma sorte. Et pourtant, pourtant, mon ami, je suis la plus misérable créature de cette terre. Tout respire autour de moi le bonheur et la paix, tout s'agite, et palpète, et fait ce qu'il doit faire... Seul, moi, ô Dieu !... Seul, je vis comme une bête sourde et stupide. A peine si la lecture me distrait encore un peu ! Dans mon désespoir, je m'y jette. Pour la composition, c'est fini : je ne peux même plus me figurer ce que c'est qu'une harmonie et une mélodie, et je commence presque à douter que les compositions qui portent mon nom soient vraiment de moi. Bon Dieu ! à quoi

bon tout ce bruit... à quoi bon ces magnifiques projets, si c'était pour en arriver à cette misère ! »

Wolff composait cependant 15 Lieder italiens à la fin de cette même année ; puis venait une interruption de quatre ans. En mars 1893, il composait la partition d'un *Corregidor* tiré par M<sup>me</sup> Rosa Mayreder d'une nouvelle espagnole de Pedro de Alarcón. La pièce tomba. Mais Wolff n'était nullement découragé ; en 1896 il écrivait les 22 morceaux de la seconde série italienne, puis le commencement d'autres Lieder sur des poésies de Michel-Ange traduites en allemand par Walter Robert Tornovo. En 1897 il abordait furieusement la musique d'un nouvel opéra. Au milieu de ce travail il était terrassé par un premier accès de folie ; on l'internait jusqu'en janvier 1898 dans la maison de santé du docteur Svetlin ; il semblait entrer en convalescence, mais au retour d'un voyage il fallait le transporter dans une maison de fous, à Vienne ; la paralysie générale se déclarait en 1899, et le malheureux musicien ne faisait que se survivre jusqu'au 16 février 1903, où il était enlevé par une péripneumonie.

Pendant cette longue et affreuse agonie, la renommée du compositeur avait grandi ; ses Lieder étaient devenus populaires, et après sa mort se fondèrent partout des *Hugo-Wolffvereine*. Mais la série qui a gardé la plus grande vogue, celle qui figure sur les pianos des plus pauvres maisons de Souabe, à côté des œuvres de Schubert, c'est la première publiée : 53 *Gedichte von Eduard Morike Komponiert für eine Singst und Klavier*. Suivant la très juste observation de M. Romain Rolland, tous ces Lieder sont caractérisés par l'application à la musique lyrique des principes établis par Wagner dans le domaine dramatique. « Il ne s'agit pas ici d'une imitation de Wagner. On retrouve ça et là, chez Wolff, des formules wagnériennes (non moins d'ailleurs que des reminiscences évidentes de Berlioz) : c'est là la marque inévitable du temps, et chaque grand artiste, à son tour, contribue à enrichir la langue courante de tous. Mais le wagnérisme profond de Wolff ne consiste pas en ces ressemblances inconscientes ; il est dans sa volonté de faire de la poésie le principe de la musique. « Montre avant tout, écrivait-il à Humperdinck en 1899, montre la poésie comme la source de ma musique. »

**Friedrich Lux**, organiste, chef d'orchestre et compositeur, né à Rubla en 1820, mort à Mayence en 1895, a laissé de nombreux Lieder et trois opéras. Mentionnons encore **Albert**, dont la carrière eut des débuts romanesques à Weisheimer ; le critique et musicien **Ehlert**, qui a dirigé à Florence la Société de chant *Societa Cherubini* et a écrit des morceaux pour piano, des Lieder et des chœurs ; les symphonistes **Grimm**, **Jadassohn**, **Anton Bruckner**, dont on a pu comparer l'orchestration à celle de Wagner. **Adolf Jeusen**, né à Königsberg en 1837, mort à Bade en 1879, a composé des Lieder très nombreux, tantôt par simples séries numérotées, tantôt en groupement de cycles (notamment *Dolorosa* d'après les *Larmes* de Chamisso) et un *Erotikon* (recueil pour piano dont les sept pièces sont mises sous l'invocation de noms antiques, Eros, Electre, Galatée). Le grand pianiste **Reinecke** a été peut-être moins célèbre comme compositeur que comme virtuose, comme éditeur des œuvres de clavier de Bach et comme directeur de musique d'abord à Breslau, puis au Gewandhaus.

Signalons aussi **Franz Doppler**, né à Lemberg en

1821, mort à Baden en 1883, qui fit représenter plusieurs opéras au théâtre de Perth, et à Vienne un opéra allemand, *Judith*; **Karl August Fischer**, né à Ebersdorf en 1828, mort à Dresde en 1892, auteur de quatre symphonies pour orgue et orchestre, de trois concertos pour orgue et de l'opéra *Loreley*; **Ernest Frank**, né à Munich en 1817, mort à Oberdöbling en 1889, chef d'orchestre et compositeur, a écrit divers opéras : *Adam de la Halle* (1880), *Hero* (1884), *Der Sturm* (1887); **Heinrich Frankenberger**, né à Wümbach en 1824, mort à Souderchauren en 1883, auteur de trois opéras : *Die Hochzeit zu Venedig*, *Vineta*, *Der Günstling*; **Robert Franz**, né à Halle en 1815, mort dans la même ville en 1892, auteur de 250 lieder et célèbre par sa très adroite révision des œuvres de Bach et de Haendel; **Wilhelm Fritze**, né à Brême en 1842, mort à Stuttgart en 1881, auteur des oratorios *Fingel* et *Darül*; **Karl Grammann**, né à Lubeck en 1844, mort à Dresde en 1897, auteur de trois opéras, *Melusine* (1875), *Thunwelder* (1881), *Das Andrenghist* (1882); **Ludovig Grünberger**, pianiste compositeur, né à Prague en 1829, mort dans la même ville en 1896, auteur de nombreux morceaux de piano, d'une *Nordische Suite* et d'une *Humoresque* pour orchestre; **Franz Holstein**, né à Brunswick en 1826, mort à Leipzig en 1878, a composé trois opéras très représentés : *Der Haideschacht* (1868), *Der Erbe von Morley* (1872), *Die Hochländer* (1876); voici également l'organiste **Homeyer** (1833-1891), auteur de *Cantus Gregorianus*; **August Horn**, né à Freiburg en 1823, mort à Leipzig en 1893, auteur d'un opéra *Die Nachbarn* (1875); **Joseph Huber**, né en 1837, mort en 1886, auteur de deux opéras, *Die Rose von Libanon* et *Irene*; **Martin Røder**, né à Berlin en 1851, mort à Boston en 1895, auteur de deux mystères, *Santa Maria* et *Maria Magdalena*, et trois opéras, *Pietro Candiano IV*, *Judith* et *Vera*.

Groupons enfin de notoires disparus : **Woldemar Bargiel**, le demi-frère de Clara Schumann (1828-1897); **Franz Behr** (1837-1898); **Karl Bendl** (1838-1897); **Emile Breslaur** (1836-1890); **Hans de Bulow**, également célèbre comme pianiste, chef d'orchestre et compositeur (1830-1894); **Alexandre Dorn**, pianiste et compositeur (1833-1901); les trois compositeurs tchèques **Antoine Dvorak** 1841-1904; **Suretana** 1824-1884; **Zdenko Fibich** (1850-1900); **Henri Ehrlich** (1822-1899); **Félix Dreyschock** (1860-1906); **Franz Erkel** (1810-1893); **Siegmund Goldschmidt** (1815-1877); **Herzogenberg** (1843-1900); **Henri Hoffmann** 1842-1902; **Frédéric Kiel** (1821-1885); **Kirchner** (1823-1903); **Kleinmichel** (1846-1901); **Klughardt** (1847-1902); **Köhler** (1820-1886); **Krause** (1834-1892); **Krug** (1820-

1880); **Kullak** (1823-1862); **Kistler** 1848-1906; **Loerchhorn** (1819-1905); **Meinardus** (1827-1896); **Merkel** (1827-1885); **Gustave Malher**, **Ernest Pauer** (1826-1905); **Rheinberger** (1839-1901); **Schachner** 1821-1896; **Schad** 1825-1898; **Stark** (1831-1884); **Vierling** (1820-1901); **Volkmann** 1845-1883; **Wilmers** (1821-1878); **Wollenhaupt** 1827-1863; **Franz Wüllner** (1832-1902); **Julius Zeffner** (1832-1900).

Il convient de ne pas oublier la séduisante et spirituelle musique de danse en honneur à Vienne, ainsi que l'opérette viennoise, qui est en quelque façon une application de cette musique de danse à l'art théâtral. De tout temps, le public autrichien a vivement goûté la musique gaie, parfois même parodique, comme celle d'**Adolphe Müller**, avec sa *Dame Noire*, son *Barbier de Siverring*, son *Petit Otello*, son *Robert le Diabre*. Mentionnons aussi les danses alertes, rythmées, dans le genre que Lanner mit en valeur avec tant de relief et de richesse inventive. Dans la même série figure le fécond et élégant **Joseph Gungl**. On sait enfin quels succès furent remportés par deux dynasties, celle des **Strauss**, d'abord **Jean le père**, né en 1804, puis le fils, **Jean** deuxième du nom, l'auteur de la *Reine Indigo*, de *Cagliostro*, de la *Chauve-Souris* (devenue dans l'adaptation française la *Tzigane*), et celle des **Fahrbach**.

En ce qui concerne l'opérette, observons que c'est en Allemagne, à Cologne, qu'était né **Jacques Offenbach**, parent d'un « hazan » de la synagogue qui s'est signalé par des travaux analogues à ceux de M. Naumbourg, l'auteur de la curieuse collection désignée sous le nom de *Semiot Israel*. Mais, par sa carrière, Offenbach appartient à la France. Son rival vraiment allemand aura été **Franz von Suppé**, né à Spalatto, en Dalmatie, en 1820, mort à Vienne en 1895. Suppé s'est essayé dans la composition grave; il a écrit une Messe, un *Requiem*, une symphonie, des ouvertures, mais c'est à son bagage d'opérateur léger : *Fatinitza*, *Tricoche et Cacolet*, *Boccace*, *la Dame de Pique* et autres opérettes dont plusieurs ont été traduites et portées sur notre scène, qu'il aura dû sa véritable renommée. **Gustave-Adolphe Hœrtel**, né à Leipzig en 1836, mort à Hambourg en 1876, a également composé trois opérettes.

**Karl Millocker**, né à Vienne en 1842, chef d'orchestre et compositeur du théâtre « An der Wien », a écrit un grand nombre d'opérettes, et un non moins grand nombre de vaudevilles. Mais sa réputation, considérable en Allemagne, n'a pas eu de rayonnement par delà les frontières.

# FRANCE

---

## I

# MUSIQUE INSTRUMENTALE

## JUSQU'A LULLY

---

MOYEN AGE — RENAISSANCE — XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Par Henri QUITTARD

ARCHIVISTE DE L'OPÉRA

---

Pour peu que l'on se propose de remonter un peu haut dans la série des siècles écoulés, l'histoire de la musique instrumentale apparaît, à peu de chose près, comme impossible à écrire. Ne parlons point de l'antiquité, ni même des premiers siècles du moyen âge, où la difficulté de dire quelque chose de précis demeurera sans doute toujours insurmontable. Mais aux âges contemporains de l'efflorescence du chant grégorien, alors que pour cet art monodique, exclusivement vocal, les textes abondent, tandis qu'une riche collection de documents caractéristiques permet l'étude approfondie de la musique destinée aux voix, rien ne demeure pour celle que faisaient entendre les instruments, dont les chroniqueurs nous ont conservé les noms. Pour l'époque suivante, alors qu'apparaissent les premiers essais de combinaisons de sons entendus simultanément et que se créent les différentes formes de cette musique nouvelle, la même pénurie subsiste. Pas tout à fait aussi complète, cependant, disons-le tout de suite; mais assez réelle pourtant pour que notre curiosité ne puisse se satisfaire que bien mal. Il semble que nous soyons condamnés à ignorer à peu près tout, jusqu'aux premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, de ces pièces instrumentales dont résonnaient cependant les églises, les places publiques aux jours de fêtes, les châteaux, les palais, les plus modestes demeures des simples citadins ou l'humble chaumière des villageois.

Ainsi que les instruments qui servaient à l'interpréter ont disparu par l'injure du temps, les compositions semblent avoir été à jamais effacées de la mémoire des hommes. Des premiers, il ne subsiste que d'interminables listes que les poètes, maintes fois, se sont amusés à insérer dans leurs vers, de fréquentes mentions des chroniqueurs et les représentations, fidèles souvent, incomplètes ou fantaisistes parfois, des imaziers. De l'existence des seconds, nous n'avons, à peu de chose près, que d'analogues témoignages. Et si nous demeurons, en bien des cas, inca-

pables de concevoir une idée nette de la structure et du jeu de certains instruments du moyen âge, faudrait-il aussi, pour la musique à eux destinée, nous résigner à n'en pas savoir davantage?

Il est permis de s'étonner de la rareté des documents originaux propres à nous éclairer, surtout quand on considère l'abondance des manuscrits où se lisent les œuvres, monodiques ou polyphones, des trouveres et des déchanteurs. Cette différence, au profit de la musique vocale, ne s'atténue même que très peu avec l'invention de l'imprimerie. Car, dans la quantité prodigieuse de musiques imprimées que le xvi<sup>e</sup> siècle nous a laissée, combien peu sont-elles expressément adaptées aux exigences et aux nécessités des instruments? A se référer aux énonciations strictes des titres, — nous verrons plus tard s'il est toujours légitime de le faire, — on doit constater que la Renaissance, si riche d'œuvres de toutes sortes, est au fond assez pauvre en musique précisément instrumentale. Rien d'étonnant qu'il en soit de même pour les siècles antérieurs. D'autres causes, au surplus, ont contribué à une pénurie que les musicologues déplorent aujourd'hui.

La première et la plus évidente est que la musique instrumentale a constitué le répertoire des jongleurs et d'eux seuls. Si la musique est cultivée au moyen âge par les clercs ou même par les classes supérieures, il ne s'agit que de ses formes les plus hautes. J'entends celles qui semblent prendre une dignité spéciale en s'unissant à la parole, soit pour rehausser le service divin s'il s'agit de musique d'église, soit pour animer les vers des poètes s'il est question d'art profane. Quant à la théorie musicale, aux doctes dissertations sur les intervalles, sur la consonance ou la dissonance, sur la combinaison des proportions numériques ou rythmiques, tout cela constitue une mathématique spéciale qui trouve naturellement sa place dans les Universités et qui participe de l'estime où l'on tient généralement les sciences qu'elles enseignent.

Mais la musique proprement instrumentale, celle qui borne son ambition modeste à animer les danses ou en évoquer le souvenir, celle-là, sans être précisément méprisée, reste tenue à l'écart du haut enseignement. Elle appartient au jongleur, à l'humble artiste qui ne saurait aspirer à sortir de son état médiocre. Donc le jongleur, au moyen âge, sera seul à cultiver le jeu des instruments, de ceux-là surtout dont l'utilité principale est de rythmer les danses ou de figurer dans les fêtes publiques. Lui seul, par conséquent, a intérêt à conserver, à part soi, les compositions qu'il leur destine, qu'elles soient son œuvre propre ou celle de quelqu'un de ses confrères. Lui seul en formera des recueils, analogues à ceux qu'il constitue des poèmes qu'il s'en va déclamer de ville en ville.

Mais les manuscrits à l'usage des jongleurs n'ont jamais été des chefs-d'œuvre de l'art calligraphique. De petit format (il le fallait bien, puisque la nécessité de les emporter avec soi s'imposait la première), d'une écriture rapide et peu soignée, ils avaient, au cours de l'existence nomade et aventureuse de leurs possesseurs, bien des chances de périr. De fait, très peu sont encore conservés dans nos bibliothèques. Et ceux qui s'y trouvent encore attestent éloquentement, par leur état d'usure et de dégradation, les vicissitudes auxquelles ils furent, en leur temps, soumis tous les jours. Encore ceux-là ne sont-ils ordinairement pas des manuscrits musicaux. Encore moins que les autres, les recueils de musique pouvaient éveiller l'intérêt lorsque la mode fut passée de celle qu'ils devaient renfermer. Et comme rien, dans leur aspect extérieur, ne risquait de retenir l'attention ou d'exciter la curiosité, ils ont presque tous disparu dès qu'ils eurent cessé d'être utilisés.

Il n'est pas très sûr, du reste, que ces recueils aient jamais été bien nombreux. En ces temps anciens, on n'avait guère besoin, comme aujourd'hui, du texte de la musique qu'on exécutait. Forcément plus exercée que de nos jours, la mémoire était facilement capable d'efforts quotidiens que nous trouvons volontiers inutiles et presque impossibles. Les musiciens du moyen âge, au chœur et plus encore à la ville, ne jouaient pas ordinairement, comme ceux de nos orchestres, avec la musique sous les yeux. La musique écrite servait surtout à l'étude, aux répétitions, comme nous dirions, et l'on exécutait par cœur la pièce une fois suffisamment concertée. Aussi, même possesseur d'un ou deux recueils d'airs, le jongleur ne s'en servait-il ordinairement que pour rafraîchir ses souvenirs en cas d'une défaillance de mémoire ou pour augmenter son répertoire en étudiant, au cours de ses courses vagabondes, quelque nouveauté récemment transcrite.

Mais beaucoup sans doute ne possédaient pas la pratique de la notation, art fort compliqué au temps de la notation proportionnelle. Il devait s'en trouver pas mal, au reste, qui eussent été assez embarrassés pour lire couramment un texte musical. Ce qu'ils savaient, ceux-là, ils l'avaient appris exclusivement par l'oreille en écoutant leurs confrères plus instruits. Et leur ignorance ne les empêchait pas d'augmenter à l'occasion un répertoire que leur mémoire assouplie enregistrerait et conservait sans peine. Les ménestriers de village, beaucoup de chantres illettrés de rustiques lutrins aussi, ne procédaient pas autrement, voici quelque cinquante ou soixante ans. Ils ignoraient la musique : ils ne savaient pas lire. Cela ne les gênait guère pour exercer leur métier et satisfaire

leurs auditeurs. Plus d'un jongleur, au temps passé, se traitait d'affaire de la même sorte.

Lettrés ou non, beaucoup de ces musiciens d'autrefois composaient eux-mêmes une grande partie des pièces qu'ils exécutaient. Celles-là, ils avaient encore moins besoin de les écrire. Peut-être même, bien souvent, ne s'en souciaient-ils pas du tout. En plein xviii<sup>e</sup> siècle, luthistes ou clavecinistes en vogue s'efforcent encore bien plus de trouver le moyen de garder pour eux seuls leurs compositions les plus réputées que d'en faciliter la diffusion. Ils craignaient trop que leurs rivaux s'en fissent honneur, et, s'ils les notent en manuscrits, ils conservent ce trésor à part soi, se gardent bien de le donner à l'impression, si ce n'est à la fin de leur carrière. Bien des jongleurs ont dû connaître cet amour-propre exclusiviste et confier à leur seule mémoire celles de leurs compositions dont ils se promettaient le plus de louanges. Et voilà encore une raison de la disette de manuscrits de musique instrumentale.

Retrouvera-t-on quelque jour un de ces recueils que nous aimerions tant à connaître? Il serait bien imprudent de trop compter sur cette bonne fortune. Il faudra, j'imagine, nous contenter, pour augmenter le peu que nous savons de l'art spécial des jongleurs, des surprises imprévues du hasard.

C'est une de ces surprises qui nous a fait justement connaître le texte le plus ancien de musique vraiment instrumentale que nous possédions aujourd'hui. Et c'est à M. Pierre Aubry que nous devons cette découverte, précieuse pour la connaissance de l'art médiéval<sup>1</sup>. Elle nous a révélé un certain nombre de pièces monodiques notées, ainsi que M. P. Aubry a pu l'établir, dans les toutes premières années du xiv<sup>e</sup> siècle, mais pouvant avoir été composées à la fin du xiii<sup>e</sup>. Un amateur bien avisé eut l'idée d'utiliser, en les transcrivant, quelques folios restés en blanc d'un superbe manuscrit (Bib. Nat., franç., 844), lequel est un recueil bien connu de chansons de troubères et de troubadours accompagnés de leurs mélodies. Ce recueil lui-même est sensiblement antérieur aux adjonctions dont nous avons à nous occuper. La fantaisie de son propriétaire, aux environs de 1310, l'a enrichi, à notre grand avantage, du texte musical de quelques danses dont le charme mélodique, sans doute, l'avait particulièrement séduit.


Ces pièces se lisent en deux endroits différents du manuscrit. Le premier groupe comporte deux morceaux : l'un sans titre, l'autre simplement appelé *Danse*. Le second, plus riche, comprend huit *Estampies* et une *Dansse réal*. Nous aurons à examiner ce que signifient ces termes. Mais citons tout d'abord la teneur d'un de ces textes vénérables, tel que le transcrit M. Pierre Aubry. On lira ci-après la seconde *Estampie* tout entière. Notons seulement que ce morceau se compose de cinq reprises, chacune dite deux fois, et chaque fois avec une conclusion différente (ceci est une loi du genre, comme nous l'allons voir). Dans chaque reprise, le début seul varie, la même conclusion (les deux mêmes conclusions plutôt) servant pour toutes. Pour éviter d'inutiles répétitions, nous donnons seulement la première reprise complète et le début des quatre autres, auquel on doit joindre la première ou la seconde conclusion, selon qu'on dit la reprise pour la première ou la seconde fois. Voici donc le schéma de l'exécution de ce morceau, dont

1. Pierre Aubry, *Estampies et Danses royales : les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge* (Paris, Fischbacher, 1907).

l'étendue totale est, on le voit, assez longue : A, B, reprise de A, C. Ceci, bien entendu, pour chaque reprise, A variant seul chaque fois<sup>1</sup>.

### La seconde Estampie royal.

La découverte de ces pièces, si heureusement ajoutées au manuscrit 844 de la Nationale, fut d'autant plus précieuse qu'elle nous a fourni d'excellents exemples d'un genre de composition connu, par de nombreux témoignages, pour avoir été un des plus caractéristiques et des plus usités de l'art instrumental du moyen âge. L'estampie, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, paraît bien, en effet, avoir été très en faveur. L'étymologie du mot reste encore assez douteuse, mais tous les textes s'accordent à le définir : une musique de danse exécutée par des instruments. Et par extension — par extension seulement — le mot servit à désigner une poésie, une chanson faite pour s'adapter à une mélodie instrumentale existant déjà par elle-même. Il va sans dire que ce terme s'applique aussi bien à des pièces monodiques (telles que celles dont nous venons de citer un exemple) qu'à celles qui seraient écrites à plusieurs parties, dans le style harmonique des compositions savantes.

1. Je crois nécessaire, au cas où, ne considérant pas ce texte comme un document purement historique, on voudrait s'efforcer d'en discerner l'esprit et la signification proprement musicale, d'indiquer qu'il me paraît devoir être pris dans un mouvement très rapide, à peu près, si l'on veut, dans celui d'un *Scherzo* de symphonie beethovenienne. Les groupes secondaires ainsi notés  se résoudraient, dans ce mouvement,

Il nous reste maintenant à déterminer les lois qui président à la construction de ces pièces et à l'enchaînement obligatoire de leurs diverses parties. Car c'est là ce qui en fait proprement l'originalité. Une estampie — et ce que nous en dirons s'applique aussi bien à d'autres genres analogues — n'est pas une mélodie composée au hasard et sans règles. C'est une suite assez complexe d'un certain nombre de périodes thématiques, se succédant ou se répétant d'après une ordonnance fixe.

L'exemple déjà donné le prouvait. Mais, par surcroît, nous avons encore des documents du temps qui en exposent la théorie dans le plus minutieux détail. Le plus important et le plus complet, c'est assurément le traité de musique de Jean de Grocheo, qui fut très vraisemblablement *regens Parisius* au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Ce traité est surtout précieux parce que l'auteur, donnant une classification complète des différents genres de composition en usage de son temps, a grand soin de séparer expressément la musique vo-

en deux croches presque égales, la seconde à peine un peu plus appuyée. Il serait inutile de trop insister sur la différence de valeur de ces deux notes, différence, très probablement, n'existant guère qu'en théorie.

2. Le traité de Jean de Grocheo a été mis au jour par M. Johannès Wolf et publié par lui dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1<sup>er</sup> fascicule, 1899.



cale de la musique instrumentale. Ce qu'il dit de cette dernière, encore qu'il entremêle assez curieusement ses définitions de diverses considérations morales, demeure suffisamment détaillé et parfaitement clair. Nous lui emprunterons l'essentiel.

Jean de Grocheo commence par dire quelques mots des instruments, soit à vent, soit à cordes. Parmi les premiers il mentionne ceux qu'il appelle *tuba*, *calami*, *fistula*, *organum*, soit, autant qu'on puisse bien entendre ces mots, les instruments de cuivre (trompettes et trombones), les instruments à anches (châlumeaux, hautbois et douçaines), les flûtes avec, sans



FIG. 309. — Cithare et luth. (Plaque de coffret, XIV<sup>e</sup> siècle. Musée de Cluny.)

doute, les cornels, et enfin les orgues. Parmi les instruments à cordes, sont nommés : *psalterium*, *cithara*, *lyra*, *guitarra saravatica*, *viella*, soit les psaltériens (à cordes frappées), la harpe, les luths, les instruments du genre guitare et enfin les *vièles*, c'est-à-dire les instruments à archet. « Entre tous les instruments à cordes que je mentionne, ajoute-t-il, la vièle semble l'emporter... Un bon artiste sur la vièle peut exécuter toute espèce de chant et de mélodie et il peut aborder toutes les formes musicales. Celles qui sont généralement usitées dans les fêtes et les réjouissances des grands peuvent communément se ramener à trois, soit le Chant royal (*Cantus coronatus*), la Ductie (*Ductia*) et l'Estampie (*Stantipes*).

Laissons de côté le Chant royal, qu'il semble confondre avec le Conduit et sur lequel il insiste peu. Pour l'Estampie et la Ductie, leur caractéristique est d'être un chant sans paroles, composé d'une suite de *puncta*. Le nombre des *puncta* de la Ductie ne dépasse pas trois ou quatre. Il s'élève jusqu'à six ou sept dans l'Estampie.

Qu'est-ce qu'un *punctum*? « Une courte phrase mélodique, dit M. Pierre Aubry commentant notre auteur; une manière de clausule, reprise deux fois et terminée la première par l'ouvert, *apertum*, la seconde fois par le clos, *clausum*. » Réduisons cela en formule.

Soit A une mélodie de quelques mesures, B et C, deux secondes périodes pouvant indifféremment servir de conclusion à la première. B sera l'ouvert et conclura en permettant de reprendre A, C, qui sera le clos, apportera une cadence finale définitive. La suite (A + B) + A + C, constitue un *punctum*. Dans une estampie ou une ductie, un certain nombre de ces *puncta* seront réunis. Mais si les premières parties (A) seront changées à chaque *punctum*, l'ouvert et le clos (B et C) resteront toujours les mêmes. Obligation qui assure très fortement l'unité de la pièce, mais qui crée une difficulté réelle en contraignant le compositeur à inventer des phrases variables, pouvant sans disparate s'unir à des terminaisons, constantes par définition.

Fussent-elles exclusivement monodiques, de telles pièces ont donc une construction savante, assez artificielle même. Elles constituent bien de véritables œuvres d'art au sens propre. Et il faut se garder de les confondre avec de simples manifestations de l'instinct populaire, quelque élémentaires qu'elles puissent paraître, au premier abord, à des oreilles modernes.

Y avait-il entre la ductie et l'estampie une différence autre que celle du nombre des *puncta* et, par conséquent, des dimensions? Il est probable, encore que l'on puisse désirer que Jean de Grocheo se fût expliqué là-dessus avec moins de sobriété. Il semble cependant — et c'est tout ce que l'on peut dire — insister un peu plus sur le caractère rythmique de la ductie (est autem ductia sonus illitteratus cum *decenti perussione mensuratus*), et il paraît y voir un morceau plus spécialement destiné à mesurer les pas des danseurs. C'eût été, en ce cas, un véritable air de danse. Dans l'estampie, ce caractère aurait été moins évident, bien que la pièce pût aussi être exécutée dans ce but. L'art moderne, lui aussi, connaît de semblables nuances. Les *Valses* de Chopin sont assurément des valse. Cependant est-ce dans les réunions dansantes qu'on les entend d'ordinaire?

Quoi qu'il en soit, — puisque aussi bien nous sommes trop mal assurés de pouvoir discerner l'expression véritable de telle ou telle de ces pièces, — le critérium tiré de leurs dimensions nous reste le plus sûr pour faire la distinction d'une ductie ou d'une estampie. C'est là-dessus que s'est appuyé M. P. Aubry pour avancer la très vraisemblable hypothèse que le premier des deux groupes de pièces que renferme le manuscrit 844 doit être composé de deux ducties. La première des deux ne compte en effet que quatre *puncta*; la seconde, intitulée *Danse*, trois seulement. Enfin la *Danse réal* par quoi se termine la collection représente une forme spéciale qui ne rentre pas exactement dans les catégories de Jean de Grocheo. Ses trois clausules ne comportent ni ouvert ni clos. Un refrain uniforme les termine tous les trois. Voici d'ailleurs cette pièce, assez brève :

### Danse réal.



The image shows a musical score for three staves, labeled II and III. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features several measures with triplets of eighth notes, slurs, and other standard musical notation. The staves are arranged vertically, with staff II at the top and staff III at the bottom.

Il est difficile, en présence de textes de musique instrumentale aussi catégoriques que ceux-là, de ne pas essayer de déterminer, s'il se peut, sur quels instruments, dans l'esprit de leurs auteurs, ces mélodies devaient être exécutées. En langage moderne, pour quel instrument sont écrites les estampies que nous lisons sur les pages restées blanches du manuscrit de la Nationale ?

N'espérons pas, il le faut dire tout de suite, arriver jamais à une détermination précise. La musique des temps anciens ignore cette spécialisation que notre art tient — en théorie du moins — pour naturelle et nécessaire. Dans nos combinaisons instrumentales, nous attachons une importance capitale au choix de tel ou tel instrument, parce que la complexité des sensations que nous entendons tirer de l'élément sonore s'est accrue démesurément. Non seulement le timbre nous apparaît de plus en plus comme un facteur d'expression qui n'est point négligeable, mais nous considérons encore maintes qualités du son dont le compositeur entend se servir pour rendre sa pensée pleinement. Il y a l'intensité — absolue — de la voix instrumentale désignée, le volume du son (ce qui n'est pas la même chose), la puissance ou la volubilité de l'attaque, la facilité plus ou moins grande de faire varier rapidement l'intensité, la commodité de soutenir la note sans variation pendant un certain temps, et bien d'autres choses encore.

Nous les sentons mieux que nous ne les saurions précisément formuler. Mais tout le monde entend bien qu'un premier morceau de sonate de violon, exécuté sur la flûte, — ce qui, matériellement, se peut faire et se fait, — a perdu beaucoup à cette substitution. Personne n'estimera qu'un trombone, fût-il manié par un excellent virtuose, réussisse à rendre convenablement la langueur flexible et expressive d'un *adagio* écrit pour violoncelle. Et ainsi de suite.

De telles délicatesses ne pouvaient venir à l'esprit de musiciens du moyen âge, et leurs successeurs du xvi<sup>e</sup> siècle n'y auraient encore compris que bien peu de chose. Toute leur attention, dans le phénomène musical, se borne à la ligne sonore que forme la succession des intervalles, et leur polyphonie se satisfait d'en réunir plusieurs sans se préoccuper évidemment de chercher, par quelque artifice de réalisation, à en faire ressortir l'une ou l'autre. Dès lors, que leur importe, pour réaliser cette conception beaucoup plus simple que la nôtre, qu'on leur offre cet instrument plutôt que celui-ci, étant supposé, bien entendu, que tous deux auront une étendue et une puissance suffisantes, et que leur emploi demeurera pratique et commode pour ce qui en est attendu ?

Ces restrictions, si simples qu'elles soient, ont suffi, dès les temps les plus anciens, pour établir une sorte de hiérarchie instrumentale assez précise, dont nous trouvons l'écho chez les poètes ou les chroniqueurs. Sans parler de la distinction, toute naturelle, des instruments « hauts » et « bas », c'est-à-dire des instruments bruyants et sonores propres aux musiques éclatantes des fêtes de plein air, et de ceux dont la voix plus douce et plus discrète convenait mieux aux exécutions intimes de la chambre, le moyen âge, tout comme nous, a connu que tous ceux qu'il employait ne méritaient pas la même estime. Au xiv<sup>e</sup> siècle, au temps de Jean de Grocheo, il est visible que les instruments à cordes paraissent plus nobles, plus « distingués » que les instruments à vent, voués à des besognes subalternes et définies, ou abandonnés aux rustiques divertissements des musiciens d'instinct. Et Jean de Grocheo, parmi les instruments à cordes, accorde encore sans hésiter la prééminence à la vièle, l'ancêtre vénérable de la famille de notre moderne quatuor. M. P. Aubry, par de nombreuses citations de textes contemporains, établit que cette opinion était alors générale. La vièle paraît aux mains des jongleurs du premier rang ; c'est elle qui, presque seule, résonne à la cour des princes, soit isolée, soit mêlant ses accents aux voix des chanteurs. Il est donc tout naturel de se rallier à la conjecture infiniment probable qu'il propose, et de voir avec lui, dans nos estampies, des pièces de musique composées pour la vièle.

Peut-on essayer de déterminer, avec quelque vraisemblance, les raisons de cette prééminence des instruments à cordes, de la vièle spécialement, aux temps de Grocheo et de nos estampies ?

Peut-être suffira-t-il, pour y arriver, de réfléchir à ce qu'on pouvait alors demander aux instruments, à une époque dont la conception musicale était fort loin de ressembler à la nôtre. Au xiii<sup>e</sup> ou au xiv<sup>e</sup> siècle, la musique à plusieurs voix, certes, est couramment pratiquée. Elle n'a pourtant point, comme aujourd'hui, étouffé complètement l'art exclusivement monodique. C'est sur celui-ci, dont la voix humaine demeure le plus parfait interprète, que s'est progressivement formée toute la théorie de la musique. L'étendue de l'échelle des sons, sur laquelle le musicien savant édifiera ses différents modes, s'est à peu près modelée sur l'étendue de la voix humaine, dont elle embrasse toutes les possibilités sans éprouver le besoin de la dépasser. J'entends d'une *seule* voix humaine, et non de l'ensemble des diverses voix masculines ou féminines que l'usage moderne s'accorde à placer à l'octave les unes des autres. Tout le système

musical du moyen âge, au contraire, peut — au moins théoriquement — être contenu dans l'étendue d'une unique voix masculine. Supposé, bien entendu, que cette voix soit cultivée suivant une pratique assez différente de la nôtre et qu'elle ne s'interdise aucun de ses registres. J'entends dire par là que le registre de *faucet* ou voix de tête, à peu près sans usage aujourd'hui, ne doit pas, dans cette conception de l'art du chant, être plus négligé que celui, plus ordinaire, de la voix de poitrine. Nous savons, historiquement, que ces voix à demi artificielles, qui permettent à l'homme de s'élever jusqu'aux hauteurs du soprano féminin, étaient d'usage courant dans les chapelles du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, et qu'en plein xvii<sup>e</sup> siècle les chœurs du Concert spirituel comptaient plusieurs « dessus-mois ». Il n'y a aucune raison de penser que cette pratique ne fût pas courante plusieurs siècles auparavant. Il y en a beaucoup, au contraire, de l'affirmer.

Du reste, pour l'art du xiii<sup>e</sup> ou du xiv<sup>e</sup> siècle, il n'est pas besoin d'une étendue prodigieuse. La musique, harmonique ou non, n'excède pas pratiquement l'étendue de deux octaves et une sixte (du *sol* grave du violoncelle au deuxième *mi* du violon). Contenue dans ces limites, elle est accessible à toute voix masculine qui ne voudra pas se borner à un unique registre et qui, dans sa formation, se sera montrée plus soucieuse de s'étendre que de gagner en intensité et en beauté de timbre.

Un instrument devait donc être d'autant plus volontiers tenu pour excellent qu'il pouvait plus facilement parcourir cette échelle tout entière. Plus restreint en son étendue, il ne pouvait jouer, régulièrement, dans tous les modes : son utilisation n'aurait su être qu'accidentelle et temporaire, alors que le mode employé coïncidait avec son diapason.

Une étendue de deux octaves et une sixte, pour un instrument à vent, cela est déjà considérable, même avec les progrès de la facture moderne et ceux, non moindres, du talent des exécutants. Avec les engins sonores plus rudimentaires que le moyen âge avait à sa disposition, l'artiste d'autrefois était contenu en des bornes bien plus étroites. Et cette infériorité explique assez pourquoi, malgré la force, la beauté et la variété de leur sonorité, les instruments à vent ne pouvaient prétendre, au moins dans l'estime des doctes, à la première place.

Au contraire, les instruments à cordes que cite Jean de Grocheo, tout au moins les luths, les harpes, les guitares, devaient pouvoir, sans trop de peine, se mouvoir du haut en bas de l'échelle imposée par la théorie : autant que nous en puissions juger, du moins, avec le peu que l'on connaît de leur structure et de leur accord. Mais nous savons bien, toutefois, que les nombreuses cordes de la harpe (elle en comptait 25 au xiv<sup>e</sup> siècle, comme nous l'apprend une poésie de Guillaume de Machaut) comprenaient et au delà cette étendue. Quant au luth et à

Mais la sonorité des cordes pincées est fugace et frêle. Quelque agréable qu'elle soit, elle reste loin de la belle ampleur de son qui caractérise les instruments à archet. Le plus parfait de ceux-ci, la vièle, — cet ancêtre lointain des admirables violas du xvi<sup>e</sup> ou du xvii<sup>e</sup> siècle, — ne le cède donc en rien pour les qualités du timbre aux instruments à vent les plus parfaits. Que cet instrument ait précisément eu l'étendue suffisante pour pouvoir contenir tout le système musical d'alors, et voilà suffisamment expliquées les raisons de sa prééminence.

Cette étendue, la vièle la possédait tout entière. Il n'est pas besoin, pour pouvoir l'affirmer, d'étudier les diverses représentations que nous en offrent les monuments figurés. L'interprétation en serait délicate, puisqu'il faut toujours compter avec la fantaisie de l'artiste, sculpteur ou peintre, et avec les difficultés de son métier. De plus, certaines de ces représentations peuvent nous donner l'image d'instruments analogues, mais réduits, et n'offrant pas toutes les ressources de l'instrument type. En fait, bien que le nombre des cordes de la vièle soit généralement de cinq, il s'en trouve sur les monuments qui en comptent plus et surtout moins.

Mais nous n'avons pas besoin de ces documents. Il existe un texte, suffisamment clair et explicite malgré quelques lacunes, qui nous fournit sur la vièle, telle qu'elle était pratiquée en plein xiii<sup>e</sup> siècle, tous les renseignements désirables au sujet de ce que nous souhaitons savoir. C'est le chapitre, très souvent cité, du traité de Jérôme de Moravie, qui décrit cet instrument, son étendue et les diverses manières de l'accorder<sup>1</sup>.

Il n'est pas nécessaire de citer, en leur teneur entière, ces pages vénérables. C'est assez d'en extraire l'essentiel et de dire brièvement que Jérôme de Moravie indique trois manières d'accorder la vièle qui, pour lui, doit avoir cinq cordes. Deux de ces accords,



FIG. 310. — Joueur de vièle (d'après un manuscrit du xiii<sup>e</sup> siècle).

ses similaires, ils avaient généralement cinq cordes, ce qui, sans nécessité de dépasser beaucoup la première position de la main, paraît suffire à peu près.



FIG. 311. — Un ange jouant de la vièle. (*Triomphe de la Vierge* de G. Bellini.)

le premier et le troisième, admettent des cordes accordées à l'unisson, et le premier laisse une corde à vide hors du manche, sur laquelle les doigts ne peuvent agir. Il s'ensuit des lacunes dans le médium. Et ces singularités répondent sans doute à des habitudes et des nécessités d'exécution que nous ne nous expliquons plus.

1. Le manuscrit du traité de Jérôme de Moravie se trouve à la Bibliothèque Nationale (latin 16903, f. 157, 2<sup>e</sup>). Il a été publié dans la collection des *Scriptores* de Coussemaker (I, p. 452).

Mais la disposition qu'il donne en second lieu est beaucoup plus régulière. Elle est indispensable, dit-il, pour l'exécution des pièces profanes et de tous les chants irréguliers (entendez par là qui excèdent l'étendue d'un seul mode), qui, fréquemment, parcouraient l'échelle tout entière. Dans cet accord la pre-

mière corde donne *re*<sup>2</sup>, la 2<sup>e</sup> *sol*<sup>1</sup>, la 3<sup>e</sup> *sol*<sup>2</sup>, la 4<sup>e</sup> *re*<sup>3</sup>, la 5<sup>e</sup> *sol*<sup>3</sup>. Le doigter permet, sur cette dernière, de monter d'une quinte. D'où résulte l'échelle suivante, qui n'a pour nous de singulier que le fait de montrer la corde la plus grave encadrée de part et d'autre d'autres qui le sont moins.



vièle, au moins sous sa forme la plus complète, était donc capable, au XIII<sup>e</sup> siècle, d'exprimer tous les modes, à leur diapason et dans leurs relations véritables. C'était un instrument complet, et toute la musique y était contenue. A ces mérites, qu'elle avait en commun avec d'autres instruments à cordes, elle joignait ceux qui résultaient du volume et de la tenue de ses sons. Rien d'étonnant à ce qu'on lui accordât facilement la première place<sup>1</sup>.

Cette ample étendue n'assurait pas seulement sa supériorité pour les pièces de musique exclusivement monodique. Elle permettait aussi la combinaison facile de deux ou trois vièles pour l'exécution des morceaux à plusieurs voix, tels que les musiciens savaient depuis longtemps en écrire. En ce cas, assurément, rien n'empêchait non plus d'utiliser avantageusement d'autres instruments que les vièles, et surtout d'en employer plusieurs d'espèce différente. Mais disons-le tout de suite, dans les compositions instrumentales dont nous allons parler, on ne saurait être en général autorisé à dire quoi que ce soit de précis au sujet des instruments qui pouvaient recourir à l'interprétation. Car cette musique des temps anciens reste de la musique abstraite : la note, la ligne mélodique ou les relations harmoniques résultant de la superposition de deux ou plusieurs parties, cela seul compte. Du timbre ou de la nature du son, comme élément original et essentiel de l'œuvre d'art, il n'est point encore question.

Qu'il ait existé dès le XIII<sup>e</sup> siècle, en dehors des musiques que nous pouvons comprendre sous le terme — très largement entendu — de musique de danse, des compositions savantes destinées aux seuls instruments, c'est ce dont il n'est guère permis de douter aujourd'hui. L'*organum* du XII<sup>e</sup> siècle, tel qu'il apparaît dans les divers *Discantum volumina* qui ont subsisté, était même peut-être, sous sa première forme, purement instrumental. On sait que ce genre de composition consiste essentiellement en un thème donné, *Tenor*, emprunté toujours au chant liturgique, sur lequel une, deux ou trois voix supérieures font entendre de longs mélismes dont le mouvement contraste avec la majesté régulière de la partie fondamentale. Le motet, à l'origine, n'est pas autre chose que le texte que l'on s'avisa d'écrire pour l'adapter à la mélodie de la partie supérieure d'une pièce d'*organum*. « *Id est motus brevis cantilenæ*, » dit un auteur du temps, Walter Odington, c'est-à-dire le texte d'une courte mélodie. Le même mot s'est appliqué à la partie qui faisait entendre ce chant, puis à la pièce tout

entière, qu'elle comportât au-dessus du ténor une seule partie avec parole (*motetus*), ou une deuxième (*triplum*), ou même une troisième (*quadruplum*).

La présence des paroles constitue donc la véritable différence entre ce qu'on appelle un motet et une pièce d'*organum*, car c'est un fait constant que les pièces d'*organum* primitives ne comportent point de texte. A la vérité, en tête de la partie de *tenor* figurent bien les deux ou trois premiers mots du chant liturgique auquel il est emprunté, mais à titre de simple indication seulement. Il serait tout à fait impossible, au surplus, de disposer des paroles quelconques sous ce chant, étiré en longues tenues ou coupé de fréquents silences. Quant aux parties supérieures, elles se présentent toujours *sine littera*. Qu'on les ait chantées vocalement, il se peut. C'était alors de simples vocalises; et un texte musical sans paroles, quelle différence valable présente-t-il avec un texte de musique instrumentale? Il y a donc de très bonnes raisons de conclure au caractère instrumental de l'ancien *organum*. Elles subsistent, ces raisons, avec toute leur force pour conférer le même caractère à certaines compositions, véritables motets sans paroles, que l'on rencontre parfois dans les recueils manuscrits du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle.

Ces rencontres sont assez rares. Elles le seraient peut-être moins si la plupart des manuscrits musicaux du moyen âge avaient été l'objet d'un dépouillement soigneux et d'une publication intégrale. En tout cas, un manuscrit précieux de la Bibliothèque royale de Bamberg (coté Ed. IV, 6) renferme plusieurs compositions telles que celles dont il est ici question.

Ce manuscrit, qui appartient aux dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle, contient, avec un traité de musique inédit, une ample collection de motets à trois voix, soit français, soit latins, religieux ou profanes : en tout cent pièces, dont l'étude est de la plus haute importance pour la connaissance de la musique au siècle de saint Louis. En appendice figurent un *Conductus* et sept pièces purement instrumentales. M. Pierre Aubry, qui s'est fait l'éditeur de ce document inestimable, n'a pas manqué de relever l'importance de cet appendice, dont la rédaction est de la même époque et de la même main que le reste du livre<sup>2</sup>.

Ce sont là, dit le savant éditeur, « des compositions dont la nature instrumentale, nous dirons même purement instrumentale, ne saurait faire de doute. Ce sont des compositions à trois instruments, l'une sur le ténor *Neuma*, l'autre sur le ténor *Virgo*, et cinq autres sur le thème *In seculum*. De ces cinq fantaisies instrumentales du XIII<sup>e</sup> siècle sur le thème *In seculum*, la première porte le titre *In seculum longum*, en raison de son ténor qui appartient au cinquième mode, et la troisième *In seculum breve*, car cette fois

1. Tous les morceaux mis au jour par M. P. Aubry dans le manuscrit 814 sont contenus dans l'étendue de cet accord. Leur *ambitus* gé-

néral n'excède pas . Ils sont donc loin d'approcher des limites de la vièle.

2. Pierre Aubry, *Cent Motets du treizième siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV, 6 de Bamberg*, 3 vol. Publication de la Société internationale de musique (section de Paris), 1908.



large. Celui-ci a du moins l'avantage de nous révéler un type nouveau, un morceau à voix seule soutenue de trois instruments.

Mais ce n'est pas encore tout. Ce même manuscrit de Montpellier contient aussi certaines compositions d'où il apparaît avec évidence que les instruments intervenaient d'une façon encore plus active dans l'exécution des motets. On y trouve des motets dans la forme ordinaire (deux voix et tenor instrumental) précédés d'un prélude instrumental et suivis d'un postlude de même nature, l'un et l'autre d'un développement fort considérable et pareillement à trois voix. Ailleurs, après un prélude, une seule des voix (*triplum*) chantera, tandis que le *motetus* avec le tenor seront dits par les instruments. Puis la voix qui chantait le *triplum* se tait et est remplacée par une partie instrumentale, tandis que le *motetus* passe à son tour à la voix. Puis les deux voix s'uniront, toujours sur le tenor, et une conclusion purement instrumentale terminera la pièce<sup>1</sup>. Pour bien comprendre l'exécution de pièces de cette nature, il faut supposer deux chanteurs et trois instruments. Les deux instruments chargés des parties autres que celle de tenor jouaient ou se faisaient alternativement, selon que la voix se taisait ou se faisait entendre, ou bien doublaient-ils les voix quand ils n'exécutaient pas seuls. Le plus vraisemblable, semble-t-il, serait de supposer chaque chanteur jouant en même temps d'un instrument. Il est superflu de dire que les monuments figurés nous montrent d'innombrables scènes où se trouvent réunis instrumentistes et chanteurs et où les mêmes exécutants sont à la fois l'un et l'autre.

Si l'on doutait encore qu'il faille interpréter de la sorte les manuscrits musicaux, il ne serait pas inutile de se remémorer ce qu'était au juste le motet au XIII<sup>e</sup> siècle et quelle place tenait cette forme musicale dans l'art de ce temps. Aujourd'hui et depuis longtemps, le mot de « motet » évoque irrésistiblement l'idée de pièce destinée au service de l'Église. Le motet ancien, rappelons-le, est tout autre. Il se peut que, de même que les pièces d'organum dont il est issu, il ait été quelquefois exécuté dans le temple, à la place, par exemple, du chant liturgique qui lui avait fourni son tenor. Mais s'il a figuré parfois à l'église (ce qui est certain, puisque maintes fois les autorités ecclésiastiques s'occupèrent de l'en bannir), il a servi bien plus souvent au divertissement des clercs, des gens du peuple ou des seigneurs. Des paroles françaises fort profanes lui servent fréquemment de textes, et pour être écrits en latin, ces textes ne sont pas toujours liturgiques ni édifiants.

« Nous croyons, dit M. P. Aubry, à qui il faut toujours revenir, que le motet relève dans son exécution de l'art du jongleur. » Et cette conclusion est encore un argument très valable pour affirmer le caractère demi-instrumental du motet.

Si les musiciens d'église, vivant en quelque sorte en communauté à l'ombre du sanctuaire, eussent facilement pu se grouper pour une exécution chorale, le jongleur, de par sa vie errante, est nécessairement un isolé. S'il parcourt rarement seul les routes, du moins c'est ordinairement avec un seul

compagnon qu'il va de ville en ville, de château en château, faire admirer la science musicale qu'il possède. L'un et l'autre chantent et jouent des instruments. A eux deux, ils pourront faire entendre la plupart des types de motets que nous venons d'étudier. Mènent-ils avec eux quelque apprenti? Sont-ils ainsi trois? Les formes les plus complexes de l'art de leur temps leur deviennent d'un facile accès.

Il n'est donc point de motets qui paraissent avoir excédé les moyens d'exécution de ces musiciens errants, et les diverses variétés du genre convenaient à merveille aux différentes circonstances où ils pouvaient trouver à se faire valoir. Suivons-les, avec M. P. Aubry, dans leur course vagabonde. « Si, dans quelques églises, un clergé plus tolérant autorise l'exécution d'un motet, il ne faut point manquer l'aubaine, et des compositions d'une haute gravité comme l'*Ave gloriosa Mater Salvatoris* ou *Mellis Stilla, maris Stella*, conviendront merveilleusement à cette audition dans le sanctuaire. Mais supposons que, dans une abbaye, les jongleurs soient admis à distraire les



Fig. 312. — Un jongleur (d'après un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle).

quelques-unes de ces pièces morales : *Ad solitum vomitum, Homo miserabilis*; ou satiriques, *Venditores labiorum*, qui encombrent la littérature du motet. Devant un auditoire illettré, le jongleur, qui connaît la psychologie de son public et qui a du savoir-faire, changera de ton : il ouvrira son manuscrit aux pages grivoises, et l'arçon de sa gigue rythmera allégrement des motets, tels *A la cheminée, Au tms pascour, Hare hare hye godalier*, ou tant d'autres dont les recueils sont pleins. Enfin le jongleur peut être convié dans la haute société féodale pour chanter devant le seigneur et distraire ses hôtes. A cet auditoire étaient vraisemblablement réservés certains motets de grande allure... Le manuscrit de Bamberg contient ainsi plusieurs compositions en langue vulgaire, auxquelles nous n'apercevons point d'autre destination possible... »

On n'aurait point une idée complète du répertoire des instrumentistes médiévaux si l'on négligeait de tenir compte de ce que l'on pourrait appeler les transcriptions. J'entends par là l'exécution sur les instruments d'œuvres où les voix jouaient un rôle. Qui pourrait douter qu'en maintes occasions les jongleurs, à côté des pièces qui leur appartenaient en propre, n'aient été appelés pour diverses raisons à exécuter telle ou telle célèbre composition ordinairement dévolue aux chanteurs? L'exécution instrumentale des œuvres vocales polyphoniques, au XVI<sup>e</sup> ou au XVII<sup>e</sup> siècle, est un fait constant. Les transcriptions de ces morceaux remplissent les recueils et constituent bien une bonne moitié du répertoire des instrumentistes et des virtuoses. Il est à peine besoin de dire qu'à l'heure actuelle les artistes ne se font pas faute de s'approprier de la sorte des musiques que

1. Bien entendu, l'attribution aux instruments de tel ou tel fragment de chaque partie de dessus, notée tout au long sans indication spéciale, résulte des considérations que nous venons d'exposer. Si la pièce commence par une longue suite de notes, sans paroles et écrites en ligatures, nous sommes autorisés à voir là un prélude instrumental. La partie vocale commence avec le texte et la notation syllabique. Il en va de même pour les interludes et postludes.

l'auteur ne leur avait pas expressément destinées. A la vérité, nous estimons peu de tels arrangements et nous professons volontiers, avec une sévérité aussi juste qu'inutile, que le respect de la pensée des maîtres commande de s'en abstenir, au moins dans les exécutions qui n'ont pas un caractère d'intimité absolue.

C'est fort bien pensé. Mais l'usage subsiste et subsistera toujours. Et sa pérennité, en une époque de culture intensive comme la nôtre, nous autorise à penser qu'il fut toujours pratiqué et que les musiciens du XIII<sup>e</sup> siècle ne s'en absteinaient pas. Il ne faut pas les en blâmer le moins du monde, du reste. En leur temps, transcrire une pièce vocale pour des instruments ne constituait ni un à peu près fâcheux ni une trahison coupable. Nous avons déjà insisté sur le caractère purement abstrait de cet art qui ne voit dans la musique qu'un enchaînement défini de sons et qui n'entend les considérer, ces sons, que comme fonctions mélodiques ou harmoniques, sans se soucier de leur intensité expressive ni de leur timbre. Est-il besoin de dire que la musique vocale du moyen âge, si elle juxtapose un texte à une mélodie, ne semble pas jamais s'être beaucoup tourmentée de faire de celle-ci l'interprète fidèle de celui-là? L'accommodation rythmique semble avoir été la seule qui ait préoccupé les musiciens. C'est-à-dire qu'étant donné, par exemple, un vers de huit pieds, il fallait que la musique tint compte de ce nombre de syllabes. On n'eût point pu, sur la même mélodie, chanter un vers de dix ou de six. Du moins, cela aurait paru choquant. Mais tous les vers de huit pieds — ou presque — eussent convenu parfaitement. Il n'y a dans le travail du musicien aucun souci de juste déclama-tion, ni même d'expression. On change les paroles d'un morceau, et à des paroles profanes en langue vulgaire se substituent, à chaque instant, des textes latins de prière ou d'édification. Cela ne choque point, surtout quand il s'agit des essais de la polyphonie naissante dont les maîtres, grisés par les sonorités nouvelles qu'ils inventent, s'abandonnent, sans autre pensée, aux jeux complexes des consonances.

Rendues par les voix, alors qu'ils avaient entendu tirer de l'alliance de la parole et du son un attrait, pour eux, extra-musical, ou traduites par des instruments, leurs compositions demeuraient à leurs yeux exactement pareilles en ce qu'elles offraient d'essentiel. La commodité éventuelle de ces arrangements les légitimaient donc à leurs yeux. Et nous n'avons pas à nous montrer plus sévères.

Dans une certaine mesure, on est donc en droit de porter au compte de la musique instrumentale tous les motets, toutes les compositions savantes du moyen âge, puisqu'il n'en est assurément pas une seule qui n'ait paru, souvent, exécutée de la sorte. Il est bien évident que, de ceci, n'apparaîtra peut-être jamais la démonstration, sous forme d'un texte où un morceau vocal connu se lira sans paroles et dans la notation aux multiples ligatures des instruments. Pour rendre l'une ou l'autre version indifféremment, les jongleurs n'avaient aucun besoin de deux arrangements distincts. Dans les motets à préludes et interludes dont il vient d'être question, la même partie doit servir au chanteur ou à l'instrumentiste quand les deux ne faisaient pas une seule personne. Qu'aurait-il coûté à ce dernier de s'attribuer toute la pièce?

Il est certain cas cependant où nous pourrions espérer trouver le témoignage direct de l'effort du

transcripteur. Qu'un motet, au lieu d'être joué par trois instruments monodiques réunis en un petit groupe, ait été exécuté par un seul artiste sur un instrument polyphone, il peut se faire que celui-ci ait eu besoin de noter pour son compte ce qu'il entendait faire entendre, puisque aucune partie séparée ne lui livrait l'œuvre tout entière. C'est ainsi qu'au XVI<sup>e</sup> siècle nous allons trouver, dans le répertoire des luthistes, d'innombrables polyphonies, sacrées ou profanes, transcrites en tablature et adaptées aux ressources et au mécanisme du luth.

Il ne subsiste pour le XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle aucun monument de tablature de luth, ni de harpe, ni d'aucun instrument à cordes de même famille. Le luth, au surplus, ne jouissait pas encore de la vogue qu'il connaîtra plus tard. Plus rarement cité que la vièle, il n'est pas encore l'instrument roi, le symbole vivant de toute la musique. Et il se peut bien, surtout s'il est vraiment, comme il y a lieu de le croire, d'origine orientale, que son accord et sa technique ne fussent pas encore, en ces temps-là, adaptés comme plus tard à la traduction d'harmonies complexes. Mais il existait déjà un autre instrument tout à fait propre à rendre, facilement et clairement, les combinaisons des premiers contrepointistes. C'est l'orgue. Non pas seulement l'orgue, déjà considérable parfois, qui résonne sous les voûtes des grandes églises, mais surtout l'orgue portatif. Il se trouve partout, celui-là : dans les cloîtres pour l'instruction musicale des moines, dans les châteaux pour le délassement des seigneurs et des dames. Poètes et chroniqueurs y font des allusions fréquentes, et son image apparaît maintes fois dans l'œuvre des imagiers ou des enlumineurs.

Tout ce que nous avons dit de la vièle au sujet du rôle des instruments dans le motet doit s'appliquer à l'orgue. L'orgue,

Où il mêmes souffle et touche  
Et chante avec a pleine bouche  
Motès ou treble ou beuneur,

comme le dit le poète du *Roman de la Rose*, pouvait donc, aussi bien que l'instrument à archet, soutenir un tenor, suppléer le *tripsum* ou le *motetus* dans le jeu d'un prélude ou d'un interlude. Il était même capable, à lui seul, d'exécuter toute la pièce. Et l'unique tablature d'orgue qui nous reste de ces temps-là contient justement trois longs motets, transcrits de la sorte.

Ce manuscrit, qui remonte à la fin du premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle environ, fait partie des collections du British Museum (add. 28530). Il est originaire, croit-on, de la province de Sussex, unie au moyen âge, par des relations suivies, avec la France du Nord et les Flandres. Ce n'est, au surplus, qu'un fragment, — deux feuillets de parchemin, — mais qui renferme six pièces dont la notation, mélange de la notation mesurée et de lettres, est le premier prototype de la tablature d'orgue dont l'Allemagne gardera l'usage jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

Six pièces s'y lisent, dont la première et la dernière sont incomplètes. Tout d'abord, trois pièces ayant le caractère de préludes, qui consistent essentiellement en une suite d'accords sur différentes notes dont la partie supérieure se diminue<sup>1</sup> en variations diatoniques. Chacune se divise en quatre ou cinq *puncta*, ainsi que les ducties ou les estampies que nous avons étudiées déjà. Et ces pièces, sans

1. Voir Rougnon. *Notation*.

doute, qui doivent être rapprochées de ces formes spéciales, pouvaient s'exécuter avant le début d'un motet ou de toute autre composition savante qui ne comportait pas de prélude.

En second lieu, le manuscrit nous a conservé trois transcriptions de motets fort développés, dont deux appartiennent au *Roman de Fauvel*. Le dernier, nous l'avons dit, est incomplet. Comme le *Roman de Fauvel*, avec la musique qu'il renferme, nous est parfaitement connu, notamment par le manuscrit de la Bibliothèque Nationale (fr. 146), rien n'est plus aisé que de comparer le texte vocal original et la transcription

qu'en a donnée l'organiste inconnu du XIV<sup>e</sup> siècle. Comparaison fort instructive, parce qu'elle nous apprend des habitudes d'exécution de ce temps-là. Il est malheureux que les dimensions considérables de ces trois pièces en rendent impossible la citation intégrale. Voici donc seulement le début du second de ces motets. Pour faciliter le rapprochement des deux versions, nous donnerons sous la transcription d'orgue le texte original du manuscrit de Paris, haussé cependant d'un ton, pour le ramener à la tonalité choisie par le transcripateur.

(5)

Tri - - - - - hum quem - - - - - non ab - hor - ru - - - - -

(10)

- it in - - - - - de - - - - - cen - - - - -

Quo - - - - - ni - - - - - am - - - - - sec - ta la - - - - -

(15)

- ter as - cen - de - re Me - - - - - ri - - - - -

- tro - - - - - num - - - - - Spe - - - - -



(20)

lun ca vi spi li

(25)

ri bun da non me ru it num

En ces quelques lignes, une comparaison rapide des deux versions permettra de découvrir immédiatement ce qu'il y avait d'original dans le travail du transcritteur. La version destinée à l'orgue ne vise pas à reproduire, note pour note, le texte du motet. Tout de même que les transcriptions pour le luth qui nous apparaîtront nombreuses, un siècle et demi plus tard, celle-ci respecte peu la ligne simple et ferme de la pièce vocale. La partie supérieure, notamment, y apparaît traduite en *diminution* continue; autrement dit, les notes de valeur un peu prolongée s'y résolvent presque partout en variations diatoniques fluides, d'un mouvement sans doute assez vif.

Ce parti pris d'ornementation mélodique continue semble bien caractéristique de la musique instrumentale. Pour les transcritteurs luthistes qui n'agissaient pas autrement avec les textes, on peut invoquer une explication, en somme, plausible. Ils auraient cherché, dit-on, à suppléer par la multiplicité des notes au manque de sonorité et de plénitude de leur instrument. Le son d'une corde pincée s'évanouit promptement. Aux notes longuement soutenues d'une mélodie n'est-il pas naturel, dès lors, de substituer des figures plus ornées, synonymes harmoniquement, et dont chaque note n'avait à se faire entendre qu'un instant très court? Rien de plus naturel en effet. Mais pour notre transcription d'orgue, l'explication ne vaut rien. Mieux que tout autre instrument, l'orgue est apte à soutenir indéfiniment les sons. En outre, fût-il très

petit, sa sonorité ne manquerait jamais ni de volume ni d'ampleur. Cependant le transcritteur s'est cru obligé, lui aussi, de varier et de *diminuer* son texte.

Pourquoi donc l'eût-il fait si l'écriture en diminution n'eût pas paru inséparable — ou presque — de l'écriture instrumentale? Nous sommes donc amenés à cette conclusion logique, qui concorde d'ailleurs avec ce que nous savons des usages partout en vigueur plus tard. C'est pourquoi nous admettons volontiers qu'il soit presque nécessaire d'imaginer ces pièces instrumentales, ces motets composés ou transcrits pour les instruments, exécutés tout autrement que ne l'indique la précision stricte de la notation. Les jongleurs chargés de leur exécution ne devaient pas se faire faute de varier, à l'improviste, les parties qu'ils avaient à rendre. Au XIII<sup>e</sup> siècle comme au XIV<sup>e</sup>, ce talent, qui serait peu prisé de nos jours, de broder des variations sur le texte, devait paraître nécessaire et obligatoire pour qui se flattait d'exceller dans son art. Il n'est pas sans intérêt de trouver dans cette humble tablature d'un siècle déjà ancien les premières traces d'une tradition si longtemps persistante et qui contribua si fort à l'évolution de la musique instrumentale.

Ce document vénérable appelle encore d'autres remarques. Si nous le comparons note pour note au texte vocal original, nous allons découvrir, entre les deux versions, certaines différences qui ne sont pas négligeables<sup>1</sup>. C'est ainsi que, tandis que le motet

1. Je ne m'arrêterai point ici à celles de ces différences qui sont, proprement, des corrections ou des changements prémédités, ou encore la reproduction d'un texte qui n'aurait pas été tout à fait celui du manus-

crit de Paris. Il y a dans la pièce plusieurs passages en effet où l'harmonie (si l'on peut employer ici ce mot) était foncièrement différente de celle du motet. Et généralement le sens de ces variantes paraît procéder d'un esprit plus moderne. Mais ce n'est pas ici le lieu de s'at-

du *Roman de Fauvel* débute, monodiquement, par une seule voix, l'arrangement d'orgue ajouté, à cet endroit, une basse. Bien plus, à la septième mesure, le transcripteur complète d'une quinte (*ré*) l'intervalle de 10<sup>e</sup> *isol. si* que lui fournissait son texte. (On trouverait ailleurs, dans la suite non citée ici de la pièce, d'autres exemples de cette sorte de remplissage.) Les mesures 15, 16, 17, 18 de l'orgue nous montrent aussi une partie mélodique ajoutée aux deux parties du motet. Il semble que l'auteur ait voulu achever d'exprimer, en quelque sorte, le sens harmonique suggéré par les simples intervalles du modèle. Encore qu'il ne convienne point de rien exagérer, n'est-on pas en droit de conclure, de ces particularités, que le sens de l'harmonie n'était pas tout à fait étranger aux musiciens de ce temps et qu'ils pressentaient obscurément déjà la signification abstraite d'un groupe de sons défini, amené par la marche indépendante des divers contrepoints?

Nous aurions plaisir à asseoir sur de plus nombreux exemples la part de probabilité — déjà notable — que renferment ces conjectures. Malheureusement, cela n'est pas possible aujourd'hui. La tablature d'orgue du British Museum est unique. Aucun autre document du même siècle ne s'est encore révélé aux investigations des archéologues. Il faudra attendre un siècle au moins pour trouver dans les manuscrits de Conrad Panmann (son *Fundamentum organiscandi* est daté de 1432) de nouveaux monuments de l'art d'écrire pour l'orgue. Aucune tablature de luth, soit française ou italienne, soit allemande, n'a été conservée non plus pour le xiv<sup>e</sup> siècle, où du reste il n'apparaît pas que cet instrument jouit déjà de la vogue incomparable qui, plus tard, fut la sienne.

En ce qui regarde la musique instrumentale, nous voici donc réduits, pour le xiv<sup>e</sup> siècle aussi bien que pour la première moitié du xv<sup>e</sup>, aux témoignages indirects auxquels nous avons eu déjà recours. C'est dans les manuscrits qui renferment les œuvres vocales — ou plutôt semi-vocales — de ce temps qu'il convient de chercher quelques indications sur l'emploi des instruments. Comme au xiii<sup>e</sup> siècle, nous pourrions rencontrer quelques pièces polyphoniques où l'absence des paroles, les particularités connues de notation ou de style, marquent assez qu'elles furent destinées à enrichir le répertoire instrumental des jongleurs. Transcriptions, pièces originales? Ceci importe peu, puisque nous savons déjà que l'art du moyen âge n'avait pas d'idée très nette sur les rapports, qui nous semblent si nécessaires, entre une pièce de musique et les moyens sonores qui la doivent exposer. Mais c'est principalement sur la combinaison des voix et des instruments dans les motets, chansons ou ballades, qu'il sied de porter son attention, puisque ce caractère mixte est essentiel et que si on se refusait à admettre l'existence de ce mélange, l'exécution de la plupart des morceaux serait, bien souvent, impossible et même inconcevable.

Il est déjà très difficile, pour la musique effectivement vocale de ce temps, de trouver une disposition

acceptable des syllabes du texte sous les notes de la mélodie. Pour les parties que nous affirmons avoir été exposées par des instruments, cela serait presque toujours impossible. Et dans les cas où l'on finirait par trouver une sorte de compromis, le résultat serait si singulier, si insolite, si irrationnel, qu'il serait bien difficile vraiment de s'en contenter.

C'est qu'en effet, dans les œuvres musicales des musiciens les plus notables du xiv<sup>e</sup> siècle, de Guillaume de Machaut par exemple, le rôle des ritournelles instrumentales mêlées au chant semble s'être considérablement agrandi. En beaucoup de pièces du moins, motets, chansons balladées, ballades et autres semblables, on trouvera des préludes (désignés quelquefois du nom caractéristique d'*Introitus*) dont les dimensions atteignent parfois la moitié de la longueur totale de la pièce<sup>1</sup>. D'autres fois, une partie de *triplum* purement instrumentale et par conséquent sans paroles se superpose à une partie vocale, le tout au-dessus d'un *tenor* également instrumental, ainsi que c'est presque toujours la règle pour cette partie fondamentale<sup>2</sup>. Il serait facile de multiplier de tels exemples ou de citer d'autres combinaisons analogues. Mais trop peu d'œuvres du grand poète et musicien français que fut Guillaume de Machaut ont été jusqu'à présent transcrites en notation moderne pour que cette énumération soit bien utile.

Au surplus, nous pouvons trouver, ailleurs que dans la musique française de ce temps, des pages très caractéristiques aussi de ce style mi-vocal, mi-instrumental. Les plus intéressantes peut-être, les plus neuves en tout cas et les moins connues, il les faut chercher dans les ouvrages laissés par cette école florentine du xiv<sup>e</sup> siècle dont M. Johannès Wolf, en 1902, nous a révélé l'existence<sup>3</sup>. Autant que l'on puisse se flatter de restituer aux compositions de ces maîtres leur aspect primitif (ce qu'il n'est point aisé de faire avec précision), on demeure surpris de la part laissée aux instruments. Dans les *Madrigali*, les *Cascie*, les *Ballate* des Jacopo di Bologna, des Donato da Cascia, des Giovanni et des Lorenzo di Firenze, des Gherardello, des Paolo, des Francesco degli Organi, les passages évidemment confiés aux voix sont presque toujours d'une étendue bien moindre que les ritournelles, les interludes ou les conclusions instrumentales. Il peut quelquefois y avoir doute au sujet de certaines vocalises. Bien que contrastant très sensiblement avec le style essentiellement syllabique des motifs pourvus de paroles, il n'est pas impossible qu'elles aient pu être exécutées par le chanteur. Et nous ne pouvons guère espérer trouver un moyen sûr de départir parfaitement le domaine de la voix et celui de l'instrument, qui peut-être, du temps des auteurs, n'étaient même pas rigoureusement délimités. Malgré cette restriction prudente qu'il convient toujours de faire en ces questions de détail, le caractère mixte de ces compositions ne saurait être contesté<sup>4</sup>.

Il est intéressant, au surplus, de trouver dans une brève notice qu'un contemporain a consacrée à la

chercher à ces modifications (il n'y en a point de telles, d'ailleurs, dans le fragment cité).

1. Roudeau *Rose, lis, printemps, verdure* (publié par J. Wolf dans sa *Geschichte der mensural Notation von 1250-1450* (1904). Le motet *Felix Virgo*, transcrit dans le même recueil, porte l'indication d'*Introitus* pour désigner le début de la pièce.

2. Ballade notée *De petit po de nient volente*. (*Ibid.*)

3. On trouvera dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (année 1902-1903), avec plusieurs pièces intéressantes traduites en notation moderne, l'indication des sources où M. J. Wolf a

puisé. Une des principales est le manuscrit 568, fonds italien, de la Bibliothèque Nationale.

4. Si on se refusait, malgré l'évidence intrinsèque, à l'admettre, il faudrait alors supposer que les trois quarts de la composition s'exécutaient en vocalises sur une syllabe, prise au hasard du texte. Vocalises coupant les phrases, parsemées de silences souvent répétés et de l'aspect le plus étrange. Il est difficile d'admettre que ce mode d'exécution, très difficile et renfant les paroles absolument inintelligibles, ait jamais pu être usuel et voulu. Du moins aucun texte ne fait allusion aux particularités bien spéciales qui en résultent, tandis que l'exécution accompagnée d'un instrument est partout mentionnée comme habituelle.

louange du plus célèbre de ces maîtres, Francesco Landino, une mention très claire du mélange des voix et des instruments. Landino (1325-1397), devenu aveugle dans sa jeunesse, s'était consacré tout entier à la musique et y avait acquis une renommée universelle. Il est à noter que l'étude des instruments ne l'occupa pas moins que celle du chant ou de la composition, et que ses mérites de virtuose ne sont



Fig. 313. — Flûte, petite viole, luth d'après un dessin de l'école florentine, fin xv<sup>e</sup> siècle. (Louvre.)

pas ceux qui lui valurent le moins de gloire. Il n'en était point où il n'excellât (... *arte primo viris vocibus, deinde fâibus canere coepit et organo...*), et son rare talent sur l'orgue lui valut le surnom (Francesco degli Organi) sous lequel il est généralement connu. Et l'habileté qu'il paraît avoir eue à employer ces instruments mêlés à la voix a incité son panégyriste à croire qu'il avait inventé ce genre de combinaisons. « Voulant faire rivaliser avec la voix les instruments qui, dans leurs symphonies variées, rendent un son

agréable, il les mêla aux concerts des chanteurs, inventant ainsi un troisième genre de musique par l'union de l'une et l'autre harmonie, genre d'un agrément exquis<sup>1</sup>. »

Quelles pouvaient être les règles précises de ce mélange, quels instruments étaient le plus volontiers mis en usage, et comment, voilà ce que nous ne pouvons guère que soupçonner tout au plus. *Filibus canere coepit et organo*, nous dit-on de Landino. Ceci nous indique — ce que nous savions déjà — que l'orgue et les instruments à cordes, violes ou luths, étaient tenus en grand honneur. J'inclinerais volontiers à croire que, dans la plupart des pièces de ce temps écrites à deux parties (dont la plus grave n'a pas ordinairement de paroles, c'est plutôt le luth que l'on doit se représenter comme instrument accompagnateur. Le luth ou du moins un instrument de sa famille, portatif et susceptible de rendre à lui seul deux parties ou davantage, ce que ne pouvaient faire les instruments à archet. Nous aurons, au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle, en Italie, une école, fréquemment citée, de *cantori a liuto*. Il n'est pas invraisemblable de faire remonter ses débuts au siècle précédent. Au surplus, le caractère de beaucoup de ces pièces, les *Cascie* notamment, s'accorde parfaitement avec ce que l'exécution d'un chanteur s'accompagnant soi-même paraît avoir de spontané, de naturel, je dirais presque d'improvisé. Et il est telle d'entre elles où la forme même des traits suggère invinciblement l'idée qu'ils sont écrits pour le luth, tant est grande leur ressemblance avec les *coloratures* dont les luthistes du xv<sup>e</sup> siècle aiment à animer leurs compositions. C'est le cas de celle dont on lira ci-dessus le début. Elle est l'œuvre de don Paolo, *tenorista di Firenze*, et se trouve dans le manuscrit 368, fonds italien, de la Bibliothèque Nationale. Rien ne serait plus aisé que de jouer sur le luth, simultanément, les deux parties qui la composent. Qu'on se la représente donc, si l'on veut, exécutée par un chanteur qui s'accompagne lui-même et dont le luth tantôt exécute seul les longues ritournelles, tantôt double la voix à l'unisson<sup>2</sup>.

1. « ... Et que reddant sonitum concinnum per varias symphonias ore emulans, humanoque commiscens concentui, tertiam quamdam ex utroque commixtam tono musicæ speciem adinvenit jucunditatis ingenue. »

2. Cependant le manuscrit porte des paroles aux deux voix, non tout au long, bien entendu, mais coupées, à la voix grave comme à la supérieure, de longs passages où la notation musicale reste seule. On peut donc, si l'on veut, supposer deux chanteurs accompagnés.



Encore qu'elles ne procèdent point exactement des mêmes traditions, les chansons à plusieurs voix de l'école franco-flamande du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle semblent traitées dans le même esprit que celles-ci, pour ce qui regarde, bien entendu, la combinaison des voix et des instruments. Les œuvres profanes des Dufay, des Binchois, de leurs émules ou de leurs élèves, celles, en un mot, de toute cette brillante pléiade qui, dans les cours de France et de Bourgogne ou bien au service des princes italiens, prépare l'avènement de l'école de Josquin Deprez, ces œuvres — c'est à M. H. Riemann qu'appartient l'honneur de l'avoir définitivement établi — ne sont aussi que partiellement vocales. Différents manuscrits nous en ont fait connaître d'innombrables. Et sans qu'il soit nécessaire de réexposer ici les arguments qui nous avaient déjà servi pour l'art des <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècles, nous sommes forcément amenés à accueillir les mêmes conclusions.

Le type de la polyphonie du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, exacte et déjà savante, c'est, pour la musique mondaine, la chanson à trois voix : *discant* et *tenor* d'abord (les deux seules vraiment essentielles et écrites en rapports contrapuntiques rigoureux), à quoi s'ajoute le *contraténor*, qui, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du *tenor*, mais au même diapason, complète l'ensemble harmonique. Il est rare — très rare — que ces trois parties soient attribuées aux voix. Encore en ce cas exceptionnel est-il nécessaire d'admettre une doublure instrumentale, seule entendue lorsque le chanteur se taira, pour faire retentir prélude, interludes ou postludes, souvent assez développés. Le plus ordinairement, une seule partie ou bien deux sont exécutées vocalement. Ces chansons, en lesquelles un préjugé tenace persiste à voir quelquefois des œuvres polyphones à voix seules, ne sont donc presque toujours que des pièces à une ou deux voix, soutenues d'instruments, plus rarement des trios accompagnés.

Les trios à voix seules, sans doute, ont pu être pratiqués, mais tout à fait par exception. Et le nombre des pièces admettant comme possible cette interprétation reste, à côté des autres, infime. N'oublions point, au reste, que là où les instruments figuraient, c'est-à-dire à peu près partout, leur rôle ne se bornait pas, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> pas plus qu'aux <sup>xiii</sup><sup>e</sup> ou <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècles, à la doublure des voix ou à l'exécution d'une partie harmonique spéciale.

Si l'on essaye maintenant de définir la nature de ces instruments et la manière dont la volonté du compositeur ou la tradition les faisaient figurer dans l'ensemble, il va sans dire qu'on ne saurait arriver à des résultats très précis. On peut former des hypothèses, des hypothèses même fort vraisemblables. Et il le faut bien, si l'on est curieux de faire entendre aujourd'hui telle ou telle de ces pièces, souvent pleines de charme, d'expression, parfois même d'un sentiment presque moderne. Si ingénieux, si bien fondé que soit le parti pris adopté en pareil cas, il ne faut pas se dissimuler ce qu'il a de fragile, ni se flatter d'avoir retrouvé exactement la pensée ou le goût des vieux maîtres.

Cependant nous sommes, pour cette période et

quand il s'agit de musique instrumentale, un peu mieux renseignés que pour l'âge précédent. Au témoignage des monuments figurés, — miniatures, peintures ou sculptures, — très abondant, mais forcément, en beaucoup de cas, un peu vague et peut-être parfois conventionnel, s'ajoutent les indices que l'on peut tirer des œuvres des poètes et les descriptions, plus précieuses encore, des chroniqueurs. Ce n'est pas en ce bref exposé qu'on pourrait les rapporter, encore moins les discuter en détail. Je citerai cependant ce qu'on peut dire d'essentiel de la *Chronique* de Mathieu d'Escouchy, texte assez souvent reproduit et de grande importance pour la question qui nous occupe<sup>1</sup>.

Il s'agit de la description de la *Fête du faisán* et du grand banquet donné à Lille, le 17 février 1433, par le duc Philippe de Bourgogne à divers princes qui y firent vœu de se croiser et d'entreprendre, en Orient, une expédition qu'au surplus ils ne tentèrent jamais.

Célébré, suivant la mode d'alors, avec profusion d'*entremets*, c'est-à-dire d'intermèdes de toute sorte, et avec le faste habituel à la cour de Bourgogne, de beaucoup en ce temps la plus riche d'Europe, cette fête comprenait une importante partie musicale. Deux groupes de musiciens y figuraient, cachés aux auditeurs par deux constructions singulières, élevées, en la salle du festin, au bout des deux tables principales. L'un de ces édifices d'un jour représentait une église, avec des fenêtres garnies de vitraux et munie d'une cloche sonnante; quatre chanteurs ou enfants de chœur, avec un orgue, y avaient pris place.

Plus profane, l'autre construction représentait un pâté monumental. Ses flancs recélaient 28 musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes.

Je n'énumérerai point ici toutes les pièces de musique que firent entendre, alternativement, les musiciens de l'un ou l'autre groupe, composés, le premier sans doute, des chantres de la chapelle du duc, l'autre des *ménestrels* de la « musique de la chambre », comme on eût dit un siècle et demi plus tard. Toutes, au surplus, n'ont pas été décrites par le chroniqueur avec assez de précision pour que nous en puissions tirer d'utiles éclaircissements. Par exemple, qu'il soit question de chansons à plusieurs voix, si on ne nous dit point qu'elles fussent accompagnées ou non, que pouvons-nous faire d'un renseignement semblable?

Il n'en est pas toujours ainsi, heureusement. Et si nous groupons les indications suffisamment détaillées, nous pourrions découvrir quelques combinaisons assez significatives. Pour ce qui regarde les voix et les instruments d'abord, « fut joué, ou *pasté*, dit le texte, d'un luth (luth) avec deux bonnes voix ». S'il s'agit, comme il est probable, d'une chanson à trois voix, nous nous représentons les deux chanteurs exécutant les parties essentielles, le *Superius* (ou *Discant*) et le *Tenor*. Au luth reviendrait le *Contraténor*, sans qu'on ne puisse pas supposer qu'il doublât aussi l'une des autres parties ou les deux.

1. La *Chronique* de Mathieu d'Escouchy (Société de l'Histoire de France), vol. II, chap. cix.

Il lui était également facile d'exécuter seul, s'il y avait lieu, les préludes, interludes ou postludes.

L'autre combinaison est plus compliquée et plus remarquable : « Jouèrent les aveugles [deux ménestrels aveugles serviteurs de mondit Seigneur le duc de vielles et avec eux, un luth (luth) bien accordé : et chantoit avec eux une damoiselle de Fostel de la dicte duchesse nommée Paquette, dont la chose ne valait pas pis. »

Nous trouvons ici une voix de femme (mention assez rare à cette époque où les dessus sont plutôt confiés à des sopranos d'enfants), un luth encore et deux violes (vielles). La voix (Superius) et les deux violes (Tenor et Contratenor) s'y partageaient sans doute les trois parties. Le luth pouvait doubler l'ensemble, tout en se réservant à l'occasion l'exécution du dessus, si la voix se taisait dans les ritournelles.



FIG. 314. — Ange jouant du cromorne. (*Triomphe de la Vierge*, de G. Bellini.)

On peut aussi bien, d'ailleurs, supposer une des violes de diapason plus aigu, doublant ou suppléant tour à tour la partie vocale (Superius), l'autre viole chargée du Tenor et le luth appliqué au Contratenor ou à la doublure de tout l'ensemble. Toutes les fois, du reste, qu'un témoignage figuré ou écrit nous renseigne sur la nature exacte des instruments groupés dans un ensemble, l'indécision réapparaît s'il s'agit de donner à chacun sa partie. Et plusieurs interprétations restent possibles et vraisemblables également.

Il ne faut pas espérer rencontrer jamais, répétons-le, dans la disposition de détail, une précision et une exactitude dont les contemporains se souciaient peu et qu'ils ne se sont jamais montrés curieux d'imposer par des indications propres à fixer les incertitudes. Car, il est à peine besoin de l'ajouter, si les manuscrits, par la disposition du texte chanté ou par l'emploi des ligatures, laissent assez facilement deviner ce qui doit revenir à la voix et ce qui appartient aux instruments, ils ne marquent jamais quelle sorte d'instruments le compositeur souhaitait voir employée de préférence; on s'en remettait évidemment là-dessus à certaines traditions connues de tous. Plus encore, aux circonstances. Et l'on utilisait le mieux

qu'il se pouvait les instruments qu'on avait sous la main.

Si générale qu'elle soit, cette règle souffre cependant quelques exceptions, mais bien rares. Dans les recueils parvenus jusqu'à nous, deux ou trois fois il se trouve en face d'une des parties une mention désignant expressément un instrument spécial. Par exemple, dans les manuscrits provenant de la cathédrale de Trente publiés dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, on en lit quelques-unes de cette sorte : *Contratenor de fistules* (Cod. 87, fol. 15 b); *Contratenor ad molun tubæ* (Cod. 90, fol. 131 b). Nous sommes avertis par là que, dans ces deux chansons, le Contratenor devait s'exécuter dans le premier cas sur quelque instrument (*fistula*) de la famille des hautbois ou douçaines; dans le second, sur un trombone sans doute, déjà parfaitement connu au xv<sup>e</sup> siècle.

Mais, dans cet ordre d'idées, le document le plus significatif provient d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Escurial, que M. P. Aubry a signalé le premier à l'attention des musicologues<sup>1</sup>. C'est un chansonnier français rédigé très certainement vers 1450. Dans ce recueil se trouve une chanson de Pierre Fontaine, *pape familiaris et sur capelle cantor*. Elle est à trois voix, sur les paroles *J'ayme bien celui qui s'en va*. Et la partie de contratenor non seulement porte cette indication fort claire : *Contra Tenor Trompette*, mais encore est écrite de telle sorte qu'aucun doute sur sa nature purement instrumentale n'est possible. Elle est notée sur une portée de huit lignes, et nulle voix humaine ne pourrait pratiquement parcourir l'étendue de deux octaves pleines qu'elle parcourt. Il suffit, pour s'en convaincre, de citer la formule finale qui la résume parfaitement.



Quant à l'instrument appelé ici *trompette*, il s'agit certainement d'un trombone dont le diapason exact, bien entendu, serait à déterminer, mais un trombone à coup sûr, puisque la partie comprend tous les intervalles diatoniques qu'un instrument du genre de la trompette simple ne saurait donner. Au reste, le nom du trombone, en ce temps, est sans doute habituellement *sacquebute*, mais très souvent on trouve *trompette sacquebute*, et le xvii<sup>e</sup> dira encore *trompette harmonique*.

Quoi qu'il en soit, ce document est trop intéressant pour que nous ne citions pas ici au moins un fragment de l'œuvre de Pierre Fontaine. Il ne faut pas oublier, pour bien en comprendre l'effet d'ensemble, que le Tenor, écrit en ligature sans paroles, était aussi exécuté par un instrument, une viole grave par exemple. La partie de Superius elle-même renferme plusieurs interludes instrumentaux. Là aussi un instrument devait doubler la voix (écrite dans notre transcription comme l'est aujourd'hui la voix de ténor : une octave au-dessus de son diapason réel) et la suppléer, alors qu'elle se taisait. Voici le début de la chanson :

1. *Her Hispanicum*. « Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escurial », dans les *Sammelbände der Intern. Mus. Gesellsch.* t. 1906-07, p. 527.

Superius (Chant et instrument: Viole?) (Instr.)

J'ay me bien ce lui qui s'en va

Contraténor Trompette (Trombone)

Tenor (Viola?)

(Instr.)

En priant Dieu que le con . dui . e'

Si remarquable que soit ici l'emploi d'un instrument tel que le trombone dans ce qu'on peut appeler de la musique de chambre, si évidente que soit l'intention du compositeur ou tout au moins d'un *arrangeur* contemporain, il est à croire qu'une semblable combinaison demeurera toujours assez exceptionnelle, pour des œuvres du caractère de celle-ci. Ce qui tend à le prouver, c'est moins l'absence de textes musicaux réellement affirmatifs, que celle de témoignages du même temps mentionnant l'emploi des cuivres en dehors des grandes exécutions chorales, cérémonies religieuses ou pompes triomphales.

Ces témoignages abondent, au contraire, pour nous révéler d'autres combinaisons dont il en est qui paraissent avoir été d'usage constant et pour ainsi dire classique. Il semble bien qu'au xv<sup>e</sup> siècle la technique instrumentale, aussi bien la facture sans doute que la pratique proprement dite et l'habileté des virtuoses, ait fait des progrès considérables et décisifs. Plus vague sans doute et indéfinie encore aux siècles précédents, la distinction se précise entre certains instruments qui paraissent seuls convenables à l'art véritable et d'autres désormais abandonnés au populaire et aux ménestriers d'ordre inférieur.

Parmi ceux que leur perfection et leurs ressources plus riches classent au premier rang, on ne tarde point à remarquer que les qualités ne sont pas identiques. Il en est dont la sonorité plus soutenue, plus éclatante, convient aux divertissements de plein air, aux danses, aux marches ou aux cortèges. D'autres, au contraire, se distinguent par le charme et la douce suavité du timbre. Leur jeu se fera valoir principalement dans la musique intime. Et dès le milieu du siècle, sinon avant, le classement définitif des engins sonores en instruments « hauts et bas » est un fait parfaitement établi. Il ne s'agit pas, comme on l'a cru souvent, de distinction entre instruments d'un diapason aigu ou d'un diapason grave. Point du tout. Les instruments « hauts » sont ceux dont la sonorité est éclatante : cuivres et instruments à vent en général. Les instruments « bas » seront ceux dont la sonorité est délicate et douce : instruments à cordes, violes, luths, harpes et autres semblables, et aussi les flûtes, les « douçaines » et les petites orgues portatives.

A ceux-ci seuls revient décidément la charge d'accompagner la voix dans les chansons savantes. Non pas qu'ils ne sachent aussi se faire entendre seuls. Au contraire, nous le verrons; mais leur rôle d'instruments accompagnateurs est essentiel et mérite d'attirer l'attention. Un texte cité par Morelot<sup>1</sup> dans le mémoire qu'il a consacré au manuscrit connu de la bibliothèque de Dijon provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne, l'établit avec bien d'autres encore. L'anonyme cité par Morelot nous montre deux musiciens fameux du xv<sup>e</sup> siècle, Morton et Heyne, chantant leurs compositions de la sorte :

Sur bas instrumens a planté  
Ont joué et si fort chanté  
Qu'on les ouy près de mais...

On comprend aisément que le luth, la harpe, l'orgue aussi, aient promptement acquis, dans l'usage, une prépondérance que nul autre instrument ne leur pouvait disputer. La douceur de leurs sons, la délicatesse de leur timbre, n'étaient pas seuls à considérer. Certes les violes pouvaient se vanter de mérites égaux tout au moins. Mais elles n'avaient point l'avantage de pouvoir réaliser commodément une harmonie complexe.

La harpe, au xiv<sup>e</sup> siècle, — nous le savons par une poésie de Guillaume de Machaut, — comptait déjà 23 cordes. C'était donc un instrument très complet et très étendu. Les artistes qui y excellaient avaient, si l'on en croit les contemporains, grandement dépassé le talent de leurs prédécesseurs immédiats. Martin Lefranc, dans son *Champion des dames*, écrit vers 1450, fait leur éloge.

Ne face mention d'Orphée  
Dont les poètes tant décrivent :  
Ce n'est qu'une droite fassée  
Au regard des harpeurs qui vivent,  
Qui si parfaitement arrivent  
Leurs accords et leurs armonies...

Quoique moins souvent célébré, le luth a déjà inauguré la prodigieuse fortune qui sera sienne un siècle plus tard. Déjà riche de cinq ou six cordes, doubles ou non, c'est aussi un instrument dont l'*ambitus* con-

1. Notice sur un manuscrit de Dijon, contenant deux cents chansons du quinzisième siècle, Dijon, 1856.

sidérable se prête bien à la reproduction des combinaisons polyphoniques, et, mieux que la harpe, il est apte à rendre, sans difficulté, le chromatisme naissant de compositions qui ne se tiennent déjà plus dans le strict diatonisme des modes officiels.

Un seul de ces instruments, luth ou harpe, suffit donc à la rigueur à l'accompagnement d'un, de deux ou de trois chanteurs. La fête de 1453 nous montre un luth « avec deux bonnes voix », et les monuments figurés abondent en reproduction de chanteurs accompagnés ou s'accompagnant de la sorte. Plus souvent cependant, il semble qu'à l'un ou à l'autre de ces instruments ou aux deux réunis (ainsi qu'ils le sont souvent) on ait jugé utile d'en ajouter quelques autres, susceptibles de mieux faire ressortir par la tenue des sons l'importance d'une partie de l'ensemble. Par exemple, ces ritournelles mélodiques où la voix se taisait, ou bien encore telle partie de tenor dont le rôle de fondamentale harmonique pouvait être utilement marqué mieux que par la voix fugitive d'une corde pincée.

L'orgue convenait très bien pour ces deux usages. Les instruments portatifs très petits ont dû s'employer exclusivement comme instruments mélodiques de dessus. Ceux dont les dimensions sont plus amples pouvaient commodément interpréter tenor ou contratenoir ou l'ensemble tout entier. Nous venons de voir pareillement les violes dans ce même rôle des deux violes et le luth avec une voix de femme de la fête de 1453). Toutefois, leur usage paraît moins fréquent qu'on ne le pourrait croire. Plutôt que de s'unir aux voix, communément du moins, ces instruments (ou leurs similaires les « rubèbes » ou « rebelles ») se font entendre très fréquemment, seuls ou du moins en des ensembles où les voix ne figurent point.

Mais les instruments de la famille des flûtes (flûtes à bec ou flageolet, de préférence au xv<sup>e</sup> siècle) semblent avoir joui alors d'une vogue sans pareille. Les flûtes sans doute devaient cette faveur au caprice de la mode, et bien des contemporains s'en étonnent et s'en indignent.

... Plutôt plaît la folle  
Flûte, sote, orde et frivoale  
Que les doux loyaux instrumens...

déclare le traducteur de Sébastien Brandt, l'auteur de *la Nef des fols du monde*. Mais ces indignations demeurent sans effet. Au siècle précédent, Eustache Deschamps constatait déjà le goût de ses contemporains pour cet aimable instrument :

Compains, aprens a flajoler...  
Car princes oyent volontiers  
Le flajol...

Les gens du xv<sup>e</sup> siècle continuèrent à penser là-dessus comme leurs prédécesseurs. Ils firent grand cas des flûtes et des flûtistes. Martin Lefranc n'hésite pas à en citer un parmi les plus excellents musiciens, non loin des maîtres, des Dufay, des Binchois, des Dunstable :

Mais jamais on n'a compassé  
N'en doulesine n'en flajolet  
Ce qu'ung, naguères trespassé,  
Faisoit, appelé Verdelet.

Non content d'écouter les flûtes en concert ou mêlées à d'autres instruments, on se plut à les faire figurer dans l'accompagnement des voix. Si l'on s'en rapporte — et pourquoi non? — au témoignage des monuments figurés, cette combinaison : harpe, luth, flûte, semble avoir été la plus ordinairement en usage avec la voix. Il serait fastidieux d'énumérer la longue

série des tableaux, des dessins, des estampes, des frontispices de livres où l'on voit représenté, à côté d'un ou plusieurs chanteurs, ce petit trio instrumental, dont une peinture de Michael Wohlgemuth, au Musée de Cluny, donne une représentation minutieuse et parfaite.

Dans cet ensemble, assurément, le rôle de la flûte est celui que nous pouvons déterminer avec le plus de certitude. Doubler la voix supérieure, la suppléer quand elle se taisait, sans doute aussi redire à l'occasion le *Superius* tout entier brodé de diminutions ingénieuses : voilà ce qu'on lui pouvait demander. Luth et harpes faisaient le reste. Et certes la nature de la flûte la désignait pour ce rôle. Son timbre, agréable et doux, tranchait très bien cependant sur le murmure des cordes. D'autant mieux que, maintes fois, la flûte représentée semble trop petite pour avoir pu exécuter sa partie autrement qu'à l'octave, au moins, de la note écrite. La facilité de son doigté rend la flûte un instrument très agile, donc excellent pour les traits rapides et les variations brillantes. Ajoutons enfin que ces temps où la facture devait être encore assez imparfaite, la simplicité même de son mécanisme lui assurait l'avantage presque certain d'une justesse et d'une égalité satisfaisantes.

En dehors de son emploi comme accompagnement des voix, ce petit ensemble, régulièrement constitué, pouvait s'employer parfaitement à l'exécution purement instrumentale des pièces. Transcriptions de polyphonies vocales ou compositions originales, ces morceaux ne différaient assurément que très peu de forme et d'écriture. Il ne semble pas que les contemporains en fissent la différence. En dehors des musiques spécialement faites pour régler les évolutions des danseurs, il apparaît clairement que le répertoire des ménestrels joueurs d'instrument ne diffère pas de celui des ménestrels qui sont véritablement des chanteurs. Les uns comme les autres, dans les mêmes circonstances et devant le même public, jouent ou chantent les mêmes chansons.

Le passage déjà signalé de la chronique de Mathieu d'Escouchy nous indique quelques-unes des combinaisons sonores qui plaisaient alors. Par exemple : un luth, une douçaine « avec un autre instrument concordant ». De ce dernier, si vaguement indiqué, inutile de vouloir rien dire. La douçaine, instrument à anche double comme le hautbois<sup>1)</sup>, mais, ainsi que son nom l'indique, au timbre doux et sans éclat, compte parmi les « bas instruments ». Elle pouvait donc très bien s'allier ici au luth pour l'exécution purement instrumentale de quelque chanson.

Plus loin, le chroniqueur mentionne quatre ménestrels jouant de « flutes (flûtes) très mélodieusement » : des pièces de danse sans doute et assurément à plusieurs voix. Quoique l'habitude d'établir, pour chaque sorte d'instrument, une famille complète du grave à l'aigu, ne se soit régulièrement introduite qu'au cours du siècle suivant, les monuments, déjà au xv<sup>e</sup> siècle, nous font voir des flûtes à bec de dimensions et par conséquent de diapasons fort divers. Rien n'empêchait de les combiner harmoniquement entre elles. Un autre chroniqueur du même temps, décrivant les fêtes du mariage du duc Charles de

1. Il est très probable que la douçaine est un instrument analogue au cromorne, sinon le cromorne lui-même (cf. *Monasthshefte der I. M. G.*, 1909-1910, p. 590, art. de M. Curt. Sachs), c'est-à-dire un instrument à anche double, mais à corps cylindrique comme la clarinette moderne, au lieu du corps conique du hautbois. Cette perce donne au timbre (pour le cromorne du moins) une couleur particulière, légèrement cavernueuse, mais très douce et fort agréable.

Bourgogne avec Marguerite d'York, célébrée à Bruges en 1468, cite également un quatuor de flûtes analogues. Quatre ménestrels en forme de loups (les musiciens apparaissaient dans ce divertissement sous des déguisements d'animaux divers) se montrèrent dans la salle « ayant flustes en leurs pattes et commencèrent lesdits loups à jouer une chanson »...

Enfin, à côté de ces combinaisons d'instruments de tonalité plutôt discrète, signalons-en, chez le même Olivier de la Marche, une autre où apparaissent les « haults instruments » aux éclats plus rudes. Des fenêtres d'une construction en forme de tour « saillirent trois chèvres et un bouc moult bien et vivement faictz. Le bouc jouoit d'une trompette saicqueboute, et les trois chèvres de *schalmayes*. Et en cette manière jouèrent un motet... »

Le *schalmaye* (*schalmei*, nom allemand du chalumeau ou hautbois) s'unissait ici avec la *sacquebute*, notre trombone moderne. Combinaison dont nous trouverons plus tard d'autres exemples nombreux toutes les fois qu'il faudra réaliser une sonorité éclatante et majestueuse.

Le répertoire des joueurs d'instruments ne se bornait pas seulement aux pièces savantes à plusieurs parties. La musique harmonique n'était pas encore, comme elle l'est aujourd'hui, la musique tout entière, et dans les fêtes les plus richement ordonnées, des morceaux figuraient avec honneur, purement mélodiques et confiés à un seul instrument. La virtuosité de l'artiste, la justesse et la vivacité de ses traits en faisaient sans doute le plus grand mérite. Mais peut-être, s'il nous en était resté quelque chose, pourrions-nous retrouver dans l'ordonnance de ces fantaisies quelque chose de la composition régulière et symétrique de ces estampies déjà signalées comme les premiers monuments de notre art instrumental.

Quoi qu'il en soit, — Mathieu d'Esconchy l'atteste pour les fêtes de Lille de 1453, — ces morceaux non accompagnés ne paraissaient pas indignes d'un auditoire d'élite. Il cite avec honneur parmi les « numéros » de ce riche programme « un bergier qui joua d'une musette moult nouvellement » et un « cornet d'Allemagne ». Figurait encore dans ce concert cette petite flûte à bec à trois trous, jouée d'une seule main et dont la mélodie s'accompagne au bourdonnement du long tambourin que l'artiste, de l'autre main, percute d'une seule baguette. Sous le nom de « tabourin », qui désigne l'ensemble des deux instruments (ils ne vont jamais l'un sans l'autre), ceci plaisait extrêmement au xv<sup>e</sup> siècle. Longtemps encore après, les « tabourins » figurent parmi les ménestrels attachés aux cours des princes. « Trois tabourins jouèrent ensemble une très joyeuse chanson... » Ensemble, cela veut dire ici, très vraisemblablement, à l'unisson. C'est du moins la seule manière dont on puisse s'imaginer la chanson dite, sur leurs petites flûtes toutes pareilles, par les trois « tabourineurs ».

Parmi les instruments qui jouent seuls, dans cette fête de 1453, l'orgue enfin figure avec honneur. L'édifice construit en forme d'église, avec ses vitraux et sa cloche, renfermait, à côté des quatre chantres ou enfants de chœur, un orgue : sans doute de dimensions médiocres et tel, par exemple, que celui qui est si minutieusement figuré dans le célèbre *Triptyque de l'Agneau* de Van Eyck. Quoi qu'il en soit, cet orgue se fait souvent entendre. Peut-être accompagne-t-il

les voix quand les chantres exécutent motets ou chansons. Le chroniqueur ne le dit point explicitement. Mais, de même que les musiciens de ce groupe alternent avec ceux que le pâté recèle en ses flancs, de même dans l'église alternent chantres et organiste. Sur neuf morceaux exécutés, l'orgue en dit seul quatre pour sa part.

Remarquons qu'il s'agit ici d'une fête toute mondaine et que les pièces que les chantres avaient à rendre, pour être quelquefois qualifiées de motets au lieu de chansons, n'étaient pas plus, assurément, morceaux de musique religieuse que la grande majorité des motets du xiii<sup>e</sup> ou du xiv<sup>e</sup> siècle. Pour les auditeurs du xv<sup>e</sup> siècle l'orgue n'était nullement, en effet, un instrument spécifiquement destiné à l'art sacré. Il apparaissait déjà bien dans l'église en ce temps-là, mais son usage y était encore fort loin d'être général, encore moins exclusif. Et quand il se risquait dans le temple, il n'y était rien de plus qu'un instrument comme les autres. La musique profane le revendiquait tout aussi bien pour elle, et dans ses combinaisons habituelles il figure avec honneur.

De l'art des organistes de cette époque, il subsiste un monument du plus haut intérêt et qui suffit, à lui seul, à nous instruire assez parfaitement du point où ils étaient alors parvenus. C'est l'œuvre de Conrad Paumann, né à Nuremberg vers 1410, mort à Munich en 1473, comblé de gloire et d'honneur pour le talent incomparable qu'il avait acquis, quoique aveugle, sur divers instruments, notamment sur l'orgue. Son *Fundamentum organisandi*, daté de 1452, est le plus ancien recueil de musique d'orgue parvenu jusqu'à nous.

Plus peut-être que par la valeur des pièces, assez nombreuses, qu'il renferme, il vaut par ce qu'il nous enseigne de la technique des organistes d'alors et de ce qu'on exigeait de leur talent. C'est surtout, en quelque sorte, un recueil d'exemples et de préceptes, de formules et d'indications propres à rendre familier aux artistes de ce temps l'art de transporter au clavier les œuvres de musique quelles qu'elles fussent, de préparer, par des préludes appropriés, l'audition des pièces vocales, de traiter avec les ornements et les *coloratures* appropriés des thèmes mélodiques connus. En un mot, ce livre réunit, en une manière de *compendium*, tous les artifices convenables pour adapter à l'orgue toute musique et pour adapter l'orgue à toute musique. Il est à croire que ce talent particulier était alors le plus indispensable aux organistes. Leur répertoire, improvisé dans la forme et dans les détails, pouvait comprendre tout ce qu'on écrivait autour d'eux, pourvu que l'exécutant fût parfaitement au fait des transformations nécessaires. Il se peut — c'est même probable — qu'il existât déjà des compositions spécialement conçues pour l'orgue. Mais, le plus ordinairement, les organistes se devaient borner à traiter, suivant les règles imposées par la technique et les ressources de leur instrument, soit des thèmes, soit des pièces, religieuses ou autres, déjà élaborées complètement sous une autre forme.

Ce serait peut-être dans les préludes — *Præambulum*, comme dit le manuscrit — que la part d'invention resterait la plus considérable, si ces pièces, assez courtes, étaient autre chose que l'exposition plus ou moins variée d'une formule vocale, d'une cadence un peu prolongée. Qu'on en juge par cet exemple :



Præambulum super Fa CONRAD PAUMANN

Cela n'est pas d'un art très profond, et l'effort du compositeur s'y borne à la recherche de variations ingénieuses et agréables. Pareillement, quand il se borne à transcrire, pour son clavier, quelque chanson ou quelque motet, il n'excède point ces limites modestes. L'adaptateur inconnu du motet tiré du *Roman de Fauvel* (nous avons cité cette pièce), un siècle auparavant, n'opérait pas autrement. Ses successeurs, au xv<sup>e</sup> siècle, n'ont fait qu'étendre un peu ses procédés sans les transformer le moins du monde<sup>1</sup>.

En principe, il n'en va pas autrement pour les pièces où le musicien s'applique à traiter un thème connu, profane ou religieux, il n'importe. Ces compositions sur un tenor donné prennent cependant un caractère assez original par la liberté avec laquelle ce tenor est toujours interprété. Au contraire des œuvres des déchanteurs d'autrefois, où le tenor reste toujours sans changement ou du moins n'est modifié que dans son rythme pour pouvoir entrer, de gré ou de force, dans le cadre du mode choisi, il est ici, lui aussi,

varié et travaillé de façon assez curieuse. Chaque cellule, chaque note en est amplifiée et étendue de telle sorte, il se joint à la signification harmonique primitive tant d'incidences, presque indépendantes parfois dans l'ensemble, que la mélodie primitive n'est guère reconnaissable du premier coup. S'il est permis de le dire, c'est comme un premier et timide essai de la grande variation beethovenienne, — toutes proportions gardées, bien entendu, et sans vouloir rapprocher des œuvres d'une portée si inégale.

Il convient de citer au moins un fragment de l'une de ces pièces, souvent assez développées. Et avant d'en donner le texte, nous reproduirons le thème choisi par le compositeur. Il se trouve, par un hasard heureux, dans un manuscrit du même temps (relié dans le même volume). La comparaison de cette simple mélodie avec son interprétation instrumentale ne manque pas d'intérêt.

Voici le début de ce chant, exposé monodiquement dans le manuscrit en question :

Qu'est devenue cette phrase grave et une sous la main du compositeur qui la mit en œuvre? Voyons la pièce d'orgue de Paumann, et de quelle façon, au-

dessous d'un contrepoint dont les *coloratures* n'ont rien qui ne nous soit déjà familier, il a disposé et varié le tenor fondamental.

Tenor "Benedicite Allmechtiger Got" CONRAD PAUMANN

1. Il n'est pas sans intérêt, à ce propos, de remarquer que cette similitude s'étend même à la notation. Le *Fundamentum organisandi* unit pareillement l'écriture musicale mesurée (notes sur portée) et la tablature par lettres. La partie supérieure est seule écrite sur la portée, les

autres (tenor et contratenor) en lettres au-dessous. Des indications complémentaires marquent au besoin (comme ce sera la règle pour les tablatures de luth) les différences de valeur.

(Fa) (Do) (Si) (La)

(Ré) (Mi) (Ré) (Do) (Si)

(La) [Si] (Do) (La)

(Fa) (Sol) (Fa) (Mi) (Ré)

Il est assurément aisé, à l'analyse, de retrouver dans la mélodie de ce tenor celle du chant original. Il n'en est pas moins vrai que le travail ingénieux du compositeur l'a singulièrement transformé, comme on peut s'en convaincre par l'indication des notes primitives placées au-dessous du texte. L'intérêt singulier de cette transformation (qui en fait tout autre chose), c'est qu'elle n'est point rythmique, mais essentiellement mélodique et harmonique. Il est curieux et digne de remarque de trouver déjà, dans la technique des organistes du xv<sup>e</sup> siècle (car rien n'autorise à penser que Paumann ait été seul à composer dans ce goût), les premiers rudiments d'un procédé de développement qui devait avoir une si grande importance dans l'évolution progressive de l'art<sup>1</sup>.

Il est donc heureux, pour notre connaissance de la musique instrumentale de ce temps, que les manuscrits de Paumann aient été conservés. Car ces monuments inestimables sont à peu près les seuls qui nous en restent. Aucune tablature de luth du xv<sup>e</sup> siècle ne paraît être arrivée jusqu'à nous. Et pour trouver les moyens d'étudier les premiers témoignages de la riche littérature de cet instrument, si intéressante au point de vue de l'étude des formes musicales, il faut attendre les premières années du siècle suivant. Il est très vrai que quelques-uns des nombreux livres imprimés que renferment les bibliothèques remontent aux toutes premières années du siècle. Ils renferment l'œuvre de musiciens qui avaient fleuri dans l'âge précédent. Cela est manifeste pour les premières éditions de Petrucci et pour les compositions d'un des premiers luthistes allemands qui nous soit connu, et

Hans Judenkünig, qui fut peut-être un élève, tout au moins un imitateur de Paumann, luthiste excellent lui aussi. Mais nous reporterons cependant l'examen de ces livres au moment d'aborder l'art du xvi<sup>e</sup> siècle.

Pour nous aider à concevoir, approximativement tout au moins, ce que pouvait être le répertoire des ménestrels que les princes du xv<sup>e</sup> siècle entretenaient à leur cour et dont l'art déjà compliqué et brillant venait apporter aux fêtes et aux réjouissances leurs magnificences sonores, il faut se garder de négliger certains documents qui, sans la satisfaire pleinement, piqueront au moins notre curiosité. Il demeure en effet quelques pièces instrumentales du xv<sup>e</sup> siècle, non point écrites pour un instrument seul, se suffisant à soi-même, tel que l'orgue, le luth ou la harpe, mais en parties, pour un petit groupe de musiciens.

Ce ne sont guère, il est vrai, que des transcriptions de chansons, et la forme de ces petits morceaux ne nous apprendra rien de très caractéristique. On peut en lire un certain nombre, par exemple, à trois ou quatre voix, dans ce recueil (*Liederbuch*) de Berlin qu'Eitner a reproduit dans ses *Monatshefte* de 1875. Cependant, si ce sont des chansons, celles-ci n'ont pas tout à fait l'aspect de celles qui semblent vraiment destinées à la voix. Plus rythmiques, plus animées, plus allantes, elles paraissent bien de véritables airs de danses, et, telles qu'elles se présentent, elles n'offrent point le retour périodique et caractéristique de certaines phrases qui, dans les chansons vocales, sont ordinairement imposées par la forme fixe du petit poème, rondeau ou ballade, lequel en fait le texte.

On en jugera, au surplus, par l'exemple suivant emprunté à Eitner. Il offre l'avantage d'être de la composition d'un musicien, Carmen, cité par Martin

1. La transcription complète du *Fundamentum organiscandi* de Conrad Paumann a été publiée en 1867 dans le second volume des *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* de Fr. Chrysander, par F. W. Arndt, avec une étude sur le musicien et son œuvre.

Lefranc comme un des plus notables prédécesseurs de Dufay et de Binchois :

Tapissier, Carmen, Cesaris,  
N'a pas longtemps si bien chantèrent  
Qu'ils établirent tout Paris  
Et tous ceux qui les fréquentent.

Voici l'œuvre de ce vieux maître. Est-elle, telle

quelle, sortie de ses mains, ou le morceau n'est-il qu'une mise en œuvre nouvelle d'un thème à lui emprunté? J'inclinerais, sans rien affirmer, vers la seconde hypothèse. L'écriture, toute en imitations canoniques régulières et soutenues, entre le *Superius* et le *Tenor*, n'est déjà plus celle des musiciens de la première moitié du siècle.

Der Ratten Schwanz .

CARMEN

Il est bien entendu que la notation originelle des pièces du *Liederbuch* de Berlin n'indique nullement pour quels instruments ces petites compositions furent écrites. Et il n'est pas moins certain que, suivant l'usage de ces temps-là, le musicien ne s'est pas du tout inquiété de savoir comment et par qui sa musique serait interprétée. Il s'en remettait, comme on le fera encore longtemps après lui, aux usages, aux circonstances et aux ressources dont on disposerait. Aussi bien, quels que fussent les instruments choisis, pourvu que leur diapason restât proportionné à la partie qui leur était assignée, l'effet ne pouvait être ni diminué ni modifié. Ne cherchons point, dans la musique des primitifs, à préciser ce qui ne le fut jamais et ne le pouvait être, et représentons-nous ces airs de danse exécutés par tel ou tel groupe d'artistes qu'il plaira d'imaginer, d'après les témoignages contemporains. Ce sera, si l'on veut, des joueurs de violes ou de rubébe. Nous savons que ces instruments

étaient fort goûtés dans la musique instrumentale. Et Martin Lefranc n'a pas manqué de marquer, pour la postérité, le passage à la Cour de Bourgogne d'artistes anglais de cette sorte, dont le talent avait étonné même les plus grands artistes d'alors.

Tu as bien les Anglais ouy  
Jouer à la Cour de Bourgogne ;  
N'a pas certainement ouy,  
Fut-il jamais telle besongne ?  
J'ay veu Binchois avoir vergongne  
Et soy taire emprès leur rebelle,  
Et Du Fay despite et frongne  
Qu'il n'a mélodie si belle.

Au surplus, il est un monument iconographique célèbre qui, maintenant, résumera à merveille tout ce que nous croyons savoir des habitudes des artistes d'alors pour ce qui regarde le choix et le groupement des instruments dans la musique d'ensemble. C'est la belle suite de planches gravées attribuées à Albrecht Dürer et connue sous le nom de *Triomphe de*

*Maximilien*. Commenté par les indications d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne qui renferme les indications fournies à l'artiste pour l'exécution de son travail, ce document paraît d'une précision qui ne laisse aucune place à la fantaisie. Dans le vaste cortège organisé en l'honneur de l'empereur, les musiciens tiennent une place importante. Soit à cheval, puis-qu'il s'agit d'une sorte de marche triomphale, soit placés sur des chars trainés par des animaux divers, ils constituent une suite de petits groupes séparés, suivant les affinités que les artistes remarquaient alors entre les différentes sortes d'instruments. Et nous avons ainsi l'image exacte, dans l'exercice de leurs fonctions, des éléments artistiques qu'une cour somptueuse pouvait réunir et mettre en œuvre. A la vérité, le *Triomphe de Maximilien*, daté de 1512, nous reporte un peu au delà du siècle que nous venons d'étudier. Mais la différence n'est pas grande. Les artistes que l'empereur Maximilien avait à son service s'étaient formés dans la

seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Élèves et héritiers des maîtres de cette période, ils en avaient assurément conservé les traditions et les habitudes, pour une très large part tout au moins.

La chapelle, la musique de la chambre, les musiciens de guerre ou de carrousel, rien ne manque dans cette revue, vraiment complète. Voici des bandes de trompettes, régulièrement constituées avec les timbaliers dont les timbales fournissaient à leurs fanfares l'accompagnement déjà consacré. Voici, soutenues des roulements des tambours, les flûtes, flûtes traversières, assez semblables de proportions et de diapason par conséquent à celles de nos orchestres. Telles quelles cependant, elles paraissaient un instrument de guerre, comme le sera un peu plus tard le fifre des bandes suisses. Et le maître qui les conduit, Anthony de Dornstadt, a soin de rappeler qu'il « flûta » pour le belliqueux empereur Maximilien « en maints durs combats et chevaleresques bans ». Plus artistiques déjà, ou du moins se révé-

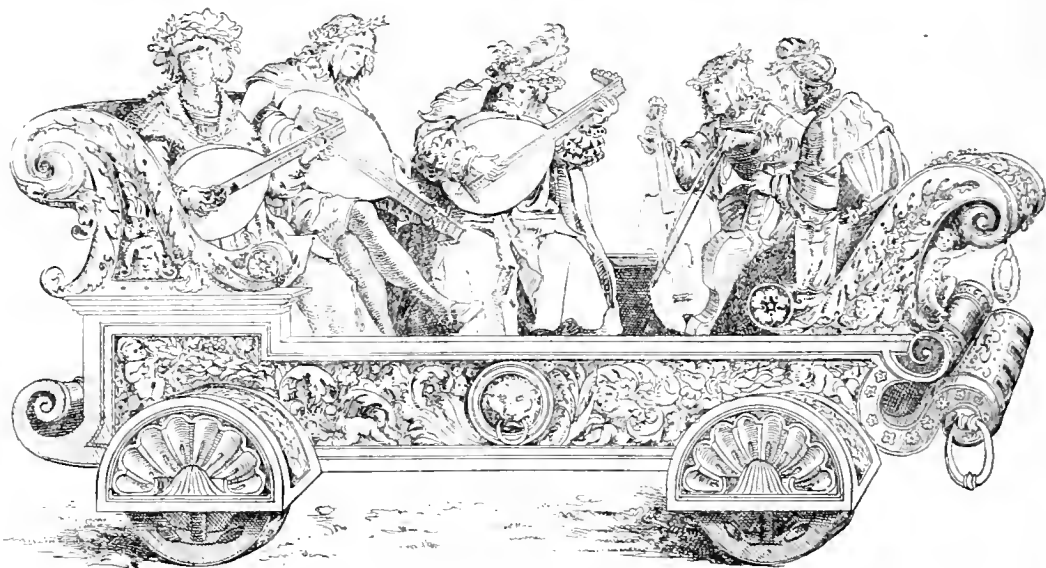


FIG. 315. — Joueurs de luth et de viole. (*Triomphe de Maximilien.*)

lant propres à l'exécution d'une musique harmonique complexe, apparaissent des bandes de trombones et de hautbois, constituant un véritable orchestre militaire. Un véritable orchestre, c'est bien le mot, puisqu'on y voit dix hautbois ordinaires, cinq d'un modèle plus grand (hautes-contre ou tailles?) et dix trombones altos ou ténors!

Tous ces musiciens figurent à cheval. Viennent ensuite, placés sur des chars, les artistes jouant d'instruments plus délicats et moins rudes, ceux qui constituent ce que le manuscrit de Vienne appelle proprement « la musique ». En premier lieu, un groupe de luths et de violes (*Lauten und Rybeben*) : trois luths, deux violes. L'un au moins de ces musiciens (sinon deux) semble chanter. Rien de plus naturel. Et cette combinaison d'archets et de cordes pincées fournissait aisément un accompagnement parfait à la voix, tout en pouvant servir à l'exécution de pièces instrumentales.

Un autre char porte des instruments plus éclatants : deux hautbois, deux cromornes de taille différente, un trombone. Ce groupe de « hauts instruments » (nous l'avons vu réalisé déjà dans la fête de

1468) paraît très propre à l'exécution des danses, aussi bien que des musiques de fête où la vigueur de la sonorité n'était pas déplacée.

Contrastant avec celui-ci, un autre char porte la « musique douce » (*Musica : swess melody*). Nous y trouvons des instruments plus variés, mais tous d'intonation fine et suave. Un tambourin d'abord (*Tämerlin*), c'est-à-dire un de ces « labourineurs » déjà signalés, dont la petite flûte droite, jouée d'une seule main, est soutenue du tambourin proprement dit, frappé d'une seule baguette. En 1512 donc, la mode n'était pas encore passée de ce petit ensemble, propre à rendre seulement une musique très simple et de caractère populaire. Le tambourin se joignait-il aux autres artistes? Cela semble peu probable. Quoi qu'il en soit, voici à côté de lui des instruments à cordes. Deux luths : l'un petit (*Quintern*), un plus grand (*Grosse lauten*); deux violes : une basse (*Rybeben*), un dessus (*Fydel*), et enfin une harpe. Puis encore deux flûtes à bec : une petite et une grande. Ces sept derniers instruments peuvent parfaitement sonner ensemble, aussi bien pour accompagner les voix que pour exécuter seuls. Et nous avons ainsi, réalisée, une

combinaison dont la vogue, on le verra, fut grande et durable.

Pour être complet, il reste à signaler le char ou figure, seul, le célèbre organiste Paul Hofhaimer

jouant d'un petit orgue (*Possetif*) à tuyaux. Une regale petit clavier à un seul jeu d'anches se trouve à l'autre bout du char. Vient enfin celui ou la chapelle a pris place. Il porte seize chanteurs, hommes ou en-



FIG. 316. — Hautbois, cromornes, trombone. (*Triomphe de Maximilien.*)

fants, en habit de chœur, chantant sur un seul grand livre ouvert. Avec eux, portant aussi le costume ecclésiastique, deux musiciens : un cornet (*Zincken*) et un trombone. Bien que le rôle de ces instruments

dans la musique polyphonique d'église ait toujours été trop peu indépendant des voix pour valoir d'être étudié alors qu'il s'agit de musique instrumentale proprement dite, il convient cependant de signaler



FIG. 317. — Tabourin, grand et petit luth, dessus et basse de viole, harpe. (*Triomphe de Maximilien.*)

leur présence. Il semble résulter des notes manuscrites que leur mélange avec le chœur où ils soutenaient l'un — le cornet — toujours les dessus, l'autre — le trombone — sans doute ordinairement les basses,

était alors, dans la chapelle impériale, une innovation récente. Quoi qu'il en soit, ce renforcement de certaines parties de l'ensemble vocal parut promptement indispensable.

Au xvi<sup>e</sup> siècle nous trouverons partout en France, en Italie, en Allemagne, les « cornets de musique » employés à doubler les voix des enfants, ou plutôt à exécuter leur partie en diminutions savantes et rapides, tandis qu'à l'autre extrémité de l'édifice contrapuntique gronderont les trombones, ou bien — en France surtout — les serpents, les grandes basses de hautbois ou de cromorne, les bassons.

Les affinités entre instruments de diverses sortes, telles que les groupes de la musique du *Triomphe de Maximilien*, par leur composition, nous les révèlent, ne devaient perdre pour les artistes du xvi<sup>e</sup> siècle aucun de leurs caractères d'impérative évidence. En fait, toute la musique instrumentale de cette époque — j'entends celle qui n'a pas pour interprète un virtuose unique — s'établit d'après les mêmes principes.

Toutes les fois que l'art musical s'emploiera à rehausser la splendeur d'un grand spectacle, d'une cérémonie pompeuse, partout où il aura à déployer sa puissance la plus efficace, nous verrons alterner successivement chacun de ces petits « orchestres », à peu près tels qu'ils avaient pris place déjà dans la pompe du cortège que fixa, pour la postérité, le burin du graveur du *Triomphe*. Les ballets, les intermèdes des comédies, les entrées de souverains, les bals de cour, partout où les ressources sont assez abondantes, s'enrichissent de leurs sonorités variées, moins habiles à s'unir qu'à se faire valoir par des contrastes tranchés. De ces instruments différents, les uns paraîtront seulement propres à se faire entendre seuls, leur éclat ne paraissant point pouvoir s'unir aux accents des chanteurs. D'autres, au contraire, sans renoncer à se

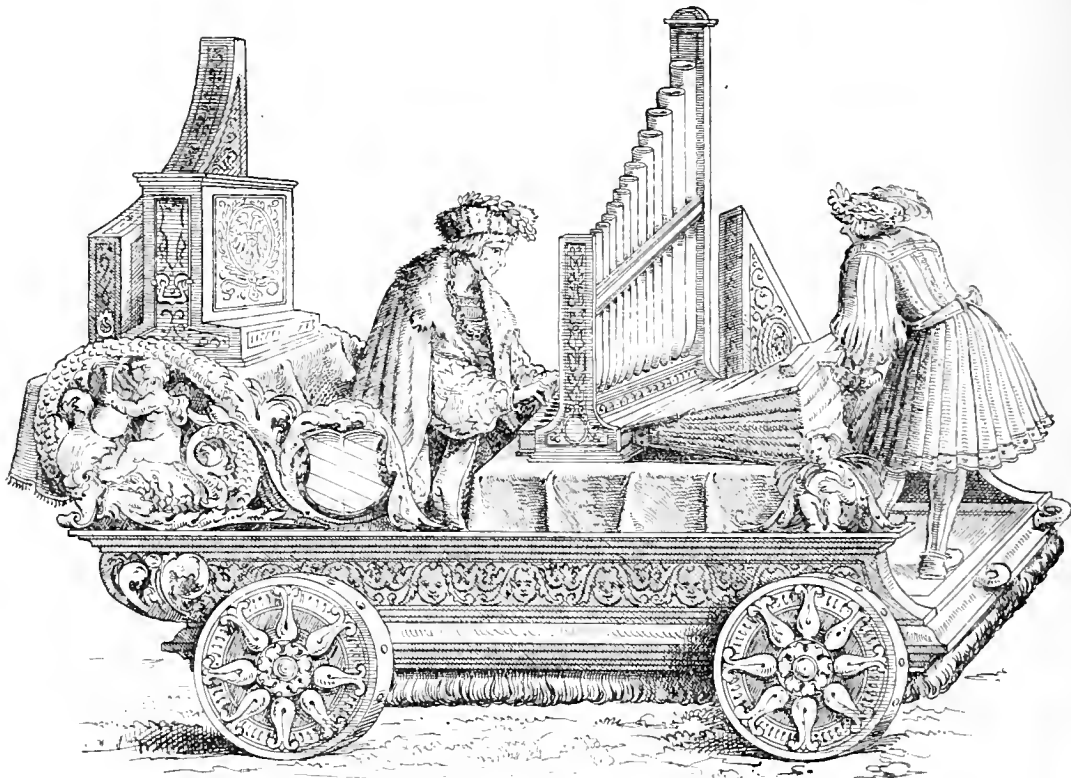


Fig. 318. — Orgue portatif et régale. (*Triomphe de Maximilien.*)

produire en concerts, seront jugés convenables à l'accompagnement des voix. Pour effacé qu'il soit, ce rôle ne les diminuera point. Ils resteront, ceux-là, les plus nobles et les plus estimés. Quand le drame lyrique, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, naîtra de l'effort des humanistes florentins, les compositeurs qui s'essayeront en ce genre renouvelé, croient-ils, de la docte antiquité, n'en voudront point d'autres pour soutenir la déclamation de leurs acteurs. Ils jugeront inutiles et barbares la plupart de ces instruments variés dont le moyen âge s'était délecté. En Italie surtout, le triomphe de l'Opéra marquera leur définitive décadence. Le plus grand de tous, Monteverde, s'il s'est plu, en son *Orfeo*, à résumer magnifiquement tout ce que l'art des ordonnateurs de fêtes princières avait élaboré jusqu'alors, n'a jamais renouvelé cette tentative. Ses autres opéras ne confient guère aux instruments que l'abstraite harmonie sur quoi la mélodie s'exalte. Confinés dans ce rôle effacé, mais nécessaire, ceux qu'il a

conservés (si peu nombreux, du reste!) ne sont plus appelés à faire valoir le charme ou l'éclat de leur timbre. Et la fête sonore où nous convie l'orchestre — à l'ancienne mode — de l'*Orfeo* n'a pas eu de lendemain.

Faut-il citer ici de multiples témoignages de la persistance, au cours du xvi<sup>e</sup> siècle, des traditions orchestrales établies par le précédent siècle? De nombreuses descriptions de fêtes musicales de ce temps ont été maintes fois données. Intéressantes d'ailleurs et nécessaires, faute de mieux, puisque, en somme, de toute la musique de ces solennités magnifiques il ne nous est guère resté que ces descriptions, quand il nous en est resté quelque chose. Encore souvent sont-elles, ces descriptions, trop vagues ou trop confuses pour nous apprendre beaucoup.

Voici, par exemple, le récit, tiré d'une lettre d'un contemporain, de la représentation devant le pape Léon X, en 1518, des *Suppositi* de l'Arioste. Raphaël

avait peint les décors de cette comédie, dont chaque acte s'accompagnait d'un intermède de musique. Inconnus, bien entendu, le nom de l'auteur et le texte de ces musiques. Mais nous avons quelques renseignements sur la composition des groupes d'exécutants. Hautbois (*pifferi*), deux cornets, cornemuses<sup>1</sup>, en voici un. Violes et luth, c'en est un autre. Un petit orgue « aux sons variés » se fait entendre aussi, probablement seul. Les autres combinaisons ont recours aux voix : une voix avec une flûte et un groupe de chanteurs en concert.

Sautons quelques années et passons en France. Voyons la pompe qui accompagne l'entrée de Henri II à Rouen en 1550. C'est un cortège mythologique où figurent, en diverses scènes, des personnages costumés à l'antique. Il y a des hérauts, sonnans de trompettes contournées selon la forme des buccins et du *litus* des légionnaires romains. A côté, un groupe moins décoratif, mais plus moderne : un petit hautbois, un cornet droit, un cornet courbe, une sorte de trombone. Des instruments du même genre résonnent aux mains des Tritons qui font cortège à Arion monté sur son dauphin et accompagnant de son luth les chants qu'il fait entendre. Plus loin, un trio de sirènes jouant des « doucines » (douçaines ou cromornes sans doute, ou peut-être flûtes douces). Enfin, sur un grand char, un groupe plus important : Orphée et les neuf Muses. Orphée joue de la harpe : les Muses sont neuf joueurs de viole dont les instruments « rendaient d'excellentes voix correspondantes aux doux accords d'Orphée ».

Avec bien plus de détails encore, le poète Jodelle, organisateur ordinaire des fêtes et mascarades de la Cour de France, nous a laissé la description d'une de ces ordonnances pompeuses où se plaisait l'esprit nourri d'antiquité des hommes de la Renaissance. C'est l'*Épithalame de Madame Marguerite, sœur du roy Henri II très chrestien, duchesse de Savoie*. La cérémonie est de 1559. Il s'agit encore d'un cortège allégorique où figurent « Chantres et sonneurs », c'est-à-dire chanteurs et instrumentistes, sous les traits de héros, de poètes ou de divinités antiques. Plus poète assurément que musicien, encore que, ainsi que tous les poètes de la Pléiade, il goûtât pleinement le charme de la musique, Jodelle a fait chanter presque tous les personnages de sa mascarade. Mais, en ce que les voix récitaient ainsi, la musique instrumentale tenait assurément grande place : qu'il s'agit de ritournelles longuement variées ou développées, de répétitions intégrales des mélodies reprises aux instruments ou d'airs alternant avec les couplets dits par les chanteurs. Malgré tout ce qu'elle laisse à deviner à notre curiosité, la description de cette fête musicale reste d'un intérêt singulier en ce qu'elle révèle de la complexité colorée de cet art du xvi<sup>e</sup> siècle, que nous croyons connaître et dont une partie seulement

a survécu, sans même les traditions d'exécution qui lui donnaient la vie.

Ce sont toujours, suivant la coutume que nous connaissons, de petits groupes de musiciens qui évoluent séparément :

Ainsi tous separez, trois à trois, quatre à quatre,  
Ne soustrent le plaisir par le discord combattre...

Mais laissons la parole au poète. Phébus, Amphion, Pan et Orphée composent le premier groupe, représentés par quatre musiciens du roi : Guillaume Le Boulanger, sieur de Vaumesnil, Charles Edithon, Jean Dugué, Thomas Champion dit « Mithou ». Les deux premiers jouent du luth, dont ils accompagnent sans doute tour à tour leur voix ; Dugué joue des régales, Mithou du clavecin :

Les deux, dessus le luth, dont comme deux ils sonent  
Doucement un sonet doux et hautain fredonnant  
Que sur ce jour j'ay fait : les deux autres survans  
Accordent au sonet et au son, émoüans  
L'âme plus agrement : l'un touche ses régales  
Aux sept tuyaux de l'un Arcadien esgales,  
Et l'autre un clavecin accorde gayement  
Et selon sa partie avec l'autre instrument...

De quelle façon ces instruments se combinaient-ils entre eux et avec la voix ? Il semble bien que ces quatre artistes jouassent deux à deux, le clavecin et la régale répondant à la voix et au luth, c'est-à-dire traitant le même thème d'une façon différente ou exposant une ritournelle longue et développée. Ce que le texte insinue clairement, c'est que, les instruments jouant par deux, l'un exposait la mélodie avec son accompagnement aussi, sous la forme simple, l'autre la même en variations.

Quand l'un d'eux tient le plain, l'autre, dessus, fredonne,  
Et le tiers fredonnant, le quart pleinement sonne...

Ce mode d'exécution, dont nous trouverons des exemples nombreux dans les pièces à deux luths qu'on lit en divers recueils, peut nous paraître singulier. Il n'en était pas moins couramment usité. La vogue en durera longtemps.

Vient ensuite un chœur : les neuf Muses représen-



FIG. 319. — Luth et harpe accompagnant la voix (d'après une figure du *Carnaval de Stuttgart*, 1600).

1. Ces cornemuses (*cornamuti*) ne sont point sans doute l'instrument à réservoir d'air cher aux musiciens rustiques. Le mot désigne, en italien, une sorte d'instrument à anche double voisin du cromorne, mais sans doute à tuyau droit. Le terme *cornamuti storti* désigne en italien les véritables cromornes à crosse recourbée.

tées par sept femmes et deux enfants. Ni le nombre des voix ni leur disposition ne sont indiqués. Mais des instruments joués par des chanteuses elles-mêmes (sans doute luths, harpes ou analogues) accompagnaient leurs accents. Passons sur d'autres chœurs semblables (Poètes de l'antiquité, Tritons, Sirènes,

Voici un autre groupe : Mercure avec une flûte, Sapho armée d'un cistre, Ariou portant sa harpe, le centaure Chiron jouant de la lyre (c'est le nom que les poètes d'alors donnent en leurs vers à la viole). Sapho et Ariou chantent tour à tour en s'accompagnant : la flûte de Mercure exécute sans doute les ritournelles, ou double ou varie le chant. Chiron sur sa viole les suit

Et sonnant, fait le quart...

autrement dit la quatrième partie, la basse de l'ensemble.

Plus loin s'avance un trio d'instrumentistes. C'est un groupe pastoral :

Trois pasteurs qui tantost jouaient tant à mon gré  
D'un flageol, d'une flûte et d'une cornemuse...

Il n'est pas très aisé de se figurer exactement quelle musique, et comment pour eux disposée, pouvaient exécuter ces trois instruments, dont le dernier surtout, s'il s'agit bien là de la véritable cornemuse des modernes, ne paraît guère propre à s'unir à d'autres.

Mais le cortège comprend encore un groupe purement instrumental et décrit avec une clarté parfaite. C'est un concert de cornets aigus et graves :

Un Triton embouchant un gros instrument creux,  
Trompe des Dieux marins, retorse en plusieurs neus...  
sert d'une basse-contre à ces quatre. Un Triton  
Plus jeune que celui, d'un plus mesuré ton  
Va remplissant sa trompe, autrement retournée  
Que celle que son père a si bas entonnée.  
Deux Satyres plus haut et plus clair que ces deux  
Ils cornets à bouquin esclatent avec eux...

Arrêtons-nous un instant à propos de cette dernière combinaison. Ce quatuor mérite de retenir l'attention, non pas tant parce qu'il montre ici mis en œuvre des instruments et des sonorités que les Français d'autrefois semblent avoir très



Fig. 320. — Un joueur de harpe.  
(Carnaval de Stuttgart.)

particulièrement goûtés, et que l'orchestre moderne a dédaigneusement laissé perdre, mais parce que leur emploi révèle clairement une tendance caractéristique de la facture et de la composition instrumentales au XVI<sup>e</sup> siècle. Ces cornets interprètent assurément ici une pièce à quatre parties : motet, air ou chanson, il n'importe. Et pour rendre les quatre voix de cette polyphonie calquée sur la polyphonie vocale, le compositeur emploie quatre instruments de même nature, mais de diapason différent. Du moins, si les deux parties supérieures s'exécutent sur le même instrument, le ténor et la basse en exigent de bien appropriés à leur plus grave diapason. Voici donc une « famille » qui du grave à l'aigu compte au moins, en 1539, trois membres : dessus, taille et basse de cornet. Le XVI<sup>e</sup> siècle, ceci est à noter, s'est efforcé de réaliser, dans chaque genre d'instruments musicaux qu'il connaissait, cette division régulière, calquée sur le type de la composition savante à quatre parties. Qu'il s'agisse des violes, des flûtes, des instru-

ments à anche ou à embouchure, des luths même, les facteurs — à l'inspiration des musiciens sans nul doute — s'empressent à les construire selon des diapasons classiquement échelonnés d'après les principes de l'école. Une modification quelconque est-elle apportée pour quelque raison à un instrument type ? Le type réformé ou perfectionné engendre immédiatement une nouvelle famille. Et c'est une variété prodigieuse, un pullulement extraordinaire d'instruments de toute sorte et de toute taille se réunissant par groupes désormais homogènes — en théorie du moins — pour l'exécution des pièces de musique.

Le XV<sup>e</sup> siècle n'avait pas connu cette spécialisation excessive. Les divers instruments qu'il pratiquait, inventés plus ou moins fortuitement au cours des âges avec un diapason déterminé qui les caractérisait en grande partie, ces instruments, pour réaliser la musique harmonique, se groupaient selon certaines affinités, sans qu'on crût nécessaire d'unifier si parfaitement les timbres. Conçus comme instruments nécessairement graves, les trombones, par exemple, ou les cromornes fournissaient des basses solides aux dessus des hautbois. Et l'on ne s'était point encore avisé qu'il fût utile de construire des trombones sopranos non plus que des hautbois graves, ainsi qu'on fit plus tard.

Aussi bien, n'oublions point que le contrepoint primitif (jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle) ne procédait pas par superposition de voix aux registres nettement différenciés. Il ignore, à vrai dire, les divisions précises de sopranos, d'altos, de ténors et de basses. Plus harmonique que polyphone (d'effet tout au moins), il oppose simplement à une partie supérieure une, deux ou trois autres de diapasons et d'étendue pareils, et qui ne sauraient se mouvoir qu'au prix de croisements perpétuels. C'est de leur parfaite fusion plutôt que de leurs marches diverses que le compositeur entend, d'ordinaire, tirer parti.

Il est utile peut-être qu'un contraste de timbres s'établisse — s'il s'agit de musique instrumentale — entre la mélodie du dessus et l'ensemble sonore qui la soutient. Quatre voix égales et pareilles ne sont pas, en tous cas, nécessaires, ainsi qu'elles sembleront l'être pour une polyphonie où les quatre voix visent à une parfaite et complète indépendance. Donc les facteurs du XV<sup>e</sup> siècle n'avaient point à s'inquiéter de fournir aux musiciens des ressources que ceux-ci ne leur réclamaient pas.

Ceux du XVI<sup>e</sup> siècle, au contraire, mirent tous leurs efforts à donner satisfaction à de nouvelles exigences. Pour tous les instruments, ils établirent des familles embrassant, du grave à l'aigu, l'étendue entière de l'échelle. Et jusqu'au premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle ils s'appliquèrent à perfectionner comme à multiplier les variétés qu'ils imaginaient. De là, dans certains livres théoriques de ce temps, cette multiplicité prodigieuse d'engins sonores, gradués depuis le soprano le plus aigu jusqu'aux basses les plus profondes. Le traité connu de Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1617) reste, à ce point de vue, le plus complet et le meilleur.

Mais il faut se garder de prendre à la lettre toutes les indications de Praetorius et de ceux qui ont traité le même objet. Assurément, beaucoup de ces variétés d'instruments n'ont guère eu qu'une existence à peu près imaginaire. Si quelque facteur s'avisait de les construire, elles n'entrèrent jamais dans l'usage, et il reste bien probable que beaucoup ne servirent, à de rares exemplaires, qu'à satisfaire la curiosité d'un amateur à l'esprit méthodique, sans s'adapter jamais



à la pratique de l'art. Du moins ne les voit-on, en dehors des livres, mentionnées nulle part. Et cela ne doit pas surprendre. Car aujourd'hui encore, malgré les progrès de la facture qui rendent aisée la solution de problèmes presque insolubles autrefois, il est bien des instruments d'invention récente théoriquement établis par famille, dont quelques variétés seules ont réussi à s'imposer.

Les raisons du choix qui s'établit peu à peu n'ont pas changé au cours des âges. Aujourd'hui comme autrefois, — et plus encore autrefois, — certains spécimens créés avaient contre eux des inconvénients tels, que les exécutants préféraient s'abstenir. C'est ainsi, par exemple, qu'au temps passé, les grandes basses de la famille des hautbois n'ont jamais pu entrer dans l'usage ordinaire. Il était si incommode évidemment de jouer d'un de ces hautbois gigantesques, dont le tube droit, long de plus de deux mètres, traînait à terre derrière l'exécutant, qu'on préférait chercher une autre basse aux concerts de hautbois, dont les dessus et les tailles offraient seuls des dimensions raisonnables. On continua donc généralement à user des trombones comme basse de cet ensemble, jusqu'au jour du moins où un inventeur inconnu eût eu l'idée de replier sur lui-même ce tuyau démesuré et de créer ainsi la première esquisse du basson moderne<sup>1</sup>.

D'autres instruments graves, les basses des flûtes par exemple, péchaient d'un autre côté. Outre l'inconvénient de leurs dimensions, le son en demeurait si faible qu'il manquait de la plénitude requise pour la fondamentale d'un ensemble harmonique. Car faire parler un tuyau à bouche de huit pieds avec la fermeté d'intonation d'un jeu d'orgue exigeait une pression et une dépense d'air que les poumons humains ne sauraient point fournir. Aussi les basses de flûte, employées encore par Lully et ses prédécesseurs immédiats, ne sont-elles en réalité que de véritables ténors, à l'octave grave, à peu près, de notre flûte d'orchestre.

Il était enfin d'autres instruments — les cromornes sont dans ce cas — dont l'étendue restreinte et le timbre un peu terne ne pouvaient guère convenir aux parties de dessus. Réduits à l'intervalle d'une dixième à peu près, ils pouvaient rendre de bons services à la basse ou dans les parties intermédiaires, mais là seulement. Et vraisemblablement les dessus de cromorne ne furent jamais très estimés. Les hautbois les suppléaient avec avantage. Mais les variétés graves connurent une vogue assez longue.

A ces inconvénients résultant en quelque sorte de la nature même de l'instrument s'en joignaient d'autres, dont l'art encore rudimentaire des facteurs était seul responsable. On n'avait point encore imaginé de suppléer aux doigts de l'exécutant par un savant mécanisme de clefs et d'anneaux pour fermer les trous percés dans le tube sonore. Aussi, dès que l'instrument excédait certaines dimensions, devenait-il à peu près impossible que l'écart des doigts ne dépassât point les limites raisonnables. Pour olvier à une difficulté déjà très sensible dans les instruments du registre ténor et qu'exagérerait encore la position des mains exigée par la forme de quelques-uns d'entre

eux, on imagina divers artifices. Le plus ordinaire fut d'user d'une perce oblique, l'orifice du trou débouchant ainsi à l'intérieur du tube assez loin de la place où il apparaissait au dehors. Mais ce procédé obligeait à donner aux parois une épaisseur considérable. L'instrument devenait lourd et peu maniable. De plus, il fallait aussi, pour que le doigt pût aisément le boucher, diminuer le diamètre de l'orifice au delà des dimensions qu'eussent voulues les lois de l'acoustique. Le résultat était un manque de justesse que l'habileté de l'exécutant pouvait atténuer, mais non faire disparaître. Un grand nombre de ces instruments étaient donc faux, irrémédiablement faux, pour beaucoup de leurs notes. Supposât-on, ce qui est exact, que nos ancêtres fissent volontiers assez bon marché de certaines déficiences d'exécution que ne supportent plus aujourd'hui les auditeurs les plus accommodants, leur tolérance avait des bornes. Et les défauts que je signale devenaient d'autant plus choquants que les parties médianes, jouées sur des instruments forcément transpositeurs, se trouvaient disposées, pour le doigté, en des tonalités où les notes fausses ou sourdes ne pouvaient pas être évitées toujours.

Ces considérations, il est vrai, ne s'appliquent qu'aux instruments à vent seuls. Et c'est en effet pour eux que les inconvénients de la disposition par famille parurent, en la plupart des cas, assez fâcheux pour que l'usage ait d'assez bonne heure choisi celles de ces voix qu'il était possible d'utiliser avantageusement. On élimina assez promptement dans la pratique les basses et les ténors, en gardant seulement les bassons (pourtant bien defectueux jusqu'à nos jours), les basses de cornet (l'antique serpent où le talent de l'exécutant, alors que l'instrument était cultivé artistiquement, suppléait assez bien à l'imperfection du mécanisme) et le trombone. Seul, ce dernier était arrivé du premier coup à la perfection. Aussi, bien que la France en ait oublié l'usage dès la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, resta-t-il pendant ce temps, en Allemagne et en Italie surtout, le seul instrument à vent grave qui ne parût pas indigne de la haute musique. Quant aux variétés aiguës de chaque famille, elles demeurèrent presque toutes usitées. Sauf le cornet, extrêmement fatigant à jouer et qui disparut avec l'art polyphonique dont il avait paru toujours l'indispensable complément, notre orchestre classique a conservé, à peu de chose près, les voix sonores qui avaient survécu à ces éliminations progressives.

Quant aux instruments à cordes, nul doute qu'ils n'aient dû à ces difficultés de facture la situation éminente qui devint peu à peu la leur. Modifier leurs dimensions n'altérerait ni leur justesse ni leur commodité, et leurs ressources s'en augmentaient d'autant. Ceux d'entre eux, comme le luth et ses congénères, à qui les combinaisons polyphoniques n'étaient pas interdites, n'y gagnèrent à la vérité qu'une facilité plus grande à se réunir en concert. Mais les instruments à archet, dont le domaine se trouva prodigieusement accru, ne tardèrent pas à prendre la première place. Ils l'ont, depuis lors, conservée.

C'est, en effet, dans les dernières années de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle que nous voyons apparaître le violon, dont la fortune devait être si prodigieuse.

chercher. *Introductio in Chaldearum linguam... et descriptio simulacrum Phayoti Afranji*. Rome, 1539.

Il suffit de parcourir cette description pour se convaincre que le *phayotus* d'Afranjo, instrument à anche de cuivre animée par des soufflets, est bien plutôt une sorte de régale, portative et sans clavier, qu'un basson même rudimentaire. Notre basson n'a rien de commun avec cet instrument bizarre.

1. On lit partout, et toutes les histoires de la musique répètent l'une après l'autre que le basson (*Fagotto* en italien) fut inventé, vers 1539, par un chanoine de Pavie nommé Afranio, et que cet instrument supplanta promptement toutes les basses à anches. On cite comme preuve de cette allégation la description de l'instrument d'Afranjo, exposée tout au long dans un ouvrage où on ne serait guère tenté d'aller la

L'origine de ce roi des instruments, sa patrie, le nom de son inventeur, tout cela reste à peu près inconnu. Mais on peut affirmer que soit en Italie, soit en France, cet inventeur oublié n'avait eu d'autre ambition que de créer un soprano aigu de la famille des violes, spécialement adapté à l'exécution purement mélodique, convenable à la partie supérieure d'un ensemble instrumental. Il diminua le nombre des cordes, puisque ce soprano n'avait plus besoin d'évoluer dans les registres grave ou moyen. Il adapta la forme aux nécessités d'un jeu plus complexe de l'archet. Il monta son instrument de cordes plus grosses et plus fortement tendues, afin que cette voix supérieure, avec une sonorité plus éclatante et plus ferme, émergeât aisément de l'ensemble. Et ce fut le violon moderne. Que ces divers perfectionnements aient été imaginés par un seul homme ou, ce qui est plus probable, qu'ils soient l'effet des recherches et des efforts de divers artistes, il n'importe. Le but cherché n'en était pas moins clair. Le résultat atteint devait aller bien au delà de ce que l'on attendait.

Il est impossible sans doute de différencier très nettement le violon de ces violes de petite taille qui, de ce qu'elles se jouaient dans la position qui est celle de nos violonistes, avaient reçu le nom de *viola da braccio*. Mais, le violon une fois établi, on construisit sur ce modèle une famille tout entière. Elle en reproduisait les particularités de forme, l'accord par quinte des quatre cordes. Elle gardait ce mordant et cet éclat qu'on avait accoutumé de goûter en ce brillant prototype. La famille nouvelle des *viola*

*da braccio* (le nom resta même aux variétés qui par leur volume ne le justifiaient plus) — hautes-contres tailles ou basse de violon, comme on disait en France — ne différait plus de notre quatuor moderne. A côté des véritables violes — *viola di gamba* — aux cordes fines et plus nombreuses, au timbre plus faible et plus délicat, elle va se créer une place à part. Exclusivement consacrés à la musique instrumentale, les violons aigus ou graves seront, presque jusqu'à Lully, tenus à l'écart de la musique concertée où les voix se font entendre. Même quand il s'agira d'exécuter une transcription de pièce vocale — madrigal, chanson ou motet — on leur préférera les violes, dont le concert, seul admis à la chambre, paraît aussi seul convenable pour accompagner les chanteurs.

Mais les violons bientôt se réserveront le monopole — ou presque — de la musique de danse. De celle aussi des fêtes ou des ballets, où leur sonorité brillante — ailleurs on la jugeait excessive et trop crue — pouvait aisément se faire valoir. A la vérité, les danseries vulgaires au xvi<sup>e</sup> siècle se contentent à moins de frais. Partout, et quelquefois même à la cour, un ou deux hautbois y suffisent, soutenus ou non d'un trombone : parfois aussi une rustique cornemuse. Telle pièce, conservée dans la collection des copies de Philidor, nous représente sans doute au naturel ce que pouvait être cette musique. Philidor, qui assigne à ce morceau la date de 1540, l'a transcrit pour le quintette ordinaire des cordes. Mais la pédale marque assez qu'il s'agit ici d'un des effets de bourdons de la cornemuse vulgaire.

#### Bransle en faux-bourdon fait en 1540

The image shows a musical score for a piece titled 'Bransle en faux-bourdon fait en 1540'. The score is written for a string quintet (five violins and five violas) in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. The piece is characterized by its 'faux-bourdon' style, which typically involves a drone accompaniment. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano).

Le tambourin, dont la petite flûte assez perçante pouvait être aisément entendue au-dessus du grondement rythmique de la caisse, fournissait souvent aussi avec un seul musicien de quoi animer les pas des danseurs.

Cependant les divertissements princiers en vinrent bientôt à requérir d'autres sonorités un peu moins indigentes, en même temps qu'une musique plus harmonique et plus complète. Les petits orchestres que nous avons vus constitués s'y employèrent avec suc-

cès. Si les concerts d'instruments à vent choquaient quelquefois par trop de rudesse, ceux des cordes pincées, luths ou harpes, manquaient de vigueur et d'accent. Les violes mêmes n'échappaient point à ce reproche, au moins dans les vastes espaces. Alors les violons paraissent ici sans rivaux. A côté de leurs musiciens de chambre, les rois, les princes, entretiendront donc bientôt des bandes de violons pour le service des fêtes de la Cour.

Qu'elles fussent exécutées aux violes ou aux violons, ces pièces de danses, élaborées avec art par d'excellents musiciens, ne demeurèrent pas toujours confinées dans le rôle, en somme presque secondaire, de rythmer les évolutions des danseurs. On les dansait sans doute, mais on les jouait aussi souvent pour le simple plaisir d'entendre de la musique. Les recueils qui nous en ont conservé un grand nombre n'ont pas exclusivement servi à fournir aux bals, ballets et mascarades une musique appropriée à ces divertissements. Les concerts de chambre y ont puisé pour leur répertoire. Et de fait, surtout dans les recueils les plus anciens, les airs de danse, gaillardes, pavanés, branles, basses-danses ou tourdions voisinent avec les transcriptions de « chansons musicales » d'auteurs connus. Par exemple, un des premiers livres sortis des presses d'Attaignant, en 1529, contient « Six gaillardes et six pavanés avec treize Chansons musicales », ces dernières de la composition de Claudin, Gombert, Jacotin, Jannequin et d'autres musiciens excellents. De telles pièces montrent assez que ces collections d'airs ne s'adressaient pas seulement aux ménestriers faisant danser, mais aussi aux artistes qu'on voulait entendre sans autre préoccupation que de goûter les charmes d'une musique agréable et savante.

Ces chansons transcrites pour instruments, nous les avons rencontrées déjà aux siècles antérieurs. Elles n'ajoutent rien de nouveau à ce que nous savons des formes musicales, puisqu'elles reproduisent telle qu'elle — ou peu s'en faut — la disposition des voix humaines de l'original. Transcrites pour la tablature d'un instrument polyphone et autonome, comme le luth, l'orgue ou l'épinette, les pièces vocales apparaissent *diminuées*, variées de diverses façons. Et la lecture de leur texte, orné et résolu en mille traits élégants et rapides, peut suggérer d'intéressantes considérations sur la technique des virtuoses et les particularités du goût musical. Mais rien de tel ici : parties vocales et parties instrumentales se reproduisent sans changement. La fantaisie de l'exécutant sans doute ne se faisait pas faute de fleurir ces mélodies tout unies. C'était à lui d'improviser les broderies dont il entendait parer son thème.

Les danses proprement dites participent de la même simplicité. L'écriture harmonique en est ordinairement très pure : souvent un peu nue, ou du moins d'une monotonie que ne suffit pas à toujours atténuer le charme ou la vivacité des motifs. Dans les recueils les plus récents surtout, ceux qui sont postérieurs au second tiers du siècle, le contrepoint note contre note des ensembles prend un caractère harmonique très prononcé, lequel, au goût moderne, exigerait, pour être intéressant, une variété

d'accords que ne pratiquent point ces musiciens sans curiosité. Il est juste d'observer qu'en d'autres collections — les plus anciennes — un sens polyphonique réel anime heureusement cette architecture sonore. De courts fragments d'imitations — jamais poursuivies, indiquées seulement — y circulent avec grâce. Le ténor y expose très souvent un thème qui n'a peut-être plus, placé comme il l'est, le premier rôle, mais qui contraste agréablement avec le dessin de la partie supérieure. Car l'habitude d'introduire dans la trame de la composition un motif connu, populaire, dirais-je, si ce mot peu précis ne risquait d'abuser, cette habitude héritée des premiers déchanteurs n'est pas inconnue aux compositeurs de ces danses. Cette mélodie du ténor, gardons-nous de croire, cependant, qu'elle soit — au sens moderne — le thème du morceau : j'entends le *chant* principal, celui qu'on doit surtout entendre et sans quoi la pièce ne serait pas ce qu'elle est. Ce chant-là, c'est toujours au soprano, en somme, qu'il est dévolu. Il faut bien, à vrai dire, — car c'est une discipline d'école, — que le dessin du soprano, pour prépondérant qu'il doit être, se superpose au ténor imposé. L'heureuse alliance de l'un et de l'autre, leurs oppositions, leur marche symétrique ou contrastée, feront ici le mérite le plus prisé de la musique.

Au reste, si un très grand nombre de ces pièces de danse sont construites sur un ténor emprunté à quelque chanson et dont le compositeur a cru devoir rappeler, en guise de titre, les paroles, il en est bien d'autres où c'est au Superius qu'est attribué le motif choisi. En ce cas, ce motif subit très fréquemment des modifications sensibles, soit dans le dessin, soit dans le rythme, pour s'approprier plus étroitement aux exigences d'une musique dansante. Les transformations qu'on lui fait subir, toutes proportions gardées, ne sont pas très différentes de celles que les compositeurs de valse ou de quadrilles, à une époque encore récente, avaient coutume d'infliger aux thèmes d'opéras et d'opéras-comiques sur



FIG. 321. — Cornet, trombone, courtlaud (sorte de basson). (Carnaval de Stuttgart.)

quoï ils se plaisaient à travailler. Pour être complet, n'oublions pas de rappeler que beaucoup de ces morceaux semblent également construits sur des thèmes originaux, inventés de toutes pièces. Cela est surtout fréquent pour certaines variétés. Les branles, par exemple, à cause du caractère vif et animé de cette sorte de danses. Les allemandes surtout, dont le ca-

ractère de marche solennelle, pantomime, dirait-on, plutôt que danse véritable, s'accommode volontiers d'un style plus recherché, plus périodique, d'où les développements et les imitations contrapuntiques ne soient pas tout à fait exclus.

Voici, à titre de spécimen du style le plus simple de ces danses, une pavane suivie de sa gaillarde. Ici, comme très souvent, la gaillarde qui sert de conclu-

sion à la pavane est construite sur le même thème, avec une modification du rythme, devenu ternaire de binaire qu'il était d'abord. Cette pièce : *Pavane d'Angleterre*, est tirée du *Sixième Livre de Danceries mis en musique à quatre parties par Claude Gervaise...* (1555)<sup>1</sup>. Malgré l'énoncé du titre, elle est écrite à cinq parties.

### Pavane d'Angleterre

### Gaillarde.

Voici, à côté de celle-ci, une autre pièce du même genre, mais de quelques années postérieure. Elle est tirée de la collection Philidor. S'il en faut croire le titre que le bibliothécaire de la musique de Louis XIV

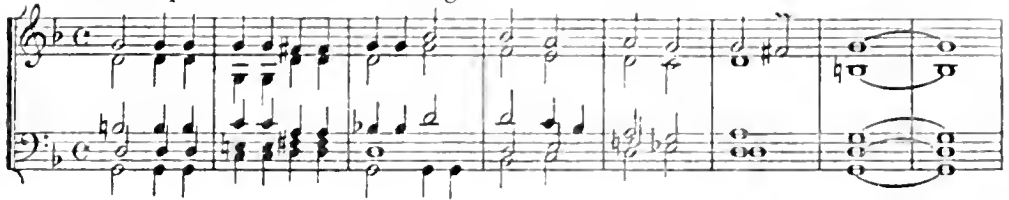
lui a donné, elle aurait été composée lors du retour de Pologne de Henri III. Elle daterait donc de l'époque de l'avènement de ce prince au trône de France (1574).

1. Les six livres de *Dancieries* (le premier est perdu) publiés par Pierre Attaignant et sa veuve de 1547 à 1557, sont les plus anciens recueils de musique de danse française qui nous soient parvenus. Le premier, qui n'est plus connu que par une mention du catalogue ancien de Brossard, mentionnait le nom de l'auteur (ou de l'arrangeur) des pièces de cette collection, Claude Gervaise. Ce nom figure sur le titre

des 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> livres. Pour le septième livre, apparaît un autre musicien, Etienne du Tertre.

M. Henry Expert a consacré la 23<sup>e</sup> livraison de sa belle collection des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française* à ces pièces, dont il a publié un choix judicieux.

## Pavane pour le retour de Pologne



Que des pièces telles que celles-ci aient été destinées à un quatuor d'instruments à archet, violes ou violons, cela paraît très probable. Le titre même de celui des livres d'Attaignant qui est aujourd'hui perdu tendrait à le faire supposer, s'il est exact qu'il soit bien le premier de cette collection, ce qui n'est point absolument certain. Le catalogue ancien de Brossard en fait mention sous ce titre : *Premier Livre de viole, contenant dix chansons avec l'introduction de s'accorder et appliquer les doigts selon la manière qu'on a accoutumé de jouer, le tout de la composition de l'humble Gervaise...* Il n'est pas question, on le voit, d'airs à danser, mais de chansons, transcrites et adaptées pour les violes.

Comme les autres livres de Gervaise ne spécifient rien au sujet des instruments, pas plus au reste que les recueils analogues que l'on peut trouver pendant tout le siècle, en France, en Italie ou en Allemagne, il est prudent de n'être pas trop affirmatif. Sans aucun doute, violons ou violes en petite bande ont interprété maintes fois ces danceries. Mais on trouve souvent encore, au XVII<sup>e</sup> siècle, même à la cour, des bals dont l'orchestre est composé exclusivement d'instruments à vent : hautbois, cornets, trombones. Aucune raison n'empêchait ces instrumentistes de faire usage de ces *Danceries* à plusieurs parties. Ils l'ont fait certainement. Instruments à cordes et instruments à vent pouvaient aussi fort bien s'unir ou partiellement se suppléer. C'est ainsi que, pour citer un tableau connu de tous, *les Noces de Cana* de P. Véronèse (l'œuvre est de 1562, suivant toute vraisem-

blance) nous montrent au premier plan un petit groupe de musiciens jouant pendant le banquet. C'est là un trait de mœurs du temps, et ce que jouent ces musiciens, c'est certainement quelque air de danse propre à rehausser la fête. Des quatre musiciens à qui le peintre, on le sait, a donné les traits de ses plus illustres confrères, trois jouent des violes : dessus, ténor, basse. Mais le quatrième souffle dans une flûte à bec de petite dimension et telle, assurément, qu'elle ne pouvait faire entendre qu'à l'octave la voix supérieure de la polyphonie. Sans doute, dans cette combinaison, la flûte doublait le dessus de viole, car beaucoup de compositions italiennes profanes d'alors ne sont écrites qu'à trois voix réelles.

Au reste, en ce temps-là, et longtemps encore après, n'oublions pas que les virtuoses ne se bornaient pas généralement à la pratique d'un seul instrument d'orchestre. La variété, à peu près obligatoire, de leurs aptitudes explique et justifie cette appropriation constante de mêmes musiques à des moyens d'exécution continuellement diversifiés au gré des circonstances.

A mesure que le temps marche pourtant et que dans les cours princières, tout au moins, où l'on dispose de ressources nombreuses, la musique tend à s'organiser sous une forme de plus en plus officielle, nous allons voir le groupe des cordes (en France, les violons aigus et graves) prendre une cohésion remarquable. Les musiciens qui jouent ces instruments forment une compagnie à part : aussi bien, disons-le tout de suite, au point de vue de la situation sociale que de la simple musique. Socialement, ce sont de

bien moindres personnages que les musiciens de la chapelle et que ceux de la chambre. Chanteurs ou jouant des instruments réputés nobles, tant en considération de leurs ressources harmoniques que parce que, jugés seuls propres à l'accompagnement de la voix, ils participent à l'estime où elle est tenue, les musiciens de la chambre ne se recrutent point dans le même monde que les violons. Leur culture intellectuelle et artistique est ordinairement très supérieure. Beaucoup d'entre eux sont compositeurs, et ils tiennent en piètre estime ces ménétriers, comme ils disent, généralement assez ignorants des bonnes règles.

Il n'en reste pas moins que les violons voient leur importance de jour en jour grandir. Avec la vogue des mascarades et des ballets, il devient impossible de se passer d'eux, puisque leur musique paraît indispensable, pour l'éclat qu'elle leur donne, à ces divertissements magnifiques et pompeux préparant directement la venue de l'opéra.

La partie musicale des grands ballets réunit toutes les ressources dont on pouvait disposer. Il est fâcheux que de tant d'œuvres où, pendant presque un siècle, s'appliquèrent les artistes les plus réputés et les plus en vogue, il ne reste ordinairement que des descriptions qui ne sauraient, pour nous, remplacer vingt lignes de musique. A peine si, de loin en loin, quelques pages subsistent, nous donnant une idée de ce que fut la beauté sonore de ces fêtes où tout était réuni pour charmer les spectateurs. Cependant, une des plus anciennes a survécu sous une forme, il est vrai, bien imparfaite pour ce qui nous occupe. Car ce n'est point un musicien, mais le peintre des costumes et des décors qui s'occupa de l'impression du volume. Mais enfin, tel qu'il est, le *Ballet comique de la Royne* (c'est de cette œuvre dont il s'agit) demeure un document très précieux à qui sait l'interpréter. La description détaillée du spectacle, les belles planches aussi de l'édition de 1582, sont aussi riches en

renseignements utiles que la musique elle-même, trop parcimonieusement reproduite.

L'ouvrage est assez connu par une réédition, fort défectueuse au reste en certains points, parue dans la collection Michaelis. Ce qui en fit, en son temps, la nouveauté, fut d'avoir, comme le dit Ballhasar de Beaujoyeux, qui, sans écrire vers ni musique, en disposa l'ordonnance, mêlé la poésie à la danse et à l'art des sons. Il fit « parler le Balet et chanter et resoner la Comedie ». Le *Ballet de la Royne* est une sorte de drame en vers déclamés, coupé d'épisodes chantés, de pièces instrumentales et d'entrées de ballet. A chacun de ces trois genres de musique correspondent des instruments et des groupements différents.

Disons tout de suite que tout ce qui est destiné à rythmer les danses appartient aux violons. Ce petit groupe a cela de particulier qu'il figure en réalité parmi les acteurs. Les autres instrumentistes, on ne les voit point, dissimulés qu'ils sont dans une construction qui les dérobe aux regards. Les violons, eux, se mêlent aux personnages dansants. « ... Dix violons, cinq d'un costé et autant de l'autre, habillez de satin blanc enrichy d'or clinquant, ... commencèrent à jouer la première entrée. » Dix violons, c'est-à-dire six violons, deux altos et deux basses. Cela nous paraît bien peu de chose. Mais le public dilettante d'alors n'avait pas encore contracté le goût des sonorités puissantes.

Ces violons jouent à cinq parties (ce mode d'écriture restera pour eux traditionnel pendant tout le xvii<sup>e</sup> siècle), et ce qu'ils jouent ne diffère pas énormément, si ce n'est par plus de simplicité, des pièces de danses des recueils de Gervaise. Cependant les morceaux sont beaucoup plus longs, sans être plus développés d'ailleurs : la longueur, ici, ne résultant que de la juxtaposition d'un certain nombre de reprises de caractère assez uniforme. Ci-dessous la première reprise de la première entrée :

### Le Son du premier Balet

The image shows a musical score for a piece titled "Le Son du premier Balet". It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures, ending with "etc.". The music is primarily composed of chords and simple melodic lines, typical of early instrumental dance music.

Voici donc un premier groupe d'instruments dont l'importance est considérable, puisque les danses occupent beaucoup de temps dans le spectacle. Il est bien certain, à mon sens, que la musique de ballet notée dans le volume ne représente qu'une très petite part du rôle des violons : sans doute la partie écrite spécialement pour cette fête, probablement adaptée à certaines figures chorégraphiques particulières. Mais d'autres danses du répertoire ordinaire des musiciens y durent figurer ailleurs ; par exemple, pour accompagner les mouvements d'ensemble et quelques scènes assez animées qu'il est bien difficile de concevoir sans musique.

À côté des violons, voici d'autres petits ensembles. Premièrement, en manière d'ouverture, « on out une note de hautbois, cornets, saquebouttes et autres doux instruments de musique ». Ce morceau n'est pas reproduit. Nous n'en pouvons rien dire, si ce n'est que son orchestration réunit les instruments qui, un peu plus tard, figurent dans les annuaires de la Cour sous le nom de *Hautbois de la Grande Ecurie* ou Grands Hautbois. C'était une musique d'instruments à vent comprenant douze exécutants : deux dessus, deux hautes-contre, deux tailles et deux basses de hautbois, deux cornets et deux saquebutes ou trombones. Ils figurent dans toutes les fêtes, carrousels, ballets et autres divertissements, alors qu'une musique sonore est de rigueur. Dans les planches gravées représentant les cérémonies du sacre de Louis XIV, on voit les douze grands hautbois représentés, les basses de hautbois jouant encore, au lieu du basson, déjà bien connu cependant du grand instrument disgracieux et mal commode qui n'est que l'agrandissement gigantesque du hautbois ordinaire. Nous aurons à en reparler plus loin.

Après des morceaux à voix seules, parait un chœur accompagné «... huit Tritons... représentez par les chantres de la chambre du Roy, jouant de lyres, lutz, harpes, flustes et autres instruments avec les voix meslées... » Une planche gravée, nous en donne l'image : la lyre dont il s'agit ici n'est qu'une simple

basse de viole à qui on donne volontiers en ce temps ce nom pompeux, renouvelé de l'antique. Violes, luths, harpes et flûtes : nous avons vu déjà cette combinaison s'unir aux voix. Rien de nouveau non plus dans le dialogue de Glauque et de Thétis. L'accompagnement n'est même pas écrit sous forme de simple basse. Mais nous savons par la description et par une figure que Glauque paraissait, tenant en mains une viole, et Thétis un luth. Chacun évidemment accompagnait soi-même son chant. Un peu plus loin, lors de l'entrée des quatre Vertus, deux d'entre elles jouent pareillement du luth. Et sans doute tous les airs, ou presque, étaient soutenus de cet instrument, comme il en sera encore dans les ballets de la première moitié du siècle suivant.

Signalons encore un intermède de satyres, «... sept desquels jouaient des flustes, un seul chantoit ». La représentation de cet épisode nous fait voir que ces flûtes étaient des cornets hauts et bas, un quatuor marchant avec le chanteur en contrepoint simple, en façon d'air de cour. Deux grands chœurs à six parties sont dits accompagnés d'instruments, ceux du second chœur différents des premiers. Mais comme on ne spécifie ni les uns ni les autres, il n'y a guère à tirer de l'indication. N'oublions pas un orgue qui se fait entendre à deux reprises, imitation stylisée de la flûte rustique dont le dieu Pan est censé jouer pendant ce temps-là. De cet épisode non plus, la musique n'est pas reproduite. Et pour finir l'énumération de toutes les richesses sonores du *Ballet de la Roynie*, il ne reste plus qu'à mentionner la réponse instrumentale des musiciens invisibles enfermés dans la *Voûte dorée*, entre chaque couplet du chant des quatre Vertus. C'était, dit le texte, une musique de douze instruments sans voix. Nous donnons ici le texte de ce morceau, écrit à cinq parties et très probablement, d'après son caractère, pour des instruments à cordes : un groupe de violes sans doute, violes hautes et basses, doublées ou non par des luths ou instruments analogues.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a complex instrumental piece. The first system spans approximately 10 measures, and the second system spans approximately 10 measures as well. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of 17th-century manuscript notation.

Voici donc un spécimen de musique instrumentale pure très différente, pour le style et l'écriture, de ce

que nous avons rencontré dans les divers livres de Danceries. Il nous révèle tout un autre côté du

répertoire des artistes qui, s'il est moins facile à étudier parfaitement, ne doit pas être passé sous silence. Certainement, dans l'estime des contemporains son importance fut du premier ordre, et les maîtres, assurément, l'estimaient fort. Il comprend les pièces de forme savante, écrites dans le style observé qui est celui des grandes compositions polyphoniques vocales, avec toutes les ressources et les artifices d'un docte contrepoint. Il eût été bien surprenant qu'au xv<sup>e</sup> siècle, comme dans les siècles antérieurs, on ne s'efforçât point de ménager aux instruments l'occasion de s'exercer dans le style le plus recherché, et que les maîtres, s'ils avaient la fantaisie d'écrire pour d'autres interprètes que les chanteurs à qui ils avaient accoutumé de réserver leurs travaux les plus nobles, eussent été contraints de changer leur manière. A côté des compositions en simple contrepoint des livres de Danceries ou des pièces de ballet, il en existe d'autres où le style figuré, en imitations, des messes et des motets, n'est qu'à peine modifié par la liberté plus grande que tolère aisément l'emploi des instruments.

A dire le vrai, peu de pièces de cette nature (je ne parle point ici de celles qui furent écrites pour un instrument polyphone, luth ou clavier, à l'usage d'un virtuose unique) sont parvenues jusqu'à nous. Cette pénurie, peut-être, s'explique par ceci, que ce genre n'aurait pas connu une vogue aussi décisive que les pièces plus franchement mélodiques en style d'air. Réservées à des musiciens plus savants et plus difficiles, elles eussent été par là même plus rares.

Cela n'est pas impossible. Mais la raison principale en est, je crois, que ces compositions ne se pouvaient guère distinguer, dans l'usage, de celles qui, parce qu'elles sont accompagnées d'un texte, s'avèrent destinées aux voix. Motets d'églises ou chansons profanes appartenaient tout aussi bien au répertoire des instrumentistes, puisqu'il suffisait de les jouer, en parties, sur trois ou quatre instruments appropriés. Ceci, on le faisait constamment, et maints et maints

titres de recueils nous sont garants de cette habitude, puisqu'ils proclament les chansons qu'ils renferment « propres aux voix comme aux instruments musicaux<sup>1</sup> ». Pourquoi, dès lors, un compositeur eût-il écrit spécialement pour les instruments, puisque, ce faisant, il s'interdisait de voir son œuvre interprétée, faute de paroles, par des chanteurs? Tandis qu'en travaillant en vue des habitudes et de la commodité de ceux-ci, il travaillait tout aussi bien pour les autres. Et n'oublions point que la plupart des maîtres, par les fonctions qu'ils occupent, touchent de près aux maîtrises, que les plus excellents musiciens sont d'église et que c'est dans les psaltes ecclésiastiques, naturellement inclinées à la musique vocale, que se cultivent presque exclusivement la théorie et la pratique de l'art.

Il y aura donc peu de recueils de musique figurée, fantaisies, canons ou telle autre semblable, spécialement affectée au répertoire instrumental. Il existe bien quelques manuscrits où se lisent des pièces de ce genre, sans paroles. Mais ce sont ordinairement des transcriptions de chansons. Le célèbre recueil de 1503, l'*Odhecaton* de Petrucci, dont le Conservatoire possède l'unique exemplaire complet, n'est peut-être bien qu'une collection à l'usage des instrumentistes, puisque toutes les chansons des maîtres du xv<sup>e</sup> siècle qu'il contient y figurent sans les paroles. Mais enfin, même s'il en est ainsi (et j'avoue ne pouvoir guère admettre qu'on ait destiné à des chanteurs des chansons dont on ne leur livrait pas le texte, si connu qu'on l'ait voulu supposer), ce ne sont point là des compositions instrumentales originales.

De celles-ci, il en reste cependant quelques-unes. Voici, par exemple, une pièce de Hans Gerle, en style fugué correctement suivi, tirée de sa *Musica Teutsch...* (1532). Il est intéressant de constater qu'elle est spécialement destinée aux instruments à archet, et plutôt, semble-t-il, à s'en rapporter au titre, aux violons (*Geigen*) qu'aux véritables violes<sup>2</sup>.

**Füge für 4 Geigen** H. GERLE

Discant

1. Il arrive même quelquefois que l'éditeur a donné une indication plus précise. Tel, par exemple, ce recueil d'Attainant de 1533 où certaines chansons sont dites « ... les plus convenables à la floute d'Allemagne ».

Il va sans dire que ce rapport de convenance n'est pas ici déterminé par leur caractère musical, mais par certaines particularités d'étendue

ou de tonalité qui les rendaient aisées à transporter sur cet instrument, notre flûte traversière d'aujourd'hui.

2. Les valeurs, dans cette transcription, sont diminuées en vue de faire de la noire l'unité de temps, selon l'usage moderne. Dans le texte, ce rôle est dévolu aux *semi-brèves*, c'est-à-dire aux rondes. Une noire, ici, égale une ronde de l'original.





Dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> aussi bien qu'au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, les pièces de ce style observé, écrites pour un groupe homogène d'instruments tels que ceux-ci, ne sont pas introuvables. En Allemagne, en Angleterre (où les viols étaient particulièrement cultivées), leur littérature est même encore assez riche. Cependant, à en juger par de nombreux témoignages, il paraît certain qu'aux transcriptions de motets ou de chansons aussi bien qu'aux compositions originales analogues, on prisait aussi d'autres dispositions. Les ensembles d'instruments dissemblables, groupés suivant certaines règles dont la convenance nous échappe, trouvaient là leur emploi. Car, pour avoir constitué les instruments en familles (quelles restrictions d'ordre pratique limitaient effectivement cette tendance, nous l'avons dit), il ne s'ensuivait pas qu'on se fit scrupule de rapprocher des voix ne semblant pas toujours faites pour s'unir.

En effet, beaucoup de combinaisons courantes nous paraissent assez irrationnelles. Quels effets pouvaient bien résulter de certaines, quel plaisir les oreilles contemporaines goûtaient à ces rapprochements, nous avons peine à le comprendre. L'école vénitienne des Gabrieli, l'école allemande à sa suite, sont, à cet égard, tout particulièrement significatives. Leur orchestre, s'il est permis d'appliquer ce mot à une réunion d'instruments si peu nombreux, chacun restant seul de son espèce, devait manquer souvent d'équilibre. Dans une polyphonie réelle où figuraient sur le pied d'égalité, par exemple, un violon, une flûte, un ou plusieurs trombones, pouvait-on avoir une sonorité exactement balancée de part et d'autre? Et

si cette inégalité a pu servir à mieux faire ressortir la marche des diverses voix, l'effet d'ensemble, tout au moins, paraîtrait bien singulier, souvent, à notre goût moderne.

Ceci est évident surtout dans l'œuvre de G. Gabrieli. A la vérité, il s'agit moins, dans les *Symphoniae sacrae* de ce maître, d'une musique instrumentale pure que de combinaisons où les instruments s'unissent aux voix en vastes ensembles. Toutefois le rôle des instruments reste assez considérable; il comporte des ritournelles fort étendues et suffisamment développées pour mériter d'être prises en considération. Divisés ordinairement en plusieurs groupes, de même que les voix le sont très souvent en deux ou trois chœurs, les instruments s'opposent l'un à l'autre, ils se répondent, ils concertent. Et ce style concerté, assez différent en son essence de l'ordinaire polyphonie dérivée d'un élément directeur unique, laisse déjà pressentir le style instrumental qui, dans l'œuvre de Bach, héritier direct des Allemands formés à l'école vénitienne, trouvera sa perfection la plus achevée.

A titre d'exemple, voici une « Symphonie » tirée d'un motet de G. Gabrieli pour voix et instruments : *Surrexit Christus*. Deux cornets, deux violons, quatre trombones, sans basse continue (au moins indiquée) : voilà les éléments sonores, assez simplement, mis en œuvre. Notons que les violons (*violini*) sont des instruments plus graves que ceux de nos orchestres, au diapason sans doute de nos altos. Cette circonstance atténue l'inconvénient résultant de la différence de volume et de sonorité de ces deux instruments à archet, mêlés effectivement au chœur puissant des quatre trombones et des deux cornets.

“Surrexit Christus” Symphonia 2<sup>a</sup>

G. GABRIELI

Cornetti 1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>

Violini 1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>

Tromboni 1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>  
3<sup>o</sup>  
4<sup>o</sup>

Ce style instrumental persistera longtemps en Italie. Quand le système de la basse continue, harmoniquement réalisée sur un instrument polyphone à clavier, aura décidément prévalu, le remplissage sonore qu'il réalise lui fournira une base solide. Et l'ensemble, appuyé sur les accords de l'orgue ou du clavecin, prendra une plénitude suffisante. Ce sera surtout le mérite de l'école allemande, issue avec Schütz de l'école de Gabrieli, de réaliser tout ce que cette écriture comporte de plus riche et de plus parfait. Avec les différences légères amenées par le progrès des temps, et qui vont ordinairement à simplifier le réseau complexe des imitations superposées de la basse continue, les maîtres allemands, jusqu'aux dernières années du xvii<sup>e</sup> siècle, conserveront assez fidèlement la tradition reçue de leurs instituteurs italiens. Si, dans leurs pièces de concerts, simples suites, à l'ordinaire, d'airs de danse plus ou moins stylisés, ils emploient volontiers l'instrumentation plus homogène d'un quatuor ou d'un quintette de cordes, il faudra l'influence de l'opéra et de l'orchestre français pour les amener à généraliser cette manière d'écrire. Ils fonderont alors, comme les Français, leurs symphonies instrumentales les plus travaillées sur un groupe d'archets suffisamment nourri. Mais pas si complètement cependant qu'on ne trouve encore dans Bach des traces persistantes de l'antique usage qui faisait concorder les divers instruments sur un pied d'égalité, la basse continue suffisant à relier leurs mouvements disparates et à réaliser l'unité de l'ensemble.

L'écriture des maîtres italiens n'évoluera pas tout à fait dans le même sens. Pour différentes raisons, les Italiens ne s'aviseront que tardivement de réinnover des musiciens en nombre assez grand pour constituer un orchestre véritable. Comme leur art n'en est pas moins curieux de variété et de raffinement, comme ils sont de plus en plus ennemis des longues études et de la patiente application nécessaires à l'exercice collectif de la musique, comme ils se plaisent, par contre, à multiplier les auditions d'œuvres toujours renouvelées, ils en viendront promptement à demander à la virtuosité de quelques solistes excellents leurs plus exquises jouissances. De même que le triomphe chez eux de la musique récitative et du chant à voix seule a relégué bien vite au second plan les combinaisons contrapuntiques de l'ancien madrigal, de même les groupes concertants à la Gabrieli s'effaceront pour céder la place aux instruments *soli* dialoguant avec une fantaisie étincelante où l'improvisation tient toujours une large place, au-dessus de l'harmonie abstraite des instruments d'accompagnement. Ces derniers, clavecin, orgue, *chitarone*, lyre<sup>1</sup>, le drame lyrique à ses débuts les accueille seuls. Tout au moins c'est pour eux exclusivement que le

musicien daigne écrire : une simple basse d'ailleurs, sur quoi ce sera leur affaire d'échafauder leurs accords. Si l'opéra tolère, dans les symphonies des ballets ou des ouvertures, d'autres voix instrumentales, il se contente le plus souvent d'indiquer qu'à ces endroits d'autres instruments joueront, sans spécifier quelles pièces. Les artistes, suivant leur convenance, choisiront en leur répertoire celles qu'ils devront faire entendre. Plus tard, ce sera tout au plus si le compositeur indiquera un ou deux violons, à qui il confiera quelque thème très simple et souvent médiocrement caractéristique, canevas dont les exécutants s'appliqueront, par leurs broderies ingénieuses et multiples, à animer brillamment la monotonie languissante. Les opéras italiens du xvii<sup>e</sup> siècle n'auront guère d'autres instrumentations que deux ou trois violons concertants au-dessus de la basse réalisée sur le théorbe et le clavecin, avec le concours, qui n'est point obligatoire, d'une basse d'archet. Dès les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, les bases de ce



FIG. 322. — Viola da braccio dessus et basse, et mandore. (Carnaval de Stuttgart, 1609.)

système sont déjà posées. A peine quelques années seront-elles écoulées que la plupart des instruments à vent, si en faveur autrefois, les violes moyennes et graves aussi, seront à peu près tombés en désuétude. L'*Orfeo* de Monteverde (1607) est peut-être la dernière des grandes œuvres qui aient mis en œuvre toutes les richesses musicales du passé.

Car, il ne faut pas l'oublier, l'*Orfeo*, au point de vue de la technique instrumentale, est une œuvre qui regarde vers le passé, point du tout vers l'avenir. Les musicologues du siècle dernier qui découvrirent ce chef-d'œuvre oublié l'ont célébré avec plus d'enthousiasme que de clairvoyance. Ils crurent voir de géniales innovations de l'auteur dans ce qui n'était que l'usage de pratiques courantes, en son temps, depuis de nombreuses années. Bien loin d'innover, Monteverde, dans l'emploi des instruments, s'est montré très conservateur. Musicien aux gages du duc de Mantoue, il s'accommoda aux usages et aux traditions d'une cour somptueuse et du prince fastueux qui

1. La lyre, dans les auteurs italiens, désigne une sorte de viole à cordes nombreuses (12 ou 14) accordées par quarts ou quintes alternativement montantes et descendantes. Cet accord singulier permet à l'exécutant de trouver sous ses doigts, dans toutes les positions, des

accords très pleins et très complets, mais il lui interdit tout trait tant soit peu figure. La lyre est un compromis qui permet de réaliser, avec la continuité de son d'un instrument à archet, une harmonie complète, comme sur le luth ou le clavecin.

avait mis sous ses ordres un corps nombreux d'exécutants. Il n'est pas sûr que son esthétique ait approuvé pleinement ce luxe sonore dont il n'a jamais cherché l'équivalent dans ses opéras postérieurs. Pour qui s'attache au témoignage direct des textes, il n'y a rien dans l'*Orfeo* de ce qu'on a voulu et de ce que certains croient toujours y voir : des groupes d'instruments différenciés appliqués, dans un but expressif ou symbolique, à chacun des personnages du drame. S'il a cherché dans les combinaisons, peu nombreuses au reste, qu'il emploie, autre chose que le plaisir de la variété ou quelques imitations conventionnelles aisément intelligibles, il ne s'est appliqué qu'à réaliser, mécaniquement en quelque sorte, — tel un organiste registrant son clavier, — différentes nuances de sonorité<sup>1</sup>. Au surplus, ce n'est pas ici le lieu de traiter la question en détail. En dehors de l'accompagnement des chanteurs, réalisé suivant les procédés ordinaires par les divers instruments polyphones (orgue, clavecin, *chitarone*), la

partie instrumentale se résume dans les ritournelles confiées généralement à deux instruments *soli* (*violini*, petits violons « à la française », petites flûtes, cornets), sur la basse continue et dans les symphonies pour lesquelles deux groupes autonomes sont employés. D'abord un groupe de violons à cinq parties (*viola di braccio*, au nombre de dix, deux à chaque partie) soutenues quelquefois à la basse de contrebasses de violes, de clavecins ou de *chitaroni*. Puis un groupe d'instruments à vent (cinq trombones et deux cornets, sept parties en tout) dont le rôle est beaucoup moins étendu, quoique très caractéristique<sup>2</sup>. Au surplus, ces symphonies, assez peu nombreuses, sont aussi très courtes, en forme d'air à une seule reprise. Leur texture, très harmonique, se rapproche du style ordinaire des airs de danse, quelque différent qu'en soit le sentiment. Voici, par exemple, la première symphonie des violes, par quoi débute le drame. Elle se répète plusieurs fois au cours de l'ouvrage :

Sinfonia . MONTEVERDE

Après Monteverde et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la musique instrumentale italienne, que ce soit à l'opéra ou au concert, se réduira de plus en plus, sauf quelques exceptions, aux pièces écrites pour solistes. En adoptant la terminologie moderne, ce sera de la musique de chambre : suites et sonates succédant aux *sinfonie*, plus ou moins polyphoniques, à l'ancienne mode. Nous aurons à y revenir. Mais il nous reste auparavant à dire quelques mots des œuvres de musique française en qui, à côté des pièces d'airs de danse et de ballet, a survécu le sens du contrepoint véritable. Elles sont peu nombreuses, bien que leur existence soit attestée par des témoignages multiples. Nous avons exposé les raisons de cette pénurie, dont il n'est pas nécessaire de s'étonner outre mesure. C'est assez qu'elle ne soit pas complète et qu'il subsiste, avec l'imposant recueil des *Fantasies à III, IV, V et VI parties* d'Eustache du Caurroy, un monument considérable de leur importance. A la vérité, cet ouvrage de l'un des maîtres de la chapelle du Roi, du théoricien classique de la science musicale et du pur contrepoint, ne fut publié qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle : en 1610, un an après la mort de l'auteur. Les 42 compositions, très développées,

qu'il renferme n'en contiennent pas moins le résumé très fidèle de la pratique des dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, pendant lesquelles l'auteur avait assis sa réputation, formulé sa doctrine et instruit les élèves qui la perpétueront pendant tout un siècle.

Très remarquables pour la science et la pureté de l'écriture, modèles achevés du style *français* en matière de contrepoint observé, ces fantaisies sont bien de la musique purement abstraite. Elles n'entendent tirer leur mérite que de la combinaison de parties méthodiques : elles ne s'intéressent qu'au jeu des intervalles et des proportions rythmiques. La nature physique du son, l'effet spécifiquement expressif des variations d'intensité et de mouvement, elles ignorent tout cela, ou du moins laissent aux exécutants le soin d'en avoir souci. Type achevé d'une musique qui ne veut être rien de plus qu'une belle architecture sonore : « science faisant partie des mathématiques, démonstrative et très certaine », écrira ailleurs le compositeur, et qu'on apprend « par la lecture des bons auteurs et la pratique des anciens ».

C'est assez dire qu'elle n'est point écrite pour tel instrument plutôt que pour tel autre et que, s'il est

1. Je me suis efforcé de démontrer, avec exemples à l'appui tirés de la partition telle qu'elle est, ce caractère de l'orchestre de Monteverde dans un article de la *Revue musicale* (juillet-août 1907).

2. Un groupe de cinq trompettes (instruments simples ne donnant que l'échelle des harmoniques) sert en outre à sonner la *Tocatta*, qui fait fonction de prélude ou plutôt de fanfare pour annoncer le commencement du drame.

bien spécifié qu'elle n'est pas faite pour les voix, — ce qui laisse à l'imagination du maître sa liberté tout entière, — elle peut s'exécuter instrumentalement de la façon que détermineront la convenance ou les circonstances. En pratique, il semble bien qu'un certain nombre de ces pièces aient pu assez ordinairement être confiées à l'orgue ou, à son défaut, au clavier. Il faut noter cependant que leurs dimensions

devaient leur interdire presque toujours de paraître à l'église. Encore que beaucoup utilisent comme thèmes divers chants liturgiques connus, elles ne constituent pas du tout de la musique religieuse. Sous cette réserve, certaines conviendraient parfaitement au style de l'orgue. Celle, par exemple, dont voici le début :

Fantaisie N<sup>o</sup> XI à 4

DU GAURROY

Mais il s'en faut bien que toutes se puissent prêter à ce mode d'exécution. La majorité, à vrai dire, par la complexité des dessins, seraient, au clavier, d'une difficulté excessive, fort au-dessus, en tous cas, de

ce qui pouvait en ce temps-là être commodément à la main des organistes. Ceux de ces morceaux qui sont à cinq ou six voix demeureraient souvent inexécutables sur un orgue moderne. Et il faut bien se

souvenir que même celles des grandes églises, au temps de Du Caurroy, n'avaient pas toujours plusieurs claviers, ni souvent de pédalier. Pauvreté de ressources qui était la règle constante pour les petites orgues figurant dans les musiques privées.

Outre ces difficultés matérielles, cette musique est rarement bien adaptée à un instrument homogène en toute son étendue comme l'est, par définition, l'orgue. Le contrepoint de Du Caurroy (c'est là un trait distinctif du contrepoint français, survivance attardée de l'art du moyen âge) est peu enclin à différencier beaucoup, sous le rapport de leur place sur l'échelle, les diverses voix de la polyphonie. Le Superius mis à part (encore est-il généralement écrit très bas), les autres parties se meuvent en des registres si rapprochés que les croisements sont pour ainsi dire perpétuels. Cette écriture, au clavier, rend les mouvements des parties très malaisément perceptibles.

Enfin, beaucoup des pièces de ce recueil, nous l'avons dit, utilisent des chants liturgiques. Le compositeur les a traités de deux manières. Tantôt il écrit une pièce « à l'imitation de... », et en ce cas, il reproduit son thème plus ou moins modifié dans le rythme ou le dessin, l'introduisant en diverses combinaisons plus ou moins travaillées, mais sans s'astreindre à le formuler jamais sous sa forme première. Au contraire, dans les pièces dites « sur » un sujet, le thème, au milieu de ses imitations, traitées comme nous venons de le dire, se fait entendre, simultanément, en longues notes soutenues. Une voix l'impose au milieu des autres, disposition qui ne serait perceptible que si ce thème était confié à un jeu particulièrement éclatant et joué sur un clavier spécial. Sans cet artifice, interdit aux petits instruments d'alors, comment exprimer clairement des polyphonies du genre de celle-ci :

Fantaisie N<sup>o</sup> XXVII à 5 DU CAURROY

Il suffit de ce commencement pour déceler avec évidence qu'un pareil morceau n'était point fait pour le clavier; sans parler de l'impossibilité d'affirmer suffisamment le choral en « taille », l'écriture des autres voix morcelée, divisée en petites imitations très courtes, coupées de brefs silences, ne saurait être compréhensible autrement que rendue, partie par partie, par autant d'instruments. Et la plupart des pièces, les plus intéressantes et les plus développées du moins, sont d'une écriture toute semblable.

Il faut donc admettre que des fantaisies telles que celles de Du Caurroy étaient confiées ordinairement à un groupe plus ou moins nombreux d'instrumentistes<sup>1</sup>. Quels étaient les instruments que l'on employait de préférence et ceux dont on se plaisait plus

1. Cependant la préface d'un recueil analogue du même temps : *Vingt-quatre Fantaisies à IV parties selon l'ordre des XII modes*, par G. Guillet (1610), semble destiner plus particulièrement à l'orgue ces morceaux, imprimés, comme les *Fantaisies* de Du Caurroy, en parties séparées.

particulièrement à rapprocher les sonorités, c'est ce qu'il n'est pas aisé d'établir avec certitude. Supposé — ce qui n'est pas certain — qu'il y eût quelques traditions régulièrement suivies lorsqu'ils ne faisaient pas partie d'une unique famille, ces traditions ne nous sont pas connues, ou du moins pas assez pour qu'il soit possible d'arriver à une exactitude qui, pour être chère aux modernes, n'en était pas moins alors généralement tenue pour inutile. Il faut, là-dessus, se contenter de vraisemblables conjectures, s'il se peut, sans prétendre davantage.

que ces fantaisies aient pu très souvent s'exécuter

à plusieurs violes (car le répertoire des violons n'eût pas comporté de telles musiques qui surpassaient sans doute la culture artistique du commun des violonistes), cela paraît assuré. Cette interprétation, la plus convenable, serait, en tout cas, partout très satisfaisante. Et à notre goût d'aujourd'hui, certaines des pièces du recueil semblent même convenir à merveille au jeu souple et nuancé de quelques archets exercés. Celle-ci, par exemple, n'est-elle point tout à fait dans le caractère, sévère et doux, d'un trio de violes grave?

Fantaisie N<sup>o</sup> V à 3

DU CAURROY

On est d'autant mieux fondé, au surplus, à attribuer aux violes la part la plus large dans l'instrumentation — si l'on peut user de ce mot — de morceaux de ce genre, que ces instruments, comme les luths, clavecins ou orgues, étaient particulièrement cultivés dans les milieux d'artistes doctes et curieux des subtilités de l'art, à qui s'adressait naturellement ce savant répertoire. Une tradition, recueillie par Sauval, fait honneur au musicien Jacques Mauduit d'avoir mis en vogue les épinettes et les violes dans les concerts qu'il fit chez lui, quand il reprit pour son compte les réunions de l'Académie de Baif, après la mort du poète. Ceci se passait vers 1590, tout à fait dans le temps où Du Caurroy pouvait composer les Fantaisies de son recueil. Et des pièces comme les siennes, les siennes même, furent certainement entendues aux concerts de Mauduit. Il est à noter que ces auditions réunissaient un grand nombre de musiciens : « soixante et quatre-vingts personnes, dit Sauval, souvent jusqu'à cent vingt ». Sans doute faut-il déduire de cet effectif imposant les chœurs des chœurs. Mais il reste encore assez d'instrumentalistes pour composer un véritable orchestre. C'est dire qu'il nous faut représenter certaines de nos pièces, tout au moins, interprétées non pas avec le caractère de musique de chambre pour solistes, mais dans le sentiment un peu impersonnel et général qui est toujours celui d'une exécution collective.

Une lettre de d'Aubigné, du même temps, nous apprend dans quelles proportions on combinait les violes, les instruments à cordes pincées et ceux à clavier. Il entendit, nous dit-il, « un excellent concert de guitares, de douze violes, quatre espinettes, quatre luths, deux pandores et deux turques ». Voici déjà (sans les guitares dont il ne dit pas le nombre vingt-quatre musiciens, et des morceaux à six ou sept voix constituaient l'essentiel de leur programme. Il se peut, au reste, qu'ils ne jouassent pas tous ensemble constamment. Toutefois, ces réunions nombreuses de cordes pincées ou frottées sont partout à la mode en cette fin de siècle. Prætorius (*Syntagma Musicum*, part. III, 1617) mentionne une semblable audition, dont il vante le charme et l'exquise sonorité. Il ne s'agit plus, il est vrai, d'une œuvre précisément instrumentale, mais bien de l'accompagnement d'un grand motet à sept voix de Jacques de Werth. De la façon dont ils étaient entendus, ces accompagnements constituaient une constante doublure des voix (quand ils ne les remplaçaient pas presque toutes), de telle sorte qu'ils ne différaient guère des transcriptions qui, nous le savons, avaient toujours enrichi le répertoire des instrumentistes. Pour interpréter ce motet, aux sept chanteurs s'étaient joints deux théorbes, trois luths, deux cithares, quatre clavecins ou épinettes et huit violes.

Nous manquons de témoignages aussi précis pour

décider la question de savoir si les instruments à vent se mêlaient ordinairement à ces concerts de luths et de violes. Sauf une mention assez vague de Sauval, qui dit qu'aux concerts de Baif les flûtes, avec les luths et les pandores, étaient les bienvenus, les auteurs n'en disent rien. Il est à noter que dans l'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde les instruments à vent figurent toujours seuls, ou du moins, quand il s'agit de sopranos (cornets ou petites flûtes), ne s'unissent qu'en ritournelles au groupe des clavecins ou *chitaroni* remplissant les accords de la basse continue. Mais si les auteurs gardent le silence, nous avons quelques représentations graphiques pour montrer l'union réalisée des deux familles. Par exemple, le frontispice des *Missæ solemnes* de 1589, où sont figurés plusieurs musiciens concertants ensemble. On voit là une basse et un dessus de viole, une épinette, un luth, une flûte traversière, deux cornets et deux trombones. Rien ne prouve que de pareils orchestres n'aient pas servi à l'exécution de compositions telles que les fantaisies de Du Caurroy ou autres semblables.



FIG. 323. — Viole da braccio. (Carnaval de Stuttgart.)

Il convient d'ailleurs de faire grand état d'un chapitre de l'ouvrage de Prætorius lequel, jusqu'ici, n'a pas assez attiré l'attention. Prætorius y expose les usages suivis de son temps, en Allemagne du moins, pour l'interprétation de la musique polyphonique d'église à plusieurs chœurs, transportée presque entièrement aux instruments. Cette manière de rendre les œuvres des maîtres, très générale, affirme-t-il, parmi ses compatriotes, ne diffère que bien peu d'une transcription véritable. Car, si l'on avait toujours soin, dans une des parties de chaque chœur, de joindre au moins un chanteur aux instrumentistes, c'était plutôt par un scrupule religieux qu'artistique. Il fallait toujours — Prætorius insiste là-dessus — que les paroles pussent être entendues. Il reste néanmoins légitime de considérer ces dispositions sonores comme de très sûrs documents pour l'histoire de la musique instrumentale.

Sans pouvoir citer toutes les combinaisons de Prætorius, qui sont nombreuses et pour lesquelles il entre dans le plus grand détail, on ne saurait se dispenser de lui laisser tant soit peu la parole. Il prend comme exemples les motets de Roland de Lassus, qui, dit-il, sont dans toutes les mains. Voici le *Laudate pueri dominum* à sept voix en deux chœurs (deux

dessus, alto; alto, deux ténors, basse). « Dans le premier chœur, écrit-il, si l'on a les instruments nécessaires, que l'on dispose les deux Discants (*soprani*) pour deux traversières, ou deux violons, ou deux cornets. L'Alto (pris comme basse de ce chœur) sera chanté à voix seule. Pour le deuxième chœur, l'Alto (pris ici comme dessus) sera dit également à voix seule. On confiera les deux ténors et la basse à trois Trombones. »

Dans un autre motet à 8 voix, à deux chœurs, *In convertendo* : « Pour le premier chœur, il sera bon d'employer trois traversières, ou trois cornets-sourdines, ou trois violons; ou mieux encore un violon, un cornet, une flûte douce ou traversière, chaque instrument suivant la partie. Pour la basse, il faut un chanteur ténor avec, si l'on veut, un trombone. Ou bien encore un trombone ou un basson sans voix... Pour le deuxième chœur on n'emploiera rien que les voix. Ou bien encore, un chœur de violes de gambe, ou de violes da braccio (violons) ou de flûtes douces avec un basson et un trombone-basse (*Quart-posaune*). » Pour un autre chœur à 10 voix (deux chœurs à cinq),

il indique jusqu'à sept combinaisons (*variationes*). Les voici :

1<sup>o</sup> Cornet, quatre trombones.

— Cornet et quatre trombones jouant plus fort (*majore voce*).

2<sup>o</sup> Voix seules. — Cornet, quatre trombones.

3<sup>o</sup> Voix seules. — Violes da braccio.

4<sup>o</sup> Voix seules. — Deux flûtes douces, deux trombones, un basson.

5<sup>o</sup> Violes da braccio. — Flûte traversière, quatre trombones.

6<sup>o</sup> Violes da braccio. — Deux flûtes douces, deux trombones, un basson.

7<sup>o</sup> Deux flûtes douces, deux trombones, basson. — Cornet, quatre trombones.

Prætorius ne néglige aucun détail pour faciliter la bonne exécution de ces ensembles. Et ce qu'il dit à ce sujet montre assez qu'on s'attachait peu au caractère des timbres, mais que le choix des instruments était surtout dicté par des considérations de commodité. Ainsi, dans un chœur dont les trois parties supérieures sont notées en clef de *sol* ou d'*ut* première ou deuxième ligne, il sera bon d'employer des violons ou des cornets. Mais si le chœur monte assez haut, les violons sont à préférer, « à moins, ajoute Prætorius, qu'on ait à sa disposition un excellent cornettiste qui sache parfaitement modérer ou adoucir le son de son instrument ». Y a-t-il au-dessous des deux premières parties de violons ou de cornet une partie notée en clef d'*ut* troisième ligne? Pas de cornet en ce cas, mais un trombone (si l'artiste qui le jouera peut se servir d'un bon trombone alto, car le cornet ne descend qu'au *la*, tout au plus en sons factices au *sol* ou au *fa*). « Mais ces sons graves n'ont aucune grâce et semblent sortir d'une corne à appeler les vaches. » Si l'on a employé pour les dessus des violons ou bien des cornets, il faut pour cette partie un violon-ténor (*Tenor-geige*), « car le violon ordinaire ne descend qu'au *sol*, et sur cette corde grave ne donne pas une bonne qualité de son ». Et ce sont partout mille recommandations minutieuses de cette sorte.



Il est inutile de faire remarquer combien ce système d'instrumentation présente de rapport avec celui des Vénitiens et de Gabrieli. Rien de surprenant au surplus, si l'on réfléchit que c'est à Venise que les compositeurs allemands du début du xvii<sup>e</sup> siècle ou de la fin du précédent sont allés chercher leurs maîtres et leurs modèles. Ils n'ont fait, à ce point de vue, que développer les principes qu'ils avaient reçus. Mieux armés pour la musique instrumentale, ils ont multiplié les combinaisons en même temps qu'ils avaient tendance à introduire dans ces groupements disparates un élément stable qui en unissait les éléments presque inassimilables en un harmonieux ensemble. Basse continue de l'orgue ou du clavecin, ou encore quatuor ou quintette de ces violons da braccio qui ne sont guère autre chose que violons et violoncelles, ces sonorités uniformes et bien équilibrées égaliseront de plus en plus ce que les autres, seules, pourraient avoir souvent d'inégal et de disproportionné.

Sur ce fondement solide, rien ne s'opposait à ce que quelques instruments à vent mêlassent leur voix à l'ensemble. Cornet, basson, trombone même, pourraient parfaitement figurer dans la polyphonie, et leur emploi semblait même indiqué quand il s'agissait, comme dans les exemples précédemment donnés, d'imposer un thème en larges notes au milieu du concert mouvementé de plusieurs autres parties. L'orchestre, volontiers éclatant, des *Variationes* de Prætorius, ne pouvait être à sa place qu'à l'église ou du moins dans les grandes auditions destinées à un nombreux public. Mais l'intervention d'un ou deux instruments à vent parmi les voix tendres et flexibles

des violons ou des violons ne pouvait choquer nulle part. Si peut-être ne fut-elle jamais très fréquente, c'est que dans les concerts de chambre le timbre murmurant des luths et des autres instruments de cette famille en eût été, malgré tout, offusqué. C'est tout au plus si les résonances fugitives des cordes pincées s'accoutumaient du voisinage des violons. Et le luth est bien trop estimé des musiciens, il est d'usage trop courant pour qu'on se résigne aisément à s'en passer. Pendant deux siècles, sa vogue sera telle qu'il résumera pour ainsi dire toute la musique. Jusqu'au jour où le clavecin, s'étant approprié en quelque sorte son répertoire et ses fonctions, l'aura définitivement supplanté.

C'est que luth et clavecin (et la harpe, moins généralement cultivée, eût pu prétendre aux mêmes avantages) avaient, sur tous ces instruments que nous venons de voir concourir à l'exécution des œuvres des maîtres, cette supériorité évidente de se suffire, sans secours étranger. Comme le piano aujourd'hui, mais plus et mieux encore, le luth (pour ne parler que de lui seul) exprime au xvii<sup>e</sup> siècle toute la musique. Son rôle, déjà considérable au siècle précédent, se précise et s'agrandit. Non seulement les poètes le chantent (et ce n'est pas chez eux pure fiction poétique), non seulement ils l'appellent pour soutenir de

ses harmonies délicates leurs vers mis en chant, mais les musiciens l'admirent et le pratiquent. Il n'est point de compositeur qui l'ignore. Il a ses virtuoses tenus pour égaux des plus grands. Et non seulement le public ami de la musique ne trouve pas de délices plus exquis que d'entendre ces habiles exécutants ou tels autres de leurs confrères plus modestes et moins fameux, même il met sa gloire à rivaliser avec eux. Instrument d'artiste, le luth paraît aussi aux mains de tous les amateurs. Il accompagne leur voix quand ils veulent chanter, et parmi les premiers livres sortis des presses des plus anciens éditeurs figureront ces recueils de chansons mises en tablatures avec la partie de dessus en notation ordinaire pour la voix. Ils veulent aussi jouer des pièces. La littérature du luth s'approprie toutes les formes. Le nombre considérable, et qui s'augmentera tous les jours, des volumes de tablatures publiés au xvii<sup>e</sup> siècle et plus tard atteste assez quelle vogue fut la sienne.

De quoi se compose ce vaste répertoire? De transcriptions d'œuvres polyphoniques d'abord. Avec une ambition qu'aucune difficulté ne rebute, les luthistes



FIG. 324. — Courtaud, cornets courbes et cornet droit, trompette. (*Ibid.*)

adapteront à leur instrument les compositions les plus vastes et les plus complexes. Les messes les plus savamment écrites, les motets où se combinent les voix multiples de deux ou plusieurs chœurs, ne les effrayent pas. Sans doute, il est permis de trouver qu'en beaucoup de cas l'effet ne répond guère à la grandeur inconsiderée de leur effort. Mais nous devons admettre aussi que telles ou telles de ces transcriptions ne visaient qu'à mettre à la portée de tous des ouvrages considérables rarement exécutés et qu'il eût été malaisé d'entendre. En un mot, ces transcriptions-là, plus documentaires qu'artistiques, correspondaient assez à nos transcriptions, pour le piano, d'opéras et de symphonies.

D'autres pièces, et les plus nombreuses de beaucoup parmi les livres imprimés, ont l'ambition de plaire par elles-mêmes. Ce sont des morceaux de concert véritables, et le talent de l'adaptateur trouve à s'y affirmer grandement. Il ne s'agit point là du travail, assez machinal, par quoi passait aux instruments une pièce destinée aux voix. Transcrire chaque partie note pour note, ici, ne saurait suffire ni même être praticable toujours. Le luthiste se satisfait bien rarement d'une fidélité scrupuleuse à son texte, qui n'en donnerait au reste qu'une image décolorée et trompeuse. Par goût de la virtuosité, par la néces-

sité aussi de suppléer à ce que la sonorité des cordes pincées avait de fugitif, il traite en diminutions, ingénieusement variées, la musique qu'il veut traduire. Le talent de l'adaptateur et de l'exécutant peut s'affirmer au cours de ce travail délicat, toujours très personnel. Le sentiment primitif du morceau s'atténue bien parfois jusqu'à disparaître; le charme de ces traits rapides, de ces sonorités fuyantes et dispersées ne fait pas toujours oublier ce que l'original avait si souvent d'expressif. Mais c'est un fait que les contemporains n'ont jamais trouvé rien de choquant à ces transformations, pour quoi notre esthétique, formaliste et sévère, serait sans indulgence.

Aujourd'hui qu'elles ne sont plus jamais entendues, puisque les luthistes ont depuis longtemps disparu et que nul instrument moderne ne saurait approcher du caractère de leur exécution, ces transcriptions ornées, qui représentent bien la moitié de ce que le XVI<sup>e</sup> siècle nous a légué de musique de luth, ont perdu presque tout leur intérêt. Et sans nous y attacher davantage, nous prendrons plus de plaisir aux compositions originales. Airs de danse stylisés ou fantaisies d'écriture figurée, les uns comme les autres

révéler un art très vivant, très riche et très varié.

Un des premiers ouvrages sortis des ateliers de O. Petrucci : *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto* : *Libro primo* : *Francisci Bossinensis opus*, nous fournira quelques spécimens des plus anciennes de ces œuvres à nous connues. Ce recueil, paru à Venise en 1509, contient un certain nombre de *frottole*, courtes chansons à trois voix de caractère simple et populaire datant sans doute de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et disposées ainsi que le titre l'indique. Pour faire entendre avant chacune de ces pièces, il s'y trouve aussi une série de préludes très brefs, que l'auteur désigne sous le nom de *Ricercar*. Pièces sans prétentions, se réduisant, à peu près, à de simples formules tonales un peu ornées, sans autres recherches. Leur antiquité seule et le fait de représenter le plus ancien monument imprimé de la tablature italienne de luth les rendent recommandables. Abstraction faite de leur fonction de préparer la tonalité de la chanson qui leur fera suite, leur intérêt artistique demeurerait fort mince. Qu'on en juge au surplus par celle-ci, l'une des plus mouvementées cependant :

### Ricercar XV<sup>o</sup>

Il serait aussi imprudent de prétendre juger du talent des luthistes d'alors sur de semblables compositions, que de s'aviser, aujourd'hui, de vouloir apprécier la virtuosité de nos pianistes d'après de simples accompagnements de mélodies de salon. Assurément, et quelque intérêt qu'elles aient pour nous, les *frottole* des recueils de Petrucci représentent une musique très simple et très facile, telle qu'elle pouvait convenir aux amateurs, qui n'étaient pas tous exécutants habiles. Il fallait bien, surtout pour des œuvres imprimées, songer un peu aux capacités du public à qui elles s'adressaient naturellement. Mais

se figurer l'habileté des artistes exercés réduite à des morceaux aussi peu complexes, ce serait leur faire grand tort et se méprendre étrangement. Au reste, même en se tenant dans le même temps et toujours dans les recueils de Petrucci, on trouve facilement des pièces plus brillantes et partant plus difficiles. Voici, par exemple, une *Calata de Stramboti*, du luthiste Dalza, d'un livre de 1508. La composition en est encore fort simple et sans recherches. Mais les traits peuvent faire valoir du moins un peu d'agilité. Il suffira d'en citer la première reprise.

### Calata de Stramboti



Ce sera assez d'attendre quelques années pour rencontrer en abondance, partout, des pièces d'un art très supérieur et où la science de la composition est poussée assez loin, sans que pour cela l'auteur ait négligé de fournir au luthiste l'occasion de briller près de ceux que charmant les grâces superficielles

de la virtuosité pure. Voici un morceau extrait du *Livre de luth* du luthiste allemand Hans Judenkunig, daté de 1523. Héritier presque direct des traditions de Conrad Paumann, dont il est peut-être l'élève, Judenkunig nous donne les premiers modèles d'un style savant musicalement, intéressant.

## Priamell

H. JUDENKUNIG (1523)

Des pièces telles que celle-ci montrent déjà parfaitement élaborés les caractères essentiels des compositions originales que tous les luthistes, jusqu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, écrivent le plus volontiers. Sous le nom italien de *ricercari*, sous celui de *fantaisies* ou de *préludes*, sous celui enfin que Judenkunig a adopté ou sous tout autre analogue, la composition du morceau s'inspire des mêmes principes, toujours compatibles, au surplus, avec une indépendance très large. La *fantaisie* des luthistes est une pièce d'écriture intriguée où le thème s'expose ordinairement en manière d'entrées de fugue. Le travail des imitations, quelquefois simplement canonique, est assez régulier au début. Il se poursuit en certains cas jusqu'au bout de la pièce, parfois assez longue. Encore plus souvent il s'entremêle de traits de virtuosité, de marches, — symétriques ou non, — de successions d'accords ou de figures plus mélodiques : en un mot, de tout ce que l'imagination de l'artiste peut suggérer à ses doigts, assouplis par l'interprétation des transcriptions fleuries et de tout ce que la technique de l'instrument peut offrir de plus difficile et de plus brillant. Mais, si irrégulier que puisse être, au regard des traditions purement scolastiques, le contrepoint des luthistes, il demeure toujours du contrepoint au sens moderne. Le style homophonique de l'air d'une mélodie simplement accompagné n'est jamais employé là : attribué exclusivement qu'il est aux airs de danse plus ou moins stylisés complétant d'autre part le répertoire des exécutants.

L'intérêt très vif que peuvent présenter les fantaisies savantes et pittoresques de ces artistes trop négligés que sont les luthistes, apparait clairement dès qu'on a pris la peine de transcrire la tablature<sup>1</sup> qui, pour les musiciens modernes, les obscurcit si fâcheusement. Aussi mal adaptée qu'il se puisse à la notation d'une musique intriguée et mouvementée, la tablature de luth, même traduite en notes, risquerait fort de déguiser grandement le caractère de ces morceaux, si, se bornant à la lettre stricte, on ne s'efforçait de retrouver le dessin, toujours visible avec un peu d'effort, des parties indépendantes. En ne négligeant pas ce souci d'exactitude véritable, on reproduit, plus fidèlement que par le respect superstitieux des lacunes d'une écriture laissant à deviner autant qu'elle précise, l'esprit d'une musique que l'exécution, en son temps, mettait suffisamment en évidence. C'est dans l'œuvre des grands luthistes de l'Italie du Nord et de leurs élèves immédiats qu'on trouvera, pour le xvi<sup>e</sup> siècle, les modèles les plus parfaits de cet art. La supériorité des luthistes français s'affirmera davantage au siècle suivant. Vers 1550, les Antonio de Rota, Jacopo Albitio, Pietro Paolo Bonono, Albert de Ripe, Francesco da Milano, à la fois compositeurs habiles et virtuoses incomparables, sont les maîtres incontestés qu'imitent à l'envi les artistes de tous pays. De Francesco da Milano, le plus célèbre de tous peut-être, voici le début d'une Fantaisie, trop longue malheureusement pour être ici donnée tout entière :

Fantasia FRANCESCO DA MILANO

1. Voir Chilesotti, *Italia, orazione et dis-septième siècles.*

Adaptation stylisée, appropriée aux ressources particulières de l'instrument, de l'écriture polyphonique de chambre ou d'église, ces fantaisies conserveront jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle la faveur des luthistes. Non point cependant qu'ils aient jamais négligé les airs de danse à forme fixe qui, avec les transcriptions, complètent leur répertoire. Au milieu du siècle, fantaisies ou airs de danse, dans les recueils, occupent une place à peu près équivalente. Mais il apparaît bien que les compositions d'écriture observée sont encore tenues en plus haute estime et qu'on prise plus leur harmonie exacte et pleine que les grâces ornées, encore médiocrement expressives, des morceaux en forme d'airs.

Ce goût de sonorités multiples simultanées progressant dans un harmonieux ensemble incita assurément les artistes à tenter des effets nouveaux et plus complets, en réunissant en concert deux ou trois luths. Ils écrivirent volontiers pour ce petit ensemble

(à deux luths le plus souvent). Cette musique de chambre, où deux ou trois virtuoses se faisaient réciproquement valoir, paraît avoir été fort en vogue. L'écriture en est assez singulière, et il est souvent difficile de bien nous expliquer ces singularités. Quand il s'agit de polyphonies vocales transcrites ou de fantaisies traitées dans le style observé, le premier et le second luth se divisent les parties de l'ensemble. Rien de plus naturel. L'exécution est ainsi rendue plus aisée. Mais cette division n'a jamais rien de fixe ni d'immuable au cours de la pièce. Comme si les deux luthistes entendaient se réserver tour à tour la première place, ils ont à rendre tour à tour des fragments de chaque partie. Tantôt le premier, tantôt le second s'attribue tel ou tel passage de la voix la plus haute, celle où les traits, les ornements, tous les artifices en un mot de la virtuosité, peuvent le plus aisément trouver place. Ce parti pris rend très difficile la perception nette de la marche propre des voix et

tend à transformer en effets simplement harmoniques les combinaisons plus complexes du contrepoint primitif.

Il arrive aussi que les deux instruments se doublent, l'un exécutant la pièce telle quelle, l'autre en *diminutions* plus ou moins agiles. Effet assez mal fait pour plaire aux oreilles modernes. Si atténués qu'ils puissent être par la sonorité fugitive des cordes pincées, les heurts qui résultent à chaque instant de ces traits simultanément entendus sous la forme simple et la forme ornée nous paraîtraient rarement agréables.

Assez fréquemment aussi, surtout dans les pièces en styles d'air, le second luth double le premier à

l'octave grave, quand il s'agit, par exemple, de faire ressortir quelque figure rythmique importante. Cette combinaison sonore rappelle un peu l'effet d'un orgue où se mêleraient des jeux de huit et de seize pieds. Elle nécessite ordinairement l'emploi d'un instrument accordé à la quinte ou à la quarte au-dessous du diapason du luth ordinaire. Ce sont ces grands luths qui, désignés plus tard pour l'accompagnement des voix par leur sonorité ample et grave, donneront naissance au théorbe, si en faveur au xvii<sup>e</sup> siècle. A titre d'exemple de l'écriture à deux luths, voici la première reprise d'une *Galliarde* dont l'auteur n'est pas cité. Ce morceau est tiré de l'*Hortus musarum* de 1535 :

### Galliarde

The musical score for "Galliarde" is presented in three systems. Each system contains two staves for lutes and two staves for keyboard accompaniment. The first system is explicitly labeled "1<sup>o</sup> Luth" and "2<sup>o</sup> Luth". The music is in 3/4 time and features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The keyboard part provides harmonic support with chords and moving lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note heads.



A mesure que l'on va s'éloigner des dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle, ces combinaisons de deux ou trois luths deviendront d'un usage plus rare, jusqu'à disparaître tout à fait dès le premier quart du xvii<sup>e</sup> siècle, en France du moins. Le *Novus Partus sive concertationes musicae*, de J.-B. Besard, paru en 1617, est peut-être le dernier recueil où de semblables compositions aient trouvé place. Quatorze années auparavant, le *Thesaurus* du même Besard, compilation gigantesque de tous les genres de pièces convenant au luth, empruntées à tant d'auteurs divers, ne renfermait déjà que des morceaux à un seul instrument. Il en va de même pour le *Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque, datant de la première année du siècle.

Cette exclusion coïncide assez bien avec les tendances nouvelles qui s'affirment alors en musique et que le luth reflète très fidèlement. Aux pièces exactement concertées, au contrepoint savant de sonorité aussi ample et pleine qu'il se pouvait, virtuoses et compositeurs commencent à préférer un genre plus mélodique et moins apprêté. Au lieu de ces belles sonorités issues du concours des parties diverses au cours de fantaisies curieusement travaillées, voici un chant suivi, gracieux, expressif s'il se peut, mais toujours bien en dehors. Et ce thème s'accompagne d'une harmonie simple, réduite bien souvent à l'unique note d'une basse qu'enrichissent quelque peu sans doute, automatiquement, les résonances naturelles des cordes multiples. Car l'usage est devenu général du luth, désormais classique, dont le registre grave se complète d'une série diatonique de cinq ou six cordes ne se touchant guère qu'à vide.

C'est là une disposition qui facilite grandement la mise en valeur de la ligne mélodique. L'exécutant, s'il se satisfait d'une seule note de basse fondamentale pincée à vide, a gardé tous les doigts disponibles pour l'ornementation de son thème. Aux agiles diminutions de jadis s'ajoute la nombreuse série de ces menus ornements : mordants, pincés, appoggiatures, tremblements et grupetti de toute sorte, si propres à souligner telle ou telle note plus significative de la mélodie. Docile à l'impulsion la plus légère de la main, interprète fidèle des nuances d'intensité les plus délicates, le luth, de jour en jour, tend à devenir un instrument vraiment expressif. Et ce rôle ne lui convenait-il pas mieux, peut-être, que celui, plus ambitieux, à quoi l'avaient voulu plier les artistes de la génération précédente ? En tout cas, c'est maintenant qu'il va connaître ses jours de gloire les plus triomphants.

Les fantaisies, les pièces, originales ou transrites, d'écriture figurée, disparaissent peu à peu des livres de tablature. Les luthistes ne traiteront plus

bientôt que les seuls airs à forme fixe, qu'ils ne tarderont pas à grouper en *suites*, organisées plus ou moins. Les types multiples des musiques de danse constituent désormais leur unique répertoire, ou peut s'en faut. Cependant, n'allons pas perdre de vue ceci que, de la manière dont ils se les sont appropriées, ces pièces eussent été le plus souvent fort impropres à l'usage que semble leur assigner leur titre. Moins encore que le menuet d'une symphonie de Haydn ou de Mozart, ces soi-disants airs de danse conviendraient-ils à la danse. Ni leurs auteurs, ni ceux qui les exécutent ou les écoutent, ne voudraient, au surplus, en faire servir les sonorités fugitives et délicates à rythmer les pas d'une troupe de danseurs. Ce sont des pièces de chambre et qu'on écoute seulement pour le plaisir raffiné que procurent leurs harmonies gracieuses. Musique de danse ? Non pas, mais de concert seulement et de concerts intimes.

A ce point de son évolution, le luth va voir surgir à côté de soi un dangereux rival, lequel, après un siècle de compétition, l'aura supplanté tout entier et aura pris, dans le monde musical, sa place tout entière. C'est le clavecin (ce mot pris ici comme terme générique comprenant toutes les variétés de cet instrument).

Sans entrer dans le détail de la construction et de la nature du clavecin ou de l'épinette (comme il était d'abord appelé communément avant d'avoir vu s'accroître ses ressources et sa puissance), il convient cependant de dire qu'à cette époque — à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle — ce n'était pas un instrument nouveau. Du jour où l'on eut l'idée d'appliquer aux cordes métalliques d'un psaltérium ou d'un instrument analogue un clavier sur le modèle de celui de l'orgue, de ce jour-là le clavecin était né. Dès la fin du xiv<sup>e</sup> siècle peut-être, sous le nom de *clavicordium*, le clavecin était connu. En tout cas, au siècle suivant il est assez couramment en usage sans que, cependant, sa vogue paraisse avoir été très grande. De fait, il est rarement nommé, et, en fait d'instrument à clavier, l'orgue portatif lui fut de beaucoup préféré. Car celui-ci, nous l'avons vu, figure à chaque instant dans les monuments iconographiques du temps où sont représentées des scènes musicales.

Mais, remarquons-le, l'orgue, au xv<sup>e</sup> siècle, n'était pas tout l'instrument sacerdotal, voué presque exclusivement au service de l'église, que nous pratiquons aujourd'hui. Il n'est pas même certain qu'en ce temps le service musical des temples fût partout disposé à l'admettre, ou du moins à lui réserver une place privilégiée. Beaucoup d'églises, même considérables, n'avaient pas d'orgues au xv<sup>e</sup> siècle. J'entends d'orgues d'amples dimensions, construites spécialement à leur usage. Et si les petits instruments

portatifs y étaient à l'occasion admis, c'était ni plus ni moins qu'au même titre que tous les autres instruments musicaux, souvent empruntés, eux aussi, à l'art des compositions de cour ou de chambre.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le rôle religieux de l'orgue se précise. Par cela même qu'il est de jour en jour plus particulièrement voué à se faire entendre au cours des cérémonies liturgiques, il tend à adopter un style mieux apparenté à celui des pièces polyphoniques, messes ou motets, qui en rehaussent la splendeur. Mais nous connaissons peu, à vrai dire, la manière des organistes de la première moitié du siècle, dont les compositions, souvent improvisées sans doute, n'ont guère été conservées.

Au reste, en ce temps-là encore, le rôle profane de l'orgue n'était point terminé. Il figure toujours dans la musique mondaine. Et là, l'épinette, c'est-à-dire le clavecin, vient le suppléer ou, au besoin, le remplacer. Sans doute, la commodité de ces derniers instruments, moins coûteux, moins lourds et moins encombrants que l'orgue le plus petit, fit-elle beaucoup pour leur succès. Car c'était un avantage à noter que d'avoir de la sorte, sans grandes difficultés, les facilités que seul le clavier donnait pour l'exécution d'un ensemble contrapuntique complet, correct et sonore, sans les compromis nécessaires exigés par la prati-

que et le doigter d'instruments tels que les luths ou les harpes.

Mais il serait vain, à cette époque, de chercher à faire la différence des musiques qui pourraient venir plus précisément à l'orgue ou au clavecin. Il existe des compositions disposées pour le clavier. Que ce clavier soit celui d'un orgue à tuyaux, d'une régale (c'est-à-dire d'un petit jeu d'anches sans tuyaux, libres ou battantes) ou d'un instrument à cordes, ces compositions s'y adapteront parfaitement. Les contemporains n'y verront pas de différences, essentielles du moins.

C'est ce qui apparaît assez par le titre de quelques recueils anciens de musique de clavier. Tel ce volume d'Attaignant qui est peut-être le premier de tous (il date de 1529) : *Quatorze Gaillardes, neuf Pavanes, sept Bransles et deux Basses Dances, le tout reduict de musique en la Tabulature du jeu d'orgues, d'Espinettes, Mandicordions et tels semblables instrumens musicaux...* Le fait que des airs de musique de danse comme ceux-ci aient paru s'adapter convenablement à l'orgue montre bien qu'en 1529 l'Eglise ne l'avait pas le moins du monde monopolisé pour l'usage de ses cérémonies. Voici une pièce de ce recueil, simple transcription sans doute comme les autres plutôt que morceau original, mais déjà parfaitement disposé pour la technique du clavier :

Bransle (1529)

Cette longue communauté entre l'orgue et le clavecin influera largement sur le style du premier de ces instruments. Jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle ou à peu près, époque à laquelle l'orgue semble avoir presque réussi à trouver et à se réserver les formes d'écriture qui lui conviennent vraiment, le style des compositeurs, alors même qu'ils écrivent des pièces expressément pour l'orgue, ne réussit pas à se dégager complètement de particularités de réalisation caractéristiques. Il est certain que, à mesure que le temps progresse, l'orgue tend à se réserver les morceaux de style observé plus ou moins régulier, tandis que le clavecin, sans se les interdire le moins du monde

(ne fût-ce qu'à titre de suppléant perpétuel), se plaît plus particulièrement aux airs de plus en plus expressifs dont les diverses musiques de danse lui ont fourni la forme première. Mais, même alors que l'orgue se renferme le plus strictement dans l'écriture figurée dont la technique instrumentale se perfectionne de jour en jour, il applique à cette écriture un parti pris d'ornementation, dont l'à-propos et la convenance ne nous apparaissent plus toujours. Les pièces d'orgue de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, celles aussi des premières années du XVII<sup>e</sup>, alors même qu'elles sont traitées par les plus grands maîtres et réservées par eux à l'usage exclusif de l'Eglise, laissent ordinairement à la vir-



tuosité une place considérable. Leurs agiles et constantes diminutions, en Italie surtout, montrent assez (ce que nous savons par ailleurs) que les instruments sur quoi elles étaient exécutées étaient fort loin de l'ampleur, de la gravité et de la puissance des orgues de nos jours. On en pourra juger, par exemple, par

le *Ricercar* dont le début est ici reproduit. Cette pièce d'Andrea Gabrieli, bien que tirée d'un recueil (*Ricercari d'organo*) de 1595, est sensiblement antérieure à cette date. A. Gabrieli, en effet, était mort en 1586, et ses œuvres d'orgue ne furent éditées qu'avec celles de son neveu Giovanni, plusieurs années plus tard.

Ricercar del X<sup>o</sup> Tono

A. GABRIELI

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The piece begins with a simple rhythmic pattern in the bass staff and a more active melody in the treble. As the piece progresses, the complexity increases with more intricate rhythmic figures and melodic lines. The final system ends with the word "etc." indicating that the piece continues beyond the shown notation.

Les ouvrages du plus grand organiste de ce temps, Girolamo Frescobaldi (1583-1644), ne diffèrent pas extrêmement, en général, de celles-ci par leur caractère de réalisation extérieure. Ce n'est pas ici le lieu, à la vérité, d'essayer de définir le rôle véritable de ce grand artiste. On le retrouvera, au reste, en une autre partie de cet ouvrage. Tout ce qu'il a innové dans l'élaboration des formes musicales modernes, de la fugue notamment, dont la *Canzon francese*, telle qu'il l'a traitée souvent, laisse déjà pressentir les alternances et les mutations régulières, tout ce que son génie a pressenti des ressources de la tonalité moderne qu'il établissait définitivement — spécialement l'usage hardi et quelquefois téméraire du chromatisme — tout cela, et bien d'autres choses encore, ne serait pas ici à sa place. De lui, en ce moment, nous ne voulons que retenir ceci, c'est que la plus grande part des œuvres qu'il a laissées se destine indifféremment à l'orgue et au *ceballo*, et que tout ce que nous savons, par divers contemporains, de la technique de son jeu, nous le fait voir beaucoup plus préoccupé de la légèreté de la main, du brillant des traits et des ornements, que de cette sorte de gravité majestueuse qui nous paraît de plus en plus le propre de l'orgue. Maugars entendit Frescobaldi avec admiration à Rome, en 1639. Il l'on avec complaisance les ornements et les « trouvailles merveilleuses » de ses *Toccate* improvisées.

Il est juste de dire que ces morceaux, qui ravissaient le virtuose français, étaient exécutés, quoique à l'église, sur le clavecin au cours d'une de ces cérémonies religieuses non liturgiques où paraissaient les premiers oratorios. Il est également vrai que lorsque Frescobaldi écrit des pièces destinées au service de la messe, il se montre beaucoup plus sobre et plus grave que dans ses compositions les plus recherchées. Le contrepoint de ses versets — par exemple dans les trois messes des *Fiori musicali* de

1633 — se rapproche alors singulièrement de celui des pièces vocales d'église<sup>1</sup>. Mais, quelle que soit la réserve dont il use dans ces cas exceptionnels, il ne faut pas oublier que ce n'est point là tout à fait le style qui lui est le plus ordinaire. Virtuose de génie, mais virtuose avant tout (la distinction du virtuose et du compositeur, au surplus, était-elle faite franchement de son temps?), Frescobaldi, quand il écrit comme alors qu'il improvise, est soucieux de ne jamais négliger l'écriture qui lui permet de mettre en valeur une habileté d'exécutant, prise en compte par ses contemporains au moins autant que ses mérites plus profonds de compositeur. Il suivait là-dessus une tradition déjà ancienne. Si elle cède peu à peu, en France et en Allemagne, à d'autres préoccupations plus réellement musicales, elle a persisté en Italie tant que l'orgue y fut cultivé.

Est-il besoin de dire que lorsque telle ou telle pièce de Frescobaldi s'avère comme plus particulièrement sinon exclusivement destinée au clavecin, la virtuosité est amenée à y occuper une place prépondérante? C'est le cas pour certaines *Toccate*. Ce genre de pièce, tel que le définit Praetorius, comporte une grande liberté de formes et participe largement du caractère plus ou moins fantaisiste d'une simple improvisation. Le virtuose y entremêle les passages soutenus aux traits rapides, et la verve et le brio sont les qualités que l'on y exige avant tout. Une telle définition, à dire le vrai, s'applique plus exactement aux *Toccate* de G. Gabrieli ou de Cl. Merulo qu'à celles de Frescobaldi, dont la tenue et l'équilibre parfait des proportions ne le cèdent en rien à ce qu'on voit en d'autres pièces plus régulières. Néanmoins, cette régularité s'accommode, dans le détail, d'une richesse de traits et d'une vélocité d'élocution assez constante pour que ce caractère, quelque extérieur qu'il soit, frappe l'auditeur tout d'abord. On en jugera par le début de cette *Toccate*, tirée d'un recueil de 1614 :

Toccata G. FRESCOBALDI

1. On sait que toutes les pièces, fort nombreuses, des *Fiori musicali* ont été l'objet des études de Bach, qui les copia toutes de sa main.



¶ Tandis que le répertoire du clavecin, en Italie, s'enrichissait de pièces de la forme et du style de celle-ci, l'instrument, en France, était de jour en jour plus volontiers traité d'une façon bien différente. Il est vrai que nous sommes fort mal informés sur la musique que les clavecinistes pouvaient écrire et exécuter chez nous à la fin du xvi<sup>e</sup> et dans les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle. Rien n'a survécu de leurs œuvres, qui dans ces temps troublés ne pouvaient guère être livrées à l'impression. Le peu que nous en savons — et ce n'est que par d'indirects témoignages — tend bien à établir que l'écriture observée n'était étrangère ni aux clavecinistes ni aux organistes. C'est ainsi que Mersenne, en consacrant quelques lignes d'éloge au père du claveciniste Chambonnières<sup>1</sup>, le vieux Jacques Champion qui fut claveciniste de Henri IV et de Louis XIII avant son fils, loue cet artiste, — fort âgé alors, remarque le docte religieux, — en des termes laissant bien supposer que son art empruntait au contrepoint figuré ses plus plaisants agréments. Mais dès les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, à côté de ce style antique (lequel du reste ne disparaîtra jamais complètement), un autre, tout différent, tend à devenir prédominant. Style résolument mélodique et s'affirmant tel de plus en plus, que l'art des luthistes venait d'instaurer et que les clavecinistes tenaient de plus en plus à faire leur. La vogue extrême de la musique de luth, arrivée en ce temps-là à son apogée, leur inspire le désir de rivaliser avec ce que cette musique avait de plus séduisant au goût des contemporains. Mieux servi par

la commodité du clavier de son instrument, qui lui donne une liberté et une aisance dont les luthistes n'approchaient point, le claveciniste entend réaliser tout ce que le luth permettait, et bien d'autres choses encore.

Deservi du côté de l'expression, puisque le clavecin est, tout aussi bien que l'orgue, rebelle aux variétés subtiles et immédiates d'intensité dont le luth tire ses effets les plus charmants, il ne s'avance pas moins hardiment dans la voie que défriche heureusement son rival. Et comme, alors que ces ambitions lui viennent, le clavecin ne peut trouver nulle part les modèles d'un style à quoi ne l'avait point préparé sa technique primitive, il imitera tout d'abord les pièces nouvelles des luthistes. Un jour viendra sans doute où les virtuoses du clavecin auront fini, par une pratique assidue, de déterminer sûrement les effets que le plus avantageusement leur instrument peut produire. Jusque-là ils reproduiront fidèlement, avec la forme et l'esprit des compositions des luthistes, certains menus détails de réalisation qui chez eux ne seraient pas cependant nécessaires. Mieux que tout autre caractère, celui-ci montre combien cette imitation fut d'abord scrupuleuse et combien l'art des Chambonnières et des Couperins est apparenté étroitement à celui de ces admirables artistes, trop ignorés, que sont les maîtres de l'école de luth en France au xvii<sup>e</sup> siècle.

Il convient donc, avant tout, de déterminer ce que l'œuvre de ces derniers maîtres eut d'original et de rare. Nous avons dit, il n'y a qu'un instant, en quoi consista, extrinsèquement, la transformation du répertoire du luth. Aux fantaisies en style figuré, riches

1. Jacques Champion de Chambonnières, pour lui donner son nom véritable et complet.

d'une harmonie pleine et nombreuse et de contrepoints ingénieux et diserts, les luthistes ont substitué les airs à forme fixe empruntés à la musique de danse, stylisés peu à peu jusqu'à devenir des pièces de musique pure, valant par l'expression mélodique et le raffinement du sens harmonique. Ces morceaux, qui conservent encore les noms des danses dont ils sont censés reproduire les rythmes, ne sont plus autre chose que des mélodies, de style symétrique encore ou souvent très libre, soutenues d'un accompagnement volontiers simplifié dans la réalisation, mais dont le sentiment demeure toujours très fin, avec une indépendance tonale et une variété de modulation extrêmes chez certains artistes, et dont la musique du temps n'offre guère d'autre exemple. En même temps, le thème mélodique s'enrichit d'un luxe d'ornementation très remarquable. Très remarquable surtout par le caractère toujours expressif de ces menus agréments, véritables accents mélodiques diversifiés de mille sortes et qui n'ont plus rien de commun avec les diminutions diatoniques à l'ancienne mode. Ces agréments font le plus grand charme du luth, qu'ils soient expressément notés ou improvisés au cours de l'exécution. Là-dessus, tous les contemporains demeurent d'accord. Tous reconnaissent volontiers que ces raffinements délicats permettent au luth, sans trop de désavantages, de rivaliser avec ce que la voix humaine offre de plus tendre et de plus exquis.

Aussi bien est-il permis de supposer que les luthistes, en en perfectionnant chaque jour l'usage et la technique, avaient vraiment le dessein de s'approprier quelque chose de l'art des chanteurs. L'air de cour, à voix seule accompagnée, est alors au temps de son apogée. Comme les luthistes d'autrefois transportaient volontiers à leur instrument les chansons polyphoniques les plus complexes, ceux du xvii<sup>e</sup> siècle ne se firent point faute d'enrichir leur répertoire de transcriptions des airs les plus en vogue. Ceux-là

surtout qui, dans les grands ballets de cour, servaient en quelque sorte d'intermèdes aux entrées des danseurs, semblent avoir attiré l'attention des transcrip-teurs. Et le ballet de cour, tel qu'il est compris dans ses œuvres les plus considérables, laisse déjà assez bien pressentir l'opéra pour qu'on n'en soit point surpris. Les transcriptions instrumentales d'airs d'opéra, encore en usage aujourd'hui, font comprendre quel plaisir les amateurs du temps de Henri IV ou de Louis XIII pouvaient prendre à redire, sur leur luth, les airs qui avaient illustré le pompeux spectacle offert à l'admiration de la cour.

Quoi qu'il en soit, ces transcriptions d'airs pour la voix ne sont pas rares dans les recueils, imprimés et surtout manuscrits, de pièces de luth. Le *Livre de luth* de R. Ballard, à la date de 1610 environ<sup>1</sup>, en renferme un très grand nombre. Presque toute la première partie de l'ouvrage ne contient pas autre chose. Pour donner ici un spécimen de ce genre d'adaptation, je choisirai plutôt un air de Guédron : « C'est trop courir les eaux, » tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Bâle. L'air original figurait dans le *Ballet de Madame, sœur aînée du Roy*, donné en 1616 avant le départ de cette princesse, promise au prince royal d'Espagne. Le sujet en était le Triomphe de Minerve, et c'est une des œuvres les plus considérables de ce temps par l'importance des ressources musicales, chorégraphiques et décoratives employées. Quarante-deux artistes, danseurs, chanteurs, instrumentistes (violons, hautbois, luths en groupe), s'y trouvaient réunis en la scène finale. On remarquera que celui qui transcrivit pour le luth l'air de Guédron l'a présenté, pour chaque reprise, sous la forme simple suivie de son *double traité* dans la forme traditionnelle des variations instrumentales, telles que nous en avons vu déjà maints exemples. Comme dans la plupart des manuscrits, les ornements du chant ne sont pas notés, mais laissés à la discrétion de l'exécutant.

GUÉDRON

1. Ce livre, connu par un unique exemplaire de la Bibliothèque Mazarine, est incomplet de sa page de titre. Il s'ensuit que ni ce titre

ni la date de publication n'ont été déterminés avec une parfaite exactitude.



Cependant, disons-le tout de suite, des pièces telles que celle-ci ou d'autres analogues ne présentent pas un intérêt capital. Il peut être utile de noter, en passant, que cet effort des luthistes pour s'approprier le répertoire des chanteurs d'airs de cour a bien pu les amener à vouloir réaliser sur leur instrument, le mieux possible, la précise expression sentimentale dont la musique vocale ne se saurait passer. Mais c'est tout. Et les recherches les plus précieuses des artistes devaient porter sur d'autres points. Une fois en possession d'un style mélodique original, très différent de celui des airs vraiment faits pour la danse, ils s'en sont servis pour écrire des morceaux qui, bien que conservant encore la forme traditionnelle, s'en écartaient singulièrement par l'esprit. Ces allemandes, ces courantes, ces pavanes, ces sarabandes des maîtres luthistes de la première moitié du siècle, s'égayent d'un charme subtil, profond, mélancolique, héroïque ou rêveur, qui dépasse de beaucoup la grâce élégante, un peu superficielle, les rythmes vifs et amusants des anciens thèmes des suites. Que l'on compare avec les quelques exemples qui vont suivre les pièces les plus agréables et les plus fines du *Treasure d'Orphée*, par exemple, et l'on verra clairement comme, en quelques années, le sens musical avait évolué. Que tous les luthistes compositeurs de ce temps-là n'aient pas suivi la même progression, que

beaucoup soient demeurés fidèles aux traditions primitives, qu'ils aient, sans s'élever jusqu'à cette conception plus haute de la musique, suivi les anciens errements, ceci est l'évidence même. La différence des goûts et des tempéraments suffit bien à expliquer ce disparate, et nous ne devons pas savoir mauvais gré à ceux de ces artistes qui n'ont été que d'ingénieux compositeurs de divertissements légers. Il suffit, pour que cette école demeure extraordinairement intéressante, que quelques-uns aient ressenti profondément tout ce que la pure musique peut et doit être. C'en est assez pour que, lorsque la biographie et l'œuvre de chacun des principaux maîtres seront suffisamment élucidées, nous soyons assurés de pouvoir en placer quelques-uns au rang le plus éminent.

Sans vouloir prétendre pour l'instant à déterminer la valeur exacte de chacun des maîtres, quelques spécimens de leur art en feront connaître immédiatement l'originalité. Elle est saisissante. Que l'on rapproche leur œuvre de celle de leurs prédécesseurs immédiats, ou même qu'on la compare à l'idée que nous nous faisons généralement de la musique du xvii<sup>e</sup> siècle (dont l'opéra de Lully reste pour beaucoup le type, et bien à tort), la différence, immédiatement, se révélera considérable. Voici une *allemande* de Chancy, antérieure sans doute à 1630 :

## Allemande.

CHANCY



Nous n'avions pas accoutumé de trouver un sentiment si profond et si intense, si vraiment musical en un mot, en ces brèves pièces conçues originairement pour accompagner les pas des danseurs. En outre, la technique, sur bien des points, surprendra. Elle est infiniment plus libre et plus vivante que celle des musiques les plus observés et les plus considérables du même temps. En quelles compositions de chambre ou d'église trouverions-nous cette indépendance dans l'établissement de l'harmonie fondamentale, cette aisance dans la modulation, cette mélodie spontanée et flexible qui n'a rien de la rigueur scolastique ni

du formalisme un peu étroit de l'école de Lully? Sans rien innover, au sens propre, dans le matériel des accords, les luthistes emploient du moins les ressources communes avec un art si sûr et si véritablement ingénieux; les rapports qu'ils savent établir entre leurs diverses agrégations de sons, leurs figures de contrepoint, présentent un aspect si neuf et si imprévu, que leurs œuvres ne paraissent, pour ainsi dire, pas de leur temps. Mais citons encore quelques pièces. Voici une courante de Mésangeau, extrêmement simple et pourtant exquise :

Courante. MÉSANGEAU

A côté de bluette telle que celle-ci, faite de rien et d'une délicatesse si subtile, on trouvera d'autres pièces, plus amples et plus riches de sonorités. En voici deux de G. Pinel, qui, autant qu'on en puisse juger, paraît bien avoir été le mieux doué de toute cette pléiade. De date un peu postérieure, Pinel exer-

çait son art aux environs de 1655. Ces deux morceaux sont tirés d'un manuscrit de la bibliothèque de Schwerin. On remarquera sans doute la mélancolie grave et savoureuse du premier, la fougue héroïque du second, d'un accent, si l'on peut dire, déjà presque beethovenien.

Allemande

PINEL

First system of musical notation, featuring a grand staff with two bass staves. The music is in a minor key and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Pavane .

PINEL

Second system of musical notation, featuring a grand staff with a treble and bass staff. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with two bass staves. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble and bass staff. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble and bass staff. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble and bass staff. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with a treble and bass staff. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.

Eighth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble and bass staff. The music is in a major key and includes dynamic markings like 'p'.



Tous ces morceaux, dans l'exécution, se groupaient en *Suites*, dont la disposition, improvisée au hasard des circonstances, n'était soumise précisément à aucune règle stricte. Les compositeurs luthistes de ce temps, pas plus que ceux qui les imitaient sur le clavecin, ne concevaient la suite comme une forme fixe, ni ne se souciaient d'en ordonner expressément dans leurs manuscrits les parties diverses au gré de certaines analogies expressives ou artificielles, ainsi qu'on le fit plus tard. Tout au plus prenaient-ils soin d'exécuter, au cours d'une séance, des pièces de même tonalité. Et ce lien, assez fragile, contribuait seul à l'unité.

Encore n'est-il pas sûr que, ce faisant, les luthistes n'aient pas simplement obéi à certaines considérations toutes matérielles, imposées par l'accord de leur instrument. Le luth était un instrument difficile. Pour en rendre le doigter et la pratique plus aisés, suivant le ton choisi et les particularités des traits, l'habitude s'introduisit d'assez bonne heure de varier — dans des limites en vérité assez étroites — l'accord des cordes. Au *vieil ton*, comme disaient les musiciens, accord classique par quarts avec une tierce (*sol, do, fa, la, ré, sol*), on substituait des combinaisons différentes, haussant ou baissant telle ou telle corde de façon à avoir, à vide, tel ou tel son réclamé plus fréquemment par l'économie du morceau. Sans insister plus qu'il ne faut sur cette technique (dont l'avantage est d'autant plus compréhensible que le luthiste, jouant d'après la tablature, ne se préoccupait guère de lier étroitement chaque son de la gamme à une position invariable de la main), il est aisé d'en apercevoir les raisons. Mais comme l'opération d'accorder, vu le grand nombre des cordes et l'extrême tension de quelques-unes, était toujours longue, délicate et minutieuse, on comprend bien que, l'instrument une fois en ordre, on se souciait peu d'en modifier la disposition au cours d'une exécution. Jouer plusieurs pièces successives, fort bien : mais à condition qu'elles pussent l'être commodément sur le même accord des cordes. Il était donc excellent de les choisir écrites dans la même tonalité.

Indirectement, l'usage des *tons* multiples produisit d'autres effets. Son instrument en main, le luthiste est forcément tenté, avant de commencer, d'en éprouver la justesse et la sonorité. Peu d'artistes, même aujourd'hui, savent s'abstenir de ces espèces de préludes improvisés par quoi ils s'assurent, en quelque sorte, du bon état de leur instrument et de l'agilité

parfaite de leurs doigts. Les virtuoses du luth ne résistaient pas à cette tentation, assurément. Mais, heureusement pour nous, ils prirent de bonne heure l'habitude de styliser, si l'on peut dire, ces essais, généralement d'effet assez peu agréable. Et c'est ainsi, sans nul doute, que naquit l'idée des Préludes, à nous laissés par l'école de 1630, et qui sont, peut-être, ce que le répertoire de ces artistes offre de plus rare et de plus original.

Dans ces pièces singulières, qui nuisent le caractère extérieur de l'improvisation la plus fantasque aux recherches harmoniques les plus osées et les plus ingénieuses, la liberté de l'artiste est désormais complète. Non seulement il s'allranchit de toute forme mélodique définie, mais encore il renonce de parti pris aux lois du rythme proportionnel et de la mesure fixe. Telles qu'elles sont écrites, ces pièces — fort nombreuses — n'ont aucune indication de valeurs, ou du moins ces indications très rares restent approximatives. Une sorte de récitatif, flexible et fuyant, vague effusion mélodique issue du fond de l'harmonie, s'y superpose, au gré de la fantaisie de l'auteur, à de larges accords semi-arpégés, sans qu'il soit jamais possible de disposer ces sonorités chatoyantes dans le cadre d'un *tempo* régulier. Et c'est là, en ces morceaux presque indéterminés, que le sentiment harmonique, si singulièrement affiné, des musiciens de cette école se affirme le plus impérieusement, au cours de modulations où, parmi les agrégations irrégulières multipliées encore par les résonances multiples des cordes, le compositeur promène, sans souci des règles d'école, sa verve prime-santière et savoureuse.

Il est regrettable que la transcription de ces pièces, par ce que leur notation laisse d'inexprimé, présente des difficultés assez grandes. Une connaissance au moins suffisante des ressources et de la technique du luth est indispensable, bien souvent, pour en fournir une traduction acceptable. Et notre écriture musicale, ici trop précise, ne la peut rendre qu'au moyen de certains compromis et de conventions nécessaires. De ces curieux préludes, qui éclairent d'un jour vraiment nouveau les conceptions musicales du xvii<sup>e</sup> siècle, G. Pinel en particulier a laissé d'admirables exemples. L'ampleur souvent considérable des développements qu'il leur donne en rend malheureusement la citation difficile ici. L'exemple qu'on lira ci-après est donc emprunté à un autre artiste, Du Fault, à qui l'on est aussi redevable de morceaux d'un très beau caractère<sup>1</sup>.

Prélude DU FAULT

1. Quelques conventions sont indispensables pour interpréter convenablement la traduction de ce prélude. 1<sup>o</sup> Les valeurs marquées, le thème excepté, ne représentent qu'une valeur approximative : leurs rapports de durée ne doivent avoir rien de rigoureusement proportionnel ; 2<sup>o</sup> les notes tenues, à la basse principalement, se prolongent pen-

dant toute la durée qu'indiquent les traits de liaison qui les accompagnent ; 3<sup>o</sup> les notes réunies en accords étages s'exécutent en arpegge un peu lent, tout le poids de l'accord venant tomber sur la note supérieure, sans que les autres, cependant, perdent toute personnalité.

Tel est, résumé dans ses grandes lignes, l'art de l'école française de luth de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, cet art dont le *Trésor d'Orphée* de Francisque, en 1600, annonçait l'apparition, que les Gautier, Mésangeau, Merville, Chaney, Pinel, devaient porter à sa perfection et que Mouton ou Gallot s'efforcèrent de prolonger au delà de 1660.

Pourquoi ces derniers artistes n'ont-ils pas réussi dans leur tentative, et pourquoi le luth, après sa période de splendeur, est-il tombé si vite dans l'oubli? Ce n'est point que le talent ait manqué à ses derniers

fidèles. Le livre de Gallot, particulièrement, est riche de fort belles pièces qui, pour le sentiment et la facture, peuvent aisément soutenir la comparaison avec les meilleures de ses devanciers. Si le luth a disparu, ce n'est point non plus que sa sonorité argentine ait subitement cessé de plaire, puisque cette même sonorité — ou du moins une toute semblable — on continuait à la rechercher, en introduisant le théorbe — un luth un peu ren-

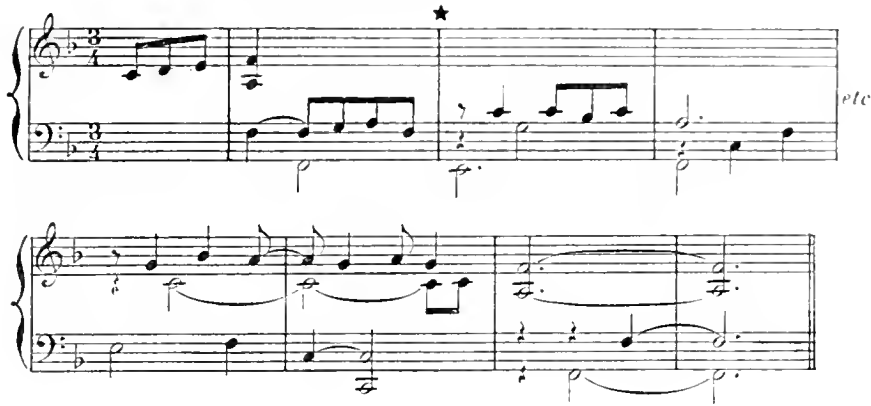
forcé au grave et privé de ses dessus — dans tous les accompagnements. Peut-être estima-t-on que le luth demandait trop d'étude. Ceci n'est pas impossible. Mais la raison principale, ce fut que le clavecin s'était peu à peu approprié toutes ses ressources en les étendant encore, grâce à la commodité du clavier. Formés à l'école des luthistes, habitués à reproduire les formes et les agréments des pièces de leur répertoire, les clavecinistes, portés par la vogue, pouvaient réaliser sans peine tout ce qu'avaient imaginé leurs annonciateurs. Ils y joignaient les avantages multiples

d'un instrument mieux propre que tout autre à faire entendre une harmonie régulière, également utile pour accompagner les voix, soutenir un chœur ou un groupe d'instruments, rivaliser avec l'orgue dans l'exécution des morceaux de style observe ou se faire entendre seul aussi bien qu'en concert.

Telle qu'elle apparaît avec Chambonnières et Louis Couperin (le premier de cette illustre famille), l'école de clavecin française est beaucoup mieux connue des musiciens que celle des luthistes. Depuis le *Trésor des pianistes* de Farrene, qui a le premier réédité les deux livres du premier et un très grand nombre de pièces de l'unique recueil manuscrit laissé par le second, assez de collections usuelles ont donné des morceaux de l'un ou de l'autre pour qu'il soit aisé de se familiariser avec leur style ou leur écriture. Sans besoin de citer ici les textes, on pourra donc se convaincre, par une comparaison judicieuse, que toutes les formes et les particularités des pièces de luth se

retrouvent dans celles que ces deux artistes écrivirent pour le clavecin. Je n'entends point tant parler, d'ailleurs, des formes générales que des habitudes d'écriture. Beaucoup de celles-ci, imposées au luth par les exigences de son doigt, se retrouvent identiques chez les clavecinistes, qui n'étaient nullement obligés, cependant, d'y recourir.

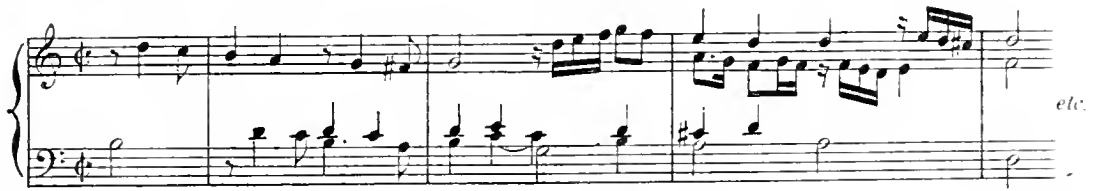
Par exemple, s'il est possible sur le luth d'écrire à trois ou quatre parties réelles, il est du moins fort difficile, ordinairement, de les faire toutes se mouvoir simultanément. Dans la polyphonie des luthistes, souvent une voix disparaît soudain sans raison proprement musicale. Plus souvent encore, les parties auront, pour ainsi dire, l'air de s'attendre et, dans l'enchaînement des accords, n'entreront en quelque sorte que l'une après l'autre. Voici le début et la fin d'une Courante de Pinel qui montrent précisément ce que je veux dire.



Rien de plus caractéristique, dans les pièces transcrites en notre notation, que les perpétuelles irrégularités de rythme et déplacements d'accents qui résultent de cette disposition. Et certes, pour nous, cette indécision commandée par la pratique de l'instrument ajoute quelque charme mystérieux à l'harmonie de ces vieux maîtres, dont la rigueur tonale s'estompe délicatement ainsi dans la brume sonore de perpétuels retards.

Il semble que le clavier du clavecin eût aisément

permis plus de précision. Et en effet, dans celles de leurs pièces qui s'inspirent de la technique plus ou moins figurée propre à l'orgue, les clavecinistes se sont bien gardés d'éviter de la sorte la régularité des enchaînements et la netteté de l'attaque. Écrivent-ils au contraire en style d'air, immédiatement nous les verrons se conformer au goût des luthistes. Ce passage d'une *Allemande (la Dunkerque)* de Chambonnières ne paraît-il pas la transcription d'une tablature de luth?



N'est-il pas dans le même cas, le début de cette *Sarabande* de Couperin où les résolutions des accords

sont continuellement interrompues par de brefs silences?



Il serait bien facile de multiplier ces exemples et de les faire porter sur d'autres particularités analo-

gues qui prouveraient assez combien minutieux fut le travail d'imitation de ceux qui, à la suite des

luthistes, ont créé le style nouveau du clavecin. C'est ainsi que l'on pourrait encore comparer les procédés appliqués à la *diminution* des thèmes. Comme les luthistes, les clavecinistes se contentent de gammes diatoniques rapides ou de *traits* résultant de la résolution d'une suite de tierces, plus rarement de quarts. Avec quelques cadences longuement battues, c'est tout. Ils n'auront que bien plus tard l'idée de formules suggérées par leurs propres instruments. Les combinaisons d'arpèges, entre autres, si naturelles sur le clavier, sont en effet très postérieures. Elles étaient impraticables sur le luth. C'en est assez pour que l'école de clavecin de 1630 les ait ignorées ou négligées.

Tout l'art des « agréments », si important au clavecin, procède également de la technique du luth. Tels que Mersenne les énumère dans le petit traité qu'il emprunta au luthiste Basset, les agréments, avec le signe qui les représente, passeront dans la pratique du clavecin. De bonne heure seulement, les clavecinistes en étendirent l'usage en en faisant un élément d'expression véritable. Privés des ressources que le luth tirait des délicates nuances d'intensité où il excellait, le clavecin, pour mettre en relief une mélodie ou pour pouvoir imposer un accent à telle ou telle note d'un thème expressif, se vit obligé de recourir à un système d'ornementation beaucoup plus général et plus constant que celui des luthistes. Pour une raison analogue, c'est à l'avènement du style nouveau — disons-le en passant — que correspond la vogue des grands clavecins à plusieurs claviers où l'exécutant, privé des gradations dynamiques progressives, trouvait du moins les éléments de sonorités et de timbres divers dont il tirait aisément les contrastes et les oppositions qu'il eût difficilement pu réaliser d'autre sorte.

A quel moment le clavecin s'était-il suffisamment assimilé tous les moyens d'exécution de son digne rival pour pouvoir, sans présomption, lutter avec lui, sur son propre terrain, dans l'estime des amateurs, c'est ce qu'il est malaisé de dire, faute d'œuvres suffisamment datées. On peut cependant, sans risque de se tromper beaucoup, assigner au développement de la nouvelle école de clavecin française les premières années du xvii<sup>e</sup> siècle. Un manuscrit — français d'origine — de la bibliothèque de Copenhague contient des pièces du genre de celles qui nous occupent, datées de janvier 1626, et encore cette date est-elle sans doute celle du jour où le possesseur de ce recueil en enrichit sa collection, plutôt que celle de leur composition.

Au surplus, c'est à peu près aux mêmes années que remontent les débuts de Chambonnières, né sans doute vers 1604 ou 1603. A la vérité, des pièces qui nous restent de ce maître, le plus représentatif de cette école, aucune probablement ne se doit placer en ses années de jeunesse. De ses deux livres imprimés, le premier — le seul daté — est de 1670. Et le manuscrit de la Nationale qui renferme, avec quelques-unes des pièces imprimées plus tard, un grand nombre d'autres qui ne se trouvent que là, est une collection réunie entre 1630 et 1660. Toutefois dès 1629 Mersenne (*Harmonicorum libri VII*) faisait déjà l'éloge de Chambonnières. Et quand il parle encore de lui, quelques années après, dans la préface de son *Harmonie universelle*, c'est en termes qui s'appliquent on ne peut mieux à des compositions du genre de celles qui, ici, nous intéressent : « Après avoir ouy, dit-il, le clavecin touché par le sieur de Chambonnières, ... je

n'en peux exprimer mon sentiment qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre après, soit que l'on désire les beaux chants et les belles parties d'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouvements, ou le beau toucher et la légèreté et la vitesse de la main... » Jugement d'autant plus caractéristique qu'en vantant, au même lieu, les mérites du père et du grand-père de notre artiste, il s'exprime en tout autres termes. A Thomas Champion, le grand-père de Chambonnières, il fait honneur « d'avoir défriché le chemin en ce qui regarde l'orgue et l'espinette sur lesquels il faisoit toute sorte de canons et de fugues à l'improviste ». De Jacques Champion, son père, il loue le beau toucher et la profonde science. Et, sans connaître rien de cet artiste dont la belle époque coïncide avec la fin du xvi<sup>e</sup> siècle (il était octogénaire en 1629), nous sommes enclins à penser que son art se plaisait beaucoup mieux aux doctes recherches du style figuré qu'au charme expressif des pièces où son fils excella.

Quoi qu'il en soit, nous devons prendre l'œuvre de Chambonnières telle qu'elle est pour le monument le plus significatif d'une école qui, partout plus ou moins imitée, en France, en Italie ou en Allemagne, aboutira à l'art de François Couperin et de Rameau, inspirera les *Suites françaises* du grand Bach et ne disparaîtra que pour ressusciter, régénérée sous la forme de la sonate classique. Tout imprégnés qu'ils soient de l'art des luthistes, Chambonnières et les maîtres moins connus qui ont rivalisé avec lui n'ont-ils rien apporté de nouveau au trésor des formes expressives réalisés par leurs devanciers ?

Assurément si, outre ce que l'originalité du compositeur y révèle de personnel. Tout en écrivant sans parti pris des airs de danses de diverses sortes, sans se soucier beaucoup plus de les réunir en suites volontairement construites, Chambonnières traite les unes plus volontiers que les autres. Ou plutôt Chambonnières et tous les clavecinistes après lui accordent à certaines variétés une importance que les luthistes ne leur avaient point témoignée. Les pièces lentes ou modérées d'allures, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gaillardes, Pavanés, figurent dans tous leurs recueils. Mais les morceaux rapides et brillants s'y trouvent beaucoup plus nombreux : les Giges notamment, les Voltes, les Canons, les Brusques et autres analogues.

Ce n'est point que l'on ne trouve de ces compositions dans les livres de luth. Mais outre qu'elles y sont plus rares, elles n'y sont point traitées de même sorte. Les Giges des clavecinistes empruntent volontiers au style figuré quelques artifices de contrepoint. Beaucoup commencent en véritables fugues, et quelquefois, traitées à peu près tout entières dans ce goût, se rapprochent assez des *Fantaisies*, desquelles Louis Couperin nous a laissé quelques exemples. Pour le développement et la conduite, ces morceaux, surtout chez les clavecinistes allemands, Froberger par exemple, sont assez étroitement apparentés à ce que Frescobaldi appelle *Canzone francese*, encore que le rythme du *Canzone* soit d'ordinaire tout différent. Ici, les thèmes ont moins d'importance que dans les airs vraiment expressifs. Ils se réduisent volontiers à une brève figure d'une ou deux mesures, répétée sans cesse et transportée à divers intervalles. Tout l'intérêt résulte des combinaisons plus ou moins ingénieuses où le compositeur a su l'engager.

Dans un genre bien différent, la même remarque s'appliquerait aux *Allemandes*, souvent aussi traitées

en fugues ou du moins en imitations libres assez périodiques. Et, d'une façon générale, il convient de noter que de la tradition ancienne du clavier les clavecinistes ont retenu beaucoup de procédés et de figures de contrepoint qu'ils mêlent volontiers aux expositions thématiques les plus franchement mélodiques. Plus gênés assurément par la technique malaisée de leur instrument, les luthistes s'étaient tôt affranchis de ces entraves. Leur style mélodique y a gagné une liberté et une souplesse dont les clavecinistes, alors qu'ils sont le plus heureusement inspirés, n'approchent pas toujours. D'autre part, l'écriture de ceux-

ci, par ce qu'elle sait garder des procédés savants d'autrefois, montre souvent une fermeté et une précision élégante qui fait des moindres bluettes de petites œuvres d'art achevées. Voici, par exemple, une courte pièce de Chambonnières qui n'est rien de plus que la transcription d'une chanson, « Une fille est un oiseau qui semble aimer l'esclavage, » chanson gracieuse sans doute, mais sans plus. Traitée en canon, la mélodie un peu menue prend une ampleur et un charme qu'elle serait bien loin d'avoir sous une forme plus simple.

## Gigue où il y a un canon

DE CHAMBONNIÈRE

C'est un peu au hasard, à ce qu'il semble, que le titre de Gigue a été imposé à cet aimable morceau. Les giges proprement dites sont très loin de ce caractère et se rapprochent volontiers, nous l'avons

dit, de la fugue. A titre d'exemple, il ne sera pas inutile d'en citer une. C'est dans ces pièces que les clavecinistes, on peut le dire, s'éloignent le plus des luthistes.

## Gigue "La Madelonette"

DE CHAMBONNIÈRE



A côté de ce genre de compositions il en est d'autres que les luthistes, également, n'ont que bien rarement traitées et dont les clavecinistes se font honneur. Ce sont celles qui, telles les Chaconnes et Passacailles, se composent essentiellement de plusieurs couplets différents séparés par une reprise du refrain, chaque fois presque identique à soi-même, sinon tout à fait. Une telle forme, il faut l'avouer, risque fort de manquer de variété et de cohérence si l'auteur ne sait varier ingénieusement ses reprises et colorer par des transitions ménagées ce que le rappel du refrain a, malgré tout, presque toujours d'un peu prévu. Les variations possibles sur le luth étaient trop étroitement limitées à certaines figures, l'étendue de l'instrument trop bornée, sa polyphonie trop malaisément mouvante, pour qu'il pût déguiser agréablement les défauts du genre. Les clavecinistes, au contraire, mettent leur point d'honneur à ne paraître point rebutés de la difficulté. Ils s'ingénieront à débiter au refrain sur un accord de sixte, au lieu d'une tonique qui leur donnerait moins de commodité pour enchaîner la reprise. Ils termineront un couplet sur une cadence rompue, modifieront, s'il le faut, une ou deux mesures, multiplieront les retards, les appoggiatures, les « suppositions » qui diversifient l'harmonie de dissonances fréquentes. Quelques-uns — Louis Couperin par exemple — ne craindront point de présenter parfois un couplet transposé au ton de la dominante, véritable procédé de développement, hardi déjà pour l'époque. Le même Couperin, qui, bien mieux que Chambonnières, a excellé dans ce genre de recherches où il se plaît volontiers, sait savamment varier ses combinaisons. Et lorsqu'il compose sur un trait de basse contrainte, — c'est la règle dans les passacailles, — il travaille cette basse avec art, qu'il en fasse passer le dessin obligé du majeur au mineur, qu'il le rejette

dans une partie intermédiaire, qu'il y introduise des intervalles chromatiques ou qu'il le représente renversé.

L'œuvre de Louis Couperin nous est précieuse, au reste, à d'autres titres. Ce disciple de Chambonnières, qui mourut malheureusement fort jeune (à 35 ans, en 1661), nous a laissé, conservée par bonheur en un unique manuscrit de la Bibliothèque Nationale, une riche collection de pièces du plus haut intérêt. La plupart, il est vrai, ne diffèrent de celles de Chambonnières que par ce que le talent du compositeur, plus robuste, plus savant avec moins de grâce peut-être, y apporte de personnel. Mais le style en reste le même, et nous retrouvons là les formes sacrées, traitées de façon à peu près identique<sup>1</sup>. A côté toutefois Couperin nous offre ce que nous ne saurions trouver nulle part ailleurs.

Son recueil comporte en effet plusieurs grandes pièces, *Fantaisies* ou *Duos*, comme il les appelle, qui demeurent de très remarquables monuments de la technique savante appliquée au clavecin. Le style fugué y est résolument employé d'un bout à l'autre, avec plus de liberté peut-être que chez les organistes allemands du même temps, mais assez constamment cependant pour que ces pièces ne puissent se réclamer en rien de l'écriture expressive et mélodique des autres. La technique en paraît déjà fort avancée. On demeure surpris d'y retrouver déjà çà et là certaines figures rythmiques ou thématiques que l'œuvre de Bach nous a rendues familières.

Certaines de ces compositions, à la vérité, peuvent tout aussi bien avoir été conçues pour l'orgue. Elles représenteraient en ce cas, pour nous, ce que peut avoir été l'œuvre des organistes français de ce temps, lesquels, Titelouze excepté, nous sont tout à fait inconnus<sup>2</sup>. Il faut dire cependant que le développement de ces morceaux ne leur aurait pas toujours permis de prendre place à l'office, et plusieurs en outre ne peuvent guère se réclamer que du clavecin,

1. Tel de ces morceaux cependant révèle certains soucis d'expression ou de pittoresque dont les exemples ne sont pas communs. Par exemple, le *Tombeau de M. Blancrocher*. Pour commémorer le souvenir de ce personnage, luthiste célèbre du temps, Couperin a écrit, en forme d'Allemande, un vrai petit poème descriptif. Marche funèbre, lamentation, sonnerie des cloches de l'église, tout y est curieusement indiqué et curieusement rendu.

2. Les deux livres de Titelouze, seuls livres d'orgue imprimés dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, ont été réédités par M. A. Guilmant dans les *Archives de l'orgue*. Ils représentent parfaitement le contrepoint observé tel que le comprenaient les Français d'alors.

ou du moins y paraissent, à nous modernes, beaucoup mieux à leur place.

Il est fâcheux que les dimensions de ces *Fantaisies*

en rendent ici la reproduction intégrale à peu près impossible. Voici du moins le début d'un *duo* très brillant de Louis Couperin :

Duo LOUIS COUPERIN

etc.

Ce style, rythmique et mouvementé, n'est pas en toutes les pièces si fort incliné à la virtuosité, et la plupart des *Fantaisies* sont d'un goût plus grave et plus sévère. Sans excès pourtant. Si raffinée qu'en soit la technique, rien de pédant n'en dépare l'écriture. Ces pièces veulent plaire. Elles y réussissent, et leur science excelle à se faire aimable.

Mais il est impossible de laisser là l'étude de l'école française de clavecin sans mentionner toute une autre part, et très considérable, de l'œuvre de Louis Couperin. Ce sont les *Préludes*. Chambonnières n'a écrit aucune de ces pièces curieuses, au moins dans ce qui nous reste de lui, et si l'on en rencontre quelques-unes dans le manuscrit de Copenhague déjà cité, elles n'ont pas le développement que Couperin leur a donné. Assurément ces *Préludes* ne sont rien autre chose qu'une reproduction amplifiée et fixée par l'écriture des introductions improvisées qui précédaient forcément l'exécution des pièces. Tous les clavecinistes ont dû composer de tels morceaux, mais tous ne les ont pas écrits.

Il est impossible de ne pas les rapprocher immédiatement, ces *Préludes* de Couperin dont le manuscrit de ses œuvres nous a conservé un bon nombre, des grands préludes des luthistes. Si différents qu'ils en soient par l'étendue et la forme des traits, — ce qui se comprend facilement, — ils s'y apparentent étroitement par le fait d'une liberté rythmique complète. Car les *Préludes* à la Couperin ne connaissent pas la mesure. L'auteur les a notés sans aucune indication de valeur de notes. Ils offrent, sous l'aspect d'une suite uniforme de rondes entremêlées de signes de

*tenues* empruntés à la tablature de luth<sup>1</sup>, une série de grands accords arpégés, coupés de traits d'ornement, modulant avec assez de hardiesse, loin parfois du ton principal, sans souci très apparent de logique musicale stricte. Quelquefois, pour plus de variété, Couperin interrompt ce tumulte sonore pour introduire un épisode régulier, fugué ordinairement, très exactement suivi et même de proportions assez notables. Un second passage, de style libre comme au début, en fait alors la conclusion. Ce *Tempo rubato* est amené quelquefois insensiblement, la fugue, au lieu de se terminer, se dissolvant pour ainsi dire peu à peu dans la fantaisie indéterminée qui demeure le caractère général de cette écriture.

Que ces *Préludes* soient imités des grands *Préludes* des luthistes, cela ne peut faire aucun doute. Il est fâcheux seulement que les clavecinistes aient, pour les écrire, adopté une notation encore plus indécise et vague que l'incommode tablature. En un temps où les traditions d'exécution de tels morceaux étaient connues de tous, personne n'était gêné de cette imperfection. Et de fait l'on retrouve des *préludes* notés de même sorte jusque dans le premier livre de clavecin de Rameau. Mais la lecture et l'interprétation de ceux, plus développés, du recueil de Couperin paraîtront fort malaisés aux virtuoses modernes, même les plus experts.

Il serait inutile d'en reproduire un fragment, à défaut d'une pièce entière, sous la forme originale.

<sup>1</sup> Ce sont des traits semblables dont nous marquons les liaisons. Ils indiquent que la note d'où ils partent doit être entendue — tenue par conséquent — jusqu'à l'endroit où le trait cesse.

Comme pour les préludes de luth, une convention est nécessaire pour ordonner ces chaos de notes indéterminées. D'autant plus que, là, leur importance harmonique et rythmique paraît varier beaucoup. Certaines séries diatoniques sont évidemment des traits plus rapides que ne le doivent être les notes qui dessinent, à proprement parler, le thème du

morceau. Sans se dissimuler ce que toute traduction ne saurait manquer d'avoir de conjectural, comme il faut prendre un parti, on devra chercher à déterminer le mieux possible le rythme général et le sens harmonique. C'est ce que j'ai tenté de faire dans l'exemple suivant, début d'un prélude, jusqu'à l'entrée de l'épisode fugué<sup>1</sup>.

## Prélude

LOUIS COUPERIN

1. On appliquera à l'exécution de cette pièce, telle qu'elle est ici transcrite, les remarques déjà faites à propos du Prélude de luth de Du Fault. Les diverses valeurs marquées ont, en général, un caractère

d'approximation (au point de vue de leurs rapports de durée) encore plus marqué que dans les préludes de luth.



Des compositions telles que ces Préludes portent au plus haut point le caractère propre de l'instrument pour lequel elles furent conçues. On ne saurait les transcrire pour d'autres instruments que le clavier, quelque disposition que l'on voudût adopter. Il serait impossible d'en tirer parti à l'orgue. Elles ne sauraient convenir qu'au clavecin, tout comme les grands préludes écrits par les luthistes, dont elles se sont évidemment inspirées, ne pourraient convenir qu'au luth seul. Et c'est peut-être la première apparition, dans l'histoire de la musique, d'œuvres expressément destinées à un instrument déterminé. Jusqu'alors, la musique, quelle qu'elle fût, gardait ce caractère abstrait et universel de l'art des sons au moyen âge : combinaison de lignes sonores valant par elles-mêmes et se traduisant indifféremment, à l'occasion, suivant les moyens et les ressources dont on disposait, sans perdre beaucoup de leur valeur.

On ne trouve pas au même degré, à beaucoup près, cette étroite adaptation de la pensée musicale à des conditions d'exécution définies, dans les autres pièces que nous venons d'étudier du répertoire des clavecinistes. Celles qui conservent les formes observées de l'ancien style et se réclament plus ou moins des artifices contrapuntiques de la fugue prendraient parfaitement place dans celui des organistes. Nous avons, dans cet article, volontairement laissé de côté l'étude

de l'orgue, qu'on retrouvera en une autre partie de cet ouvrage<sup>1</sup>. Il suffira ici de rappeler que l'œuvre des plus éminents des maîtres, un Frescobaldi en Italie, un Scheidt ou un Pachelbel en Allemagne, un Sweelinck aux Pays-Bas, un Titelouze en France, présenterait les mêmes caractères généraux que ceux que nous avons trouvés dans les *Fantaisies* de Louis Couperin. Bien entendu, en beaucoup de cas, la technique de ces compositeurs sera plus profonde et plus savante. Tels d'entre eux se distingueront par des recherches et des intuitions géniales que l'on chercherait inutilement dans les pièces de clavecin, lesquelles visent surtout à plaire à un auditoire médiocrement enclin à suivre la docte fantaisie d'un musicien trop ami de la musique pure. Mais la ressemblance entre les procédés des uns et des autres ne s'en impose pas moins. Et pour ne parler que de Couperin seul, il est assez probable que certaines de ses *Fantaisies* ont été, dans sa pensée, plutôt destinées à retentir au clavier de l'orgue qu'à celui du clavecin, même à défaut de toute indication précise du manuscrit qui nous les fait connaître.

Pour la plupart de ces compositions, — les allemandes peut-être exceptées et quelques autres pièces lentes et de style majestueux, — l'orgue n'en saurait donner qu'une très imparfaite interprétation. Il est bien vrai que vers 1650, en France tout au moins, le style des organistes professionnels s'efforce parfois visiblement à s'enrichir de quelques essais de musique

1. Guilmant, *l'Orgue*.

« expressive », assurément à l'imitation du clavecin. Les *Livres d'orgue*, imprimés depuis 1650 jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, renferment un bon nombre de ces morceaux, volontairement mélodieux au sens le plus étroit. Là, le thème se déclame sur un jeu de solo, cornet, trompette ou cromorne, au-dessus d'accords dans des jeux de fonds, ou bien, placé, comme on disait, « en taille », il résonne, mis en évidence sur un clavier, au milieu d'une polyphonie résolument harmonique. Qu'une telle manière d'écrire soit parfaitement conforme aux bonnes traditions et propre à bien mettre en leur lustre les plus précieuses ressources de l'instrument, on ne le prétendra certes pas. Destitués de tout effet véritablement expressif par l'impossibilité monotone des jeux de l'orgue, ces *solî* accompagnés devaient évoluer promptement dans le sens de la virtuosité, ou plutôt de la curiosité pure. Musique décorative ou pittoresque, mais à coup sûr ni religieuse ni profonde. Cependant ce parti pris des organistes français, assez caractéristique, doit n'être point passé

sous silence. Il se peut, il est même très probable que ces fantaisies d'un goût souvent médiocre n'aient tenu dans leur œuvre qu'une place beaucoup moindre qu'on ne le croirait à la lecture de leurs *Livres d'orgue*. Car il ne faut pas oublier qu'en général ces recueils s'adressaient aux musiciens de second ordre, qui ne pouvaient jouer de pièces difficiles, ne savaient point improviser et cherchaient surtout à se faire valoir à peu de frais, en des morceaux aimables et brillants. Il se peut que les vrais maîtres aient gardé pour eux, sans les publier jamais, leurs inspirations les plus hautes et les plus savantes, et nous ne connaissons rien, au surplus, de leurs talents d'improvisateurs dont leurs contemporains pourtant, pour beaucoup, font l'éloge le plus vif. Quoi qu'il en soit, il convient, à titre de curiosité tout au moins, de citer ici un spécimen de ce style « mélodique » de l'orgue. Voici le début d'une pièce de G. Nivers, dont le *Livre d'orgue* est de 1665 :

Dialogue de Voix humaine et de Cornet G. NIVERS

Jeu doux

(Voix humaine)

(Cornet)

(Voix humaine) (Cornet)

(Cornet) (Voix hum.)

etc.

Pour apparentée qu'elle soit aux procédés du style d'air, cette manière d'écrire en diffère cependant assez sensiblement. Le caractère des thèmes mélodiques qu'imaginent les organistes n'est pas celui que l'on remarque aux thèmes des pièces de luth ou de clavecin. Et il est visible que ces thèmes, si nettement développés qu'ils soient dans le sens de la mélodie pure, s'efforcent assez heureusement de se passer d'effets vraiment expressifs. Si peu expressif — au sens propre, c'est-à-dire au point de vue des variations d'intensité et des accents — que puisse être le clavecin, les maîtres qui écrivaient pour lui s'inspiraient au contraire d'assez près des œuvres pour avoir conçu leurs pensées dans la forme où ces effets paraissent les plus désirables. Il se peut que leur instrument n'exprimât point leurs intentions ou ne le fit du moins que par l'artifice de suggestions auditives dont bien peu de musiques, en fait, réussissent à s'affranchir. C'est pourquoi, en beaucoup de circonstances, les clavecinistes, pour l'exécution de leurs pièces « expressives », acceptaient-ils volontiers le concours d'autres instruments. Ces morceaux du répertoire ordinaire des Chambonniers et des Couperins, très souvent, cela va sans dire, l'artiste les exécutait seul au clavier. Très souvent aussi, reparaissaient les mêmes pièces traduites cette fois, concurremment avec le clavecin, par un luth, un dessus de viole, une flûte ou tout autre instrument analogue, où les nuances fussent aisément réalisables, où la beauté du timbre se rehaussât d'accents pathétiques ou du charme de tenues longuement prolongées.

Que ces exécutions à deux aient été usuelles et fréquentes, nous en sommes assurés par le témoignage de divers contemporains. Un critique du temps, parlant du claveciniste Hardelle, l'élève préféré de Chambonniers, nous dit qu'il exécutait très fréquemment devant Louis XIV la série des pièces de son maître « de concert avec le luth de feu Porion ». Et nous savons, par un passage d'une des préfaces de François Couperin le Grand, que l'on faisait encore de même de son temps. Lui aussi exécutait volontiers ses pièces en concert avec un autre instrumentiste. Assurément nous aimerions assez à être fixés sur les détails de cette collaboration. Cependant il n'est pas téméraire, semble-t-il, d'affirmer qu'à l'instrument expressif revenait le soin d'exposer le thème mélodique, le clavecin se satisfaisant des détails ingénieux de la polyphonie qui le soutenait. La pièce devenait ainsi un morceau d'instrument accompagné au clavecin, mais accompagné de façon originale et vivante, non pas suivant les abstraites formules d'une basse continue réalisée.

Au surplus, au temps de Chambonniers, si d'autres instruments que le luth et le clavecin étaient admis à se faire entendre en solo, dans la musique de chambre, — les flûtes douces et les violes étaient dans ce cas, — il ne semble pas qu'ils aient eu un répertoire original très riche. Nous n'avons aucune pièce écrite pour la flûte seule. Si quelque artiste en a composé, elles n'ont pu différer beaucoup, pour la forme ou le style, de ce que serait la combinaison « flûte et clavecin » traduisant de concert une pièce mélodique du répertoire du clavecin. Louis Couperin, qui fut un violiste distingué, nous a laissé quatre ou cinq pièces pour le dessus de viole, ou pour basse et dessus de viole<sup>1</sup>. On peut en dire la même chose. Elles semblent requérir l'accompagnement du cla-

vier pour soutenir le chant du dessus de viole, tandis qu'une basse de viole doublait naturellement la partie grave de l'harmonie. Si rares que soient les monuments qui subsistent de ce genre de musique, nous savons pourtant d'autre part que les pièces mélodiques pour le dessus de viole de violon ne lui fait pas encore ordinairement concurrence comme instrument de soliste) étaient extrêmement appréciées. Sans doute les virtuoses de la viole en composaient-ils beaucoup. Mais ils ne se devaient pas priver d'emprunter largement à l'œuvre des clavecinistes la matière d'agréables adaptations.

Très employé comme instrument mélodique solo, le dessus de viole n'empêchait pourtant point la basse de sa famille de paraître aussi avec honneur dans les concerts. Les ressources de la basse de viole étaient même plus grandes et plus variées. Elle assumait avec succès des rôles fort divers. N'oublions point au surplus que, dessus ou basse, la viole était indifféremment jouée par les mêmes artistes. Quoique un peu près au diapason du violon, le dessus de viole, tenu comme la basse dans la position de notre violoncelle, mais appuyé sur le genou, ne comportait pas des habitudes de doigter ou d'archet qui lui fussent particulières. Très différents pour la technique — la tenue et le rôle de l'archet en particulier — du violon et du violoncelle moderne, dessus et basse de viole ne faisaient en réalité qu'un seul et unique instrument. Le *Traité de la viole* de Jean Rousseau, à la vérité postérieur à la date qui nous occupe (il est de 1687), nous renseigne cependant très bien sur les divers emplois musicaux de cet instrument — en l'espace de la basse : « On peut, écrit-il, jouer de la viole en quatre manières différentes : savoir, jouer des pièces de mélodie, jouer des pièces d'harmonie ou par accords, jouer la basse pendant qu'on chante le dessus, et cela s'appelle accompagner. On peut enfin jouer la basse dans un concert de voix et d'instruments, et c'est ce qu'on appelle accompagnement. Il y en a une cinquième qui consiste à travailler un sujet sur-le-champ, mais il est peu en usage, parce qu'il demande un homme consommé dans la composition et dans l'exercice de la viole, avec une grande vivacité d'esprit. »

Peut-être, au temps où Rousseau écrivait, cette manière était-elle passée d'usage. Cinquante ans auparavant elle n'en représentait pas moins le triomphe de l'art des violistes. Maugars, excellent virtuose au service du cardinal de Richelieu<sup>2</sup>, y était passé maître, et il estimait qu'on ne pouvait, sans savoir s'y distinguer, prétendre au premier rang. En quoi consistait le style de ces improvisations? Rousseau va nous l'apprendre : « Ce jeu consiste en cinq ou six notes que l'on donne sur-le-champ à un homme, et sur ce peu de notes comme sur un canevas, cet homme travaille, remplissant quelquefois son sujet d'accords en une infinité de manières et allant de diminutions en diminutions : tantôt y faisant trouver des airs fort tendres et mille autres diversitez que son génie lui fournit. Et cela sans avoir rien prémédité et jusqu'à ce qu'il ait épuisé tout ce qu'on peut faire de beau et de savant sur le sujet qu'on lui a donné. » Maugars lui-même, dans sa *Response à un curieux*, raconte avec complaisance comment, à Rome, en l'église Saint-Louis des Français, il excita l'admiration de son auditoire italien en traitant de la sorte

2. Maugars est bien connu des musicologues pour l'auteur d'une très intéressante brochure sur l'état de la musique en Italie (*Response à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1636).

1. Ces pièces ont été rééditées par M. Charles Bouvet dans le répertoire de la Fondation de S. Bach.

« quinze ou vingt notes », qu'on lui donna pour « sonner avec un petit orgue ».

Nous ne connaissons jamais rien de précis au sujet de ces fantaisies improvisées, cela va sans dire. Tout ce qu'il faut en retenir, c'est l'emploi, presque constant, qu'y faisaient les artistes, des accords. Les pièces des violistes du xviii<sup>e</sup> siècle nous renseignent tant soit peu sur l'écriture harmonique de la viole, encore que ces pièces soient généralement d'allure plutôt mélodique. Au xvii<sup>e</sup> siècle, la viole s'écrivait très sou-

vent en accords, dans un goût assez voisin de celui des pièces de luth, puisque aussi bien son accord, semblable à celui du luth, procédait par quarts, avec une tierce (*ré, sol, do, mi, la, ré*). Mais ces accords, il ne faut pas nous les représenter avec le caractère arpégé de triples ou quadruples cordes du violoncelle. Les artistes modernes qui ont ressuscité la viole de gambe, autrement dit la basse de viole, les exécutent de la sorte. C'est à tort. Ils se servent en effet d'un archet de violoncelle tenu à la façon classique. Les violistes



FIG. 325. — Concert de violes, accompagnant des chanteurs (d'après un tableau du musée de Troyes, 1636).

d'autrefois usaient d'un archet très arqué, peu tendu, et qu'ils tenaient la main en dessous. Le chevalet de leur instrument était très peu convexe, et le manche garni de silets qui épargnent l'obligation de placer les doigts avec une stricte précision. Ils pouvaient ainsi faire entendre des suites d'accords serrés à trois ou quatre parties, l'archet atteignant sans peine les trois ou quatre cordes à la fois et les pouvant faire résonner simultanément sans en quitter une seule. Ce caractère vraiment harmonique de la viole (il va sans dire que la basse seule se prêtait bien à ce jeu complexe) explique suffisamment son rôle comme instrument d'accompagnement, suffisant à soi seul.

Souvent aussi, dans la musique de chambre, deux, trois, quatre, cinq ou six violes se réunissaient pour l'exécution de pièces à plusieurs parties, aussi bien dans le style figuré que dans le style d'air. Nous avons déjà parlé de ces groupements, où dessus et basses

concertaient ensemble. A l'inverse de la famille des violons, employée aux symphonies plus vraiment orchestrales des ballets ou bien aux airs destinés à guider les danseurs d'un bal, les violes se réservaient et se réserveront longtemps encore le monopole des concerts de chambre. Leur timbre pénétrant, leurs agréments délicats, leurs tremblements flatteurs, rivalisant avec les finesses des voix les plus exquis, semblaient, vers 1650, ce que la musique instrumentale pouvait réaliser de plus parfait. Il est inutile, après ce qui en a déjà été dit, d'insister plus longuement là-dessus, sinon pour citer quelques mesures d'une de ces symphonies de violes. Voici le début d'une pièce que Mersenne donne pour l'œuvre d'un Anglais qu'il ne nomme pas d'ailleurs. L'école anglaise excellait dans le jeu de la viole, et Maugars, pourtant féru de l'art des artistes français, déclare qu'ils y surpassaient, en son temps, toutes les autres nations.

### Fantaisie à six parties pour les Violes

The image displays four systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. It features various note values, rests, and dynamic markings such as '1a', '2o', '5o', and '6o'. The music is written in a key signature of one sharp (F#). The first system shows a complex melodic line in the treble staff with a trill (T) and a second ending (2o). The second system continues the melodic development with first (1a) and second (2o) endings. The third system shows a more rhythmic passage with a trill (T). The fourth system concludes with a trill (T) and the word 'etc.' written at the end of the treble and alto staves.

L'emploi des instruments par famille, dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, n'est pas encore exclusivement limité aux instruments à archet. Sans doute, les concerts de violes, tels que nous venons de les voir, sont extrêmement fréquents et constituent un des éléments les plus ordinaires des concerts. Sans doute encore, la réunion des violons aigus et graves (nous le verrons tout à l'heure) représente déjà l'élément fondamental des grandes musiques d'ensemble et, sous forme d'airs de danse et de symphonies diverses, suffisait à la réalisation sonore des ballets, des bals ou des divertissements de cour. Mais les familles d'instruments à vent sont aussi complètes

généralement, du haut au bas de l'échelle. Les facteurs n'ont pas encore cessé de fabriquer ces flûtes graves et aiguës, ces hautbois de diapasons divers, ces séries de cromornes, de cornets ou de trombones dont la tradition remontait au siècle précédent. Bien plus, en Allemagne surtout, ils s'efforcent même d'étendre à l'aigu et surtout au grave la portée de chacun des engins sonores que leur fantaisie, sur des données à la vérité assez peu variées, invente tous les jours.

Cependant de moins en moins, il faut le reconnaître, les musiciens sont portés à utiliser pratiquement leurs inventions. Ils commencent même à abandon-

ner l'antique usage d'employer ensemble une famille complète. Dans chacune, ils font choix d'un ou deux instruments et délaissent volontiers les autres, au point qu'en beaucoup de cas on peut se demander si certains de ces spécimens désuets ont jamais eu une existence musicale bien réelle. Nous avons déjà dit quelques mots, incidemment, des imperfections considérables que, dans l'état de la facture d'alors, présentaient certainement la plupart des instruments à vent sous la forme d'instruments graves. Il est permis de penser que ces imperfections, sans parler de l'incommodité de leur manèment, ont grandement contribué à leur abandon. A quoi se résignèrent d'autant plus aisément les artistes qu'ils n'étaient point, comme les maîtres modernes, enclins à chercher dans la variété des timbres un élément d'expression ou de pittoresque.

Ce n'est guère que vers 1650 que le départ sera fait, définitivement ou à peu près, entre ce qui doit être conservé et ce qui va disparaître, en France du moins. Même, il est fort vraisemblable que, chez nous, cette délimitation des moyens eût été faite longtemps auparavant sans l'influence conservatrice des organismes musicaux officiels. Le service musical des rois de France, très anciennement constitué, avait acquis dès le début du xvii<sup>e</sup> siècle sa forme définitive. Divisé suivant une hiérarchie savante en plusieurs départements, selon qu'il s'agissait de la chapelle, de la chambre, de la musique des fêtes de plein air ou de ce que nous appellerions la musique militaire, il comprenait un grand nombre d'artistes avec une infinité de catégories. Et tel qu'il était, il devait durer

presque sans changements jusqu'à la fin de l'ancien régime, alors même que la signification des termes qui en désignaient les officiers était complètement oubliée. Les cromornes de la grande écurie, par exemple, figurent encore dans les états de la maison du Roi en plein xviii<sup>e</sup> siècle, quand aucun artiste n'en jouait et que plus d'un n'eût pas su certainement ce qu'était l'antique instrument qu'il était censé faire résonner pour le service du monarque.

Nous n'avons à parler ici ni de la chapelle ni de la chambre. A la chapelle, la musique instrumentale ne jouait pour ainsi dire aucun rôle, et la musique de la chambre, avec un certain nombre de chanteurs, ne comptait que des clavecinistes, des luthistes, des joueurs de viole ou de flûte douce, solistes virtuoses peu nombreux, n'ayant pas à réaliser d'ensembles symphoniques proprement dits. Aux vingt-quatre violons du roi, organisme alors relativement récent, revenait le soin des exécutions orchestrales d'instruments à cordes. Tout ce qui regarde les instruments à vent appartenait à un autre service, celui de la musique de la Grande Ecurie. C'est aux artistes qui en faisaient partie que revenait la charge d'exécuter la musique des cérémonies d'apparat, comme généralement de figurer partout où leur présence était requise. On les voit sonner dans les carrousels, dans les cortèges, dans les entrées royales, mais aussi souvent dans les fêtes, les divertissements, les grands bals ou les ballets. Au commencement du siècle ils sont déjà divisés en cinq classes : 1<sup>o</sup> les trompettes, 2<sup>o</sup> les fifres et tambours, 3<sup>o</sup> les grands hautbois, 4<sup>o</sup> les cromornes, 5<sup>o</sup> les hautbois et musettes du Poitou.



FIG. 326. — Sacre de Louis XIV. Les douze grands hautbois.

Ni les douze trompettes, ni les huit fifres et tambours ne doivent nous retenir longtemps. Instruments de guerre, leur rôle est d'importance musicale assez secondaire et retenu, par leur nature même, en étroites limites. Au contraire, le corps de douze grands hautbois fait une figure intéressante. Outre ses fonctions de parade, il figurera à chaque instant dans les grands ballets de cour qui réunissent toutes les ressources musicales de l'époque.

Ces douze musiciens ne jouent pas tous du hautbois. Conformément à la pratique alors courante, ils excellent indifféremment sur des instruments divers. Le titre exact de leur fonction l'indique : *joueurs de violons, hautbois, saquebouttes et cornets*. Il paraît probable qu'avant la création des vingt-quatre violons, ils se faisaient entendre bien comme orchestre d'instruments à cordes et que le service musical du roi ne comptait pas, pour les fêtes et les ballets, d'autres exécutants qu'eux. A l'époque où nous sommes arrivés, ils se sont limités, semble-t-il, à la pratique des instruments à vent. Leur petite compagnie comprend normalement deux dessus de hautbois, deux hautes-contre et deux tailles de hautbois, deux cornets, deux saquebouttes ou trombones, deux basses de hautbois. Des basses de hautbois, remarquons-le : point encore de bassons. Car au temps de leur constitution en groupe, cet instrument était inconnu ou du moins inusité. Et dans les planches du *Sacre de Louis XIV* (1643), où figurent les grands hautbois, on voit encore les exécutants de la partie de basse souffler dans un de ces longs instruments incommodes, dépassant presque la taille de celui qui en joue.

Il est assez fréquent de rencontrer, dans les livrets des ballets, mention d'« airs » exécutés par les haut-

bois. C'est aux grands hautbois qu'il appartenait alors de les faire entendre. Les morceaux composés pour eux sont toujours à cinq ou même à six parties. Les cornets, très probablement, doubleraient la partie supérieure; ou bien, dans le cas où (comme à six parties), il y a deux voix aiguës croisant très fréquemment et d'intérêt mélodique tour à tour égal, ils en assumaient l'une, laissant l'autre aux hautbois. Quant aux trombones, nous savons par Mersenne qu'ils prenaient seuls la partie de basse-taille (la première au-dessus de la basse, ou bien encore la basse elle-même, quelquefois à l'exclusion des hautbois graves).

Quant à la forme de ces pièces, elle ne diffère guère de celles que nous avons rencontrées déjà. Ce sont des airs à forme fixe, airs de danse, le plus souvent dansés graves et solennelles comme pavanes ou gail-lardes, d'une écriture résolument harmonique, sans moindre figure de contrepoint même très simple. Le premier volume de la collection Philidor, à la bibliothèque du Conservatoire, nous en a conservé un assez grand nombre : airs de danse beaucoup de bals de cour du temps de Henri IV durent être dansés au son des hautbois; airs composés pour des carrousels (ceux, par exemple, du Ballet à cheval pour le grand carrousel à la place Royale lors du mariage de Louis XIII) ou pour des cérémonies (sacre de Louis XIII, par exemple). Ces compositions sont généralement, dans ce recueil, anonymes. A titre d'exemple, voici un « Charivary » tiré d'un « concert donné au Roy en 1627 par les 24 violons et les 12 hautbois ». Ce sont des airs de différents ballets exécutés tour à tour par l'un ou par l'autre des deux groupes de musiciens<sup>1</sup>.

### Charivary pour les Hautbois

The image displays a musical score for three parts: Treble, Alto, and Bass. The title is 'Charivary pour les Hautbois'. The music is in 2/4 time and consists of two systems of three staves each. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1. Le mouvement de ce morceau étant extrêmement vif, il a paru préférable de réduire de moitié les valeurs du texte original.

Les six cromorns de la Grande Ecurie ne paraissent pas, au moins au temps où nous sommes arrivés, jouer un rôle musical bien important. Il n'est même pas sûr que l'antique instrument dont ils portaient le nom ait été encore effectivement en usage. Plus tard nous avons la preuve que, dans les rares cérémonies où ils avaient officiellement à paraître, ils l'avaient remplacé par des hautbois et des bassons<sup>1</sup>. Et ce changement peut bien avoir été effectué d'assez bonne heure, puisque Mersenne, dans le chapitre où il parle des instruments, cite à peine les cromorns (ou *Tournebouts*), qu'il n'a guère l'air d'avoir jamais rencontrés. Instrument à tube cylindrique, monté d'une anche double enfermée dans une capsule percée d'une fente par où passait le souffle du musicien, le cromorne ne pouvait ni octavier ni faire entendre plus de sons que ne le comportait le nombre des

trous dont il était percé. Son étendue était donc très limitée : une dixième tout au plus. Et cette indigence explique suffisamment sa disparition assez rapide<sup>2</sup>.

Quant aux hautbois de Poitou et aux musettes (quatre ou six exécutants), ils représentent aussi une antique tradition. Ces instruments à prétentions pittoresquement pastorales, assez volontiers usités au xvi<sup>e</sup> siècle et antérieurement, paraissent souvent dans les ballets, les musettes surtout. Les hautbois de Poitou (hautbois dont l'anche enfermée dans une capsule ne touchait pas les lèvres de l'exécutant) égayaient de leurs sonorités criardes et rustiques certaines danses d'origine villageoise que la mode avait mises en faveur. Voici, tirée de Mersenne, une *chanson* pour les hautbois de Poitou. Elle est de la composition de Henry le Jeune, musicien du roi Louis XIII, auteur de nombreuses compositions pour les instruments à vent.

### Chanson à 3 parties

HENRY LE JEUNE

1. Dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, les grands hautbois avaient aussi adopté pour leurs basses les bassons ordinaires. Les cornets et saquebutes avaient en réalité disparu.

2. Les cromorns de la Grande Écurie étaient également chargés —

sur les états — de jouer la trompette marine. Cette étrange sorte de monocorde, dont on utilisait seulement les sons harmoniques, fut-elle vraiment d'usage à un moment quelconque ? Il faut le croire, mais nulle mention n'en est jamais faite.



Dans ces divers groupes d'instrumentistes, nous n'avons point vu, en titre, figurer les flûtes. Il y aurait lieu d'en être surpris, si nous ne savions qu'il n'est point alors de virtuoses se bornant à la pratique d'un seul instrument, surtout parmi les instruments à vent. Tous les hautbois jouaient donc indifféremment le hautbois ou la flûte, et l'orchestre de Lully conservera cette tradition. Les titulaires des diverses charges de la Grande Ecurie, à peu de chose près, se devaient pouvoir remplacer les uns par les autres. Beaucoup exerçaient même plusieurs de ces charges simultanément. Il n'y avait donc nulle difficulté de trouver parmi eux les éléments requis pour un concert de flûtes : flûtes douces ou flûtes traversières. Voici une reprise d'une gavotte pour quatre flûtes douces, vraisemblablement aussi de la composition de Henry le Jeune<sup>1</sup>.

### Gavotte pour les Flûtes douces



C'est dans les ballets de cour, nous l'avons dit, ceux du moins qui, par leur importance et la complication des moyens mis en œuvre, constituaient d'importantes manifestations musicales, que ces airs pour différents instruments trouvaient ordinairement place. Il serait peut-être hors de propos de vouloir énumérer ici les plus remarquables de ces compositions, en faisant le compte de ce qui, dans chacune, revient à telle ou telle famille sonore. D'autant plus que, le plus souvent, la musique ne nous en est point parvenue ou n'a subsisté que très mutilée et très incomplète. Je citerai cependant le « Grand ballet du Roy sur l'adventure de Tancrède en la forest enchantée », dansé le 12 février 1619, un des plus magnifiques et des plus pompeux de tous ceux dont il est fait mention. De ce ballet, quelques débris informes subsistent dans le recueil de Philidor, sous une forme très fragmentaire (dessus et basse des airs de danse, ou du moins de quelques-uns). Mais nous en avons une relation détaillée. Elle suffit bien pour marquer le rôle des instruments à vent dans ces divertissements où la part principale, bien entendu, revenait aux vingt-quatre violons, aussi bien qu'aux violes et luths qui

1. D'après ce que dit Merseune des instruments de cette famille, il apparaîtrait que les flûtes graves, de grandes dimensions, étaient d'origine anglaise et relativement d'un emploi récent. Il dit qu'un jeu de ces grandes flûtes avait été envoyé par un roi d'Angleterre à la cour de France. Au surplus, l'usage, extrêmement mal connu, de ces grands instruments, joint sans doute à la dépense de souffler que leur jeu exigeait, dut toujours les rendre assez peu populaires. La flûte basse avait huit pieds de haut, et le joueur devait donner le vent au moyen d'un long tuyau de métal recourbé, descendant du sommet de ce flageolet gigantesque jusqu'à la hauteur de sa bouche. L'instrument avait neuf trous, plus quatre clefs ouvertes, dont les deux dernières se fermaient avec le pied.

accompagnaient les voix. Voici donc les entrées ou figurent les divers petits ensembles que nous venons d'étudier. On remarquera que, selon la tradition constante du ballet, les instrumentistes figurent en scène, remplissant le rôle de personnages de l'action :

1<sup>o</sup> Pan et trois satyres jouant des cornets pour la danse de quatre « Sylvains effrayés ».

2<sup>o</sup> Quatre autres satyres sonnant des hautbois : ceci accompagne une entrée de quatre Silènes.

3<sup>o</sup> Six autres satyres formant un concert de flûtes : ils rythment ainsi les pas de quatre diades.

4<sup>o</sup> Au cours de la pièce, on entend, « comme au loin dans la forest », une agréable symphonie de « musettes de bergers ».

5<sup>o</sup> Enfin à un autre endroit retentit soudain « un son de chalumeaux hautbois de Poitou ou cornemuses probablement avec quelques voix de bergers ».

Sans doute, ces intermèdes musicaux gardent-ils toujours un caractère pittoresque et, disons-le, un peu accessoire. Le fond musical de la pièce est constitué, avec les airs chantés (ici de Guédron), par les airs de violons dont le compositeur (Belleville) est nommé seul, avec honneur, dans la notice. Néanmoins cette variété agréable est un caractère de l'art français de ce temps sous sa forme la plus complète. Et il ne faut pas le négliger, sans se dissimuler cependant que de telles recherches, commodes seule-

ment avec le personnel musical considérable dont on disposait à la cour, ne pouvaient être ailleurs que fort rares. Ce qui explique bien pourquoi la musique française ne s'est pas, en somme, développée dans le sens et qu'elle a négligé assez vite de tirer ses effets de la multiplicité des timbres.

Au reste, l'Italie avait précédé notre pays dans cette voie. L'orchestre de Monteverde dans *l'Orfeo*, loin de marquer une aurore, nous l'avons dit, paraît, au contraire, le dernier effort de l'instrumentation, multiple en ses sonorités, à quoi s'était complu le siècle précédent. Non seulement Monteverde lui-même, dans ses autres drames, n'a plus renouvelé ses recherches de timbres, mais, de son temps, aucun de ses contemporains n'avait essayé d'imiter son exemple. Le drame lyrique italien pendant tout le xvii<sup>e</sup> siècle se contentera des instruments d'accompagnement, clavecins ou théorbes, pour soutenir les voix, et de quelques violons pour les symphonies. Ni la musique religieuse ni la musique instrumentale de chambre ne seront plus riches. Tout au plus cornets et trombones résonnent-ils quelquefois à l'église. Ces uniques survivants de tous les autres instruments à vent oubliés disparaîtront à leur tour, et la première moitié du siècle écoulée, il n'en sera plus guère fait mention nulle part<sup>2</sup>.

2. Il est à remarquer que tandis que l'Italie, au cours du xvii<sup>e</sup> siècle, laisse ainsi disparaître l'usage des instruments à vent, l'Espagne, dans sa musique véritablement nationale, leur garde une place prépondérante. Les petits orchestres de musiciens qui prennent part aux divertissements, aux bals, aux fêtes de cour ou qui remplissent les intermèdes des comédies, sont composés, en général, comme la compagnie des grands hautbois de la musique des rois de France, ou peu s'en faut. On y retrouve les cornets, trombones, hautbois (du moins les

L'Allemagne devait se montrer beaucoup plus conservatrice. Pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, les maîtres de ce pays continueront à l'envi de pratiquer les combinaisons dont Prætorius nous a révélé l'ordonnance. Dans le domaine des instruments à vent notamment, les facteurs s'appliqueront sans cesse à perfectionner les multiples variétés, et les musiciens ne dédaigneront point d'utiliser les résultats de leur ingénieuse labeur. A la vérité, ce sera surtout dans leur mélange avec les voix que les sonorités éclatantes des chœurs d'instruments à vent trouveront l'emploi le plus ordinaire. En dehors de quelques pièces brillantes de fêtes ou de carrousel, ils ne se font guère entendre seuls. Ils ne se mêlent guère non plus aux orchestres d'instruments à cordes, à qui sont dévolues les compositions les plus savantes et les plus considérables. Mais leur rôle n'en reste pas moins important. S'ils s'isolent presque toujours par famille ou du moins selon certaines affinités traditionnelles et définies, l'extrême complication des grands ensembles vocaux, où toujours concertent plusieurs chœurs, chacun avec son accompagnement spécial, permet d'heureuses oppositions et des contrastes qui ne manquent ni de puissance ni d'agrément.

L'extrême vitalité de la musique allemande en ce siècle, le nombre considérable d'œuvres qui ont subsisté, grâce aux nombreux éditeurs de musique florissant en toutes les villes, rendent une étude complète extrêmement difficile. En tout cas, ce n'est pas ici qu'il faudrait la tenter. Ce sera assez, dans un tableau d'ensemble, nécessairement très sommaire et très incomplet, de donner, en quelque sorte, le programme d'une solennité musicale en Allemagne vers 1650. Nous choisirons le banquet en musique qui, le 25 septembre 1649, avait lieu à Nuremberg en l'honneur du prince Charles-Gustave, un peu plus tard roi de Suède et commandant alors comme feld-maréchal les troupes suédoises venues en Allemagne avec Gustave-Adolphe, au cours de la guerre de Trente ans. Quatre chœurs (entendons par là quatre groupes de chanteurs et d'instrumentistes), placés aux quatre extrémités de la salle, y prirent part, tantôt unis, tantôt séparés.

Le premier comptait onze chanteurs (sopranos, altos, ténors et basses) et quatre instrumentistes : deux artistes jouant l'un et l'autre du cornet, de la flûte ou du violon tour à tour, une contrebasse de viole et un organiste (peut-être au clavecin). Quatre chanteurs (deux sopranos, un alto, un ténor) figuraient au deuxième chœur, avec huit joueurs de violes et un théorbe. Deux hautes-contre, un ténor et une basse composaient le troisième chœur, tout de voix masculines ; pour les soutenir trois trombones, alto, ténor, basse (*quart posame*) avec une régale (une forte régale, dit le texte). Il y avait en outre deux harpes. Enfin une haute-contre avec un baryton (*basset*) représentaient à eux deux le quatrième chœur, auquel se joignaient trois bassons (ordinaire à la quarte grave, contrebasson à l'octave). Une autre régale,

comme au chœur précédent, y sonnait la basse continue.

Cet ensemble varié et complexe exécutait des psaumes ou autres pièces latines à deux, trois et quatre chœurs, réunissant ainsi tout ou partie des ressources vocales et instrumentales dont on disposait. Ces compositions étaient dues pour la plupart à l'artiste qui dirigeait le concert, Ch. Staden, organiste de l'église Saint-Laurent. Une des pièces cependant était du maître italien G. Rovetta, celle-ci accompagnée des seules violes. Il y avait aussi un duo de deux soprani avec le théorbe seul, et enfin plusieurs pièces purement instrumentales qu'exécutaient les instruments à archet, également sans le secours des autres.

C'est que déjà la supériorité musicale des instruments à archet s'imposait chaque jour davantage. Même là où personne n'entendait se priver des ressources particulières que l'art pouvait tirer de l'emploi judicieux des autres, il fallait reconnaître que ceux-ci, plus souples, plus parfaits, plus riches d'effets, devaient jouer un rôle prépondérant. L'Italie estimait qu'ils pouvaient suffire. En France, sans aller jusque-là, de plus en plus on leur concédait la première place. Nous venons de voir quel usage nos musiciens, dans les ballets ou les grands divertissements de cour, savaient faire des instruments à vent. Mais dans ces festivités, il ne faut pas oublier, malgré tout, que les violons passaient bien avant eux<sup>1</sup>.

Car c'est aux violons que reviennent de droit les airs de toutes les danses, ou peu s'en faut. Et si les instruments à vent résonnent de temps en temps pour quelque pittoresque intermède, si les luths et les violes paraissent avec les chanteurs, eux se feront entendre pendant tout le cours du ballet et du bal, qui quelquefois lui fera suite.

Dans tous les ballets royaux, dans toutes les fêtes de la cour, c'est au groupe connu des vingt-quatre violons du roi que revient la charge d'assurer ce service. Les vingt-quatre violons, bien constitués en petit orchestre, apparaissent nettement dès les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, mais point du tout, à vrai dire, comme une nouveauté véritable. Et il est certain, en effet, que, bien des années auparavant, de semblables réunions de violons existaient dans la musique royale. Il se peut que les exécutants fussent moins nombreux. En effet, la relation du Ballet comique de la Reine de 1583 ne mentionne que seulement dix violons. Mais de ce groupe réduit on attendait exactement les mêmes services. Et le fait d'en augmenter l'importance ne marque que l'intention d'obtenir des effets plus sonores et plus brillants, sans que leurs attributions musicales aient pour cela changé d'étendue ni de nature.

Vingt-quatre instruments à archet, cela ne représente pas, pour nous autres modernes, un quatuor d'orchestre bien considérable ni bien puissant. Nos ancêtres avaient là-dessus d'autres idées. Leur capacité d'audition avait des limites bien plus étroites que les nôtres. Il est à croire que les sonorités d'un

*chirimius* espagnoles sont-elles un instrument très voisin, le mot n'étant que la traduction du vieux français *chalemie*, chalumeau), bassons et petits bassons (*banoncello*). En 1652, s'ouvre à Madrid une sorte d'école ou de conservatoire pour la formation des artistes. Un personnel de 12 musiciens y était attaché : quatre dessus de cornet ou de *chirimia*, deux contraltos de *chirimia* jouant aussi les bassons ou petits bassons, deux ténors du même instrument et quatre trombones.

Ces instruments servaient aussi à l'accompagnement des pièces vocales, concurremment avec la harpe et la *vihuela* nationale, ancêtre immédiat de la guitare, qui, elles, soutenaient plutôt le chant des solistes. On les retrouve même dans les œuvres d'église. M. F. Pedrell

(*Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*) cite, par exemple, un *Dixit Dominus* à 17 voix en quatre chœurs de Comes (1568-1643) ainsi disposé : le premier chœur accompagné à la harpe, le second à l'orgue, le troisième composé d'une seule voix (alto) avec deux cornets, trombone et basson. Les *vihuelas* et un second orgue soutenaient le quatrième chœur.

1. Il est infiniment probable que dans la solennité musicale de Nuremberg ci-dessus décrite, le groupe des violes se composait en réalité de violons, hauts et bas. Nous savons que le nom d'une variété de viole, les *violes di brazzo*, désigne en réalité un instrument qui ne diffère pas — ou presque pas — de nos violons.

de nos grands orchestres leur eussent paru un intolérable fracas, et les vingt-quatre violons du roi représentaient pour eux le summum de l'éclat et de la magnificence sonores. Ils n'avaient pas tort, en somme, puisque ce groupe, bien homogène, dépassait de beaucoup tout ce qu'on avait fait jusque-là. Aussi les vingt-quatre violons ne paraissaient-ils déplacés nulle part. Dans les plus grandes salles, dans les églises les plus spacieuses, en plein air même, ces deux douzaines d'artistes satisfaisaient à toutes les exigences. Ils excitaient partout l'admiration. « Toutes ces parties sonnant ensemble, écrit le P. Mersenne, font une symphonie si précise et si agréable, que quiconque a entendu les vingt-quatre violons du roi exécuter toutes sortes d'airs et de danses, confessa volontiers qu'il ne se peut rien entendre dans l'harmonie de plus suave et de plus délicieux. » Et ailleurs, il ne néglige pas de remarquer que les violons (les basses surtout) ont une sonorité bien plus intense et plus forte que celle des violes.

Il va sans dire que, quoique désignés par le terme générique de « violons », ces vingt-quatre artistes ne jouaient pas tous de ce que nous appelons aujourd'hui violon. Leurs instruments constituaient une famille complète du grave à l'aigu, chaque variété différant des autres par l'accord ou la taille. Des violons d'abord, tels que les nôtres, pour les parties supérieures, mais dont certains, quoique accordés de même et d'étendue pareille, devaient être d'un modèle un peu plus fort. Puis un instrument (taille ou quinte de violon) au diapason de nos altos, mais sensiblement plus grand. La basse enfin accordée, par quintes au-dessous de l'accord de la taille (*sol, do, fa, si bémol*), descendant par conséquent un ton plus bas que notre violoncelle. Ces basses de violon, essentiellement instruments d'orchestres et non faites pour le solo, étaient au reste assez différentes des nôtres. De taille beaucoup plus forte, montées de cordes robustes, elles étaient peu propres sans doute à la virtuosité, mais leur son volumineux et puissant, beaucoup plus fourni que celui des basses de violes, suffisait à donner des basses solides en l'absence des contrebasses, encore tout à fait inconnues. C'est par une méconnaissance inconcevable des textes les plus clairs que l'on a prétendu et que l'on répète encore quelquefois — disons-le — que dans l'orchestre de Lully les violes fournissaient les basses et les parties moyennes. On le voit au contraire : la famille des violons était, du grave à l'aigu, complète, et les contemporains ne les confondaient pas du tout avec les violes, destinées à un emploi musical tout autre<sup>1</sup>.

Si les artistes qui se livraient à l'étude de la basse ne jouaient pas des instruments plus petits, pas plus que nos violoncellistes ne pratiquent nécessairement le violon, les autres pouvaient s'employer indifféremment sur le dessus ou la taille (comme aujourd'hui sur le violon et l'alto), au bout de quelques jours d'étude. Cette facilité permettait de partager les exécutants entre les diverses parties des pièces, selon qu'il y en avait plus ou moins. Les concerts de violon sont le plus souvent à cinq voix, mais à quatre aussi quelquefois. Dans le premier cas, le dessus et la basse comptent chacun six musiciens, les trois parties intermédiaires (haute-contre, quinte et taille) quatre. A quatre parties il y a six artistes à chacune.

1. Remarquons que la taille volumineuse des basses n'empêchait pas ceux des vingt-quatre violons qui en étaient chargés de figurer — au sens scénique — dans les ballets. Mersenne note que ces bassistes adaptaient à leur instrument un bouton ou crochet, attaché à un cor-

En ce cas, c'est l'exacte disposition de notre quatuor moderne.

Ces proportions et cet ordre se retrouvaient naturellement, à peu près pareils, dans les petites compagnies qui florissaient un peu partout à côté de celle-ci. Car, au xvii<sup>e</sup> siècle, il n'est aucun grand seigneur — ou presque — qui n'entretienne, plus ou moins, à ses frais quelque bande de violons, tandis qu'il en existe d'autres qui louent leurs services à qui veut en faire usage. Ces associations d'exécutants, habiles ou non, régulièrement constituées et dont les membres s'engageaient à ne se produire ordinairement qu'ensemble, existent non seulement à Paris, mais dans toutes les villes un peu considérables. Elles sont souvent composées de musiciens de même famille ou unis par des liens d'association. Car, il faut bien le dire, les violons, assez peu considérés, sont volontiers tenus à l'écart par les musiciens d'ordre plus relevé : luthistes, clavecinistes, organistes, maîtres de musique des princes ou des églises. Si dédaignés que semblent avoir été le plus souvent leurs personnes et leurs talents, ils n'en remplissent pas moins un rôle considérable. Jouant presque toujours en bandes, au moins assez complètes, ils répandent partout le goût de la musique orchestrale polyphonique, et leur collaboration indispensable aux ballets, qui constitue la forme théâtrale unique de la musique, contribuera à préparer partout l'intelligence et le goût des symphonies expressives ou pittoresques de l'opéra. En outre, il n'est pas sans eux, hors des églises, — et encore y sont-ils admis occasionnellement, mais assez souvent, — de festivités musicales d'importance. Ces ménétriers — bien souvent ils ne sont guère autre chose — sont ainsi mêlés à toutes les cérémonies publiques. Il n'est point de grandes musiques sans eux, et les sonorités brillantes de leurs instruments paraîtront bientôt à ce point indispensables que l'estime médiocre que l'on avait d'eux tout d'abord croitra régulièrement de jour en jour.

Au surplus, si l'on examine de plus près ce qu'a pu être telle ou telle de ces compagnies, du moins parmi celles à qui l'opinion générale accordait un degré particulier d'excellence, on reconnaîtra que les artistes de talent réel n'y étaient pas rares. Talent tout relatif, bien entendu. Il n'est pas question de comparer, même de bien loin, la technique primitive de ces violonistes avec celle de leurs confrères d'aujourd'hui. Mais de là à faire des vingt-quatre violons, par exemple, comme on l'a fait trop souvent, une bande de râcleurs ignares et maladroits, il y a quelque distance. L'histoire musicale continue trop volontiers à accueillir à ce sujet une quantité d'anecdotes malveillantes ne reposant sur aucun fondement solide. Lully — il avait d'excellentes raisons pour être l'ennemi déclaré de tout organisme musical qui ne provenait pas de lui — a eu beau jeu pour discréditer ses confrères et prédécesseurs. Les historiens ignorants de la musique et de son histoire depuis Voltaire, lequel, dans son *Siècle de Louis XIV*, écrit là-dessus les pires billevesées, ont facilement accordé au Florentin ce qu'il eût été bien aise que l'on pensât de son temps : à savoir qu'avant lui il n'y avait en France aucune musique et qu'il a été le premier à réunir un orchestre, à l'exercer et à lui fournir des compositions dignes d'être écoutées. Nous nous sommes à peu près corrigés de ces grossières erreurs en

don qu'ils portaient au col. Portant ainsi leur basse suspendue devant eux, ils pouvaient jouer en marchant ou en évoluant en scène, comme les autres.

ce qui regarde l'art d'église ou la musique vocale de chambre ou de clavecin. Elles ont encore cours en beaucoup d'endroits au sujet de la musique instrumentale, spécialement des violonistes, dont jusqu'ici personne ne se souciait de connaître la personne ni les œuvres.

En fait, il apparaît bien que les plus éminents des violonistes français, qu'ils fissent ou non partie des vingt-quatre, ont occupé — comme artistes — dans l'estime de leurs contemporains une place à peu près égale à celle des autres grands virtuoses. A moins de supposer une aberration du goût singulière, il faut bien admettre qu'ils étaient dignes de leur être comparés et que leur virtuosité ne pouvait différer beaucoup, en qualité, de celle que l'on admirait chez un Chambonnières par exemple. Pour réduite que fût la technique du violon, à qui l'on ne demandait que des effets fort simples, elle était assez étendue déjà pour qu'on louât, chez certains de ces artistes, des mérites d'ordre véritablement musical. Tout familier qu'il fût des musiciens de la catégorie la plus relevée, tout admirateur déclaré qu'il s'affirme à l'égard des instruments réputés plus nobles que les autres : luth, viole, orgue ou clavecin, le P. Merseune n'a pas méconnu la valeur de nos violons. « Quoi de plus élégant, s'écrie-t-il en son latin classique, que le jeu de Constantin? Quoi de plus chaleureux que la verve de Bocan? ou de plus ingénieux et de plus délicat que les diminutions de Lazarin ou de Foucard? Ajoutez au-dessus de Constantin la basse de Léger, et vous aurez réalisé l'harmonie la plus parfaite. »

Ce n'est pas ici, on le voit, l'éloge de la bande tout entière des violons qu'il entend faire, mais celui de quelques artistes envisagés comme solistes. En effet, si le rôle des violons apparaît éminent et significatif dans la musique d'ensemble, il ne s'ensuit pas qu'ils ne se fissent point entendre, à l'occasion, seuls, mélodiquement, ou soutenus d'une simple basse, ou bien encore, comme nous dirions, en quatuor ou quintette. Au contraire, nous savons que de telles auditions étaient fréquentes, et d'autant plus goûtées qu'elles permettaient d'apprécier ce genre de mérite que Merseune exalte dans Foucard et Lazarin, c'est-à-dire le talent des diminutions ou variations, improvisées souvent, sur un thème. Les violonistes, pas plus que les autres musiciens solistes, ne se sont privés de cette forme, alors si estimée, de la virtuosité. Contraints de s'en abstenir quand ils jouaient à plusieurs la même partie à l'orchestre ou quand leurs mélodies devaient guider les évolutions des danseurs, ils savaient prendre leur revanche alors que les pièces de leur répertoire, ce qui arrivait maintes fois, figuraient dans des suites de concert. Voici, tiré du livre de Merseune, un exemple qui montrera la manière dont ils entendaient cet art. C'est une *Fantaisie à cinq parties* de Henry le Jeune, avec la première partie traitée en diminution. Les deux portées inférieures de notre exemple donnent les cinq parties, texte original. La portée supérieure expose le premier violon en diminution. De cette pièce à trois reprises fort développées, nous donnons seulement la première.

## Phantaisie à 5

HENRY LE JEUNE

Des compositions telles que celle-ci (on remarquera qu'il s'agit d'une « fantaisie », c'est-à-dire d'une pièce qui ne relève aucunement du répertoire du ballet) montrent bien que les violons n'étaient pas exclusivement confinés dans la partie musicale des fêtes ou des danses de cour. Au surplus, les morceaux mêmes qui avaient charmé les spectateurs d'un ballet reparaissaient souvent, en concert, hors de la représentation qui leur avait servi de prétexte. Le « Charivary » des hautbois que nous avons cité était tiré d'un « Concert » composé d'airs de différents ballets précédemment représentés. Et ce fait est loin d'être exceptionnel : les concerts de violons sont mentionnés à chaque instant par les contemporains. Suivant le système adopté pour les airs de luth ou de clavecin, ces pièces se groupaient naturellement en Suites, assemblage de morceaux de caractères divers et de tonalité identiques, rapprochés sui-

vant certaines habitudes et disposés, sans autre souci, pour mettre en valeur toutes les faces du talent des exécutants.

De ces Suites de violons ou des collections de compositions propres à en fournir à l'improviste la matière, il nous reste, malheureusement, assez peu pour l'époque qui nous occupe. La collection Philidor, que possède le Conservatoire, en renfermait un grand nombre. Mais on sait que plusieurs volumes ont été détruits, en un temps où personne n'attachait d'importance à ces documents du passé. Un hasard fâcheux a fait que parmi les volumes perdus fussent précisément ceux qui contenaient les compositions des violons du roi. Et — le premier volume, assez précieux témoignage de leur art, mis à part — nous ne connaîtrions pas grand'chose de ces artistes si une bibliothèque étrangère n'était venue, fort à point, livrer aux investigations des curieux une série

très riche de Suites françaises de violons de cette époque. De cette époque on peu s'en fait, puisque ces pièces, quand elles sont datées (ce qui est le cas pour un certain nombre), s'échelonnent de 1650 à 1658.

C'est à la *Landes-Bibliothek* de Cassel que se trouve cette collection, reste incomplet d'une série infiniment plus considérable d'œuvres analogues, réunie là au xvii<sup>e</sup> siècle pour le service musical du landgrave de Cassel. S'étonner de la présence de ces airs en si grand nombre, dans une petite cour allemande, serait méconnaître singulièrement la force d'expansion de l'art français de ce temps. Tel qu'il est réalisé par les compositeurs violonistes, il a joué en effet d'une vogue considérable à l'étranger, en Allemagne particulièrement, et les traces qu'il y a laissées sont évidentes et nombreuses. Si l'Italie, mal outillée pour la musique instrumentale d'ensemble, pour l'orchestre en un mot, n'a guère fait accueil aux compositions instrumentales françaises que vers la fin du siècle, les pays du Nord, sans renoncer du reste à leurs propres traditions, se montrèrent de très bonne heure curieux de s'assimiler nos œuvres.

Dès 1612, Praetorius, dans sa *Terpsichore*, colligeait un ample répertoire de musique française instrumentale à cinq parties. Organiste du duc de Brunswick, il avait rencontré à Wolfenbüttel le violoniste parisien Francisque Caroubel, qui lui avait communiqué ses compositions et les plus récentes de celles de ses confrères. Cet art l'avait assez intéressé pour qu'il jugeât bon d'en faire profiter ses compatriotes. Et Caroubel n'était pas seul en ces années à porter à l'étranger les pièces les plus à la mode des violons parisiens. Bien d'autres artistes, nos compatriotes, en avaient fait autant, et le ballet français, musicalement et chorégraphiquement, était apprécié et imité partout.

Car la leçon qui se dégage de ce manuscrit de Cassel que M. J. Ecorcheville a récemment mis au jour<sup>1</sup>, c'est que les artistes allemands ne dédaignaient pas de s'inspirer de l'exemple des Français. Un assez grand nombre de pièces portent le nom de leurs auteurs, à côté des noms de notre pays : Artus, Belleville, Brushard, de la Croix, de la Haye, de la Voye, Mazuel, Nau, Pinel, Verdier, Constantin, Dumanoir,

ou de celui de l'Italien francisé Lazarin, célébré par Mersenne. Quelques musiciens allemands y figurent aussi : David Pohle, Adam Dresen, Christian Herwig et le landgrave de Hesse, pour qui furent réunies ces musiques<sup>2</sup>. Quelques particularités de style mises à part, les unes comme les autres des compositions ici rassemblées se réclament de la même esthétique et se destinent aux mêmes usages en employant les mêmes ressources.

L'art des musiciens du manuscrit de Cassel s'apparente très étroitement au style des clavecinistes et des luthistes. Qu'il s'agisse des danses proprement dites Courantes, Sarabandes, Branles, Gaillardes ou autres (il y en a 113 en suite avec trois Ballets complets) ou des pièces plus proprement symphoniques comme les vingt allemandes et quelques autres morceaux développés, c'est toujours le contrepoint « à la française » qu'emploient les auteurs. J'entends ce contrepoint libre où les parties, même très figurées, ne s'asservissent que dans une très faible mesure à la tyrannie de l'imitation régulière. Ce qu'il importe de constater, c'est que, même dans les airs les plus simples et les moins travaillés, les compositeurs violonistes de l'école de 1650, contemporains de la jeunesse de Lully, s'abstiennent à peu près complètement de l'homophonie systématique que le Florentin mit à la mode et dont l'influence fâcheuse se fera si longtemps sentir chez nous<sup>3</sup>.

Au surplus, pour l'étude détaillée de cette école, on ne saurait mieux faire que de renvoyer le lecteur à l'étude dont M. Ecorcheville a accompagné sa réédition. Il suffira de tirer nos exemples de son recueil. Nous en emprunterons un d'abord au plus représentatif de ces artistes, à Guillaume Dumanoir, membre, puis directeur des vingt-quatre violons, et à qui sa charge de « Roi des violons » assurait une manière de direction générale, bien que très réduite en pratique, sur tous les violons de France. La renommée et la faveur de Dumanoir, que Lully a fait oublier, furent assez grandes pour légitimer ce choix, encore que les pièces de lui qui figurent dans le manuscrit de Cassel ne soient pas parmi les plus étendues ni les plus symphoniquement traitées. Voici un *Branle* de Dumanoir pour quatre violons :

### Branle de M<sup>r</sup> Dumanoir

1. *Vingt Suites d'orchestre du dix-septième siècle français (1640-1670)*, publiées pour la première fois et précédées d'une étude historique, par Jules Ecorcheville, docteur en lettres.

2. Il est probable aussi que beaucoup des pièces signées des initiales G. D. doivent être attribuées au compositeur suédois Gustaf Düben.

Un des trois ballets du manuscrit est précisément un ballet dansé à Stockholm.

3. Quelques pièces du recueil de Cassel appartiennent à Lully, bien que son nom ne soit point mentionné. On pourra facilement faire la comparaison.

Ceci n'est rien de plus qu'un air de danse et, quoique figurant dans une suite de concert, très propre cependant à guider effectivement des danseurs au cours d'un bal. A côté de ces pièces simples, il en est de plus figurées, de plus intriguées, où les rythmes l'imitent et se superposent aux différentes parties

avec une liberté suffisante pour donner un mouvement assez vivant à cette polyphonie peu complexe. Les Allemandes sont écrites dans ce goût. En voici une, à cinq parties, de La Voys, musicien qui n'est pas identifié et duquel nous ne saurions rien dire.

### Allemande de De La Voys

Ces spécimens de l'art de nos maîtres violonistes — les multiplier ne servirait de rien — permettent sans doute de se faire une idée assez juste de leur mérite et de ses limites. Il est facile de voir que leur technique n'est pas extrêmement raffinée, ni leur écriture d'une pureté parfaite. Qu'il ne soit pas équitable d'exagérer la portée de quelques incorrections évidentes, cela est certain. D'autant plus qu'à cette époque, en Italie ou en Allemagne pas plus qu'en France, personne ne se faisait scrupule d'irrégularités de réalisations que la doctrine plus stricte des conservatoires napolitains du XVIII<sup>e</sup> siècle lit partout, plus tard, juger très condamnables. Ce n'est donc pas pour quelques octaves ou quintes successives dissimulées qu'il faut chicaner ces compositeurs. Non plus pour leur goût un peu excessif des frôlements

désagréables ou des fausses relations dans le mouvement des parties. Il se peut très bien qu'on ait goûté du plaisir, en ces temps, à ces sonorités acides, qu'au surplus dissimulaient très souvent les agréments improvisés, mais nécessaires, et les modifications légères des valeurs de notes sous l'influence d'accents expressifs, naturellement point notés.

Mais si l'on compare leur écriture à celle des clavecinistes, la supériorité musicale de ceux-ci éclate avec évidence. Le moindre d'entre eux s'entend avec autrément d'aisance à faire mouvoir ses parties. L'industrielle élégance des clavecinistes réalise par des moyens infiniment plus sûrs ce mouvement et cette animation intérieure d'une polyphonie qui ne renonce pas encore à soi-même. Et si les violonistes ont gardé la même esthétique, s'ils résistent avec une égale



énergie à l'homophonie envahissante dont l'école de Lully prépare la suprématie, il convient de confesser que, dans ce bon combat, ils manient quelquefois leurs armes avec quelque gaucherie.

Ils n'ont pas davantage le sentiment harmonique si neuf et si profond des grands luthistes, bien autrement experts au jeu des rapprochements imprévus de tonalités et d'accords. Si la verve mélodique de leurs meilleures pièces, la franchise de leurs rythmes, suffit à rendre leurs œuvres intéressantes, ce n'est point assez pour mettre ce qu'ils ont laissé tout à fait au premier rang.

Il faut regretter cependant que cette école de 1650 ait été sitôt oubliée et que les musiciens qui succédèrent à ceux-ci se soient si peu inspirés de leurs tentatives et de leurs efforts. L'art français y eût gagné plus de force et de variété, et cette monotonie qui dépare, en somme, les plus belles pages de Lully ou de la plupart de ses disciples immédiats aurait été certainement évitée. Quel dommage qu'un grand musicien ne soit pas né qui ait su coordonner les vellétés un peu éparées de toute cette génération d'artistes, et que celui qui les devait faire tous oublier, Lully le Florentin, n'ait pas été, en somme, plus cultivé, ni surtout moins jaloux de tout ce qu'avaient fait ses prédécesseurs!

Quoi qu'il en soit, au point où nous en sommes arrivés et qui doit marquer le terme de cette étude, l'art instrumental est parvenu à un point de maturité suffisant pour que les plus grandes œuvres soient désormais possibles. Dans l'accumulation des moyens indifféremment mis en œuvre par les musiciens antérieurs, une sélection judicieuse a été patiemment opérée. Certains engins sonores, trop imparfaits ou faisant trop disparate, ont été éliminés; d'autres, en revanche, se sont perfectionnés. Et l'on commence à avoir une juste idée de l'importance de certains et de la proportion qu'il convient de donner à l'effectif des différents groupes qui doivent se rapprocher ou se confondre. Déjà c'est un fait acquis que la famille des violons, solidement constituée du grave à l'aigu, doit prédominer. Plus riches d'expression que les autres, plus souples et d'emploi plus commode, ces instruments occuperont définitivement le premier rang. Mais pour qu'ils se tiennent efficacement à cette place éminente, on a compris que le volume, relativement très médiocre, de leur sonorité devait se compenser par l'augmentation de leur nombre. C'est pourquoi, dans les ballets déjà, le groupe des vingt-quatre violons permet un redoublement des parties suffisant pour que l'effet de l'ensemble ne soit pas

obtusé par l'éclatante vigueur des instruments à vent quise font entendre à côté.

De ceux-ci, peu à peu, l'usage des musiciens n'a retenu que les hautbois, avec les flûtes. La famille des hautbois, délivrée de ses membres les plus graves, si incommodes et que les bassons remplacent avec avantage, sera la principale et même la seule complète, car les flûtes ne tarderont pas à perdre leurs grandes basses, dont la force n'était sans doute pas suffisante et la justesse assurément très médiocre. Les basses de flûte qui subsistent jusqu'à la fin du siècle (encore qu'assez rarement employées) ne sont en réalité que des instruments moyens, tout au plus au diapason du quatre pieds de l'orgue. Les cornets, hauts et bas, sont passés de mode et ne se conservent plus qu'à l'église, où ils se mêlent au chœur des voix. Les trombones sont oubliés en France, et les cromornes, si limités, ne sont plus pratiqués nulle part. Violons, hautbois et flûtes, telles sont les ressources sonores dont dispose chez nous, vers 1650, la musique instrumentale d'ensemble.

L'orchestre des opéras de Lully n'apparaît pas très différent. Il admet les mêmes instruments, auxquels il adjoint, d'aventure, timbales et trompette, et les combinaisons dans lesquelles il les engage se trouvaient déjà en usage dans les grands ballets du milieu du siècle. Si, au temps de Louis XIII, en effet, les diverses familles instrumentales employées dans ces solennités musicales et chorégraphiques apparaissent ordinairement isolées et vouées chacune à un rôle différent, cette spécialisation parfaite ne dura pas longtemps. Confinés d'abord dans l'exécution des airs de danse, les violons, les premiers, à mesure que le talent des exécutants devient plus souple et plus nuancé, tendent à agrandir leur domaine. Notons d'abord que, dès les premiers essais de grand spectacle, leur groupe, outre les danses proprement dites, se vit confier certains morceaux qui, autant qu'on en puisse juger, constituaient une manière d'accompagnement symphonique à de véritables pantomimes. Malheureusement, on le sait, il ne subsiste presque rien de la musique de ces ballets. Voici cependant, tiré du recueil de Philidor, le dessus et la basse d'un de ces morceaux. C'est un fragment de *Tancrède dans la forêt enchantée*, de 1619. Tandis que l'enchanteur Ismen faisait des incantations magiques, les violons, dit le programme du ballet, « sonnoient un air mélancolique ». Le voici, mais dans le texte de Philidor, visiblement incomplet en sa seconde reprise, à moins qu'elle n'ait servi à amorcer, en manière de ritournelle, un récit chanté qui n'est pas conservé.

Est-ce là un air de danse? Et, sans vouloir exagérer l'importance de cette page bien simple, ne convient-il pas de remarquer que l'effet de ces larges tenues, soutenues en accords par la masse entière des cordes, dût paraître neuf et saisissant? C'est, en tout cas, la preuve qu'on jugeait déjà les violons aptes à autre chose qu'aux airs vifs et rythmés des danses, capables de suppléer les violes dans ces longs coups d'archet « mouvants » où se pâmaient l'admiration des dilettanti du temps. De là à les remplacer, ces violes délicates, mais rares, dans l'accompagnement des chœurs qui se faisaient entendre dans les ballets ou dans l'exécution des ritournelles qui précédaient les airs, il n'y avait qu'un pas. Il fut vite franchi. Vers 1650, à l'orchestre de violes et de luths des premiers ballets se sont substitués, pour le soutien de la partie vocale, les violons qui s'unissent aux instruments d'harmonie, clavecin et théorbe.

Après avoir fait alterner, dans les diverses entrées, les violons et les hautbois, il était naturel que l'idée vint de faire entendre les deux groupes ensemble. C'était un moyen commode de renforcer, quand il le fallait, l'intensité de la sonorité générale, les hautbois doublant les dessus de violons, les bassons jouant à l'unisson des basses. Etant donné les proportions ordinaires des groupes en présence (huit hautbois et bassons, ou même davantage, pour vingt-quatre instruments à cordes), c'était un supplément de vigueur très appréciable. Et il n'y a pas de doute qu'il ne faille voir dans cette réunion de deux familles, fondement des grands ensembles de Lully, un artifice pratique de variété dynamique, tout à fait comparable à l'appel des anches que l'organiste, quand il désire une sonorité intense, réalise sur ses claviers. Nous n'avons point, par l'examen des partitions (qui au surplus laisseront toujours beaucoup à deviner à ce sujet) la ressource de déterminer avec exactitude à quel moment ce mode d'orchestration fut couramment pratiqué. Mais en 1650 c'était déjà chose faite.

Au surplus, cette combinaison habituelle n'empêchait point de faire entendre les hautbois seuls, épisodiquement. A deux parties de dessus (car la taille de hautbois est à peu près tombée en désuétude au milieu du siècle), avec le basson comme basse, ils apparaissent volontiers pour varier la sonorité générale, plus rarement comme ritournelle de quelque air chanté.

Comme les mêmes artistes jouaient ordinairement

la flûte, il n'y a pas de difficulté de faire entendre ces voix fragiles et tendres de la même façon, ou encore en concert à trois ou quatre parties. A deux voix, les clavecins et théorbes, soutenus ou non d'une basse à archet, rempliront, s'il le faut, l'harmonie. Rôle dont ces derniers instruments s'acquitteront aussi quand un petit groupe des meilleurs dessus de violons, pour contraster avec l'imposante plénitude des ensembles, rivaliseront dans les ritournelles avec les flûtes. Flûtes à bec ou flûtes traversières dans l'orchestration de ce temps, celles-ci sont toujours des instruments *solis*. Leur sonorité était jugée sans doute trop faible pour s'unir utilement avec l'orchestre tout entier.

Mais il est inutile maintenant de pousser plus loin une analyse de détail. Tel qu'il se trouve réalisé vers 1650, l'orchestre — nous pouvons donner ce nom à cette réunion méthodique et ordonnée d'instruments — va, grâce à l'opéra de Lully, s'imposer définitivement. Suprématie des cordes, doublées fréquemment d'un chœur nombreux de hautbois et de bassons; épisodes ou ritournelles (à trois parties d'ordinaire, basse et deux dessus) de flûtes, de hautbois ou de violons en petit nombre, tels en sont les caractères ordinaires et constants. De Lully à Rameau, aucun musicien n'y ajoutera, on peut le dire, rien d'essentiel. Et dans le domaine de l'orchestration, l'art des plus excellents se bornera à varier, avec une ingéniosité infatigable, les effets divers qui naissent de ces combinaisons assez simples. Tant par l'effet de l'imitation des traditions françaises — car l'influence du génie organisateur de Lully a été considérable — que par suite d'une évolution rationnelle et nécessaire, toute l'Europe musicale, au début du xviii<sup>e</sup> siècle, avait, à quelques nuances près, adopté, pour l'expression ordinaire de son art, des dispositions instrumentales assez semblables à celles-ci. Mais l'étude de ces manifestations sortirait du cadre de ce travail. En constatant l'existence de l'orchestre, déjà établi, on peut le dire, sur ses bases classiques, vers 1650, c'est assez d'avoir montré l'aboutissement d'une longue série d'efforts et d'essais multiples poursuivis depuis des siècles. En 1650, la musique instrumentale a constitué son matériel. Elle a les ressources nécessaires à l'expression des œuvres de grand style et de dimensions considérables. Ces ressources, elle a appris à les manier déjà avec assez d'aisance. La tâche des précurseurs est achevée. Les grands chefs-d'œuvre vont naître.

HENRI QUITTARD, 1913.

## II

XVI<sup>e</sup> SIÈCLEA PROPOS DE LA MUSIQUE FRANÇAISE A L'ÉPOQUE  
DE LA RENAISSANCE

Par Henry EXPERT

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE AU CONSERVATOIRE

Harmonie, harmonie!  
Langue que pour l'amour inventa le génie!  
Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux!

Ces beaux vers d'Alfred de Musset chantent dans toutes les mémoires, et on les cite volontiers comme une formule consacrée et définitive disant la suprématie du génie musical de l'ancienne Italie.

En réalité, qu'a voulu dire Musset? Oh! il n'y a pas grand mystère! La lecture de ce morceau fameux du *Saule* et de *Lucie* nous fait entendre que l'enthousiasme, la ferveur du poète, va tout uniment au chant d'une cavatine de l'époque rossinienne. L'*harmonie*, c'est-à-dire la musique, est pour Musset, comme pour ses contemporains, cette mélodie entendue cent fois sur les lèvres harmonieuses des grandes cantatrices d'alors, la Malibran, par exemple.

Admettons que Musset jette les yeux un peu plus loin, et qu'il étende l'âge de la musique à l'époque antérieure, au siècle où fleurissaient les Cimarosa, les Pergolesi, les Lotti, les Marcello, les Porpora, et tant d'autres astres brillants de la mélodie italienne, certainement il ne va pas plus outre dans l'histoire de l'art musical.

Il faut donc se garder de donner à l'apostrophe du poète un sens général qu'elle n'a point; il faut y entendre seulement l'expression émue et passionnée de l'opinion courante d'une époque, déjà loin de nous, pour qui la musique était un beau chant, et un chant d'Italie, rien de plus! *Qui n'a pas entendu le chant italien*, disait la Corinne de M<sup>me</sup> de Staël, *ne peut avoir l'idée de la musique*.

Un autre grand poète a touché aux choses de l'histoire de la musique, et, dans ce champ trop ignoré, a été plus loin qu'Alfred de Musset, a précisé davantage et, par là même, a mieux marqué l'erreur fondamentale d'une tradition dont il se faisait l'éclatant porte-parole. Victor Hugo, dans *les Rayons et les Ombres*, salue en Palestrina le père de la musique. Tout le monde connaît ces vers superbes :

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,  
Je vous salue ici, père de l'harmonie;

Car ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,  
Toute cette musique a coulé de vos mains!  
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,  
Sont nés de votre souche et faits de votre sève!  
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos aubols  
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,  
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores,  
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores!

C'est bien là du Victor Hugo le plus retentissant, le plus grandiosement sonore, émouvant par le jeu des images, chatoyantes et puissantes, faites d'ombres et de rayons. Mais que tout ceci est fantaisiste et tissu de contes en l'air!

Premièrement, Palestrina est venu à une époque où l'art qu'il devait illustrer était déjà un art accompli, et touchant au moment de sa transformation; il n'est donc point le père, ni de cet art qu'il continuait, ni de celui qui allait naître et s'élever en réaction contre l'art antérieur.

Deuxièmement, Gluck et Beethoven relèvent d'Écoles qui, jamais, n'eurent le moindre contact avec l'École romaine, — l'École de Palestrina, — de toutes les anciennes Ecoles d'Italie, la plus exclusive et la plus fermée.

En troisième lieu, enfin, en Mozart, pas plus qu'en Beethoven ni en Gluck, on ne trouve trace de filiation palestrinienne; et il convient d'ajouter que les italianismes de Mozart sont la négation même de la manière de Palestrina.

L'œuvre de Palestrina est impérissable; elle ne saurait être trop honorée, mais il convient de l'honorer en la mettant à sa vraie place, historique, esthétique et humaine. Ceci ne se pourra faire que par la pratique, la connaissance des contemporains et des prédécesseurs du maître de Préneste, et surtout des vieux maîtres musiciens de France et de Flandre, les vrais pères, ceux-là, de l'harmonie.

Alors il apparaîtra clairement que la musique harmonique, créée aux plus belles années du moyen âge par nos illustres déchanteurs de l'Île-de-France et des provinces gauloises d'Artois, de Picardie, de Flandre et de Hainaut, après de longues années d'incu-

bation, après plusieurs siècles de productions primitives, s'est manifestée, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, comme un *ordre d'art* supérieur, s'imposant bientôt, comme autrefois l'architecture gothique, à toute l'Europe civilisée.

De sorte que l'histoire de la musique de la Renaissance, c'est l'histoire de la suprématie, de l'hégémonie glorieuse du génie franco-belge par tous les centres artistiques de l'Italie, de l'Espagne et des États germaniques, imprimant partout sa marque souveraine et indélébile.

Nous voilà bien loin de l'opinion trop souvent citée, trop courante, de Hugo et de Musset! Bien loin aussi du sentiment de Voltaire qui, dans *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, nous dit, au chap. 110 : « *Le royaume de France (sous Louis XII) était un des plus florissants de la terre; il lui manquait seulement l'industrie du commerce et la gloire des beaux-arts, qui étaient le partage de l'Italie.* » Et plus loin, au chap. 118 : « *(François I<sup>er</sup>) transplante en France les beaux-arts, qui étaient en Italie au plus haut point de perfection.* »

La preuve la plus facile — et la plus éloquente — pour confondre de telles erreurs est encore celle des chiffres, des chronologies, des statistiques.

En 1501, le premier recueil de musique typographiée voit le jour. Il est imprimé à Venise par Ottaviano dei Petrucci de Fossombrone. C'est le très précieux *Harmonice Musices Odhecaton* : nos maîtres y dominent, et les quatre cinquièmes des pièces sont chansons françaises.

En 1502, 1503, 1504, encore chez Petrucci, paraissent les *Motetti* : les Franco-Belges Brumel, Compère, Josquin des Prés, Jean Mouton, Pierre de la Rue, Busnoys, etc., en font presque uniquement les frais.

En 1516, à Rome, Antiquus de Montona imprime le premier livre de musique sorti des presses romaines. Musicien lui-même, il veut dédier à Léon X, aussi fin connaisseur que Mécène magnifique, les plus admirables spécimens de la musique d'alors. Quelles œuvres choisit-il? Quinze messes signées : Josquin des Prés, Antoine de Fevin, Jean Mouton, Pierre de la Rue, François Rousseau, Pipelare, Antoine Brumel; sept maîtres de France, de Flandre et de Hainaut, voilà la pléiade qui, au plus beau temps de Léon X, brille au plus haut firmament de l'art romain!

Qu'était donc, vu en bloc, cet art de musique de nos vieux maîtres? Je parle de l'art en soi, indépendamment de ses énergies, de ses puissances expressives, qualités qui relèvent du génie individuel des artistes. C'était l'art du contrepoint vocal, l'art architectural des superpositions mélodiques construites sur un thème, ou d'après un thème initial; et c'était un art infiniment complexe et subtil par les jeux multiples de ses modalités et de ses rythmes.

Je ne crois pas nécessaire d'entrer en des détails au sujet de ce terme de *contrepoint*<sup>1</sup>. On sait qu'il

dérive de la notation même de la musique que l'on figure par des manières de points. De sorte que, si à une mélodie donnée, c'est-à-dire à un dessin musical noté par des points, s'ajoute une seconde mélodie, on a, de ce fait, une superposition de dessins, une superposition de points, c'est-à-dire des dessins de points contre points.

Autrement dit, le contrepoint est l'art des mélodies superposées et concertantes.

Gardons-nous de prendre ce mot de *contrepoint* dans son acception actuelle. Aujourd'hui le contrepoint consiste en une série d'exercices purement scolastiques, préparatoires à l'étude de la fugue. Les musiciens qui en sont au moment de leurs humanités musicales le tiennent volontiers pour morose et fastidieux; ils y voient des harmonies frustes, des lignes raides, des rythmes uniformes ou queleonques, des artifices convenus; c'est, disent-ils, une gymnastique utile, indispensable même pour assouplir la main du compositeur, la rendre habile et délicate; mais ce n'est pas autre chose.

Pour les musiciens du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, le contrepoint était tout l'art de musique. C'est-à-dire qu'il était mélodie, rythme et harmonie, non à l'état d'exercices mécaniques, mais à l'état d'art vivant. Les mélodies superposées étaient, non des suites insipides de notes, mais de franches mélodies<sup>2</sup>, aux coups cadencés, aux lignes fermement dessinées, douées d'accents et de caractères expressifs. Les rythmes, ou plutôt, qu'on me passe le mot, les polyrythmies les plus riches, fleurissaient ces polyphonies qui, en leurs multiples variétés, ne laissaient pas de se ramener constamment à une solide unité de coordination. Tel était, au temps de la Renaissance, ce qu'on nommait *la noble, et délectable, et tresplaisante science de musique*.

Une pièce de Claude Le Jeune montrera d'une manière très sensible la façon dont nos vieux maîtres musiciens s'entendaient à superposer les mélodies. Cette pièce est faite d'une série de couplets — onze en tout — dans le style galant et précieux du temps de Henri III. Le Jeune y présente une mélodie à la ligne souple et gracieuse, d'un sentiment de tendresse quelque peu maniérée, mais charmante. Le soprano la chante sous tous les couplets, mais d'abord en solo : *à voix seule*. Au second couplet, le contralto ajoute au soprano le contrepoint de sa voix; au troisième, c'est le ténor qui entre, et au quatrième, la basse. Puis on reprend comme devant pour continuer ainsi jusqu'à la fin du morceau. Les couplets sont séparés par un refrain appelé *réplique* ou *réchant*, qui est, ici, un bref quatour en style d'imitation des plus joliment tournés. Ce même refrain sert de terminaison au morceau.

Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer que ce chant du soprano est un des plus rarissimes exemples d'une monodie du xvi<sup>e</sup> siècle dont on connaisse l'auteur. On a toujours cru que les Italiens avaient donné, en ce temps-là, les premiers modèles d'un *air* : la chose reste à prouver.

2. « Faire chanter ses parties le plus plaisamment que l'on pourra, » recommande le théoricien Michel de Menehou en son *Instruction familière* (1558).

1. Voir MOYEN ÂGE : Origine de la Musique polyphonique.

CLAUDE LE JEUNE : « S'habit-on si je vous aime. »

**SEUL**

SOPRANO

1. S'habit-on si je vous ay. me Vous qui avés tant de beau.tés? Moy qui ne  
5 Il ne me res te de mes rages Qu'un je ne sais quoy de moins clair Que le bril.

voy de tous costés Rien qui n'ait bon te de soy. mesme Quand il void vos di.vi ni.tés  
lement d'un éclair, Qui vo.lant par mi les nu . a.ges Re . double les ombres de l'arr

SOPRANO

CONTRALTO

HAUTE CONTRE

BARYTON ÉLEVÉ

Bel . le, ne payés point à qui vous va ser . vant, La flam . me  
Bel . le, ne payés point à qui vous va servant, La flam.me de fu  
à qui vous va ser . vant, La  
La flamme de fu .

de fu . mé . e, la flam . me de fu . mée et les soupirs de vent.  
. mé . e, la flam.me de fu mé . e et les sou . pirs de vent.  
flamme de fu . mé . e, la flam.me de fumée et les soupirs de vent  
. mé . e, la flam.me de fu . mé . e et les soupirs de vent.

**A DEUX**

SOPRANO

CONTRALTO

2. Quand le so . leil sort hors de l'on . de Tout feu dans son  
6. Ain . si dans moy je ne re . cel . le, Em . bra.sé de  
9. Depuis que mon o . be . is . san . ce Ne dé . pend que  
2. Quand le so . leil sort hors de l'on . de Tout feu dans son  
6. Ain . si dans moy je ne re . cel . le, Em . bra.sé de  
9. Depuis que mon o . be . is . san . ce Ne dé . pend que

feuse re - duit, Ain - si vo - stre beau.té qui luit A ces autres  
 ce feu nou - veau, Rien plus de mon an.cien flambeau,Que si j'en garde  
 de vo.stre loy, Vous a.vés, ma bel.le, sur moy, Ou - tre vostre

feu se re - duit, Ain - si vo - stre beau.té qui luit A ces autres  
 ce feu nou - veau, Rien plus de mon an.cien flambeau,Que si j'en garde  
 de vo.stre loy, Vous a.vés, ma bel.le, sur moy, Ou - tre vostre

beau.tés du mon - de, De son jour leur fait u - ne nuit.  
 une e - stin - cel - le, C'est pour ho - no - rer son tom - beau.  
 pro - pre puis - san - ce, En - co - res cel - le que je voy.

beau.tés du mon - de, De son jour leur fait u - ne nuit.  
 une e - stin - cel - le, C'est pour ho - no - rer son tom - beau.  
 pro - pre puis - san - ce, En - co - res cel - le que je voy.

*A TROIS*

SOPRANO

3. Non que vous soy - és la pre - mie - re A qui ce pauvre in - for - tu -  
 7. Tou - te la plus sanglante play - e Dont jadis A - mour m'a ges -  
 10. Je vous ay tout donné, ma bel - le, Sans que je songe à le ra -

CONTRALTO

3. Non que vous soy - és la pre - mie - re A qui ce pauvre in - for - tu -  
 7. Tou - te la plus sanglante play - e Dont jadis A - mour m'a ges -  
 10. Je vous ay tout donné, ma bel - le, Sans que je songe à le ra -

HAUTE CONTRE

3. Non que vous soy - és la pre - mie - re A qui ce pauvre in - for - tu -  
 7. Tou - te la plus sanglante play - e Dont jadis A - mour m'a ges -  
 10. Je vous ay tout donné, ma bel - le, Sans que je songe à le ra -

.né, Ait son cou - ra - ge a - ban - don.né: Mais c'est quand de  
 .né, Ne m'avait ja - mais es - ton.né, Com - me la moin -  
 .voir, Mais voyant mon hum - ble de - voir, Vous, pour vous ren -

.né, Ait son cou - ra - ge a - ban - don.né: Mais c'est quand de  
 .né, Ne m'avait ja - mais es - ton.né, Com - me la moin -  
 .voir, Mais voyant mon hum - ble de - voir, Vous, pour vous ren -

.né, Ait son cou - ra - ge a - ban - don.né: Mais c'est quand de  
 .né, Ne m'avait ja - mais es - ton.né, Com - me la moin -  
 .voir, Mais voyant mon hum - ble de - voir, Vous, pour vous ren -

votre lu - mie - re Il e - stoit en - core é - lon - gné.  
 - dre que j'es - say - e Des maux que vous m'aves don - né.  
 - dre moins cru - el - le U - sés moins de votre pou - voir.

A QUATRE

SOPRANO  
 4. Ces estoil.les demi bril.lantes M'allumoyent en mi.le fa.gons, Mais elles  
 8. Encor'gardoy - je, ce me semble, En mon autre capti.vi.té, Quelque espoir  
 11. Ména.gés dou.cement ma.vi.e, Me traitant com.me l'Amour veut, Luy n'a que

CONTRALTO  
 4. Ces estoil.les demi bril.lantes M'allumoyent en mi.le fa.gons, Mais elles  
 8. Encor'gardoy - je, ce me semble, En mon autre capti.vi.té, Quelque espoir  
 11. Ména.gés dou.cement ma.vi.e, Me traitant com.me l'Amour veut, Luy n'a que

H<sup>e</sup> CORDE  
 4. Ces estoil.les demi bril.lantes M'allumoyent en mi.le fa.gons, Mais elles  
 8. Encor'gardoy - je, ce me semble, En mon autre capti.vi.té, Quelque espoir  
 11. Ména.gés dou.cement ma.vi.e, Me traitant com.me l'Amour veut, Luy n'a que

BARY. ÉLEVÉ  
 4. Ces estoil.les demi bril.lantes M'allumoyent en mi.le fa.gons, Mais elles  
 8. Encor'gardoy - je, ce me semble, En mon autre capti.vi.té, Quelque espoir  
 11. Ména.gés dou.cement ma.vi.e, Me traitant com.me l'Amour veut, Luy n'a que

et moy cognoissons Qu'au pris de vos flammes bruslantes Ce n'estoyent rien que des glaçons.  
 en ma li.ber.té, Mais vous, sous qui mon â.me tremble, Vous me l'a.vés du tout o.sté.  
 le bien pour son but, Et non comme la ty.ran.ni.e Qui fait tout le mal qu'elle peut.

Mersenne, dans le livre cinquième de son *Harmonie universelle*, nous assure que « la perfection de l'Harmonie consiste dans le nombre de quatre parties ». Et, à propos de ces quatre voix, il ajoute : « parce que la basse procède par des mouvements plus tardifs, elle n'est pas ordinairement si diminuée (c'est-à-dire si fleurie, si rapide) que les autres, et va souvent par les intervalles des tierces, des quartes, des quintes, et des octaves, afin de donner lieu aux autres parties, et particulièrement au Dessus qui doit chanter par mouvements ou degrés conjoints, tant que faire se peut; comme la Taille doit particulièrement gouverner le mode, et faire les cadences dans leurs propres lieux. La Haute-contre doit user de passages fort élégans, afin d'embellir la chanson, ou de resjouir les auditeurs. »

On remarquera dans la pièce de Le Jenne la juste application de ces préceptes, qui sont ceux de la théorie et de la pratique de la Renaissance dont

Mersenne, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, se faisait un dernier écho.

Voici une autre pièce, d'un tout autre caractère, et datant de la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou des premières années du xvi<sup>e</sup>, où le jeu contrapontique se présente à plein. C'est d'abord un duo dans lequel deux sopranos concertent en style soutenu sur le chant de l'*Ave verum*. Cette première partie de la composition terminée, le duo reprend, identique, sur la suite du texte « *vere passum* »; mais, aux voix supérieures, s'ajoute le contrepoint richement fleuri de la basse. Et, vraiment, c'est merveille de voir comme cette pièce, dans son duo, parfaite par la beauté de ses lignes, de ses harmonies, de ses rythmes, et par la sublimité de son expression religieuse, trouve encore à s'achever en sublimité et en perfection, cela par la simple adjonction d'une ligne mélodique : c'est un de ces miracles d'art dont le maître Josquin était coutumier.

JOSQUIN DES PRÉS : « *Ave verum corpus Christi.* »

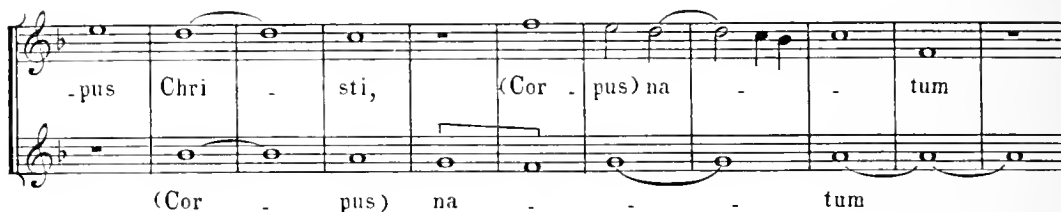
**A DEUX**

SOPRANO

CONTRALTO



A - ve ve - rum cor -



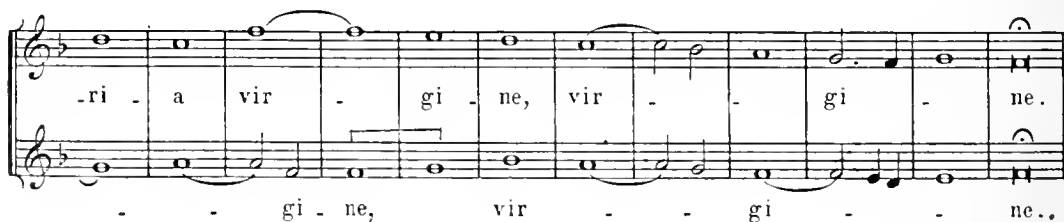
- pus Chri - sti, (Cor - pus) na - - tum

(Cor - pus) na - - tum



ex Ma - ri - a - vir - gi - - ne, ex Ma -

ex Ma - ri - a vir -



- ri - a vir - gi - ne, vir - gi - ne.

- gi - ne, vir - gi - ne.



A TROIS

SOPRANO

CONTRALTO

BARYTON ÉLEVÉ

Ve - re pas -

Ve - re pas - sum im - mo -

Ve - re pas - sum, im - mo -

-sum, im - mo - la - tum im -

la tum, im - mo - la -

- la - tum im -

- mo - la - tum in cru - ce pro ho -

- tum in

- mo - la - tum in cru - ce

- mi - ne in cru - ce pro

cru - ce pro ho -

pro ho - mi - ne, in cru - ce pro

ho - mi - ne, pro ho - mi - ne

- mi - ne, pro ho - mi - ne

ho - mi - ne, pro ho - mi - ne

Il est des contrepoints où la mélodie thématique est reproduite, soit par fragments, soit en entier, par une ou plusieurs voix, à l'unisson, ou à l'octave, ou à la quarte, ou à la quinte, voire à tout autre intervalle, par mouvement semblable, ou contraire, par mouvement rétrograde; en valeurs identiques, ou diminuées, ou augmentées, etc., etc. Ces mélodies, ainsi disposées, sont régies par les règles de l'imitation stricte, de l'imitation canonique. Et les vieux maîtres excellèrent dans ces artifices de composition, dont ils ont laissé mille et mille exemples de la plus rare ingéniosité.

L'imitation se présente alors comme le principal moyen d'action de la polyphonie; c'est elle qui relie, accorde, dirige et maîtrise le discours des voix concertantes. Par les répétitions de ses dessins, elle multiplie la puissance mélodique des thèmes, comme, par ses dispositions symétriques, elle est l'ordre lumi-

neux dans la variété et la complexité des accents polyphoniques et polyrythmiques. L'imitation est une source de joie pour l'esprit, et d'enchantement pour l'oreille, à qui plaisent les formes harmonieusement cadencées et harmonieusement enchaînées les unes aux autres; elle est souvent un très puissant moyen d'expression par le fait même qu'elle reproduit, qu'elle prolonge, et développe, un thème qui, de lui-même, peut déjà être émouvant.

La pièce de Le Jeune « *S'ébahit-on* » présentait dans sa ripplique de charmantes imitations libres. Voici une chanson de Clément Janequin qui comprend une imitation stricte, un canon à l'octave entre le Ténor et le Soprano, qu'accompagnent les discrètes lignes de la Basse et du Contralto. A lire cette page, ce gracieux joyau d'art, qui croirait qu'il est conçu en une forme que beaucoup d'entre nous regardent comme difficileuse, et contrainte, et lourde?

CLÉMENT JANEQUIN : « *Si j'ai été vostre amy.* »

SOPRANO

CONTRALTO

HAUTE CONTRE

BARYTON

Si j'ay es - té vostre a - my

Si j'ay es - té vostre a - my à l'es -

Si j'ay es - té vostre a - my à l'es - preu -

Si j'ay es - té vostre a - my

à l'es - preu - ve, Suis je chan - gé

-preu - ve, Suis je chan - gé, suis je chan - gé

-ve, Suis je chan - gé, pour quelque

à l'es - preu - ve, Suis je chan - gé pour quelque

pour quel - que temps per - du? Nen - ny, ma - dame, ac -

pour quel - que temps per - du? Nen - ny, ma - dame, ac -

temps per - du? Nen - ny, ma - dame, ac - quit - tez vos - tre

temps per - du? Nen - ny, ma - dame, ac - quit - tez vos - tre

quit . tez vos . tre deu : Le cueur est  
 quit . tez vos . tre deu : Le cueur est tel que  
 deu . Le cueur est tel que  
 deu : Le cueur est tel

tel que la fa . ce l'es . preu .  
 la fa . ce l'es . preu . ve , le cueur est tel que la fa . ce l'es .  
 la fa . ce l'es . preu . ve ,  
 le cueur est tel , le cueur est tel que la fa . ce l'es .

ve , le cueur est tel que la fa .  
 .preu . ve , le cueur est tel que la fa . ce l'es . preu . ve ,  
 le cueur est tel que la fa . ce l'es . preu .  
 .preu . ve , le cueur est tel ,

.ce l'es . preu . ve  
 le cueur est tel que la fa . ce l'es . preu . ve .  
 ve , que la fa . ce l'es . preu . ve .  
 le cueur est tel , le cueur est tel que la fa . ce l'es . preu . ve .

Je pourrais offrir nombre d'exemples de compositions basées sur les imitations, libres ou strictes. Qu'il me suffise de rappeler les messes et les motets du XVII<sup>e</sup> siècle, ces nobles formes d'art où nos maîtres franco-belges, et leurs disciples de toutes les Ecoles, prodiguèrent des trésors d'invention heureuse et d'expression.

Parfois, cependant, le contrepoint se réduisait au rôle simple et effacé d'accompagnement d'une mélodie. Tel ce psaume de Goudimel où la voix principale, le choral liturgique, chanté par le Ténor, est, sauf çà et là aux retards de cadences, soutenu note contre note par les autres voix.

CLAUDE GOUDIMEL : « A toi, mon Dieu, mon cœur monte. »

SOPRANO

CONTRALTO

TÉNOR  
(Chant choral)

BASSE

A toi, mon Dieu, mon cœur monte, En

A toi, mon Dieu, mon cœur monte, En

A toi, mon Dieu, mon cœur monte, En

A toi, mon Dieu, mon cœur monte, En

toi mon espoir ai mis, Fay que je ne tombe à

toi mon espoir ai mis, Fay que je ne tombe à

toi mon espoir ai mis, Fay que je ne tombe à

toi mon espoir ai mis, Fay que je ne tombe à

hon - te, Au gré de mes en - ne - mis.

hon - te, Au gré de mes en - ne - mis.

hon - te, Au gré de mes en - ne - mis.

hon - te, Au gré de mes en - ne - mis.

Hon . te n'au . ront voi . re . ment Ceux qui des .  
 Hon . te n'au . ront voi . re . ment Ceux qui des .  
 Hon . te n'au . ront voi . re . ment Ceux qui des .  
 Hon . te n'au . ront voi . re . ment Ceux qui des .

. sus toi s'ap . pui . ent: Mais bien ceux qui  
 . sus toi s'ap . pui . ent: Mais bien ceux qui  
 . sus toi s'ap . pui . ent: Mais bien ceux qui  
 . sus toi s'ap . pui . ent: Mais bien ceux qui

du . re . ment Et sans cau . se les en . nui . ent  
 du . re . ment Et sans cau . se les en . nui . ent.  
 du . re . ment Et sans cau . se les en . nui . ent.  
 du . re . ment Et sans cau . se les en . nui . ent.

Voici, encore de Goudimel, le même psaume : la mélodie principale, transportée au soprano, s'accompagne de contrepoints en style fleuri; alors les voix concertent, usant d'imitations libres; le chant liturgique domine dans un ensemble prestigieux.

CLAUDE GOUDIMEL : « A toi, mon Dieu, mon cœur monte. »

SOPRANO  
(Chant choral)

CONTRALTO

TÉNOR

BASSE

A toi, mon Dieu, mon cœur mon - te,

A toi, mon Dieu, mon cœur mon

A toi, mon Dieu, mon cœur mon - te, En

A toi, mon Dieu, mon cœur mon

En toi mon es - poir ai mis: Fai que je

- te, En toi mon es - poir ai mis:Fai que je

toi mon espoir ai mis, En toi mon espoir ai mis:Fai que je

- te, En toi mon espoir ai mis:Fai que je

ne tom - be à hon - te Au gré de mes en - ne -

- ne tombe à hon - te Au gré de mes

ne tombe à hon - te Au gré de mes en - ne -

ne tombe à hon - te Au gré de mes en - ne -

.mis. Hon - te n'auront voi - re - ment Ceux qui des -

en - ne - mis.Hon - te n'auront voi - re - mentCeux qui des -sus toi

.mis. Hon - te n'au - ront voi - re - ment Ceux qui des - sus

.mis.Hon - te n'au - ront voi - re - ment Ceux qui des - sus toi

- sus toi s'ap - pui - ent: Mais bien ceux qui  
 s'ap - pui - ent: Mais bien ceux qui du - rement, mais  
 toi s'ap.pui - ent: Mais bien ceux qui du . re .  
 s'ap.pui - ent: Mais bien ceux — qui du . re .

du . rement Et sans cau.se les en.nui - ent.  
 bien ceux qui du . rement Et sans cau.se les en.nui - ent.  
 .ment Et — sans cau - se les en.nui - ent.  
 .ment, qui du - rement Et — sans cau.se les en.nui - ent.

La simultanéité du chant et des paroles en toutes les voix, que je nomme *contrepoint syllabique*, ne s'employait pas seulement dans l'accompagnement d'une mélodie donnée. Les compositeurs en usaient parfois dans les œuvres sans thème obligé. Cette

manière nous est restée; elle est courante dans le choral moderne. Il faut avouer que les vieux maîtres de la Renaissance nous ont laissé, en ce genre, certains modèles que nous ne surpassons point. Témoin cette jolie bluette de maistre Clément Janequin :

CLÉMENT JANEQUIN : « Ce mois de may. »

SOPRANO Ce mois de may, ce mois de may, ce mois de may ma  
 CONTRALTO Ce mois de may, ce mois de may, ce mois de may ma  
 TÉNOR Ce mois de may, ce mois de may, ce mois de may ma  
 BASSE Ce mois de may, ce mois de may ma

ver - te cot.te, ce mois de may ma ver - te cot.te, Ce mois de may, je  
 ver - te cot.te, ce mois de may ma ver - te cot.te, Ce mois de may, je  
 ver - te cot.te, ce mois de may ma ver - te cot.te, Ce mois de may, je  
 ver - te cot.te, Ce mois de may, je

ve - sti - ray. De bon ma - tin me le - ve - ray, Ce jo - ly, jo - ly  
 vesti - ray. De bon ma - tin me le - ve - ray, Ce jo - ly, jo - ly  
 vesti - ray. De bon ma - tin me le - ve - ray, Ce jo - ly, jo - ly  
 vesti - ray. De bon ma - tin me le - ve - ray,

mois de may, de bon ma - tin me le - ve - ray: Ung sault, deux saulx, trois  
 mois de may, de bon ma - tin me le - ve - ray: Ung sault, deux saulx, trois  
 mois de may, de bon ma - tin me le - ve - ray: Ung sault, deux saulx, trois  
 de ben ma - tin me le - ve - ray: Ung sault, Ung

saulx en ru - e je fe - ray Pour veoir si mon a - my ver - ray. Je  
 saulx en ru - e je fe - ray Pour veoir si mon a - my ver - ray Je  
 saulx en ru - e je fe - ray Pour veoir si mon a - my ver - ray. Je  
 sault en ru - e je fe - ray Pour veoir si mon a - my ver - ray.



luy di - ray qu'il me mi - gnotte, Me migno - tant le bai - se - ray. Ce

Ce

moys de may, ce moys de may, ce moys de may ma ver - te cotte, ce

moys de may, ce moys de may ma ver - te cotte,

moys de may ma ver - te cotte, Ce moys de may, je ves - ti - ray

Ce moys de may, je vesti - ray.

Il est des compositions où le style fleuri d'imitations alterne avec le style syllabique. Il en résulte des oppositions fort remarquables. L'ingéniosité d'un maître peut tirer de là de charmants ou de puissants

effets. La *Mignonne* de Guillaume Costeley en offre un délicieux exemple. Du même maître, voici un morceau d'un travail non moins achevé, d'une expression non moins exquise :

GILLAUME COSTELEY : « Allons au verd bocage. »

SOPRANO

MEZZO SOPRANO

HAUTE CONTRE

BARYTON ÉLEVÉ

Al - lons au vert boc - ca - ge, Soubz le may nou - vel - let,

Al - lons au vert boc - ca - ge, Soubz le may

Al - lons au vert boc - ca - ge,

Al - lons au vert boc - ca - ge, Soubz le may nou - vel - let, Soubz le may nou - vel -

Allons au vert boc - ca - ge, Soubz le may nou - vel -

nou - vel - let Al - lons au vert boc - ca - ge, Soubz le may nou - vel -

Soubz le may nou - vel - let,

- let, Soubz le may nou - vel - let,

- let, Soubz le may nou - vel - let, E - scouter le ra - ma - ge Du gay Ros -

- let, Soubz le may nou - vel - let, E - scouter le ra - ma -

Soubz le may nou - vel - let, E - scouter le ra -

E - scouter le ra - ma - ge Du gay Ros - si - gnol - let, du

- si - gnol - let, Escou - ter le ra - ma - ge Du

- ge Du gay Ros - si - gnol - let, E - scouter le ra - ma - ge Du

- ma - ge Du gay Ros - si - gnol - let,

gay Ros - si - gnolet, du gay Ros - si - gnolet: Mais  
 gay Ros - si - gnolet, du gay Ros - si - gnolet:  
 gay Ros - si - gnolet, du gay Ros - si - gnolet: Mais pren ton  
 du gay Ros - si - gnolet: Mais

pren ton flageolet - let, Mais pren ton flageolet - let, Ro - bin, et  
 Mais pren ton flageolet - let, Mais pren ton flageolet - let, Ro - bin, et  
 flageolet - let, Mais pren ton flageolet - let, Ro - bin, et  
 pren ton flageolet - let, Mais pren ton flageolet - let, Ro - bin, et

si t'ad - van - ce, Car au jo - ly, jo - ly, jo - ly bocquet,  
 si t'ad - van - ce,  
 si t'ad - van - ce, Car au jo - ly, jo - ly, jo - ly bocquet,  
 si t'ad - van - ce, Car au jo - ly, jo - ly bocquet,

-ly jo - ly, jo - ly bocquet Je mene, mene,  
 Car au jo - ly, jo - ly bocquet Je mene, mene, me - ne -  
 Car au jo - ly, jo - ly bocquet  
 Car au jo - ly, jo - ly bocquet

me - ne - ray la dan - ce, Je meneray la  
 - ray la dan - ce, je mene, mene, meneray la dan - ce, Je  
 Je mene, mene - ray la dan - ce, Je meneray la dan -  
 Je mene, mene, me - ne - ray la dan - ce,

dan - ce, Je mene, mene, mene - ray la dan -  
 me - ne - ray la dan - ce, Je me - ne - ray la dan -  
 - ce, Je me - ne - ray la dan - ce, Je me - ne, me - ne - ray la dan -  
 Je mene, mene, me - ne - ray la dan -

- ce, Car au jo - ly, jo - ly, jo -  
 - ce, Car au jo - ly bocquet, Car au jo - ly, jo -  
 - ce, Car au jo - ly, jo - ly, jo - ly bocquet,  
 Car au jo - ly, jo - ly bocquet,

ly bocquet Je mene, mene, me - ne - ray la  
 - ly bocquet Je mene, mene, me - ne - ray la dan -  
 Car au jo - ly, jo - ly boc - quet Je mene, mene -  
 Car au jo - ly, jo - ly boc - quet

dan - ce, Je me.ne,me.ne me.ne ray la dan - ce, Je me.ne ray la dan - ce, Je me.ne ray la dan - ce, Je me.ne,me.ne, me - ne - ray la dan - ce,

dan - ce, Je me.ne,me.ne,me.ne ray la dan - ce. meneray la dan - ce, Je me - ne - ray la dan - ce. -ce, Je mene ray la dan - ce, Je - mene, mene ray la dan - ce. Je me.ne,me.ne,me - ne - ray la dan - ce.

Il convient enfin de citer la musique mesurée à l'antique, traitée, elle aussi, polyphoniquement<sup>1</sup>. Il est curieux que nos musiciens humanistes n'aient pas, en cette matière, usé de la monodie, ne fût-ce que par esprit d'imitation des anciens. Mais peut-être est-ce précisément par déférence pour cette antiquité qu'ils vénéraient, qu'ils ont voulu parer les

rythmes gréco-romains des formes supérieures de l'art de leur temps, c'est-à-dire du concert des voix.

Toutefois, si riches, si ornées que fussent les polyphonies des musiques mesurées à l'antique, elles conservaient toujours strictement l'allure syllabique par longues et par brèves : c'était la loi rythmique essentielle du genre.

EUSTACHE DU CAURROY : « *Deliette*. »

SOPRANO  
MEZZO SOPRANO  
HAUTE CONTRE  
BARYTON ÉLEVÉ

De - li - et - te, mi - gno.net - te, pu - ce - let - te, pro - pe - let - te,  
De - li - et - te, mi - gno.net - te, pu - ce - let - te, pro - pe - let - te,  
De - li - et - te, mi - gno.net - te, pu - ce - let - te, pro - pe - let - te,  
De - li - et - te, mi - gno.net - te, pu - ce - let - te, pro - pe - let - te,

1. Voir le *Mouvement humaniste*.

Fai . te pour en' a . mou . rer Si je vous ayme, ay . je tort?

Fai . te pour en' a . mou . rer Si je vous ayme, ay . je tort?

Fai . te pour en' a . mou . rer Si je vous ayme, ay . je tort?

Fai . te pour en' a . mou . rer Si je vous ayme, ay . je tort?

L'œil bru.ne . let vous a . vez      Œil que la me . re d'amour a . vouï . roit:  
Vo . stre vi . sa . ge poupin,      Lys, vi . o . let . tes et ro . ses mes . les,  
Vos a . gré . a . bles cheveux      Cha . steignerés, a . ve . lins re . lui . sans,

L'œil bru.ne . let vous a . vez      Œil que la me . re d'amour a . vouï . roit:  
Vo . stre vi . sa . ge poupin,      Lys, vi . o . let . tes et ro . ses mes . les,  
Vos a . gré . a . bles cheveux      Cha . steignerés, a . ve . lins re . lui . sans,

L'œil bru.ne . let vous a . vez      Œil que la me . re d'amour a . vouï . roit:  
Vo . stre vi . sa . ge poupin,      Lys, vi . o . let . tes et ro . ses mes . les,  
Vos a . gré . a . bles cheveux      Cha . steignerés, a . ve . lins re . lui . sans,

L'œil bru.ne . let vous a . vez      Œil que la me . re d'amour a . vouï . roit:  
Vo . stre vi . sa . ge poupin,      Lys, vi . o . let . tes et ro . ses mes . les,  
Vos a . gré . a . bles cheveux      Cha . steignerés, a . ve . lins re . lui . sans,

Œil qui dar . de mi . le feu      En mi . le fleches d'amour      Aux cœurs genereux et gen . tils.  
Teint ai . mable, clair brunet:      Teint de la bel . le Venus      Plaist tant que je n'ose y pen . ser.  
Beaux, épais et fins, et longs,      Sont, à qui les decouvrés,      Autant que de poils, de beaux lacs.

Œil qui dar . de mi . le feu      En mi . le fleches d'amour      Aux cœurs genereux et gen . tils.  
Teint ai . mable, clair brunet:      Teint de la bel . le Venus      Plaist tant que je n'ose y pen . ser.  
Beaux, épais et fins, et longs,      Sont, à qui les decouvrés,      Autant que de poils, de beaux lacs.

Œil qui dar . de mi . le feu      En mi . le fleches d'amour      Aux cœurs genereux et gen . tils.  
Teint ai . mable, clair brunet:      Teint de la bel . le Venus      Plaist tant que je n'ose y pen . ser.  
Beaux, épais et fins, et longs,      Sont, à qui les decouvrés,      Autant que de poils, de beaux lacs.

Œil qui dar . de mi . le feu      En mi . le fleches d'amour      Aux cœurs genereux et gen . tils.  
Teint ai . mable, clair brunet:      Teint de la bel . le Venus      Plaist tant que je n'ose y pen . ser.  
Beaux, épais et fins, et longs,      Sont, à qui les decouvrés,      Autant que de poils, de beaux lacs.

CLAUDE LE JEUNE : « L'un apprête la glu. »

SOPRANO  
MEZZO SOPRANO  
BARYTON ÉLEVÉ

L'un a - pre - ste la glu, que l'autre a l'oi - seau.

En la ron - ce que tiens la ro - se n'est plus.

La bel - le cho - se que c'est de voir

L'un de l'é - pi - ne piqué, l'au - tre jou - ir de la fleur

La bel - le cho - se que c'est de voir



L'un de l'épi - ne piqué, l'au - tre jou - ir de la fleur.  
L'un de l'épi - ne piqué, l'au - tre jou - ir de la fleur.  
L'un de l'épi - ne piqué, l'au - tre jou - ir de la fleur.

J'ai dit que le contrepoint de nos vieux maîtres était l'art des mélodies superposées et concertantes.

Mais ces mélodies, qui sont la base, le centre et le couronnement de ces architectures sonores, de ces concerts de voix que, de plus en plus, les sociétés chorales et les maîtrises remettent en honneur, ces mélodies n'ont pas été sans surprendre parfois nos habitudes musicales. Par leur tour, par leur diatonisme spécial, par les harmonies qu'elles provoquent, par leurs cadences, par tout leur être enfin,

elles donnent souvent l'impression de l'inusité, voire de l'étrange. C'est que ces mélodies relèvent de modalités autres que celles que nous pratiquons aujourd'hui.

Regardons rapidement à ces modalités. Parlons d'abord un peu de l'échelle générale, génératrice de tous les modes.

Nous appelons échelle commune diatonique, fondamentale de notre art de musique occidentale, la série de tons et de demi-tons disposés ainsi :



$\frac{1}{2}t.$     $\frac{1}{2}t.$     $\frac{1}{2}t.$     $\frac{1}{2}t.$

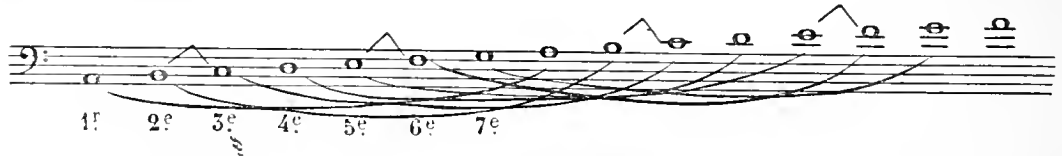
qu'on peut étendre au grave ou à l'aigu, en observant les mêmes alternances de tons et de demi-tons.

Cette échelle commune est la base des échelles particulières que nous nommons *modes*.

En effet, sur cette échelle prenons une série de sept sons; on arrive à un huitième son reprodui-

sant le son initial : on a dès lors une *octave*, c'est-à-dire l'ensemble des tons et des demi-tons nécessaires à la composition d'une gamme, d'un mode, disons plus précisément *une espèce d'octave*.

Sur l'échelle commune on peut former sept octaves.



1<sup>e</sup>   2<sup>e</sup>   3<sup>e</sup>   4<sup>e</sup>   5<sup>e</sup>   6<sup>e</sup>   7<sup>e</sup>

Ce sont les sept espèces d'octaves traditionnelles. Si l'on va plus outre, on reprend les mêmes séries.

Nous avons donc sept espèces d'octaves, pas plus; distinctes chacune par la place des demi-tons et des tons.

On pourrait s'arrêter là, et dire que nous avons sept modes d'être de la gamme diatonique; mais l'art qui nous occupe est plus complexe. Pour le moyen âge et la Renaissance, l'octave ne fut que le cadre extérieur d'un mode où agissaient intérieurement un *pentacorde*, groupe de 5 notes, et un *tétracorde*, groupe de 4 notes. C'est par l'espèce de ces deux derniers éléments, et la place qu'ils occupaient dans l'octave, que fut caractérisé le mode. Et ainsi, au lieu d'être restreint à 7 modes, on en compta jusqu'à 14, pour les réduire usuellement à 12 et, selon la classification grégorienne, à huit.

Expliquons-nous aussi brièvement que possible.

Sur l'échelle commune où nous avons pris les 7 espèces d'octaves, prenons des séries de 4 sons formant ce que nous nommons des 4<sup>es</sup> justes, des *tétracordes* (c'est-à-dire des groupes de notes composés de 2 tons et 1 demi-ton).

Nous avons :

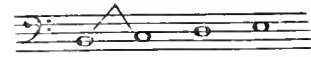
la *si do ré*, une première espèce de quarte, dont la caractéristique est le demi-ton placé entre le 2<sup>e</sup>

et le 3<sup>e</sup> degré : c'est le tétracorde de première espèce :



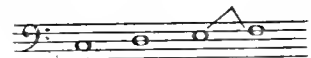
Tétracorde de 1<sup>re</sup> espèce.

si *do ré mi*, deuxième espèce de quarte, dont le demi-ton caractéristique est placé entre le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup> degré : c'est le tétracorde de deuxième espèce :



Tétracorde de 2<sup>e</sup> espèce.

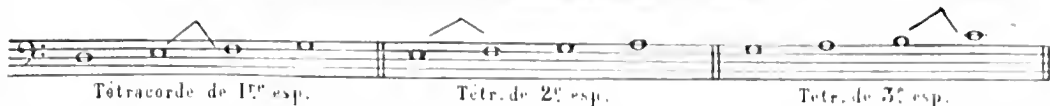
do *ré mi fa*, troisième sorte de quarte, où le demi-ton est placé entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> degré : c'est le tétracorde de troisième espèce :



Tétracorde de 3<sup>e</sup> espèce.

Si, continuant la division de l'échelle en tétracordes, on va de *ré* à *sol*, on a l'équivalent du tétracorde de première espèce; de *mi* à *la*, celui de deuxième espèce; de *sol* à *do*, celui de la troisième espèce :





Mais de *fa* à *si*, on trouve un tétracorde où ne figure pas le *semi-ton*; c'est une succession de trois tons entiers nommée *triton*, laquelle, à cause de son extrême dureté, a été l'objet des proscriptions de tous les théoriciens passés et présents. On l'a appelée *fausse quarte*, et le moyen âge mystique l'a maudite sous l'épithète de *diabolus in musica*, le diable dans la musique!

Somme toute, il nous reste trois espèces de tétracordes usuels.

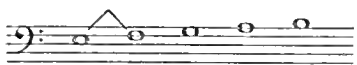
Considérons maintenant les divisions de l'échelle en séries de 5 sons, c'est-à-dire en *pentacordes*.

Si, commençant au *ré* (je suis à dessein l'ordre des anciens maîtres de la théorie), nous prenons une suite de 5 notes formant l'intervalle que nous nommons *quinte juste*, c'est-à-dire un ensemble de 3 tons et un demi-ton, nous avons un premier pentacorde *ré mi fa sol la*, où le demi-ton va du 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré: c'est le pentacorde de première espèce :



Pentacorde de 1<sup>re</sup> espèce.

De *mi* à *si*, nous relevons un second pentacorde, où le demi-ton va du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> degré: c'est le pentacorde de 2<sup>e</sup> espèce :



Pentacorde de 2<sup>e</sup> espèce.

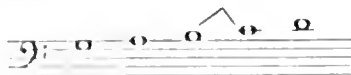
De *fa* à *do*, un troisième pentacorde, où le demi-ton va du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> degré: c'est le pentacorde de troisième espèce :



Pentacorde de 3<sup>e</sup> espèce.

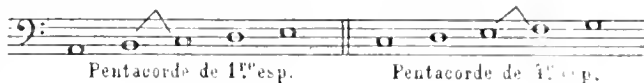
De *sol* à *ré*, un quatrième pentacorde, où le demi-ton va du 3<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré: c'est le pentacorde de qua-

trième espèce :



Pentacorde de 4<sup>e</sup> espèce.

De *la* à *mi*, le demi-ton se trouve du 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré; c'est donc une reproduction, une transposition du pentacorde de première espèce; du *do* au *sol*, le demi-ton va du 3<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré, c'est un pentacorde de quatrième espèce :



Pentacorde de 1<sup>re</sup> esp.

Pentacorde de 4<sup>e</sup> esp.

Du *si* au *fa*, au lieu d'un seul demi-ton, nous en comptons deux: l'équilibre de la consonance juste est des lors rompu; nous avons une 3<sup>e</sup> diminuée qui, de même que le *triton*, son renversement, n'entre pas en composition usuelle dans les systèmes diatoniques de la Renaissance. On nommait le *triton fausse quarte*; on nommait *fausse quinte* la quinte diminuée.

Nous avons donc quatre espèces de pentacordes, différenciés par la place du demi-ton dans l'ensemble des 3 tons et demi formant la quinte juste.

Ce n'est pas un jeu de vaine curiosité que cette division de l'octave en tétracordes et en pentacordes, puisque nos anciens établirent leurs modes d'après ces éléments, adoptant les gammes qui se pouvaient diviser par eux, rejetant celles qui ne pouvaient comporter cette division.

Ainsi, la deuxième octave, *si do ré mi fa sol la si*, forme un mode extrêmement usité, classé, dans la théorie glaréanienne, le IV<sup>e</sup> (mode de *mi* plagal), divisé par une quarte juste: *si do ré mi*, deuxième espèce de tétracorde, et la quinte juste *mi fa sol la si*, deuxième espèce de pentacorde. C'est là une division appelée *arithmétique*, plaçant le tétracorde au-dessous du pentacorde.

Eh bien, la même octave *si do ré mi fa sol la si* ne peut se diviser harmoniquement, c'est-à-dire le pentacorde au-dessous du tétracorde; elle ne forme pas ce que nous nommons un mode authentique, car il en résulterait deux divisions prosrites: la fausse quinte et le triton :



Tétracorde

(quarte juste).

Pentacorde

(quinte juste).

Division arithmétique, mode de *mi* plagal.

Pentacorde

(fausse quinte).

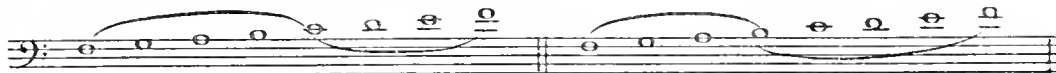
Tétracorde

(triton).

Division harmonique, mode inusité.

Il en est de même de la sixième espèce d'octave: *fa sol la si do ré mi fa*, qui, au contraire de la deuxième espèce d'octave, peut être divisée harmoniquement, et forme ainsi le V<sup>e</sup> mode (le mode de *fa*

authentique, mais ne peut s'accommoder de la division arithmétique, à cause du tétracorde et du pentacorde défectueux qui se présenteraient :



Pentacorde

(quinte juste).

Tétracorde

(quarte juste).

Division harmonique, mode de *fa* authentique.

Tétracorde

(triton).

Pentacorde

(fausse quinte).

Division arithmétique, mode inusité.

Analysons maintenant les modes eux-mêmes. Il y en a six principaux, nommés *authentiques*, et six dérivés des authentiques, nommés *plagaux*. Chaque mode authentique est divisé harmoniquement : un pentacorde suivi d'un tétracorde. Chaque plagal possède les mêmes éléments que l'authentique dont il dérive, mais à l'état inverse, selon la division arithmétique : le tétracorde précède le pentacorde. La note principale de tout mode — nous dirions sa *tonique* — est appelée *finale*, parce que sur elle a lieu le repos final de toute mélodie régulièrement construite. Cette finale est invariablement à la base du pentacorde, c'est-à-dire au plus bas degré de la gamme des modes authentiques, au 4<sup>e</sup> degré des modes plagaux. Vu leurs éléments constitutifs, un plagal et son authentique ont la même finale ; par conséquent la même *médiane* à la 3<sup>e</sup>, ou majeure ou

I<sup>er</sup> MODE (mode de ré authentique).

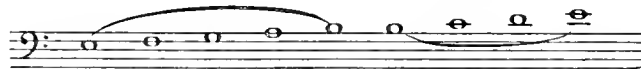
Sa dominante est *la*, placée à la 5<sup>e</sup> supérieure de la finale. Sa médiane, à la 3<sup>e</sup> mineure de la finale, le classe dans les modes mineurs ; mais il diffère de notre mineur par sa sixte majeure et par l'absence de sensible. Glaréan nous dit que ce mode est le premier des modes, tant par sa gravité vénérable que par sa majesté sublime et en quelque sorte inébran-

II<sup>e</sup> MODE (mode de ré plagal).

Sa finale est *ré*, sa dominante est *fa* à la 3<sup>e</sup> mineure de la finale.

Ce mode est d'une gravité sévère et convient généralement aux chants tristes et plaintifs, dit Glaréan. Il est à remarquer que la distinction du plagal et de l'authentique est surtout mélodique. Dans les chants de l'Église et dans les chants populaires, elle est en plein relief ; mais dans l'harmonisation de ces mêmes chants, dans leur composition polyphonique, la distinction s'efface beaucoup, le mode principal et son dérivé s'unissent alors étroitement. Toutefois, le musicien exercé ne laisse pas, dans le concert des voix, de comprendre la modalité de chacune et d'en goûter la saveur.

*Modi natura oppido pulchre expressa est... Tenor nobis Hypoclorium belle exprimit... Basis pulcherrime hunc habet modum...* (Glaréan *Dodecachordon*, passim.) Il y a beaucoup à dire sur l'expression propre à chaque mode. Glaréan, le grand législateur en la matière, cite toujours l'opinion traditionnelle sur le

III<sup>e</sup> MODE (mode de mi authentique).

Sa dominante est *ut*, c'est-à-dire à la sixte de la finale. Sa médiane *sol* le classe dans le genre mineur. Plus que le *mode de ré*, ce *mode de mi* diffère de notre mineur moderne. Non seulement il n'a pas de sensible, mais encore sa dominante, au lieu de figurer sur le 3<sup>e</sup> degré, se trouve sur le 6<sup>e</sup> ; de plus, le 1<sup>er</sup> demi-ton est placé, non entre le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> degré, mais entre le 1<sup>er</sup> et

mineure, de la finale, d'où il résulte qu'un mode principal et son dérivé sont du même genre, majeur ou mineur.

Une seconde note de valeur est à considérer dans ces modes, c'est la *dominante*. Dom Jumilhac dit excellemment d'elle : « *C'est comme la maîtresse et la reine des autres notes modales, elle est le soutien du chant, et, jointe à la finale, elle donne la principale forme et la distinction à chaque mode.* »

Nous allons voir que la place de la *dominante* varie selon les modes, à la différence de la dominante moderne, toujours fixée au 5<sup>e</sup> degré de la gamme.

I<sup>er</sup> MODE. — Il a pour finale *ré*. Il est contenu dans la quatrième espèce d'octave divisée harmoniquement. Il se compose du pentacorde de première espèce *ré-la*, et du tétracorde de première espèce *la-ré* placé au-dessus.

Il est des plus répandus ; des milliers de compositions sont faites d'après lui.

II<sup>e</sup> MODE. — Plagal du I<sup>er</sup> mode, il est contenu dans la première espèce d'octave divisée arithmétiquement. Il se compose de la première espèce de tétracorde *la-ré*, et de la première espèce de pentacorde *ré-la* placé au-dessus.

pouvoir esthétique des antiques modalités ; mais il a soin d'ajouter :

*Quel mode ne pourrait pas être approprié aux chants les plus divers ? Il ne faut pour cela que l'heureux génie d'un Josquin des Prés, d'un Pierre de la Rue, ou d'un maître semblable.*

Je crois, pour ma part, que chaque mode, bien que doué d'énergies expressives d'un caractère spécial, et qui lui donnent d'ailleurs sa couleur dominante, est une matière plastique qu'un maître manie et modèle au gré de son génie pour en tirer les accents les plus divers. Il y a une infinité d'exemples à citer pour démontrer que chacun des modes peut illustrer tous les genres du lyrisme religieux et profane.

III<sup>e</sup> MODE. — Sa finale est *mi*. Il est contenu dans la cinquième espèce d'octave divisée harmoniquement, et se compose de la deuxième espèce de pentacorde *mi-si*, et de la deuxième espèce de tétracorde *si-mi*, placée au-dessus.

le 2<sup>e</sup>. Sa modulation sonne étrangement aux oreilles non accoutumées ; toutefois on a bientôt fait d'y trouver une saveur extrême. Il excelle d'ailleurs d'une façon surprenante, dans l'expression religieuse et dans l'héroïque.

IV<sup>e</sup> MODE. — Plagal du III<sup>e</sup> mode, il a, par conséquent, la même finale *mi*. Il est contenu dans la deuxième espèce d'octave divisée arithmétiquement.

Il se compose du tétracorde de seconde espèce *si-mi*, et du pentacorde de seconde espèce *mi-si* placé au-dessus.



IV<sup>e</sup> mode (mode de *mi* plagal).

Sa dominante est *la*, à la quarte de la finale.

Il n'est pas de mode plagal plus intimement uni à son authentique. On dit généralement qu'il a quelque chose de triste, de plaintif et de suppliant. Cf. Glaréan; mais bien d'autres sentiments, et de fort énergiques, et de très plaisants, s'accroissent de cette gamme et de celle du III<sup>e</sup> mode.

V<sup>e</sup> mode. — Le V<sup>e</sup> mode le mode triomphal, le mode de l'allégresse, dont la finale est *fa*, est formé de la sixième espèce d'octave divisée harmoniquement. Il se compose du pentacorde de troisième espèce *fa-do*, et du tétracorde de troisième espèce *do-fa* placé au-dessus.



V<sup>e</sup> mode (mode de *fa* authentique).

Sa dominante est *do*, 3<sup>e</sup> note de la gamme. Sa médiane est *la*; c'est donc un mode du genre majeur.

Il faut se garder de confondre ce mode avec le

XI<sup>e</sup>, qui est notre majeur actuel. Le V<sup>e</sup> mode, dans le ton de *fa*, a un *si* naturel, bémolisé seulement par accident; transposé en *ut*, il aurait un *fa* ♯.



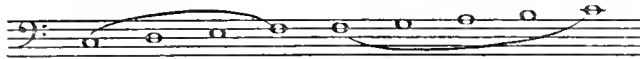
VII<sup>e</sup> Mode en *Fa*



VII<sup>e</sup> mode transposée dans le ton d'*Ut*

Mais, nous dit Glaréan, les exemples de ce mode sont des plus rares, presque toujours les anciens chants où ce mode est exprimé sont gâtés par les compositeurs, qui amollissent le Lydien [V<sup>e</sup> mode] en Ionien [XI<sup>e</sup> mode], c'est-à-dire ramènent le V<sup>e</sup> mode au XI<sup>e</sup> par la bémolisation constante du *s*.

VI<sup>e</sup> mode. — Le VI<sup>e</sup> mode, plagal du V<sup>e</sup>, a, de même que son authentique, *fa* comme finale. Il est contenu dans la troisième espèce d'octave divisée arithmétiquement. Il se compose de la troisième espèce de tétracorde *do-fa* et de la troisième espèce de pentacorde *fa-do* placée au-dessus.



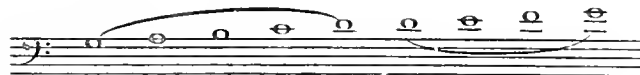
VI<sup>e</sup> mode (mode de *fa* plagal).

Sa dominante est *la*, tierce majeure de la finale. De ce mode, comme du V<sup>e</sup>, on peut dire qu'il est extrêmement rare dans la polyphonie, où les compositeurs substituent la 4<sup>e</sup> espèce de pentacorde à la 3<sup>e</sup>. Et, à ce sujet, Glaréan s'écrie : « Ce n'est pas là une petite chose, par Dieu! puisque de cette façon on tombe dans l'*hypoionien*, qui est un mode incomparablement plus souple et plus agréable que l'*hypo-lydien*. »

anéanti... Il est difficile de trouver des pièces des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> modes qui ne soient pas altérées en quelque endroit et déformées, tellement les oreilles délicates de notre temps s'offensent de la moindre rudesse. » Le VI<sup>e</sup> mode (disons plutôt le XII<sup>e</sup>), d'une suavité pénétrante, a été justement nommé le mode des larmes.

« Et précisément, ajoute le profond théoricien, cette attraction de l'*hypoionien* a tellement nui à l'*hypolydien* que ce dernier mode a été presque supprimé et

VII<sup>e</sup> mode. — Le VII<sup>e</sup> mode, dont la finale est *sol*, est de la septième espèce d'octave divisée harmoniquement. Il se compose de la quatrième espèce de pentacorde et de la première espèce de tétracorde au-dessus.



VII<sup>e</sup> mode (mode de *sol* authentique).

Sa dominante est *re*, à la quinte de la finale. Sa médiane *si* naturel, tierce majeure de *sol*, le classe dans les modes majeurs.

C'est un mode capital, extrêmement employé. « Malheureusement, dit Glaréan, la troisième sorte de tétracorde remplace trop souvent la première, tant est séduisant et attirant le mode *ionien*. » Autrement dit,

trop souvent le *fa* ♯ intervient et détruit le caractère si spécial de ce mode noble et émouvant.

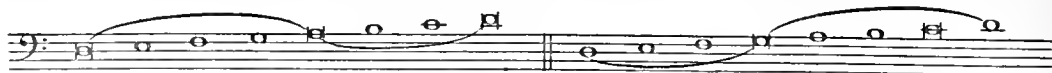
VIII<sup>e</sup> mode. — L'élégant VIII<sup>e</sup> mode, plagal du VII<sup>e</sup>, est contenu dans la quatrième espèce d'octave divisée arithmétiquement. Il se compose de la première espèce de tétracorde, et de la quatrième espèce de pentacorde placée au-dessus.



VIII<sup>e</sup> mode (mode de *sol* plagal).

Sa dominante est *do*, à la quarte de la finale *sol*. Ce mode ressemble au premier quant à l'espèce d'oc-

tave *ré-ré*; mais par sa finale et sa dominante, par ses repos et sa modulation, il en diffère totalement.



1<sup>er</sup> Mode (Mode de Ré authentique)

Mode mineur; dominante à la quarte de la finale.

VIII<sup>th</sup> Mode (Mode de Sol plagal)

Mode majeur; dominante à la quarte de la finale.

IX<sup>e</sup> MODE. — Le IX<sup>e</sup> mode, dont la finale est *la*, est contenu dans la première espèce d'octave divisée har-

moniquement. Il se compose de la première espèce de pentacorde et de la deuxième espèce de tétracorde.



IX<sup>e</sup> MODE (mode de *la* authentique).

Sa dominante est *mi*. Sa médiane *ut*, 3<sup>e</sup> mineure de la finale, le classe dans le genre mineur. Et de fait c'est, des modes anciens, celui qui ressemble le plus à notre mineur moderne. Il ne lui manque, pour une ressemblance absolue, que d'avoir le *sol* altéré par le *♯*, ce qui, du reste, arrive fréquemment, régulièrement même, dans les cadences après l'époque josquinienne. On le confond souvent avec le premier mode, parce qu'il est souvent transposé en *ré*. Mais alors cette gamme de *ré* IX<sup>e</sup> mode (mode de *la*) porte un *si*  $\flat$  à la clef, tandis que la gamme de *ré* 1<sup>er</sup> mode (mode de *ré*) use du *si* naturel et n'accepte le *si*  $\flat$  qu'accidentellement. Cette confusion des modes exaspère Glaréan : c'est là une grande honte de l'art, dit-il, qu'une telle confusion, attendu que ces deux modes sont de deux espèces différentes d'octaves : l'*éolien* (IX<sup>e</sup> mode), de la première, le *dorien* (1<sup>er</sup> mode) de la quatrième!

le Flamand Ghiselin Danckerts, n'est pas moins explicite ni moins absolu au sujet des modes que, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, la pratique allait confondant et altérant de plus en plus, sous prétexte de nouveauté ou de suavité, comme on disait alors. [Cf. Adrien de La Fage, *Essai de diphthérogaphie musicale*, p. 224 et suiv.]

Il importe également de ne pas confondre ce IX<sup>e</sup> mode avec le II<sup>e</sup>; ils sont tous les deux contenus dans la première espèce d'octave, mais diffèrent par leur composition intérieure, et, de là, par leurs notes essentielles. Le IX<sup>e</sup> mode participe, ainsi que le X<sup>e</sup>, des caractères du I<sup>er</sup> et du II<sup>e</sup>, mais en les tempérant, en quelque sorte, d'une grande douceur.

Un autre maître théoricien, compositeur renommé,

X<sup>e</sup> MODE. — Le plagal du IX<sup>e</sup> mode est contenu dans la cinquième espèce d'octave divisée arithmétiquement. Il se compose de la deuxième espèce de tétracorde et de la première espèce de pentacorde.

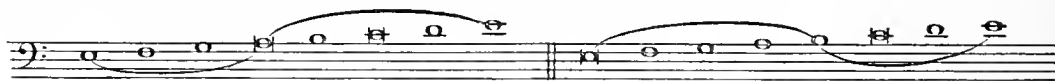


X<sup>e</sup> MODE (mode de *la* plagal).

Sa dominante est *ut*, tierce de la finale *la*.

Il convient de ne pas confondre ce mode de *la* plagal avec le mode de *mi* authentique. Ils ont la même

espèce d'octave, la cinquième, mais leur composition, leur être mélodique, leurs énergies expressives, diffèrent profondément.



X<sup>e</sup> Mode (Mode de *La* plagal)

Mode mineur; dominante à la tierce de la finale.

III<sup>rd</sup> Mode (Mode de *Mi* authentique)

Mode mineur; dominante à la sixte de la finale.

XI<sup>e</sup> MODE. — Le XI<sup>e</sup> mode, dont la finale est *ut*, est contenu dans la troisième espèce d'octave divisée harmoniquement. Il se compose de la quatrième

espèce de pentacorde et de la troisième espèce de tétracorde.



XI<sup>e</sup> MODE (mode d'*ut* authentique).

Sa dominante est *sol*. Sa médiane *mi*, 3<sup>e</sup> majeure de la finale, le classe dans les modes majeurs. En vérité, c'est le prototype de notre mode majeur. Il est extrêmement employé, surtout transposé en *fa* avec avec *si*  $\flat$  à la clef. Il faut dire aussi qu'il prend à cet endroit, très souvent, la place du V<sup>e</sup> mode, dont il adoucit par le bémol le dur pentacorde de troisième espèce où sonne le *si* naturel. Le mode d'*ut*, ainsi

que son plagal, relèvent des modes V et VI, mais ils ont plus d'aisance, et plus de facilité pour la composition polyphonique.

XII<sup>e</sup> MODE. — Le XII<sup>e</sup> mode, plagal du XI<sup>e</sup>, est contenu dans la septième octave divisée arithmétiquement. Il se compose de la troisième espèce de tétracorde, et de la quatrième espèce de pentacorde placée au-dessus.



XII<sup>e</sup> MODE (mode d'*ut* plagal).

Sa dominante est *mi*, sixte de la finale *ut*.

Le XI<sup>e</sup> mode (mode *ut* authentique, de la même octave que le VI<sup>e</sup> (mode de *fa* plagal), ne doit pas être confondu avec lui, à cause du jeu des finales et des dominantes. Il en est de même des modes XII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup>, qui usent tous deux de la septième espèce d'octave, et des modes IX<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> qui usent de la première. Voilà bien qui prouve que la distinction des modes n'est pas une chose vaine et de pure spéculation, puisque nous voyons qu'une même octave peut être variée et profondément différenciée par sa composition intérieure de qui relèvent les notes essentielles qui donnent aux modes leurs caractères et leurs énergies esthétiques.

Nous venons de définir sommairement les douze modes diatoniques usités au temps de la Renaissance. Ces modes se peuvent ramener à six, harmoniquement parlant, puisque dans le concert des voix le plagal s'unit à l'authentique. On a dès lors les modes d'*ut*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la*. Trois d'entre eux relèvent du genre majeur, les modes de *fa* (V-VI), de *sol* (VII-VIII), d'*ut* (XI-XII); trois relè-

vent du genre mineur, les modes de *ré* (I-II), de *mi* (III-IV), de *la* (IX-X). Toutefois, nous le répétons, ils ne se doivent pas confondre avec notre majeur et notre mineur modernes, car, même dans le XI<sup>e</sup> mode, qui est le plus proche de nous, les fonctions tonales telles que nous les entendons, bases des attractions harmoniques, sont absentes. Ceux qui les y cherchent s'abusent, et la beauté propre des polyphonies du XVI<sup>e</sup> siècle leur échappe. À moins toutefois qu'on ne veuille faire abstraction de l'art, de son expression et de son idéal, pour ne considérer scientifiquement que l'évolution des formes harmoniques; alors on peut suivre à la trace et saisir, en chaque mode, des germes de ce qui deviendra, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, par l'altération, par la corruption des gammes antiques, notre mode majeur et notre mode mineur aux puissantes harmonies attractives.

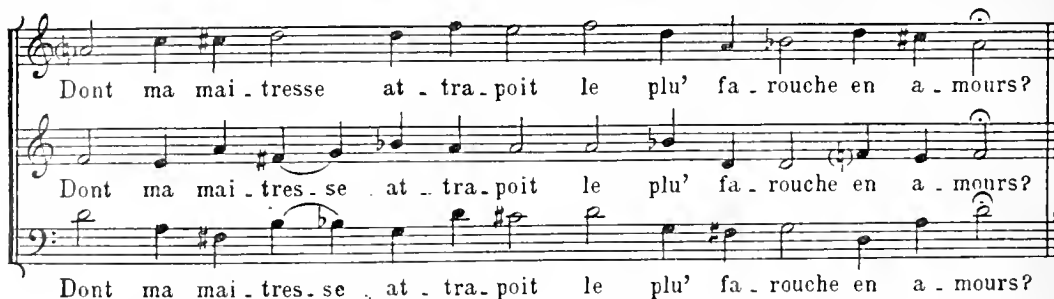
Il faut ajouter à ces modes traditionnels un mode chromatique dont l'emploi fut des plus rares. Voici, comme exemple des plus significatifs, une courte pièce de Claude Le Jeune mesurée à l'antique dans le rythme du distique élégiaque :

CLAUDE LE JEUNE : « Qu'est devenu ce bel œil ? »

SOPRANO  
 Qu'est de .ve . nu ce bel œil qui mon âme é . clairoit ja de ses rays,  
 CONTRALTO  
 Qu'est de .ve . nu ce bel œil qui mon âme é . clairoit ja de ses rays,  
 BARYTON  
 Qu'est de .ve . nu ce bel œil qui mon âme é . clairoit ja de ses rays,

Dans qui l'Amour re . trouvoit ses fle . ches, fla . mes et traits?  
 Dans qui l'Amour re . trouvoit ses fle . ches, fla . mes et traits?  
 Dans qui l'Amour re . trouvoit ses fle . ches, fla . mes et traits?

Qu'est la bouche or' de . ve . nue et ce ris si mignard, et ce dis . cours?  
 Qu'est la bouche or' de . ve . nue et ce ris si mignard, et ce dis . cours?  
 Qu'est la bouche or' de . ve . nue et ce ris si mignard, et ce dis . cours?



Il y a encore bien des choses à signaler au sujet des vieux modes : les modulations d'un mode à un autre, les altérations, les classifications, etc. ; mais il faut nous borner. Je dirai seulement, à propos des classifications, que les noms grecs usités au xvi<sup>e</sup> siècle ne coïncident pas avec la terminologie des hellénistes de nos jours. De plus, la nomenclature par *premier, deuxième, troisième mode...* n'a pas toujours été la même.

Voici un exemple frappant des divergences à ce sujet.

Il nous est offert par le grand Zarlino, en ses *Istitutioni harmoniche*. L'édition de 1558 suit la nomenclature glaréanienne : 1<sup>er</sup> et 11<sup>e</sup> modes, finale *ré*; 11<sup>e</sup> et 1V<sup>e</sup>, finale *mi*; V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup>, finale *fa*; VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup>, finale *sol*; IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup>, finale *la*; XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup>, finale *do*. L'édi-

tion de 1573 change tout cela, et nous avons alors : finale *do*, 1<sup>er</sup> et 11<sup>e</sup> modes; finale *ré*, 111<sup>e</sup> et 1V<sup>e</sup>; finale *mi*, V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup>; finale *fa*, VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup>; finale *sol*, IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup>; finale *la*, XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup>.

Quant aux vocables grecs, voici ceux dont use Glaréan dans le monumental *Dodecachordon* de 1547 :

MODES AUTHENTIQUES		MODES PLAGAUX	
1 <sup>er</sup> mode, finale <i>ré</i>	Dorien.	11 <sup>e</sup> mode, finale <i>ré</i>	Hypodorien.
111 <sup>e</sup> — — —	<i>mi</i> Phrygien.	1V <sup>e</sup> — — —	<i>mi</i> Hypophrygien.
V <sup>e</sup> — — —	<i>fa</i> Lydien.	VI <sup>e</sup> — — —	<i>fa</i> Hypolydien.
VII <sup>e</sup> — — —	<i>sol</i> Mixolydien.	VIII <sup>e</sup> — — —	<i>sol</i> Hypamixolydien.
IX <sup>e</sup> — — —	<i>la</i> Eolien.	X <sup>e</sup> — — —	<i>la</i> Hypoéolien.
XI <sup>e</sup> — — —	<i>do</i> Ionien.	XII <sup>e</sup> — — —	<i>do</i> Hypoionien.

Regardant aux sept espèces d'octaves et aux modes qu'ils engendrent, usités ou inusités, on peut dresser le tableau suivant :

DIVISION HARMONIQUE (pentacorde-tétracorde)			DIVISION ARITHMÉTIQUE (tétracorde-pentacorde)		
MODES AUTHENTIQUES			MODES PLAGAUX		
Octave de <i>la</i> (1 <sup>re</sup> esp. d'oct.), mode Eolien	(IX <sup>e</sup> mode : finale <i>la</i> , dom. <i>mi</i> ).	Mode Hypodorien	(11 <sup>e</sup> mode : fin. <i>ré</i> , dom. <i>fa</i> ).		
— <i>si</i> (2 <sup>e</sup> — — —), — Hyperéolien	(inusité).	— Hypophrygien	(1V <sup>e</sup> — — — : — <i>mi</i> , — <i>la</i> ).		
— <i>do</i> (3 <sup>e</sup> — — —), — Ionien	(XI <sup>e</sup> mode : finale <i>do</i> , dom. <i>sol</i> ).	— Hypolydien	(VI <sup>e</sup> — — — : — <i>fa</i> , — <i>la</i> ).		
— <i>ré</i> (4 <sup>e</sup> — — —), — Dorien	(1 <sup>er</sup> — — — : — <i>ré</i> , — <i>la</i> ).	— Hypomixolydien	(VIII <sup>e</sup> — — — : — <i>sol</i> , — <i>do</i> ).		
— <i>mi</i> (5 <sup>e</sup> — — —), — Phrygien	(111 <sup>e</sup> — — — : — <i>mi</i> , — <i>do</i> ).	— Hypoéolien	(X <sup>e</sup> — — — : — <i>la</i> , — <i>do</i> ).		
— <i>fa</i> (6 <sup>e</sup> — — —), — Lydien	(V <sup>e</sup> — — — : — <i>fa</i> , — <i>do</i> ).	— Hyperphrygien	(inusité).		
— <i>sol</i> (7 <sup>e</sup> — — —), — Mixolydien	(VII <sup>e</sup> — — — : — <i>sol</i> , — <i>ré</i> ).	— Hypoionien	(XII <sup>e</sup> — — — : fin. <i>do</i> , — <i>mi</i> ).		

Pour ces appellations, ces classifications, je ne pourrais trop redire qu'on en peut adopter de différentes, puisque le xvi<sup>e</sup> siècle lui-même nous en donne l'exemple. Le Père Mersenne, au début du xvii<sup>e</sup> siècle,

en son *Harmonie universelle* (1636), adopte la seconde classification de Zarlino et n'hésite pas d'y ajouter les noms suivants :

[Mode d' <i>ut</i> ]	1 <sup>er</sup> mode (authentique)	Dorien;	2 <sup>e</sup> mode (plagal)	Sous-Dorien.
[ — de <i>ré</i> ]	3 <sup>e</sup> — — —	Phrygien;	4 <sup>e</sup> — — —	Sous-Phrygien.
[ — de <i>mi</i> ]	5 <sup>e</sup> — — —	Lydien;	6 <sup>e</sup> — — —	Sous-Lydien.
[ — de <i>fa</i> ]	7 <sup>e</sup> — — —	Mixolydien;	8 <sup>e</sup> — — —	Hypomixolydien.
[ — de <i>sol</i> ]	9 <sup>e</sup> — — —	Hyperdorien;	10 <sup>e</sup> — — —	Sous-Hyperdorien.
[ — de <i>la</i> ]	11 <sup>e</sup> — — —	Hyperphrygien;	12 <sup>e</sup> — — —	Sous-Hyperphrygien.

Il est vrai qu'à la proposition 16 du livre III, l'illustre érudit écrit : *Quant aux dictions grecques qui signifient le mode Dorien, Phrygien, Lydien, etc., il ne faut nullement s'y amuser, d'autant qu'il n'importe quels noms on leur donne pourvu qu'on les entende; or plusieurs tiennent que le 3<sup>e</sup> mode est le Dorien des Grecs!*...

Il faut noter que Claude Le Jeune, en son admirable *Dodecachorde*, dit : 1<sup>er</sup> mode, 2<sup>e</sup> mode, etc., suivant la dernière classification de Zarlino, mais qu'il n'use d'aucun nom. Très judicieusement, il écrit dans sa dédicace au duc de Bouillon : « Deux raisons m'ont empêché de cotter tous les Modes par leurs noms : premièrement, j'ay voulu fuir l'ostentation des vocables recherchez, puis après la dissention des Anciens, et leurs diversitez d'opinions sur tels noms, requiert un plus curieux esprit que moy, qui ay mieux aimé estre leur disciple que leur inge. »

Pour ma part, je dis : 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> mode... suivant la tradition la plus constante, tradition usitée encore dans la classification de nos chants d'église. Mais,

volontiers, je dis plus simplement : mode de *ré* authentique, mode de *ré* plagal, etc., ou, si je ne vois que l'ensemble du concert polyphonique : mode de *ré*, de *mi*, etc.

Encore une remarque. Malgré l'autorité d'excellents théoriciens, je me garde de confondre le *mode* et le *ton*. On voit souvent le *mode de ré* employé dans le *ton de ré*, mais souvent aussi transposé dans le *ton de sol* avec un *b* à la clef. Dans le *ton de la*, le *mode de ré* porterait un *z* à la clef. Lorsqu'on se trouve dans le *ton de ré* avec un *b* à la clef, on est dans le *mode de la* transposé en *ré*, etc.

J'ai tenu à insister sur ces questions modales, car elles sont la base essentielle des polyphonies de la Renaissance. Sans la connaissance approfondie, je dirai même sans la pratique habituelle des anciennes modalités, l'art musical de la Renaissance reste, à peu près, lettre morte. On y voit des singularités de forme, des gaucheries, des imprécisions de primitifs, alors qu'il faudrait y voir, goûter et admirer la splendide floraison d'un ordre d'art supérieur parvenu à son apogée.

1. L'érudition moderne démontre que le Dorien est le mode de *mi*, le 3<sup>e</sup> de Glaréan, le 5<sup>e</sup> de Mersenne!

Voyons maintenant les genres qui différencient les productions de l'art polyphonique français au temps de la Renaissance.

Il s'agit de la musique profane, de la musique religieuse catholique, de la musique de la Réforme, de la musique de l'Humanisme : les grands ordres de pensée et d'art où, à travers la suite de deux glorieux siècles, se manifestent les individualités de nos maîtres musiciens.

En France, au temps de la Renaissance, la forme par excellence de l'art musical profane fut la *chanson*. La chanson, non pas au sens actuel du mot, et que Littré définit : *une petite composition d'un cythare populaire et facile*, mais la chanson au sens étymologique latin, *cautionem* : action de chanter, chant dans son acception la plus étendue, car elle s'applique à toute poésie chantée.

Monodique, la chanson a fleuri aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Elle se faisait l'écho des événements : guerres étrangères ou civiles, polémiques politiques ou religieuses, satires de toute sorte, galanteries, tout se chansonnait, s'accompagnait d'un air connu; la chanson était la gazette que chacun écoutait, que chacun allait répéter.

Mais ce n'était là que la chanson vulgaire; à côté, il y avait la chanson artistique, la *chanson musicale*, qui, elle aussi, prenait ses sujets parmi les faits de la vie courante, comme souvent elle prenait ses thèmes dans le trésor commun du chant populaire, mais qui était œuvre d'art. La *chanson musicale*, en effet, se présente à nous comme une œuvre de contrepoint, comme une superposition de voix concertantes où, généralement, une partie donnée, un thème, sert de clef de voûte à la construction polyphonique.

Il en est de très simples, où des contrepoints syllabiques accompagnent tout uniment le chant principal. Il en est d'extrêmement travaillées, réalisant parfois un chef-d'œuvre de savoir et d'habileté scolastiques, atteignant, en même temps que la perfection de la forme, l'expression dramatique de la vie. De telles chansons on a pu dire que c'étaient de grands chefs-d'œuvre enfermés en des cadres étroits.

Cadres étroits; oui, fort souvent. Et il est des pièces, telle la jolie plaisanterie de Lassus : « *Sçais tu dir' l'ave* », qui tiennent en quelques mesures. Mais, outre ces légers feuillettes d'album, il existe un grand nombre de chansons aux proportions moyennes; d'autres qui atteignent le développement spacieux d'un motet; d'autres enfin, rares il est vrai, qui sont des compositions grandioses. Ainsi, dans l'édition des *Maîtres Musiciens*, au VII<sup>e</sup> volume, qui est consacré à Janequin, le *Chant des oïseaur* et la *Bataille de Marignan* comptent chacune 30 pages, et la *Chasse du cerf* qui suit ces deux belles compositions n'a pas moins de 42 pages. C'est Claude Le Jeune qui a laissé les chansons les plus développées. Dans son recueil intitulé le *Printemps*, on trouve une *Sistine* de 39 pages, et une *Mignonne je me plains* de 63 pages!

Généralement les chansons se trouvent écrites à 4 voix ou à 5 voix, mais on en rencontre aussi à 6, 7, 8 voix concertantes. On en peut trouver ordonnées en trio, surtout chez les maîtres de l'époque josquinienne; beaucoup plus rarement en duo.

La chanson musicale use de tous les styles, depuis le burlesque jusqu'au plus noble, au plus soutenu. Et, dans ce dernier cas, il est à remarquer que, par le tour de leurs dessins et de leurs rythmes, par

le plan et l'allure de leur composition, les chansons ne laissent pas de se distinguer franchement des musiques religieuses, même de celles qui s'inspirent d'un esprit de jubilation.

Nous pouvons tenir cela pour une preuve certaine que nos vieux maîtres avaient un constant souci du texte qu'ils interprétaient. Le contrepoint, la forme recherchée, la beauté purement musicale, n'était pas tout pour eux : l'exquise, la *délectable* œuvre d'art s'animait d'un sujet.

Et quelle riche mine que les faits de l'actualité d'alors où le compositeur profane puisait à pleines mains!

Aussi bien, ce temps d'aventures chevaleresques et de guerres à vu naïve d'admirables chants épiques. Qui ne connaît la *Bataille de Marignan* de Janequin, ce prototype des musiques pittoresques, cette large fresque d'histoire, splendide de mouvement, de vie, d'éclat, et si curieuse pour qui regarde aux détails réalistes qui la composent!

Faut-il rappeler la vogue de cette *chanson* durant le XVI<sup>e</sup> siècle? Noël du Fail nous dit : *Quand l'on chantoit la chanson de la guerre faicte par Janequin devant ce grand François, pour la victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celui qui ne regardast si son espee tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les ortails pour se rendre plus brayard et de la riche taille*. Et Sauvai nous fait ainsi le récit de la mort de M<sup>lle</sup> de Lameuil, l'une des plus distinguées filles d'honneur de la reine Catherine de Médicis : *Quand l'heure de sa fin fut venue, elle fit appeler son valet Julien, « Julien, lui dit-elle, prenez votre violon et sonnez-moi toujours jusqu'à ce que vous me voyiez morte car je m'y en vais », la Députée des Suisses; et quand vous srez sur le mot ESCAMPE TOUTE FRELORF, sonnez-le par quatre ou cinq fois le plus piteusement que vous pourrez. » Ce que fit Julien, et quand ce vint : TOUT EST PERDU, elle réitéra par deux fois et, se retournant de l'autre côté du chevet, elle dit à ses compagnes : « TOUT EST PERDU A CE COUP. » Et a bon escient, car elle décéda à l'instant.*

Cette *Bataille*, que l'on cite toujours, n'est point la seule de son espèce, ni même, peut-être, la plus parfaite; mais elle a pour elle l'escorte des légendes que je viens de citer; et puis, elle dit la journée de Marignan, la journée héroïque du GENTIL DE VALOIS!

Pour bien juger cette composition, il faut la comparer aux autres *guerres* composées par Janequin lui-même, par Costeley, Claude Le Jeune et d'autres, qui disent la *Prise de Boulogne*, le *Siege de Metz*, la *Guerre de Renty*, la *Prise de Calais*, la *Prise du Havre*, etc. Comme pendant aux *guerres*, la musique chante les grandes *chasses*, celle du lièvre, celle du cerf, qui passionnaient si fort le XVI<sup>e</sup> siècle. La chasse du cerf de Janequin nous fait témoins d'une de ces brillantes parties où François I<sup>er</sup>, le *Père des Lettres*, qu'on appelait volontiers le *Père des Veneurs*, déployait une ardeur sans pareille. L'action se passe dans la forêt de Fontainebleau. Le roi préside; le grand sénéchal Loys de Brézé l'accompagne. Les veneurs d'élite sont là, le *Petit Perrot* en tête. La meute est au complet; on peut nommer les chiens illustres : Souillart, Réal, Friet, Clérant, Mirande... A travers un mouvement continu, fait des mille paroles, des appels, des cris aux limiers, des brefs colloques ou des exclamations des chasseurs, tantôt deçus, tantôt en bonne piste, de l'onomatopée du cerf fuyant, se déroulent, captivantes, les péripéties du jeu royal, depuis la distribution des quêtes jusqu'à la sonnerie de la mort

de la bête que le fougueux François veut tuer de sa propre main. [Cf. *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, vol. VII, pp. 62-104.]

Les compositions de cette envergure ne servent pas seulement aux nobles fresques historiques; sous la plume d'un Janequin, par exemple, elles se prêtent à des fantaisies des plus plaisantes, des plus piquantes. L'une est faite des cris des marchands ambulants de Paris. Rien de plus curieusement pittoresque, et qui rende mieux la rumeur des rues populeuses de la *grand'ville*. Bien des musiciens, et des plus modernes, qui ont repris ce thème peuvent envier la maîtrise du musicien du roi François. Dans une autre (*le Chant des oiseaux*), merle, coucou, sanzonnet, rossignol, à l'envi, dégoisent leurs onomatopées charmantes. Nous avons aussi un *Chant de l'Alouette*, où, à la délicieuse chanson de l'oiseau : « *Petite, petite, que te dit Dieu?* »... répondent soudain de véhémentes imprécations contre le *faux jaloux*. Fantaisie et satire, cette chanson superbe, qui date de 1529 environ, était encore rééditée au temps de Henri IV, ce qui atteste un succès prodigieux.

Les satires furent toujours goûtées en France, et la musique, artistique aussi bien que populaire, s'en empara. Janequin nous fait un tableau du *Caquet des femmes*, un autre de la *Jalousie*. Le Jeune, Costeley, après bien d'autres, s'égayent aux scènes libertines. Toute satire, au xvi<sup>e</sup> siècle, est ardente, et la musique, avec ses accents qui portent et ses rythmes incisifs, n'est pas pour en adoucir la pointe! Compositeurs, chanteurs et auditeurs le savent bien, et les cahiers de chansons musicales se multiplient, remplis d'histoires où s'aiguise la malice gauloise, l'ironie mordante et souvent licencieuse. Mais la guerre, la chasse, la satire, la libre fantaisie, ne suffisent pas à la musique de notre Renaissance; elle a des chants de deuil, des déplorations, comme elle a de triomphants épithalames. Elle s'essaye même dans les moralités, comme les Quatrains de Pibrac et ceux de Pierre Mathieu. Elle a force chansons d'anecdotes, réelles ou feintes, et des chansons d'aventures, des chansons de métiers, des chansons à boire. Toutefois c'est l'amour qui est le sujet habituel de la musique profane. La musique fut toujours l'art de l'amour. Calvin ne lui reconnaissait-il pas une *vertu secrète et quasi incroyable à esmouvoir les cœurs?*... Jean-Antoine de Baif nous dit qu'elle sait : *par beaux accords accoiser (calmer) l'âme enuë, l'erëiter assoupie, exprimer ses douleurs*... Autant, et plus que tout autre siècle, le xvi<sup>e</sup> chanta ses amours; quelques inexorables moralistes exceptés, on pensa avec Montaigne que « *qui osterà aux Muses les imaginations amoureuses, leur desrobbera le plus bel entretien qu'elles ayent et la plus noble matière de leur ouvrage*... » [Essais, III, 5.]

Pour être complet sur le genre profane, il faudrait parler des formes italiennes usitées chez nos maîtres musiciens, citer les madrigaux — on disait les *madrigales*, — les villanelles. Il faudrait également mentionner les chansons provinciales, telles que les *villagoises de Gascongne*.

Je laisse à d'autres de parler de la musique instru-

mentale, voire même de la musique de chant en solo qui s'accompagne du jeu d'un instrument, du luth par exemple<sup>1</sup>. Toutefois il est bon de signaler ici la musique instrumentale qui relève de la polyphonie des voix ou qui en emploie les formes. Il faut bien savoir qu'au xvi<sup>e</sup> siècle il était de pratique courante d'accompagner des instruments dont on pouvait disposer le concert vocal. Nombre de livres de chansons portent la mention : *convenables tant aux instruments comme à la voix*. La musique d'église elle-même s'accompagnait, en certaines maîtrises du moins, puisqu'on voit des recueils de motets spécifier : *Cantiones sacrae... tum instrumentorum cuius generi, tum vivae voci aptissimae*<sup>2</sup>...; ou encore : *Cantiones sacrae... quae in sacra Ecclesia catholica canuntur, ad omnium generis instrumenta musica accommodatae*<sup>3</sup>... Quant à la musique instrumentale concertante, on en a de beaux exemples dans les *Fantaisies* de Le Jeune et de Du Caurroy<sup>4</sup>.

Je laisse également à un autre collaborateur de l'ENCYCLOPÉDIE de parler du *Ballet comique de la Roynie*, et aussi des danses, qui jouaient un si grand rôle dans la vie de cour et dans la vie mondaine de notre xvi<sup>e</sup> siècle français<sup>5</sup>.

Il m'a suffi de présenter l'essentiel, et la plus noble forme du genre profane : la chanson polyphonique.

Cependant l'Église romaine avait confié aux maîtres musiciens les textes de sa riche liturgie et l'antique mélodie de ses plains-chants : de là ces messes, ces motets, ces hymnes, monuments d'une science prodigieuse, d'un art incomparable, comme aussi de la plus haute inspiration mystique.

La messe était le sujet capital des compositions religieuses catholiques. Les musiciens voyaient dans la composition d'une messe le plus sûr et le plus complet témoignage de leur savoir et de leur habileté.

Du commencement, du *Kyrie*, jusqu'à l'*Agnus final*, l'intérêt devait aller croissant. Mais, pour eux, l'intérêt d'une messe était tout autant dans l'expression du drame liturgique que dans la construction d'un vaste ensemble polyphonique dont les cinq grandes divisions : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus*, relevaient d'un thème initial, qui pouvaient se diversifier quant aux mouvements et à l'expression de détail, mais qui restaient maintenus dans une rigoureuse unité d'art. A n'en pas douter, la messe est la construction symphonique par excellence de ce temps-là, autrement dit, la plus haute expression de la musique de cette époque où l'*art de musique, la noble et délectable et très plaisante science de musique*, était une architecture sonore qui s'adressait à la fois à l'esprit et au cœur.

La messe polyphonique de la Renaissance, son architecture, son esthétique, les magnifiques individualités qui, sur son plan musical et dramatique, se sont manifestées, voilà, certes, la matière d'un des plus beaux livres de l'histoire de l'art. Mais ce livre ne pourra être écrit que lorsque seront remis au jour les chefs-d'œuvre des maîtres des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. J'en appelle à ceux qui ont lu et pénétré les rares

1. Voir la *Musique Instrumentale du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*.

2. *Novae cantiones sacrae, quatuor, quinque et sex vocum, tum instrumentorum cuius generi, tum vivae voci aptissimae. Authoribus Francisco, Jacobo, Pascoalio, Carolo Regnart fratribus germanis... Duaci, Ex officina Joannis Bogardi... Anno M. D. XC.*

3. ... *Novi thesauri musici liber primus quo selectissime... cantiones sacrae (quas vulgo moteta vocant) continentur... a prestantissimis ac huius aetatis precipuis Symphoniacis compositae, quae in sacra Eccle-*

*sia catholica... canuntur, ad omnium generis instrumenta musica accommodatae: Petri Joanelli... collectae... Venetiis, Apud Antonium Gardanum, 1568...*

4. Voyez chez l'éditeur M. Senart : *Musique de Chambre, Écoles de la Renaissance*.

5. Voir le XXIII<sup>e</sup> volume des *Maîtres musiciens*; danseries instrumentales de Claude Gervaise et Estienne Du Tertre; voir aussi la Pavane « *Belle qui tiens ma vie* » dans mon *Répertoire populaire de musique Renaissance*.



messes déjà publiées. (Voyez, par exemple, les volumes VIII et IX des *Maîtres musiciens*¹.)

Une chose qui nous étonne, c'est l'usage fréquent des thèmes populaires, dans les messes comme dans les motets du même temps. N'aurait-on pas dû se borner aux thèmes purement liturgiques?... On a donné une foule d'explications contradictoires. Ce n'est point ici le lieu de les exposer ni de les critiquer. Je rappellerai seulement que ce mélange du sacré et du profane était de très ancienne tradition, et que cette tradition s'est perpétuée bien longtemps après la Renaissance. Je croirais d'ailleurs volontiers que nos maîtres musiciens, invoquant un célèbre verset de l'Éxode, disaient que c'étaient là vases d'or et d'argent dont ils déponillaient l'idolâtre Égypte pour en parer les autels du vrai Dieu².

Le motet est aussi l'une des formes les plus hautes de l'art musical de la Renaissance.

Son plan et son caractère sont tout autres que ceux de la messe. Si grand qu'il soit, — et il en est de fort développés, — il n'a pourtant pas l'ampleur de la messe, ni la richesse de son développement issu d'un thème unique. Il n'est point le *nee plus ultra* de la science et de l'habileté contrapontique; mais il présente souvent, sous la main des maîtres, des merveilles de ciselure artistique, et il a d'ailleurs l'avantage de laisser plus libre carrière à l'expression par le fait de l'extrême variété de ses textes. Si dans la messe le compositeur fait preuve de sa maîtrise, dans le motet il donne la mesure de son sens dramatique; il y peut donner le plus touchant, le plus prenant, le meilleur de lui-même. Et les chefs-d'œuvre les plus variés abondent dans ce genre, qui s'élève, qui jaillit, comme d'une source merveilleuse, de l'incomparable trésor de la liturgie catholique.

La musique des motets est basée sur les mélodies de l'Église traitées parfois en contrepoint syllabique, mais, d'habitude, développées en style d'imitation

quelquefois rigoureuse, le plus souvent libre, c'est ce qu'on nomme le style, la forme de motet.

On y rencontre pourtant aussi des thèmes mondains. Le *Stabat* de Josquin des Prés en présente un exemple fameux avec son ténor sur le thème *Comme femme*³.

N'entrant pas dans les détails, je n'ai pas signalé les messes contenant des textes extra-liturgiques. V. dans le VIII<sup>e</sup> volume des *Maîtres musiciens* le *Gloria* de la messe « de *Beata Virgine* » de Brumel; je ferai de même pour les motets, où parfois aux paroles rituelles s'ajoutaient des paroles de circonstance, voire des paroles françaises. — Au XV<sup>e</sup> siècle ce genre fleurissait; c'était une survivance de nos déchants du moyen âge. Au XVI<sup>e</sup> siècle la chose devient de plus en plus rare et disparaît. On trouvera un exemple fort intéressant de texte double dans le motet de Cl. Le Jeune : *Tristitia obsedit nos*⁴.

Les chants sacrés composés dans la forme du motet sont fort nombreux. Au premier rang il faut citer les *Antiphones*, les *Offertoires*, les *Hymnes*, les *Lamentations*, les *Litaniés*, les *Psaumes*, les *Magnificat*, les *Leçons* tirées du *Livre de Job*, les chants du *Cantique des Cantiques*; il faut y ajouter les *Passions*, des fragments de l'Ancien et du Nouveau Testament, etc., etc.

Outre ces compositions proprement liturgiques, ou s'y rattachant étroitement, l'Église du XVI<sup>e</sup> siècle a connu des cantiques en langue vulgaire. Les noëls sont au premier rang. Si, là, on pratiquait surtout les adaptations d'airs mondains accommodés aux chants de la Nativité, on avait aussi des mélodies originales composées dans le caractère populaire. Témoignage ce chant de Nicolas Martin, *musicien en la cité Saint-Jean-de-Morienne, en Savoie*, publié à Lyon en 1555 avec quinze autres noëls tant en français qu'en patois du pays savoisien. La pièce entière comprend 18 couplets qui racontent, en un parler naïf, la vie et la mort de Jésus. En voici les trois premiers :

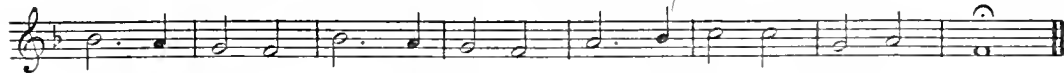
N. MARTIN : « Noël nouveau est venu. »



No - ël nou - veau est ve - nu, De nos pé - res  
En très grande hu - mi - li - té Dieu en sa na -  
Au bœuf, à l'â - ne Mar - tin, Pour le chauff - fer  
Pas - teurs é - tant sur les champs Des an - ges ou -



at - ten - du, De pa - ra - dis des - cen - du. Où ?  
- ti - vi - té Vou - lut être en pau - vre lieu. Où ?  
un tan - tin Fut pré - sen - té pres - que na. Où ?  
- y - rent chants An - non - çant paix de, par Dieu. Où ?



Bas en ter - re, Pour ac - quer - re Ce qu'Adam a - vait per - du.

Les noëls polyphoniques sont des manières de motets français, d'une allure plus vive, de rythmes plus

accusés que les motets ordinaires; ils ont, le plus souvent, la coupe du rondeau.

Costeley en a donné deux admirables exemples : « *Allons, gay, gay, beryeres*, » et « *Sus, debout, gentils pasteurs* ». Le maître du genre est l'illustre Eus-

1. L'illustre historien A. W. Ambros, dans sa *Geschichte der Musik*, a ouvert la voie en ses copieux chapitres sur l'art néerlandais.

2. Sauf de très rares exceptions, les thèmes mondains utilisés ainsi étaient transformés par la composition, le mouvement et les nuances : ils s'adaptaient à leur nouveau milieu, en acquérant l'esprit dévotieux et la majesté.

3. Voyez mon édition de ce *Stabat* chez Senart, et aussi la magis-

trale étude de Michel Brenet le *Stabat Mater* de Josquin Després et la *chanson* : *Comme femme*, publiée dans LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS (décembre 1912-janvier 1913).

4. Chez Leduc, *Anthologie chorale*.

tache Du Caurroy [V. les volumes III et XVII des *Maîtres musiciens*].

Après les noëls, il convient de citer les chants spirituels, sur tous les sujets de la vie religieuse, et de tous les styles. Il en est qui sont de simples moralités, d'autres, des fragments de psaumes, des Proverbes de Salomon, des chapitres ou des Lamentations de Jérémie. A côté de ces chants, qui sont œuvres originales, il y avait les chansons dont la lettre profane était convertie en spirituelle, comme dans les grands recueils de l'AMPHION SACRÉ et de la PIEUSE ALOUETTE. Là, une foule de pièces légères, voire même érotiques, étaient changées en cantiques pieux, chantant Jésus, et la Vierge, et les saints, et les états de la vie mystique, depuis les premiers pas de la dévotion jusqu'aux élans enflammés de la vie illuminative. Les Jésuites, grands artisans de ces Anthologies, se donnaient ainsi pour lut de combattre le monde, ses licences, ses impuretés, en lui empruntant ses propres armes, ses musiques les plus attirantes, les plus séduisantes, de mondaines et libertines, les faisant chastes et religieuses par la modification du texte.

Tout autre que l'art catholique fut l'art huguenot. Et vraiment c'est merveille de constater comment la pensée, l'idéal religieux, a pu différencier ces deux genres voisins.

La musique huguenote repose sur le psautier, traduit par Clément Marot et Théodore de Beze, accompagné de mélodies<sup>1</sup>. Ces chants, conçus dans la coupe simple et robuste des mélodies populaires, sont bien tels que le père de la Réforme les a désirés pour *emporter poids et majesté convenable au sujet et pour être propre à chanter en l'Eglise*.

En l'Eglise, c'est-à-dire en l'Assemblée des fidèles de la Réforme, ce n'est pas, comme dans l'Eglise catholique, un chœur de chantres habiles qui exécute des musiques savantes; c'est l'assemblée tout entière qui, d'une seule voix, chante les psaumes qui traduisent ses joies, ses tristesses, ses espérances, ses appels au bras secourable de l'Éternel, toute sa vie morale enfin. Au xvi<sup>e</sup> siècle, la Réforme française n'a pas d'autres chants liturgiques que ceux de son Psautier.

Mais Calvin veut étendre plus loin l'usage du chant des psaumes, afin que *par les maisons et par les champs ce nous soit une incitation et comme un organe à louer Dieu et élever nos vœux à luy, pour nous consoler... Il sait que nous ne sommes que trop enclins à nous réjouir en vanité, que notre nature nous tire et induit à chercher tous moyens de resjouissance folle et vicieuse. Il veut mener les hommes vers la joie spirituelle. C'est pourquoi il a recours à la musique, car : entre autres choses qui sont propres à récréer l'homme et luy donner volupté, la musique est ou la première ou l'une des principales. Mais il importe de modérer son usage : pour la faire servir à toute honnêteté, et qu'elle ne soit point occasion de nous lacher la bride à dissolution ou de nous effeminer en délicés désordonnés.*

Tels sont les motifs qui donnent le branle à l'art savant huguenot, qui sera la musique mondaine, la musique de chambre de la Réforme française, en regard de son chant d'église simplement mélodique. *Vous avons, dit Goudimel dans la préface de ses Psaumes de 1565, nous avons ajouté au chant des psaumes trois parties, non pas pour induire à les chanter en l'Eglise, mais pour s'esjouir en Dieu particulière-*

*ment es maisons. Ce qui ne doit estre trouvé mauvais, d'autant que le chant dont on use en l'Eglise demeure en son entier comme s'il estoit seul.*

C'est donc en dehors du culte public, mais sur le texte des Psaumes et sur les mélodies consacrées de ces psaumes, que d'habiles maîtres et que des hommes de génie tels que Loys Bourgeois, Philibert Jambe-de-Fer, Claude Goudimel, Claude Le Jeune, brodent leurs précieux contrepoints et bâtissent leurs œuvres grandioses et puissantes.

On a ainsi : 1<sup>o</sup> le psaume accompagné de contrepoints syllabiques, c'est-à-dire la simple harmonisation de la mélodie, placée soit au soprano, soit au ténor; 2<sup>o</sup> le psaume accompagné de contrepoints fleuris, où la mélodie se détache sur le fond des riches imitations tirées de ses propres phrases; 3<sup>o</sup> le psaume développé en forme de motets, soit que la mélodie reste, dans son intégrité, en l'une ou l'autre des parties concertantes, comme dans le Dodécaorde de Cl. Le Jeune [V. le volume VI des *Maîtres musiciens*], soit qu'elle se disperse dans le tissu des voix, comme dans les grands psaumes de Goudimel. Ces psaumes développés présentent des compositions de très vaste envergure; il en est, de Le Jeune, qui atteignent les dimensions des plus grandes messes. Ce qui donne à penser que les chapelles des seigneurs huguenots où de pareilles œuvres se pouvaient exécuter étaient royalement organisées.

Outre cette floraison d'art fondé sur les psaumes, la Réforme a produit des chansons spirituelles dans la forme des motets, par exemple les *Octonaires* de Claude Le Jeune.

Elle a aussi, fidèle à son esprit de moralisation, changé en spirituelle la lettre de mainte chanson éclébre. Nous avons des livres entiers d'Orlande de Lassus modifiés ainsi.

Il faudrait également citer les nombreuses chansons protestantes qui ont pour sujet la foi, la polémique, la guerre; mais ces pièces, s'adaptant à des timbres alors en faveur, se rattachent au genre populaire.

A côté de la foi religieuse, catholique ou calviniste, le xvi<sup>e</sup> siècle français a professé le culte de l'Antiquité grecque et latine. Culte fervent, si l'on en juge par les actes, par les monuments, plastiques et littéraires, qui nous sont demeurés. Et ce beau nom de Renaissance n'a pas d'autre origine : en ce temps-là, l'ardente foi des humanistes ressuscita l'Antiquité. Cette renaissance eût été incomplète si la musique n'y avait pris la haute part à laquelle, suivant les anciennes traditions, elle avait droit. Aussi bien il fallait rendre la vie à cet art qui, à la beauté eurythmique des corps, par l'orchestrique, à la beauté du verbe, par la poésie, unit la beauté musicale, qui, elle, par ses mélodies, ses harmonies et ses rythmes, est l'âme même de cet art triple, de cet art suprême qu'on appelle le lyrisme. Voilà ce qu'a réalisé l'humanisme du xvi<sup>e</sup> siècle, et, disons-le fièrement, l'humanisme français, en associant des maîtres musiciens tels que les Courville, les Le Jeune, les Mauduit, les Du Caurroy, à de grands poètes tels que Jean-Antoine de Baif et Agrippa d'Aubigné. Alors, sous la royale protection de Charles IX, fut formée cette Académie de musique et de poésie où, dit Scévole de Sainte-Marthe, *les plus habiles musiciens du monde venaient en troupe avorder le son mélodieux de leurs instruments à cette nouvelle cadence des vers mesurés.*

Il en résulta des ouvrages considérables dans les-

1. Voyez le *Psautier huguenot du seizième siècle*, chez Fischbacher.

quels, sur le relief des combinaisons métriques les plus heureuses, s'épanouissent d'admirables formes du lyrisme profane ou religieux. La caractéristique de cet art très spécial est l'application aux polyphonies vocales de la rythmique ancienne, avec ses dispositions de longues et de brèves relevées d'accents.

On en trouvera des exemples variés dans les volumes X, XII, XIII, XIV, XVII, XX, XXI, XXII, des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, et aussi dans mon Répertoire populaire. C'est à ce dernier que j'emprunte ces pièces, infiniment curieuses, de Le Jeune et de Mauduit :

Cl. LE JEUNE : « *Donque tu vas te mourant.* »

SOPRANO  
 Don . que tu vas te mourant, ô fleur tu fle . stris,

CONTRALTO  
 Don . que tu vas te mourant, ô fleur tu fle . stris,

HAUTE CONTRE  
 Don . que tu vas te mourant, ô fleur tu fle . stris,

BARYTON  
 Don . que tu vas te mourant, ô fleur tu fle . stris,

Or' ta vi . gueur se fa . nit et tom . be sans pris,

Or' ta vi . gueur se fa . nit et tom . be sans pris,

Or' ta vi . gueur se fa . nit et tom . be sans pris,

Or' ta vi . gueur se fa . nit et tom . be sans pris,

Ton feuil.lage est com.me sec que cheoir ja l'on void,

Ton feuil.lage est com.me sec que cheoir ja l'on void,

Ton feuil.lage est com.me sec que cheoir ja l'on void,

Ton feuil.lage est com.me sec que cheoir ja l'on void,

Mes . me de toy ne se sent l'o . deur qu'i' sou . loit . .

Mes . me de toy ne se sent l'o . deur : qu'i' sou . loit.

Mes . me de toy ne se sent l'o . deur qu'i' sou . loit.

Mes . me de toy ne se sent l'o . deur qu'i' sou . loit.

MAGDUI : « En son temple sacré. »

SOPRANO  
MEZZO SOPRANO  
CONTRALTO  
HAUTE CONTRE  
BARYTON

En son tem - ple sa - cré — lou - ez le grand Dieu.  
En son tem - ple sa - cré lou - ez — le grand Dieu.  
En son tem - ple sa - cré lou - ez le grand Dieu.  
En son tem - ple sa - cré — lou - ez le grand Dieu.  
En son tem - ple sa - cré lou - ez — le grand Dieu.

O fir - ma - ment, de son pou - voir lou - ez Dieu.  
O fir - ma - ment, de son pou - voir lou - ez Dieu.  
O fir - ma - ment, de son pou - voir lou - ez Dieu.  
O fir - ma - ment, de son pou - voir lou - ez Dieu.  
O fir - ma - ment, de son pou - voir lou - ez Dieu.

Louez le pour sa for - te ver - tu. Louez le pour son ex - cellen - te grandeur.  
Louez le pour sa for - te ver - tu. Louez le pour son ex - cellen - te grandeur.  
Louez le pour sa for - te ver - tu. Louez le pour son ex - cellen - te grandeur.  
Louez le pour sa for - te ver - tu.



Louez l'avec les fanfares clairons et trombons.  
 Louez l'avec les fanfares clairons et trombons.  
 Louez l'avec les fanfares clairons et trombons.  
 Louez l'avec les fanfares clairons et trombons.  
 Louez l'avec les fanfares clairons et trombons.



Louez l'avec que harpe et luth. Louez l'avec le fifre et tambour,  
 Louez l'avec que harpe et luth.  
 Louez l'avec que harpe et luth.  
 Louez l'avec que harpe et luth.  
 Louez l'avec que harpe et luth.  
 Louez l'avec le fifre et tambour,



Louez l'avec le fifre et tambour.  
 Louez l'avec le fifre et tambour.



Lou.ez l'a.vec.ques ins.tru.ments de cor.des ten.dus.

Lou.ez l'a.vec.ques ins.tru.ments de cor.des ten.dus.

Lou.ez l'a.vec.ques ins.tru.ments de cor.des ten.dus.

Lou.ez l'a.vec.ques ins.tru.ments de cor.des ten.dus.



Lou.ez le sur les or.gues brui.ans.

Lou.ez le sur les or.gues brui.ans.

Lou.ez le sur les or.gues brui.ans.

Lou.ez le sur les or.gues brui.ans.

Lou.ez le sur les or.gues brui.ans.



Lou.ez l'a.vec.que cym.ba.lons son.nans.

Lou.ez l'a.vec.que cym.ba.lons son.nans.

Lou.ez l'a.vec.que cym.ba.lons son.nans.

Lou.ez l'a.vec.que cym.ba.lons son.nans.



Louez l'a-vec - que cym - ba - lons et clo - ches é - clatans.

Louez l'a-vec - que cym - ba - lons et clo - ches é - clatans.



Que tout qui souf.fle res - pirant Lou', lou', le Sei.gneur.

Que tout qui souf.fle res - pirant Lou', lou', le Sei.gneur.

Que tout qui souf.fle res - pirant Lou', lou', le Sei.gneur.

Que tout qui souf.fle res - pirant Lou', lou', le Sei.gneur.

Que tout qui souf.fle res - pirant Lou', lou', le Sei.gneur.



Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Lou - ez Dieu!

Je termine ici la brève étude qui m'a été demandée. J'ai parcouru d'une manière sommaire, comme à vol d'oiseau, notre musique française du temps de la Renaissance, et j'ai noté quelques-unes de ses caractéristiques essentielles en sa forme la plus élevée : la POLYPHONIE VOCALE.

Que le lecteur veuille regarder aux monuments

eux-mêmes : il aura bientôt acquis la certitude que ces concerts de voix, où nos pères mirent toutes leurs complaisances et, peut-être, le meilleur génie, de leur présentent un art complet, un **ordre d'art** supérieur, qui nous demeure comme l'écho puissant et profond de la vie et des mœurs de la Société française du XVI<sup>e</sup> siècle.

HENRY EXPERT, 1913.

N. B. — L'histoire de la Musique française des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles reste à écrire. J'estime qu'il appartiendra à M. Michel Brenet, à l'auteur des admirables monographies d'Ockeghem, de Goudimel, des Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais, et de tant d'autres travaux qui honorent l'érudition de nos jours, d'entreprendre et d'accomplir ce grand et noble labeur.

H. E.

### III

## LE MOUVEMENT HUMANISTE

Par Paul-Marie MASSON

CHARGÉ DE CONFÉRENCES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE A L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE  
(UNIVERSITÉ DE GRENOBLE)

Comme tous les grands courants de la civilisation, l'humanisme a exercé sur la musique européenne une influence profonde, que les historiens ont maintes fois signalée. Les hommes de la Renaissance, qui vivaient familièrement avec tous les souvenirs historiques ou légendaires de l'antiquité gréco-latine, ne pouvaient s'empêcher de remarquer de quelle estime la musique jouissait parmi les anciens, et ils devaient être tentés de restaurer ou d'imiter un art dont on racontait tant de merveilles. Orphée subjuguant les bêtes féroces, Arion sauvé par le dauphin, Amphion bâtissant Thèbes aux accords de sa lyre, Platon lui-même affirmant qu'on ne peut changer les notes de sa gamme sans ébranler du même coup les fondements de l'Etat, mille autres traits fabuleux ou véridiques révélaient la puissance mystérieuse de l'art disparu et augmentaient le désir de le faire renaître.

Les poètes furent particulièrement séduits par cette idée de restaurer la musique ancienne. Mieux instruits des choses du passé que les purs musiciens, ils sentaient bien, en étudiant les chefs-d'œuvre du lyrisme grec, que cette poésie ne devait produire tout son effet qu'avec la mélodie pour laquelle elle était faite; ils se répétaient que poésie et musique ne formaient autrefois qu'un seul art, aujourd'hui mutilé, et que, pour marcher vraiment sur les traces des anciens, ils devaient recourir comme eux au charme des beaux sons. Le *chant* du poète et sa *lyre* tendent à redevenir des réalités, et non plus de simples métaphores. Ronsard, qui est éminemment représentatif de son époque, se plaît à dire que les « instruments sont la vie et l'âme de la poésie », que poésie et musique sont deux sœurs inséparables, et que « sans la musique la poésie est presque sans grâce, comme la musique sans la mélodie des vers est inanimée et sans vie ». En composant ses vers, il les « chante » (c'est lui-même qui nous le dit) et il songe toujours aux musiciens qui doivent y adapter leurs airs. En fait, nous possédons la musique de très

nombreuses pièces de Ronsard, et nous sommes loin de connaître toutes les mélodies qui ont été faites sur ses vers. La première édition des *Amours*, imprimée en 1552 chez la veuve Maurice de la Porte, a paru accompagnée de 32 feuillets d'airs notés, composés par Certon, par Goudimel, par Janequin et par Muret lui-même. A cet égard, ce qui domine toute l'œuvre du poète dans ses plus chères créations, dans l'ode pindarique par exemple, c'est l'intention formelle de renouer l'antique union de la musique et de la poésie. On pourrait multiplier les exemples prouvant cette tendance à unir les deux arts en souvenir de l'antiquité. N'est-ce pas ce même esprit humaniste qui a donné naissance au genre de l'opéra?

Mais cette ancienne poésie que l'on voulait imiter, on n'en possédait plus la partie musicale, et, à la place des chants qui ravissaient les auditeurs de Pindare, il ne restait qu'une lettre froide. Si vraiment on voulait restaurer le lyrisme antique et atteindre l'idéal de poésie complète, si l'on voulait seulement connaître cette poésie tout entière, il fallait d'abord rendre la vie à ces beautés mortes. Mais comment retrouver les modes et les rythmes de ces mélodies perdues? Rien ne parut plus simple : les modes antiques s'étaient conservés dans les tons d'église, du moins les hommes de la Renaissance en étaient-ils convaincus, et, en somme, abstraction faite des confusions de termes, la musicologie moderne leur a donné raison<sup>1</sup>. Quant au rythme, il subsistait intact dans la structure métrique des vers : pour y adapter la mélodie, il suffisait de remplacer les longues et les brèves prosodiques par les diverses valeurs des notes de la musique proportionnelle<sup>2</sup>. On

1. Pour rendre la ressemblance plus exacte, les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle voulurent imiter aussi le genre chromatique des anciens. Cet emploi plus fréquent des altérations, provoqué par l'humanisme, contribua au développement du sentiment tonal.

2. Et d'ailleurs, les rythmes élémentaires de la *musica mensurabilis* ne s'étaient-ils pas constitués sous l'influence de la métrique gréco-latine?



lit ainsi des mélodies assujetties aux types courants des modes ecclésiastiques et rythmées selon la structure métrique de chaque poème. Ces mélodies furent généralement écrites à quatre parties vocales, parce que la musique polyphonique, fort en honneur à cette époque, paraissait seule digne d'être alliée aux chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Ce genre de musique adaptée à des textes anciens fut surtout cultivé en Allemagne et constitue un des aspects les plus curieux de l'humanisme dans ce pays. On mit en musique les poètes latins, qui étaient plus généralement connus que les grecs, et surtout Horace, dont les odes variées reproduisaient les principaux rythmes de la poésie hellénique et semblaient appeler le chant. Il suffira de mentionner ici les principales de ces adaptations : les *Melopoiesive harmoniae tetracentiae* de Tritonius (1507), les *Melodiae scholasticae* d'Agricola (1512), les *Undringinti odarum Horatii melodiae* de Michael (1526), les *Varia carminum genera...* de Senfl (1534), les *Harmoniae poeticae* de Hofheimer (1539). Mais toutes ces tentatives allemandes ont un caractère nettement pédagogique. Leur principal but, leur but avoué, est d'apprendre à des élèves les différents mètres de la poésie antique, les *genera carminum*, selon l'expression que l'on rencontre à tout instant dans les titres et dans les préfaces. Il y a autant de chants à quatre parties dans l'œuvre du musicien qu'il y a de genres métriques dans le texte latin donné, autant et pas plus. La même composition, j'allais dire le même timbre, sert pour tous les poèmes du même genre. Pour un tel usage, une musique savante et raffinée n'était pas nécessaire : elle eût été plutôt nuisible. Aussi la musique métrique allemande est-elle simple, facile et sans prétentions. Le goût musical y est toujours subordonné aux préoccupations pédagogiques.

Il n'en est pas de même dans les œuvres françaises de musique « mesurée à l'antique » dont l'étude fera l'objet de ce chapitre. Sans doute, en France aussi, on chanta les vers des poètes latins, bien que cet usage semble y avoir laissé moins de traces. Le passage suivant de Montaigne (*Essais*, II, xii) suffirait à le prouver : « Quant à moy, je ne m'estime point assez fort pour ouyr en sens rassis des vers d'Horace et de Catulle, chantez d'une voix suffisante par une belle et jeune bouche. » Dans une œuvre qui n'a pas été retrouvée, le musicien français Goudimel mit en musique « toutes les odes d'Horace qui sont d'un genre métrique différent », *Q. Horatii Flacci poetarum lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae* (Paris, 1553). Mais c'est ailleurs qu'il faut chercher les véritables œuvres françaises de musique rythmée sur les mètres anciens : c'est dans les compositions des Le Jeune, des Mauduit, des Du Caurroy sur les « vers mesurés » français. La vraie musique humaniste française, celle des « vers mesurés », présente avec les essais des humanistes allemands des différences radicales. En Allemagne, cette musique était faite pour les écoles : en France, elle est faite pour les gens du monde. En Allemagne, elle avait un caractère surtout pédagogique ; en France, elle est proprement artistique. Les Allemands mettaient sur des vers latins une musique relativement simple : les Français mettront une musique savante et ornée sur des vers français construits d'après les règles de la métrique grecque et latine. Ils seront les seuls à réaliser complètement l'idéal humaniste du lyrisme : non contents de rendre aux poèmes anciens leur musique perdue, ils

créeront de toutes pièces, poème et musique, une lyrique nouvelle, moderne, française, conçue sur le modèle des chefs-d'œuvre antiques. Il y eut là un mouvement artistique considérable, entièrement original, et qui n'a pas d'analogue, que je sache, dans l'histoire musicale des autres nations. On comprendra des lors qu'il doive occuper une place importante dans l'étude de la musique française du XVI<sup>e</sup> siècle.

#### I. — Les « vers mesurés ».

La grande originalité de la musique métrique française est de n'être pas adaptée uniquement à des vers latins, mais le plus souvent à des vers français, construits sur le patron des mètres anciens. Ces vers, auxquels on donna le nom de « vers mesurés », imposent à la musique son rythme et influent même sur sa structure polyphonique. Il importe donc de les étudier tout d'abord avec quelque détail pour arriver à une intelligence suffisante des œuvres françaises de musique « mesurée à l'antique ».

**Les prédécesseurs de Baif.** — L'expression *vers mesurés* a deux sens différents au XVI<sup>e</sup> siècle. On entend d'abord par « vers mesurés » ou « mesurés à la lyre », des strophes, stances ou couplets qui, dans la même ode ou chanson, sont « identiques, d'un côté par le nombre et la longueur des vers et, s'il y avait lieu, par l'ordre des vers de différentes mesures ; de l'autre, par l'agencement des diverses rimes, et surtout par la succession des rimes féminines et masculines » — Comte et Laumônier, *Ronsard et les musiciens du seizième siècle*. Cette régularité de construction et d'arrangement les rend éminemment propres à être mis en musique, et c'est pourquoi les poètes de la Pléiade ont généralement « mesuré leurs vers à la lyre ». On désigne aussi sous le nom de vers « mesurés » ou « mesurés à l'antique » (Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, II, 847) des vers français, théoriquement non rimés, et reproduisant les combinaisons métriques des anciens grâce à l'observation de la quantité prosodique des syllabes. Les premiers sont des vers français ordinaires qui ne sont mesurés et propres à la lyre que par leur disposition régulière et par une certaine alternance de leurs rimes ; les seconds sont des vers d'un genre tout spécial : ce n'est plus leur arrangement extérieur qui est « mesuré », c'est leur structure interne. Par cette structure même, comme par leur origine, ils appellent une musique métrique, plus ou moins analogue à celle des humanistes allemands. Ce sont ces vers mesurés à l'antique dont nous nous occupons ici.

L'humanisme devait porter les différents peuples de l'Europe civilisée à imiter dans leur langue nationale les mètres des vers anciens. Pourquoi n'auraient-ils pas en, eux aussi, des longues et des brèves ? Et, s'ils en avaient, qui les empêchait de reproduire toutes les combinaisons métriques de l'antiquité ? C'est naturellement en Italie que se produisirent les premières tentatives de ce genre. La plus ancienne que l'on connaisse a pour auteur Leon Battista Alberti (1404-1472), l'universel Alberti, l'un des plus grands noms de la Renaissance italienne, l'un de ceux qui en représentent le mieux l'esprit. Ce sont quelques hexamètres et un distique élégiaque, sans grande valeur poétique, mais d'une métrique très correcte. Une tentative plus marquante est faite peu après par Leonardo Dati, qui récite sa *Scena dell'Amicizia* devant l'*Academia coronaria* de Florence en 1441. Les deux premières parties de l'œuvre sont en

hexamètres, la troisième en vers saphiques, et la quatrième est un sonnet rimé.

Mais il faut arriver jusqu'au premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle pour que ces divers essais deviennent un mouvement littéraire important. En 1539, Claudio Tolomei publie à Rome ses *Versi e Regole de la Nuova Poesia Toscana*, qui marquent une date dans l'histoire de la poésie italienne. C'est une abondante collection de vers mesurés italiens, composés par Tolomei et par ses amis, et suivis d'un petit traité de la poésie nouvelle. Tolomei, selon la mode du temps, avait fondé avec ses partisans une *Accademia della Nuova Poesia*, où l'on ne devait réciter que des vers mesurés. Il tenta de s'assurer le concours de Luigi Alamanni, l'apôtre du *verso sciolto* (vers blanc, qui avait déjà publié, en 1532, le premier volume de ses *Opere Toscane*, dédié à François I<sup>er</sup>, mais qui ne s'était pas encore essayé dans la véritable poésie métrique. Alamanni, s'il ne composa ni hexamètres ni strophes saphiques ou alcaïques, écrivit sa comédie de la *Flora* (1533) en iambiques sénaïres et octonaires. Comme il habita longtemps la France, il se pourrait qu'il ait eu une influence sur le développement de la poésie mesurée dans notre pays. Il est sûr toutefois que ce n'est pas lui qui l'y a importée.

On connaît, en effet, un exemple authentique de vers mesurés français, qui date de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Un nommé Michel de Boteauville composa en 1497 un traité en prose sur l'*Art de métrifier français*, et en 1500 un poème en distiques mesurés sur la Guerre de Cent ans et sur la paix, sujet qu'il avait déjà traité en hexamètres latins en 1477. Cet ouvrage, dit-il lui-même, est « le premier qui onquez fut fait en français métrifié ». L'auteur essaye, en posant de nombreuses règles tout arbitraires, de déterminer la quantité prosodique des syllabes françaises; quant à la constitution des différents pieds métriques, on en jugera par le passage suivant : « ... Ils sont six pieds de versifier, c'est *daptilus*, *spondus*, *trocheus*, *iambus*, *tribracus* et *anapestus*. *Daptilus* a trois sillabes : la première est longue et les deux autres brèves, comme *justice*. *Spondus* a deulz sillabes longues, comme *douceur*. *Trocheus* a deulz sillabes : la première est longue et l'autre brève, comme *charger*. *Iambus* a deulz sillabes : la première brève et l'autre longue, comme *chapons*. *Tribracus* a trois sillabes brèves, comme *repartir*. *Anapestus* a trois sillabes : les deulz premières sont brèves et la dernière longue, comme *charité*. »

Vers 1530, une nouvelle tentative, s'il faut en croire d'Aubigné, fut faite par un nommé Mousset, qui fut précepteur du comte de Courtaulin et qui traduisit Homère en hexamètres français. Joachim du Bellay, bien qu'il paraisse ignorer les tentatives précédentes, songe réellement, dans sa *Deffence et Illustration de la langue française* (1549), à la possibilité de faire des vers métriques en français. Selon lui, l'usage de ces vers a été établi en latin par une pure convention, et, par une convention analogue, il pourrait être aisément introduit en français. Jodelle met en tête des *Amours* d'Olivier de Magny (1553) un distique dont Pasquier fait le plus grand cas et qu'il considère comme le premier essai dans ce nouveau genre de versification. En 1553, Nicolas Denisot, comte d'Alinois par anagramme, poète, peintre, géographe, et condisciple des poètes de la Pléiade, publiait des « hendecasyllabes phalécues » en tête de la 2<sup>e</sup> édition du *Monophilus* de Pasquier. Celui-ci composa l'année suivante, sur les instances de Ramus, une

élégie en vers hexamètres et pentamètres, qu'il transcrit tout au long dans ses *Recherches de la France*.

Au mois d'avril 1562, Jacques de La Taille mourait à vingt ans, emporté par la peste, laissant un traité sur la *Manière de faire des vers en français, comme en grec et en latin*, qui ne fut publié que onze ans après. Il avait aussi composé des poèmes mesurés, qu'il n'a pas livrés au public. Comme Michel de Boteauville, La Taille, pour essayer de déterminer la quantité prosodique des syllabes françaises, ne s'appuie sur aucun principe solide. Si l'on excepte les finales, dont la prosodie dépend « de l'autorité et discretion des Ecrivains », la quantité est tantôt exactement calculée sur le latin, tantôt secrètement influencée par l'accent français. On doit recourir « aux grammairiens latins, en tant que nostre langue est conforme à la leur, pour apprendre la quantité de la plus grande partie de nos sillabes... Ainsi Façon et Valeureus auront la première courte pour être issus de Facio et de Valor ». Mais d'autre part, « si un mot de deux sillabes a la dernière féminine, il faudra que la première soit longue, comme dire, chose, vice... nous ne sçaurions comment prononcer un dactyle en un mot féminin, tel qu'est utile, fertile, et sommes contrains d'allonger la penultième... » Ici l'allongement provient de l'accent tonique français.

La Taille nous donne divers types de vers scandés d'après ces règles; voici par exemple un vers héroïque :

Dëssür toüs äni-maüs Dieü förmä l'hömmë mä-l-heürëüx.

Un élégiaque :

Il nöüs fait äbü-lir töüte sü-përshü-ön.

Un hendécasyllabe saphique :

Ö le seül äü-theür dé ce mönde pärfaüt.

Un iambique sénaïre :

Je veüx desör-mäis püblier le nöm dé Dieü.

Pour faire entrer les mots français dans ces cadres d'ailleurs assez souples, on peut encore user de licences, de « figures », dont les plus courantes sont les « métaplasmes », additions, suppressions, redoublements, allongements facultatifs, destinés à faciliter la tâche du poète.

On voit donc que Baif est loin d'avoir inventé les vers mesurés; mais s'il a attaché son nom à ce genre de poésie, c'est qu'il l'a employé systématiquement dans des œuvres de longue haleine; c'est aussi parce que, le plus souvent, il y a joint la musique.

Baif et ses successeurs. — Il n'est pas probable que Baif, avant de composer ses premiers vers mesurés, ait connu le traité de La Taille, qui ne parut qu'en 1573; mais il put avoir d'autres modèles. Il se trouvait à Trente vers la fin du concile, en 1562 ou 1563; de là, il descendit en Italie, où il visita Mantoue, Vicence, Vérone et probablement Venise, sa ville natale. Pendant son voyage, il eut sans doute connaissance du développement de la poésie mesurée en Italie, et en 1567 il commençait, au mois de juillet, une traduction en vers mesurés du Psautier, « en intention de servir aux bons catholiques contre les Psalms des haerétiques ». Mécontent de son Psautier, il l'abandonna en 1569, après avoir composé 68 psaumes, et en entreprit une autre traduction, également en vers mesurés, qu'il termina en 1573. C'est vraisemblablement vers la même époque qu'il composa ses *Chansonnettes mesurées*, dont les jolis rythmes semblent désirer la musique.

Il s'attribua naturellement la gloire d'avoir innové, et même il se considérait volontiers comme le vrai fondateur de la poésie française, car il croyait, avec beaucoup de bons esprits du XVI<sup>e</sup> siècle, que les Grecs et les Latins avaient tout d'abord employé les vers rimés, jusqu'au jour où des poètes de génie inventèrent la poésie mesurée. S'il se donna à ce nouveau genre de poésie, ce n'est pas, comme le prétend Pasquier, par dépit de n'avoir pas réussi dans les vers rimés, c'est bien plutôt parce qu'il ambitionnait la gloire de restaurer les beautés musicales du lyrisme antique. Nous en avons pour témoignage un passage, assez peu connu<sup>1</sup>, de ses poèmes latins, et les vers souvent cités de l'épître *A son livre* :

Dy que cherchant d'ornier la France  
Je prin de Courville acointance,  
Maistre de l'art de bien chanter :  
Qui me fit, pour l'art de Musique  
Reformer à la mode antique,  
Les vers mesurez inventer.

C'est en effet avec le musicien Courville, dont on parlera plus loin, que Baif fonda l'*Académie de poésie et musique*, ouverte en 1571. A cette date, et pendant quelques années, l'étude des vers mesurés appartient moins à l'histoire littéraire qu'à l'histoire musicale. Cependant il serait faux d'assurer que tous les vers mesurés de Baif aient été composés pour la musique : dès le début de l'année 1574, Baif adresse à Charles IX ses *Etrènes de poésie françoise au vers mezurés*. Si l'on en excepte l'Ode à la Reine Mère, cet ouvrage, tant par la forme que par le fond, ne se prête guère à la musique, et, en fait, on n'en connaît pas d'adaptation musicale. Il n'est pas impossible pourtant que même la simple déclamation de ces vers ait été soutenue par un léger accompagnement de luth ou de lyre.

Baif ne changea pas grand-chose à la technique des vers mesurés telle qu'elle peut se dégager de quelques essais antérieurs à lui et du traité de Jacques de La Taille. Mais il réduisit en système ces tentatives isolées et donna au nouveau genre de poésie de véritables œuvres. Malheureusement il ne nous a pas laissés d'ouvrage didactique où soient exposés les principes de la versification mesurée; nous en sommes réduits à les reconstituer en nous aidant des vers mesurés eux-mêmes, de l'introduction des *Etrènes*, des schèmes métriques du premier psaume mesuré et des renseignements que Mersenne nous fournit avec complaisance et confusion dans son *Harmonie universelle* et dans ses *Questiones celeberrimae in Genesisim*.

En ce qui concerne la quantité des syllabes, on sait que Baif admettait la règle d'allongement par position, car on possède, écrite de sa main, une phrase où il déclare que « 2 consonnes qui sont après les voyelles rendent la syllabe précédente longue ». Mais pour qu'une pareille règle réponde à quelque réalité phonétique, il fallait que le langage écrit fût la transcription exacte du langage parlé. On comprend alors que Baif ait adopté pour son compte un système d'orthographe simplifiée assez analogue à celui de Ramus. Cette orthographe, qui lui donnait

des signes différents pour les voyelles à quantité variable (par exemple, deux signes pour *o* selon qu'il est bref ou long), lui permit d'indiquer assez exactement la nature prosodique d'un certain nombre de syllabes. Mais cette prosodie resta en grande partie conventionnelle et déterminée tantôt par l'analogie avec le latin, tantôt par une concession inconsciente aux exigences de l'accent tonique français; sur ce point, Baif ne procéda pas autrement que ses plus obscurs devanciers.

Il fut plus original dans le choix des mètres où devaient entrer les longues et les brèves ainsi constituées. Tandis qu'avant lui les auteurs de vers mesurés français s'étaient bornés à composer des hexamètres, des distiques élégiaques ou tout au plus des vers saphiques, Baif, surtout dans ses Psaumes et dans ses Chansonnettes, employa les formes de vers les plus variées, qu'il diversifia encore par l'usage fréquent des types catalectiques. Et il réunifia ces vers ou *hòles* en groupes *dihòles*, *trihòles*, etc., formant ainsi de nombreuses combinaisons strophiques dont quelques-unes paraissent être de sa création. Enfin, il s'essaya aussi, en joignant divers types de strophes, à la grande ode lyrique « par strophe, antistrophe, épode », expression dernière et parfaite du lyrisme selon l'esprit de l'antiquité.

Ces nouveautés, envisagées comme des œuvres purement littéraires et indépendamment de la musique qui était leur principale raison d'être, furent en général assez mal accueillies du public. Elles obtinrent sans doute les suffrages de quelques lettrés enthousiastes. Scévole de Sainte-Marthe déclare que c'est une entreprise « tout à fait excellente et qui mériterait un succès universel, si on la jugeait en elle-même et non d'après des préjugés enracinés ». (Cité dans Ménage, *Anti-Bailllet*, art. cxi.) Mais ce passage lui-même nous donne à penser que l'opinion courante était tout autre. En réalité, malgré quelques réserves, il faut en croire là-dessus le témoignage formel de Pasquier, suivant lequel Baif fut « en ce sujet si mauvais parrain que non seulement il ne fut suivi d'aucun, mais au contraire découragea un chacun de s'y employer ». (*Œuvres*, t. 1, 733.) Il faut en croire surtout le témoignage de Baif lui-même, qui, dès 1577, dans ses vers latins, se plaint amèrement de l'échec de sa tentative, de l'ingratitude des Français, et qui, découragé, ne trouve plus de consolation que dans le commerce des Muses latines.

Si les vers mesurés n'obtinrent jamais l'estime du public, ils furent considérés, dans certains milieux littéraires, comme un passe-temps de bon ton, comme un tour d'adresse dont il fallait, au moins une fois, s'être montré capable. Remy Belleau disait « qu'il en fallait faire, pour dire j'en ay fait ». D'ailleurs on ne tarda pas à ajouter la rime aux vers mesurés, ce qui, en les rapprochant des vers ordinaires, leur donna une vie nouvelle. Ronsard ne dédaigne pas d'écrire deux odes saphiques rimées. On trouve aussi des vers saphiques en rimes dans les *Œuvres poétiques* de Marc-Claude de Buttet (1588).

Enfin, un important mouvement de poésie mesurée se produit dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, autour de Nicolas Rapin, Passerat, Pasquier, Gilles Durand, Odet de La Noue, Scévole de Sainte-Marthe, Raoul Callier, composent des vers mesurés, rimés ou non rimés. D'Aubigné, provoqué par Rapin dans une discussion sur ce genre de poésie, écrit le lendemain, en vers saphiques, une paraphrase du psaume 88, qui fut mise en musique par Claude le Jeune et par

1. *Carmina*, fol. 17. Après avoir parlé des vers grecs et latins, « Sculo quos aureo

Doeti solebant *Musique* pangere  
Virique clari nobilesque feminae ».

il ajoute :

Quorum relictis primis in vestigiis  
Insistere ausus, verba clausi G'dinea,  
Bevesque longasque aure callens syllabas,  
Simplex duplexque tempus aptans ordine  
Certo, quod esset arte junctum musici.

Du Caurroy. Il fit d'autres vers mesurés par la suite, si bien qu'il put en publier dix-neuf pièces dans ses *Petites Œuvres mêlées*. Mais le véritable chef d'école fut alors Nicolas Rapin, qui composa deux livres de vers mesurés, pour la plupart rimés, publiés par Gallier en 1610, deux ans après la mort de l'auteur.

Après la disparition de Rapin et de son école, après les livres de Mersenne, qui consacra de longues pages aux efforts de Baif et de ses successeurs, on peut dire que la poésie mesurée retombe au rang des curiosités littéraires. Il est inutile, et d'ailleurs hors de notre sujet, d'en suivre plus loin le développement. Pourtant mentionnons en passant deux tentatives curieuses faites par deux hommes dont on s'étonnera de trouver le nom ici, par Turgot et par Louis Bonaparte. Tous deux composèrent des vers mesurés, le premier un « poème en vers métriques hexamètres », intitulé *Didon* et traduit du 4<sup>e</sup> livre de l'*Enéide*, le second diverses pièces comprises dans un *Essai sur la versification* où il joignait la pratique à la théorie.

**Esthétique du vers mesuré.** — Sans vouloir étudier à fond le mécanisme rythmique de la versification mesurée, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails indispensables à l'exacte compréhension de la musique humaniste. Les auteurs de vers mesurés français ont voulu imiter dans notre langue les procédés de la versification latine. Or l'harmonie du vers latin dépend de deux facteurs, la quantité et l'*ictus*. Quel peut être leur rôle dans les vers mesurés français ?

La quantité, qui, dans la versification latine, était assez nette pour déterminer à elle seule un rythme défini, est au contraire extrêmement incertaine en français. Dans notre langue, comme dans les autres langues romanes, elle est liée à l'accent tonique, qui porte sur la fin des mots à terminaison masculine et sur la pénultième des mots à terminaison féminine. Quant aux syllabes protoniques, qui sont en majorité, il est bien difficile d'en déterminer la prosodie : car, si on les compte pour longues ou pour brèves par analogie avec les mots latins de même structure, on leur donne le plus souvent une quantité qu'elles n'ont pas, et l'on fausse d'une façon ridicule la prononciation naturelle. Si l'on essaye de percevoir leur véritable durée, on ne perçoit rien de précis, et l'on est amené à les considérer comme douteuses, c'est-à-dire tout à fait impropres à former par elles-mêmes un rythme quelconque. Tandis qu'il y avait, entre les longues et les brèves de la poésie latine, des rapports de durée nettement perceptibles, la différence entre nos longues et nos brèves n'est ni bien définie pour un même mot, ni constante pour des mots différents. En somme, avec une prosodie aussi flottante, il paraît chimérique de vouloir former des vers métriques en notre langue, à moins que l'*ictus*, emprunté aussi à la métrique latine, ne puisse suppléer à l'indétermination de notre quantité.

Le rythme du vers latin était suffisamment défini par l'opposition des longues et des brèves, « disposées de telle sorte qu'une syllabe longue se trouvât toujours à certaines places ». Mais en outre cette longue (ou sa monnaie) portait l'*ictus* ou *percussio*, c'est-à-dire qu'on battait sur elle le temps fort de la mesure. Il est probable que l'*ictus* donnait à la syllabe sur laquelle il portait une intensité momentanée et toute relative au vers. Le retour périodique de la longue était ainsi mieux marqué, et le rythme du vers y gagnait en netteté et en force. L'*ictus* pou-

vait, selon les cas, tomber sur différentes syllabes d'un même mot, qui prenait ainsi, de par sa place dans le vers, une physionomie particulière. Tel, par exemple, le mot *fortunatus* dans ces deux vers de Virgile :

Ó fortunátos nímiúm sua sí bona nórint...

Fortunátus et ille Deós qui nóvit agrestes...

Nos vers mesurés, où l'opposition des longues et des brèves est si peu sensible, auraient bien besoin de cet *ictus* pour préciser leur rythme. Mais la nature de la langue française en rend l'application impossible. En effet, le mot latin, du moins pendant toute la période classique, ne possède qu'un accent purement musical, et chacune de ses syllabes longues, n'ayant pas d'intensité par elle-même, est également apte à recevoir le temps marqué. Au contraire, le mot français se présente avec un accent d'intensité qui lui est propre, et il serait complètement dénaturé s'il recevait l'*ictus*, à moins que l'*ictus* ne coïncidât par hasard avec cet accent d'intensité. Imaginez, dans le premier des deux vers ci-dessus, que le mot *fortunatos* ait un accent d'intensité sur *na* ; celui-ci disparaîtrait entre les deux *ictus* des syllabes *tu* et *tos*, et l'aspect ordinaire du mot serait méconnaissable. C'est précisément ce qui arrive si l'on prend l'hexamètre suivant de Baif, et qu'on le scande en appuyant sur les places où tombe l'*ictus* :

Les jours par Jupiter observant bien comme l'on doit...

Sans doute, de la sorte, le rythme est plus sensible, mais la prononciation ordinaire est dénaturée, au point que la phrase ainsi lue devient difficilement compréhensible. En effet, comme il n'y a presque aucune différence entre l'*ictus* et notre accent tonique, les mots *les, par, observant, l'on doit*, paraissent être accentués de travers. Une langue comme la nôtre, possédant une intensité à place fixe, ne pourrait s'accommoder d'une versification fondée sur l'*ictus* que si celui-ci coïncidait toujours avec l'accent tonique. Voici, par exemple, un pentamètre de Denisot dans lequel l'*ictus* n'altère pas la prononciation ;

Vers que la France reçoit, vers que la France lira.

Mais c'est là en somme une rencontre assez rare, et les vers du premier type sont de beaucoup les plus fréquents. Ainsi, d'une manière générale, les vers mesurés français, insuffisamment rythmés par une quantité incertaine, auraient besoin de l'*ictus* pour devenir des vers, mais ils doivent s'en passer s'ils veulent rester du français. Sans rime, sans *ictus*, sans rythme quantitatif véritable, que sont-ils donc ? De la prose, tout simplement ; ou tout au plus un genre de prose dans lequel une déclamation affectée et emphatique peut seule préciser, en l'exagérant, la prosodie flottante des mots.

Il y avait pourtant, dans la tentative des vers mesurés, une idée qui aurait pu être féconde, l'idée d'une métrique du vers français. Les Latins avaient pris pour principe de leur versification un élément donné par leur prononciation naturelle, la quantité. Si l'on voulait les imiter avec succès, il fallait constituer une versification avec le facteur rythmique fourni par notre langue courante, avec l'accent tonique. Mersenne lui-même le dit excellemment : « ... Il faut mesurer nos quantitez par la vraie prononciation, et par l'accent François, sans nous arrêter à la fontaine d'Hypocrene, ou au Tibre, dont la Seine et la Loire ne prennent pas leurs eaux ». Puisque

la quantité française est douteuse, puisque *Fictus* tombant en dehors de l'accent tonique produit l'effet de cet accent mal placé, en s'ingéniant à mettre l'accent de la prononciation usuelle sur les syllabes qui doivent recevoir *Fictus*, on obtiendra par cette coïncidence un rythme à la fois saisissable et naturel. On l'a constaté dans le vers de Denisot cité plus haut. Au lieu d'une succession chaotique de longues et de brèves incertaines, on a une alternance fort nette de syllabes toniques et de syllabes atones. C'est le principe même de la versification accentuelle des Allemands et des Anglais : on peut y retrouver des dactyles et des spondées, à condition de remplacer l'opposition longue-brève par l'opposition tonique-atone. En fait, on a pu faire en français des tentatives estimables de versification accentuelle. Voici, par exemple, un bel hexamètre de M. Louis Dumur (*Lassitudes*, p. 42) :

Goûte à l'égal de la joie une amère et mâle souffrance.

Il n'y a donc rien d'absurde à parler de dactyles, d'anapestes ou d'iambes français, pourvu qu'on s'entende bien sur le sens de ces termes. D'ailleurs il n'est pas nécessaire, il serait même dangereux de s'en tenir sur ce point aux mètres anciens; nos vers français sont capables de combinaisons bien plus souples, et particulières au génie de la langue, mais qui peuvent être avec profit analysées en pieds rythmiques.

Ces données sur la formation et sur le mécanisme de la versification mesurée vont nous rendre bien plus facile l'étude des œuvres musicales auxquelles elle a donné naissance.

## II. — La musique « mesurée à l'antique » :

### 1<sup>o</sup> Étude historique.

Cette expression est calquée sur celle de Vauquelin de La Fresnaye, qui, comme on l'a vu plus haut, désigne par le nom de « vers mesurez à l'antique » les nouveaux essais de versification. C'est celle dont s'est servi M. Henry Expert, qui a remis au jour, dans ses belles éditions, les plus caractéristiques de ces œuvres musicales. On peut maintenir « à l'antique » pour éviter toute confusion, car on appelle quelquefois « musique mesurée » (*musica mensurata*, *cantus mensurabilis*, *Mensuramusik*) la musique proportionnelle en général. Toutefois, cela posé, il nous arrivera dans cette étude de dire « musique mesurée » tout court. C'est d'ailleurs le terme que l'on trouve couramment dans les préfaces ou dans les notes liminaires des partitions originales.

Les vers mesurés, tels que les a connus le xvi<sup>e</sup> siècle, ne demeurent vraiment intéressants pour nous que lorsqu'ils sont unis à la musique. C'était d'ailleurs leur destination naturelle, puisqu'il s'agissait de restaurer le lyrisme de l'antiquité. En fait, si les vers mesurés sans musique avaient été froidement accueillis, les vers mesurés en musique furent généralement admirés. Transfigurées par la mélodie, ces maladroites inventions de pédants deviennent de véritables œuvres d'art, tour à tour nobles ou charmantes. D'Aubigné, qui n'a qu'une médiocre confiance dans la poésie mesurée, déclare expressément : « Il est certain que ces vers se marient mieux que les autres avec le chant : et c'est pourquoy j'ay écrit au commencement de la musique mesurée du Jeune un épigramme qui finist :

*L'un se joint par violence,  
L'autre s'unist par amour... »*

Et il dit ailleurs que « tels vers de peu de grâce à les lire et prononcer, en ont beaucoup à être chantés ». Bien plus, l'expression « vers mesurés » est parfois employée pour désigner les œuvres musicales composées sur ces vers.

Les œuvres mesurées de Baif étaient, pour la plupart, destinées au chant, et, sans les *Étrénes*, elles n'eût paru qu'en partitions musicales. Les juger comme de simples productions littéraires serait un contresens et une injustice. Ce serait oublier aussi l'idéal des humanistes, que Baif exprime à merveille dans ces vers peu connus, imprimés en tête de la *Musique* de Guillaume Costeley (1570) :

Jolis Musiciens et Poètes et Sages  
Furent mesmes auteurs : mais la suite des ages,  
Par le temps qui tout change, a séparé les troys.  
Puissons-nous, d'entreprise heureusement hardie,  
Du bon siècle amener la costume adolie,  
Et les troys réunir sous la faveur des Roys.

D'ailleurs, l'année même qu'il publiait ces vers, Baif fondaient avec le musicien Thibaut de Courville l'*Académie de Poésie et Musique*, composée de *Musiciens* et d'*Auditeurs*, et spécialement destinée au développement du lyrisme mesuré. Cette institution avait un caractère nettement musical, comme le montre bien le principal article des statuts : « Les musiciens seront tenus tous les jours de dimanche chanter et réciter leurs lettres et musique mesurées selon l'ordre convenu par entr'eux, deux heures d'horloge durant en faveur des auditeurs écrits au livre de l'Académie... » Cette société est une sorte de conservatoire qui donne régulièrement des concerts, et il faut y voir l'origine de notre « Académie de musique », bien plutôt que celle de l'Académie française.

Les lettres patentes sont de novembre 1570. Mais la nouvelle institution se heurta à l'opposition du Parlement et provoqua d'assez longs débats jusqu'au moment où, en février 1571, le roi mit fin à la discussion en ordonnant l'ouverture immédiate de l'Académie. Les séances et les concerts avaient lieu dans la maison même de Baif, située « sur les fossés Saint-Victor-au-Fauxbourg » (sur l'emplacement actuel de la rue du Cardinal-Lemoine)<sup>1</sup>, où Charles IX et Henri III dans les premiers temps de son règne ne dédaignaient pas de se rendre. C'est sans doute à ces visites que Dorat fait allusion dans un curieux sonnet qui se trouve à la fin de son hymne *Ad Divam Ceciliam* (1573), et qui est bien significatif de l'obsession humaniste :

Le thebain Amphion et le prestre de Thrace  
Ont attiré les rocs par son mélodieux,  
Ayant fait une lyre à l'exemple des cieux,  
Qui par sept tons divers ses cadences compasse :

Aujourd'hui nous voyons un fait qui les surpasse,  
Non un roc, mais un Roy, l'image des grands dieux,  
Tiré de son Palais par l'effort gracieux  
D'un chant qui la douceur des antiques efface.

Arion d'un dauphin peut faire son navire,  
Ramant de son archet : mais, que plus on admire,  
Un roy, non un dauphin, on voit Seine passant.

Thebes, Thrace, Lesbos vantent leur vieille Lyre,  
Paris se vantera, que chantant il ne tire  
Ny rochers, ny dauphins, mais un Roy très-puissant.

Sous Henri III l'Académie change bientôt de caractère : l'éloquence et la philosophie s'y introduisent et y supplantent bientôt la poésie et la musique. Celles-ci furent reléguées à la fin des séances, qui se termi-

1. C'est dans cette maison, rebâtie en 1639 par les dames Augustines anglaises et détruite au milieu du xix<sup>e</sup> siècle, que fut élevée George Sand.

naient souvent par des chants à quatre parties ou par des ballets chantés, organisés par Baif et par le musicien Mauduit. La direction de la compagnie passa alors de Baif à Pilrae, l'« Académie de poésie et musique » devient l'« Académie du Palais », car les réunions se tiennent dans le cabinet du roi, au Louvre, et l'on y voit Ronsard, philosophe malgré lui, prononcer par obéissance un discours sur cette question posée par le roi : « Quelles vertus sont les plus excellentes, les morales ou les intellectuelles ? » D'ailleurs la situation politique du royaume était peu favorable au développement d'une telle institution et donnait à la cour des préoccupations plus pressantes : aussi, en 1584, l'Académie avait-elle cessé d'exister.

La fondation de l'Académie de poésie et musique est un bel exemple de l'esprit humaniste. L'idée grecque du rôle social de la musique est présente à l'esprit de Charles IX et se trouve abondamment exprimée en tête des lettres patentes, où il est dit que « l'opinion de plusieurs grands Personnages, tant Législateurs que Philosophes anciens, ne soit à mépriser, à savoir qu'il importe grandement pour les mœurs des Citoyens d'une Ville que la Musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment, et comportent, selon qu'elle est : de façon que où la Musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginés ». C'est cette même idée qui dicte au Parlement son opposition, ou qui, tout au moins, lui sert de prétexte, car il craint que cette institution musicale ne « tende à corrompre, amolir, effrener et pervertir la jeunesse ». De plus, le but même de l'Académie, d'après la première phrase des statuts, est « de remettre en usage la Musique selon sa perfection » et de renouveler « l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'Art métrique ». Si Charles IX donne sa protection aux « entrepreneurs » de l'Académie, c'est parce qu'ils ont travaillé « à remettre sus, tant la façon de la Poésie, que la mesure et règlement de la Musique anciennement usitée par les Grecs et Romains », et parce que l'Académie est le « meilleur moyen de mettre en lumière l'usage des Essais heureusement réüssis ». Enfin il y avait comme une atmosphère d'humanisme dans le lieu de réunion de la Compagnie, dans cette demeure de lettré où « sous chaque fenêtre de la chambre on lisoit de belles inscriptions grecques en gros caractères tirées du poète Anacréon, de Pindare, d'Homère et de plusieurs autres, qui attiroient agréablement les yeux des doctes passants ».

Les travaux de l'Académie consistaient naturellement dans l'exécution de chants mesurés à l'antique. Dès sa fondation, l'Académie avait un répertoire, car depuis trois ans Baif et Courville travaillaient ensemble et avaient « desja parachevé quelques essais de Vers mesurez mis en Musique, mesurée selon les lois à peu près des Maîtres de la Musique du bon et ancien âge ». (*Lettres patentes.*)

Ce répertoire s'accrut rapidement grâce aux efforts réunis de Baif et de ses musiciens : ce sont les « petites chansonnettes » qui, nous dit-il lui-même (II, 2),

Ecrites en vers mesurez,  
Courant par les bouches des Dames,  
Ebranlent les rebelles ames  
Des barbares plus assurés.

Ce sont les Psaumes, dont Baif avait achevé la rédaction complète en 1573 et dont Vanquelin de La

Fresnaye nous rapporte le succès lorsque, dans son *Art Poétique* (II, 574), il rappelle à Henri III

Les chants et les accords qui vous ont contenté,  
Sire, en oyant si bien un David rechanté  
De Baif et Courville...

A ces psaumes en vers français mesurés il faut en ajouter d'autres en vers latins classiques, mis en musique par Le Jeune, par Mauduit et par Du Caurroy. Toutes ces œuvres, monopole de l'Académie, étaient jalousement conservées manuscrites par les « académiciens », ce qui explique que certaines aient été perdues et que les autres aient été généralement imprimées après la disparition de l'Académie. Un article des statuts ne laisse aucun doute à ce sujet : « Jureront les Musiciens ne bailler copie aucune des chansons de l'Académie à qui que ce soit sans le consentement de toute leur compagnie. Et quand aucun d'eux se retirera, ne pourra emporter ouvertement ou secretement aucun des livres de l'Académie, ne copie d'iceux, tant de la Musique que des lettres. »

Voici un passage important où Baif lui-même (II, 229-230) nous renseigne sur les occupations de son académie : on y remarquera qu'il avait poussé le souci de restaurer le lyrisme grec jusqu'à joindre la danse à la poésie et à la musique :

Il vous pleut de m'ouir : Sire, je vous ren conte  
.....  
Que c'est que nous faisons. Je di premier comment  
En vostre academie on euvre incessamment  
Pour, des Grecs et Latins imitant l'excellence,  
Des vers et chants reglez decorer vostre France.  
.....  
Après je vous disoy comment je renouvelle  
Non seulement des vieux la gentillesse belle  
Aux chansons et aux vers : mais que je remettoys  
En usage leur dance : et comme j'en estoys  
Encores en propos vous contant l'entreprise  
D'un ballet que dressions, dont la demareche est mise  
Selon que va marchant pas à pas la chanson  
Et le parler suivi d'une propre façon...

Pour compléter cette imitation de l'art antique, il ne restait plus qu'à en faire revivre la plus haute et la plus complète manifestation, le drame musical des Grecs. L'Académie des derniers Valois y a certainement songé, et elle a failli faire à Paris ce que devait bientôt faire à Florence l'Académie du comte Bardi, créer l'opéra moderne. Baif sentait bien que c'était là le terme de l'idéal humaniste en musique, et il avoue expressément qu'il est « honteux » de ne l'avoir pas atteint (II, 2) :

Combien que honteux je confesse  
Que bien loin davant moy je lesse  
L'honneur des siècles anciens,  
Qui ont vu les fables chantées  
Sus leur scène représentées  
Aux theatres Atheniens.

D'ailleurs il est fort probable que, dans ses traductions de pièces antiques, auxquelles il continua de travailler après la fondation de l'Académie, les chœurs étaient destinés à être chantés. Et lorsque, en 1567, Baif avait fait jouer sa comédie du *Brave*, librement imitée de Plaute, et qui ne contenait pas de chœurs, il avait intercalé entre les différents actes cinq « chants » dont Ronsard, Baif lui-même, Desportes, Filleul et Belleau avaient composé les paroles. Cet usage datait des premières tentatives dramatiques de Jodelle, qui l'avait introduit à l'imitation des pièces antiques, comme il nous l'apprend dans le prologue de l'*Eugène* :

Mesme le son qui les actes sépare,  
Comme je croy, vous eust semblé barbare,

Si l'on eût eu la curiosité  
De remouler du tout l'antiquité.

Tout porte à croire que Baif a connu et peut-être imité, dans cette Académie, « où tous les Musiciens étrangers étoient bien reçus pour y concerter », les essais qui étoient tentés à Venise, dans sa ville natale, et qu'il avait pu apprécier lui-même lors de son voyage en Italie. Mais c'étoient là des intermèdes, et non un drame; c'étoit de la poésie rimée, et non plus des vers mesurés. Le drame en vers mesurés et chantés ne fut jamais composé. S'il faut en croire Sauval, il faillit l'être dans les derniers jours de l'Académie : « On ajoute, écrit-il dans son *Histoire et Recherches des antiquités de la ville de Paris*, que, sans les troubles qui survinrent, Mauduit et Baif auraient fait représenter une pièce de théâtre en vers mesurés, à la façon des Grecs. »

Nous savons assez peu de choses précises sur les compositeurs qui mirent les vers mesurés en musique. Il n'est pas douteux que Baif n'ait eu un sens musical assez développé, et même un certain talent de luthiste, ce qui d'ailleurs n'étoit pas rare parmi les poètes de cette époque. Mais il n'est pas sûr qu'il ait composé des œuvres musicales. Fétis, après de Laborde, lui attribue : 1<sup>o</sup> une *Instruction pour toute musique des huit tons, en tablature de luth*; 2<sup>o</sup> une *Instruction pour apprendre la tablature de guitare*; 3<sup>o</sup> *Douze Chansons spirituelles, paroles et musique*; 4<sup>o</sup> deux livres de *Chansons à quatre parties*. De ces quatre œuvres, les trois premières sont de A. Le Roy. Et la quatrième, jusqu'à présent introuvable, a dû être sans doute l'objet d'une confusion analogue. Toutefois une pièce des *Airs de différents Auteurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (3<sup>e</sup> livre, p. 65-66) est intitulée *Vers mesurés de Baif*. Quoi qu'il en soit, c'est surtout dans ses vers que l'on peut trouver quelques renseignements sur les musiciens qui collaborèrent avec lui, et notamment dans une curieuse pièce en strophes saphiques, que Mersenne nous a conservée. Nous la transcrivons en remplaçant l'orthographe phonétique de Baif, parfois malaisément compréhensible, par l'orthographe usuelle :

Compagnons, félons ce jour où je naquis  
Dans le sein des flots Adriens : et chantons  
Quelque chant plaisant qui après mille ans soit  
Encore chanté.

Jour natal marqué de Baïf, qui laissa  
Les chemins frayés, et premier découvrit  
Un nouveau sentier, à la France montra  
L'antique chanson,

Quand, d'en haut poussé, de Thibaut s'accosta,  
Chantre et compositeur qui premier devant tous,  
En la danse après et Du Faur et Claudin,  
Osèrent entrer.

Faur, qui son doux luth maniait savamment,  
Claudin, au bel art de la musique instruit,  
Ont d'accords choisis honoré de ses vers  
Les mesurés chants.

Las! Thibaut n'est plus : et Du Faur devant lui  
Nous quitta, laissant nos ouvrages naissants.  
Puisse les enfants de Thibaut et Claudin  
L'ouvrage accomplir.

Mais voici Mauduit à la Muse bien duit,  
Doux de mœurs et doux à mener le conchant,  
Des accords suivis brève et longue marquant  
D'un bal agencé.

Tant que dans mon cœur me battra mon esprit  
L'œuvre poursuivrai : vous, amis d'Apollon,  
L'entreprise aidez : en honneur et plaisir  
L'œuvre se parfait.

Joachim Thibaut, dit Cornille ou de Courville, fut le collaborateur de la première heure. C'est lui qui, trois ans avant la fondation de l'Académie, entreprit avec Baif l'œuvre commune, et c'est même peut-être

lui qui donna au poète l'idée de composer ses vers mesurés. Il avait le titre de joueur de lyre du roy, comme le montre un don que lui fit Charles IX en 1572. Fabrice Marin de Goete, dans la préface de ses *Airs mis en musique* (1578), nous dit avoir « fréquenté l'école de Messieurs de Courville et Beaulieu, l'ung l'Orphée, l'autre l'Arion de France... Car ilz ne sont seulement excellents aux recets de la Lyre, mais tres-doctes en l'art de Musique ». Et, de l'air curieux, il ajoute : « Suivant leurs avertissements et bons avis, j'ay corrigé la plupart des fautes que j'avois pu faire en n'observant les longues et les breves de la lettre. » Nous retrouvons Thibaut figurant en 1580 parmi les « officiers domestiques du roy »; il mourut avant le 2 juin 1585, date d'un don octroyé par Henri III à sa veuve. La plupart de ses œuvres musicales paraissent être perdues : je ne connais de lui que trois airs de cour, publiés dans le 3<sup>e</sup> livre des *Airs de différents Auteurs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (1614); quelques autres (la partie de ténor seulement) dans les *Airs* de Marin; et un « rechant à trois » dans les *Airs mesurés* de Claude Le Jeune (éd. de 1608, livre I, f. 36).

On ne sait presque rien de Du Faur. Cependant, on ne doit pas le confondre avec Gui Du Faur de PIBRAC, le directeur de l'Académie du Palais. Car deux pièces de Baif qui lui sont dédiées (III, 29-36, et IV, 347-348) nous apprennent qu'il se nommait Jacques Du Faur et que vers 1573 il quitta Paris pour retourner sur les bords de la Garonne, qui paraissent être son pays d'origine.

Nous connaissons un peu mieux Claude Le Jeune, et surtout nous possédons une grande partie de son œuvre musicale. Il naquit à Valenciennes, probablement vers 1530, fut « compositeur de la chambre du roy » et, en 1598, « maître de la musique du roy », collabora au *Ballet de la Reine* en 1581 et mourut en 1600. Le Jeune est un des plus illustres musiciens français du xvi<sup>e</sup> siècle et mériterait une étude spéciale. Tour à tour archaïsant et novateur, son étonnante variété de style et la richesse de son inspiration le placent au premier rang des maîtres de son époque. Ses contemporains se plaisaient à comparer l'impression produite par sa musique aux effets merveilleux attribués à la musique des anciens. « Il fut chanté un air (qu'il avoit composé avec les parties) aux magnificences qui furent faites aux noces du feu duc de Joyeuse, lequel, comme on l'essayait en un concert qui se tenoit particulièrement, fit mettre la main aux armes à un gentilhomme qui estoit là présent, et... il commença à jurer tout haut qu'il lui estoit impossible de s'empescher de s'en aller battre contre quelqu'un; et... alors on commença à chanter un autre air du mode sous-phrygien qui le rendit tranquille comme auparavant. » (Artus Thomas, *Commentaires sur Philostrate*, Paris, 1611, p. 282.) Les œuvres de Le Jeune, restées manuscrites jusqu'à la disparition de l'Académie, parurent de 1585 à 1610. La musique mesurée y tient une grande place : M. Expert nous a déjà rendu des *Psalmes mesurez* et un recueil de « chansonnettes » de Baif dont presque toutes étoient perdues pour l'histoire littéraire si la musique ne nous les avait conservées. Ce dernier recueil, intitulé *Le Printemps*, est un des plus beaux spécimens de la musique mesurée sous sa forme mondaine et hautement artistique. Autant et plus que Courville, Le Jeune a été par excellence le musicien de l'Académie, le musicien de Baif. Une épigramme de Pasquier *Ad Joannem Antonium Baiffum*

et *Claudium Junium* associé dans un commun éloge le musicien et le poète (1, 1179) :

Edit molliculus Baiffus igneis,  
Addit Junius his melos canorum :  
Clarus Musicus hic, et is Poëta,  
Molleis versiculi, melos suave,  
Alit mellifluam melos Poësim,  
Viret inellifua melos Poësi,  
Hem, quis vestrum erit alterutri Achilles,  
Hem, quis vestrum erit alterutri Homerus?

Jacques Mauduit, né en 1557, ne put guère prendre part, comme compositeur, aux concerts de la première Académie; mais il joua un rôle important dans l'Académie du Palais, où il faisait exécuter ses compositions à la fin des séances. Aussi vient-il le dernier dans l'énumération que fait Baif de ses collaborateurs. Il mit en musique, comme nous l'apprend Mersenne, des psaumes mesurés de Baif, et il publia en 1586 un recueil de chansonsnettes mesurées du même poète, dont quelques-unes ne se retrouvent plus que dans sa partition. Il composa une *Messe de Requiem* pour les funérailles de Ronsard et sauva de la destruction pendant la guerre civile les œuvres manuscrites de Baif et de Le Jeune. On le retrouve en 1617 dirigeant, dans une mascarade de cour, un concert composé de « soixante et quatre voix, vingt-huit violles et quatorze luths ». Il mourut en 1627. S'il faut en croire Mersenne, il avait composé des traités, aujourd'hui perdus, sur la rythmique et sur la « manière de faire des vers mesurez de toutes sortes d'especes en nostre langue pour donner une particulière vertu et énergie à la melodie ».

Peut-être faudrait-il ajouter aux noms des musiciens de l'Académie celui de Guillaume Costeley. Celui-ci, en effet, semble s'être proposé en 1570 de collaborer avec Baif, comme l'indiquent les vers suivants, imprimés en tête de la *Musique de Guillaume Costeley* (1570) et reproduits en fac-similé dans l'édition Expert :

Soyent les chants, Costeley, l'avant-jeu gratuits  
Des nombres anciens qu'avec loy j'ay courage  
Pour un siècle meilleur de remettre en usage,  
Si n'en suis detourbé par la force des cieus.

Mais il renonça probablement à son projet, car Baif ne parle plus de lui, et nous ne connaissons aucune musique mesurée de sa composition.

Après la disparition de l'Académie, le grand musicien Eustache Du Caurroy (1549-1609), pour qui Henri IV créa en 1599 la charge de surintendant de la musique du roi, ne dédaigna pas de composer de la musique mesurée. Elle est contenue dans ses *Meslanges*, publiés en 1610 et réédités par M. Henry Expert. Pendant longtemps il avait été hostile à cette forme d'art : mais, après avoir conduit un concert où un psaume mesuré de Le Jeune fut chanté par « près de cent voix de tout le choix de Paris », il fut pris d'émulation et il « mit le mesme Pseaume de saphiques en musique et en lumière, toutesfois sans effacer le premier ». (D'Aubigné, III, 273.) Il fallait que cette musique mesurée eût une réelle valeur d'art et fût autre chose qu'un exercice de pédant, pour qu'elle produisit cette impression sur un artiste que Mersenne place au-dessus de Le Jeune lui-même « pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint ».

La vogue de la musique mesurée se prolongea assez avant dans le xvii<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'en 1610 que paraissent les *Meslanges* de Du Caurroy. En outre, la publication posthume des œuvres mesurées de Claude Le Jeune par sa sœur Cécile donna à la

musique humaniste, dans les premières années du siècle, un regain de vitalité. En 1603 parait le *Printemps*, recueil de « chansonsnettes » mesurées; en 1606, les *Octonaires de la vanité et inconstance du monde*, réédités en 1610-1611 et en 1641; en 1606 encore, les *Pseaumes en vers mesurez mis en musique*; enfin, en 1608, les deux livres d'*Airs à III, IIII, V et VI parties*, qui contiennent de nombreuses pièces du *Printemps*, reproduites avec de légères variantes, et plusieurs morceaux curieux, entre autres une grande composition intitulée *la Guerre* (Chant héroïque, Sortie, Encouragement, Mêlée, Victoire) et rappelant un peu *la Bataille de Mariyn* de Janequin.

On peut se rendre compte par ces quelques indications de l'importance historique du mouvement provoqué par les musiciens humanistes. Il reste maintenant à apprécier la valeur artistique des œuvres auxquelles il a donné naissance.

### III. — La musique « mesurée à l'antique » : 2<sup>e</sup> Étude esthétique.

Les pièces de musique mesurée sont généralement écrites à quatre parties vocales, avec des passages à 2, à 3 ou à 5 parties. La plupart, outre le couplet ou « chant », sont accompagnées d'un refrain ou « rechant », qui, dans les œuvres de Le Jeune, est souvent repris « à cinq ». Cette musique, une fois mise en partition à la façon moderne, présente un aspect harmonique qui frappe au premier coup d'œil. C'est que le musicien, obligé de conserver aux syllabes du vers, dans chaque partie vocale, la même valeur prosodique, est amené à donner le même rythme à toutes les parties. Par là s'explique aussi la brièveté de ces sortes de pièces : les dimensions de l'œuvre musicale sont rigoureusement déterminées par les dimensions mêmes de la strophe poétique, car le musicien doit s'interdire tout développement proprement musical ou contrapontique, sous peine de voir s'anéantir le rythme général imposé par les vers.

C'est ce rythme qui fait la grande originalité de ce genre de musique. Les compositeurs humanistes n'ont pas prétendu innover dans le domaine de la polyphonie proprement dite, mais seulement y introduire les mètres de l'antiquité grecque et latine.

A cet égard, rien n'est plus instructif que la « préface sur la musique mesurée » qui se trouve en tête du *Printemps* de Claude Le Jeune et qui mérite d'être citée tout entière : « Les antiens qui ont traité de la Musique l'ont divisée en deux parties, Harmonique, et Rythmique : l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves, et aigus, l'autre des tems briefz et longs. L'Harmonique a esté si peu cogneuë d'eux, qu'ils ne se sont permis d'autres consonances que de l'octave, la quinte, et la quarte : dont ils composoyent un certain accord sur la Lyre, au son duquel ils chantoient leurs vers. La Rythmique au contraire a esté mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effects merueilleux : esmouvans par icelle les ames des hommes a telles passions qu'ils vouloyent : ce qu'ils nous ont voulu représenter sous les fables d'Orphée, et d'Amphion, qui adoucissoyent le courage selon des bestes plus sauvages, et animoyent les bois et les pierres, jusques à les faire mouvoir, et placer ou bon leur sembloit. Depuis, ceste Rythmique a esté tellement négligée, qu'elle s'est perdue du tout, et l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchée qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effects, mais non telz que



ceux que l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'estomer à plusieurs, ven que les anciens ne chantoient qu'à une voix, et que nous avons la mélodie de plusieurs voix ensemble : dont quelques-uns ont (peut estre) découvert la cause : mais personne ne s'est trouvé pour y apporter remède, jusques à Claudin le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer ceste pauvre Rythmique du tombeau où elle avoit esté si long temps gisante, pour l'aparter à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art et tel heur, que du premier coup il a mis nostre musique en un comble d'une perfection qui le fera snyvre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs : la rendant non seulement égale à celle des anciens, mais beaucoup plus excellente, et plus capable de beaux effects, en tant qu'il fait ouyr le corps marié avec son ame, qui jusques ores en avoit esté séparée. Car l'Harmonique seule avec ses agreables consonances peut bien arrester en admiration vraye les esprits plus subtils : mais la Rythmique venant à les animer, peut animer aussi, mouvoir, mener ou il luy plait par la douce violence de ses mouvements regles, toute ame pour rude et grossière qu'elle soit. La preuve s'en verra es chansons mesurées de ce *Prin-temps*, esquelles si quelques uns manquent à goster du premier coup ceste excellence, soit pour la façon des vers non accoutumée, soit pour la façon de les chanter, qu'ils accensent plustost les chantres que les chansons, et attendent à en faire jugement jusques a ce qu'ils les chantent bien ou qu'ils les oyent bien chanter à d'autres. » C'est donc le rythme qui, dans ces œuvres, doit retenir surtout notre attention. Ce rythme suppose une sorte de *prosodie* musicale, calquée sur la prosodie des syllabes, et il exprime ainsi par la musique la structure *métrique* du vers.

Pour ce qui est de la prosodie, rien n'est plus simple qu'une telle transcription. Bien plus, la copie a plus de précision que le modèle : le rapport ( $\frac{1}{2}$ ) de

la brève à la longue, si peu net et si souvent in-aisissable dans les vers mesurés, est au contraire rigoureusement exprimé par les notes de la musique proportionnelle dans le *tempus imperfectum*. La musique peut donner aux syllabes la quantité rigoureuse qui leur manquant, et ainsi les objections qui valaient contre la prosodie flottante des vers mesurés ne portent plus des qu'on a mis ces mêmes vers en musique en respectant la durée idéale de leurs syllabes.

Dans cette transcription, quels sont les deux types de notes choisis pour représenter la longue et la brève? Les musiciens humanistes allemands, dans leur adaptation musicale des odes d'Horace, exprimaient la syllabe longue (—) par la semi-brève (♫) de la musique proportionnelle, et la syllabe brève (v) par la minime (♩). Dans la musique mesurée française, l'usage est différent : la syllabe longue est rendue par la minime (♩), et la syllabe brève par la semi-minime (♫).

En voici un exemple tiré des *Chansonnettes* de Mauduit. Le rythme des quatre parties vocales étant identique, on comprend que, pour l'analyse rythmique, il suffise d'en citer une seule.

Vous ne m'aymez point, je le seay,

Ce mode de transcription se rencontre dans l'immense majorité des cas. Il faut noter toutefois quelques exceptions intéressantes. Il arrive, mais rarement, que la syllabe longue soit exprimée par une semi-brève (♫), et la syllabe brève par une minime (♩), comme dans les compositions des humanistes allemands. Ex. (Le Jeune, *Pseaumes*, II, 21) :

La man. ne qu'es\_pand ta fa. vo. ra. ble main.

Quelquefois aussi, la longue et la brève, unies sous la forme du trochée (—v) sont traduites dans la musique par le groupe  $\frac{2}{3} \text{ } \circ \text{ } \text{ } \circ$ , de sorte que la longue vaut

$\frac{2}{3} \text{ } \circ$  et la brève  $\frac{1}{3} \text{ } \circ$ .  
Ex. (Le Jeune, *Pseaumes*, II, 8) :

Ton se.cours me fait . le cœur A gran . de

jôy . e sau . te . ler de tant d'heur

Enfin, on trouve la longue et la brève exprimées par des valeurs encore plus réduites, la longue par la semi-minime (♫) et la brève par la « fusa » (♪), que

l'on allait bientôt appeler plus couramment du nom de « croche » ou de croche. Ex. (Le Jeune, *le Prin-temps*, III, 32) :

Ain. si je sui qui me fuit, Ain. si je fui qui me suit

1. Ed. Expert, p. 45. Toutes les citations suivantes sont faites d'après les éditions Expert.

Il arrive parfois que des valeurs différentes se trouvent dans un même vers. Ainsi, dans l'hexamètre suivant de Le Jeune (*le Printemps*, II, 76), la longue

est traduite tour à tour par une minime et par une semi-minime :

Ser-re-le, là-che-le, brû-le-le, gla-ce-le-fais en à ton gré

Mais en somme ce sont là des exceptions, où l'on peut voir soit l'impatience du musicien soumis au rythme poétique, soit parfois une intention expressive. Il reste que généralement, dans la musique mesurée française, la longue est rendue par la minime, c'est-à-dire par notre blanche, et la brève par la semi-minime, c'est-à-dire par notre noire.

Comme les vers mesurés sont uniquement composés de longues et de brèves, l'invention rythmique serait nulle chez le musicien s'il était condamné à se

servir seulement de blanches et de noires. En réalité, il remplace souvent blanches et noires par leur monnaie; il peut faire chanter sur une même syllabe plusieurs notes de valeur moindre, dont l'ensemble doit valoir exactement la durée d'une blanche ou d'une noire. C'est ce que Mersenne appelle assez joliment *crispaturae vocum*, les frisures des voix. En voici un exemple, tiré du *Printemps* de Le Jeune (II, 115), chez qui ces ornements sont d'ailleurs beaucoup plus fréquents que chez Mauduit :

A l'aïd', a l'aïd', he-las he-las! ie suis bles-sé  
Cinquiesme

A l'aïd', a l'aïd', he-las he-las! ie suis bles-sé  
Haute-Contre

A l'aïd', a l'aïd', he-las he-las! ie suis bles-sé  
Taille

A l'aïd', a l'aïd', he-las he-las! ie suis bles-sé  
Basse

A l'aïd', a l'aïd', he-las he-las! ie suis bles-sé

On voit la variété des combinaisons que peuvent former ces fioritures dans les différentes voix : non seulement elles ajoutent à l'intérêt du discours musical, mais elles arrivent parfois à produire de véri-

tables effets expressifs. Dans le passage suivant de Le Jeune, le choix des ornements produit une délicieuse impression d'envol (*Printemps*, I, 13) :

Re-tra-ver-se l'air et s'en va.

Dans cet autre exemple (Le Jeune, *Printemps*, III, 31), le mouvement précipité de la partie intérieure

est évidemment destiné à exprimer l'idée d'ardeur furieuse contenue dans la seconde moitié du vers :

M'em-plit l'à-me d'un feu qui fu-ri-eus me rend,

Ce n'est pas non plus par hasard, apparemment, que l'on trouve à la partie de dessus, sur les mots *cantabo lietus*, cette floraison de notes qui fait son-

ger aux « jublations » grégoriennes (Le Jeune, *Pseumes*, II, 51) :



La mélodie une et vigoureuse s'opposant brusquement à ces ornements compliqués peut produire des effets saisissants. A la façon dont la phrase suivante

*ibid.*, II, 51 est traitée, il semble que l'auteur ait voulu opposer aux démarches tortueuses des médiants le geste rude et lourd de Dieu :



Le musicien assujéti à l'observation de la prosodie retrouve ainsi une partie de sa liberté par la faculté d'orner plus ou moins le chant des différentes voix. Mais sous ces arabesques, la prosodie est respectée, et les longues sont presque toujours exprimées par des blanches, les brèves par des noires.

Si cette prosodie musicale est relativement simple, la métrique soulève des questions autrement délicates. Comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec la mesure de la musique? Cette mesure est, presque sans exception, la mesure binaire, qui, battue plus ou moins lentement, est représentée dans la notation de la musique proportionnelle par un demi-cercle sans barre ou barré. Il y a donc deux battnes (*lactus*) dans cette mesure. L'unité de battue varie selon qu'on adopte la mesure de *tempus* ou la mesure de *prolatio*. La mesure de *tempus* a la durée d'une brève (=), et chacune des deux battues vaut

donc une semi-brève (♩). La mesure de *prolatio* a la durée d'une semi-brève (♩), et chacune des deux battues vaut donc une minime (♫). Cette dernière façon de battre la mesure est de plus en plus courante au XVI<sup>e</sup> siècle, surtout en France, et l'examen des textes montre aisément que c'est celle qui était employée dans la musique mesurée à l'antique.

La mesure vaut donc une ronde, décomposée en deux battues valant chacune une blanche. Nous savons d'autre part que la syllabe longue est traduite par une blanche, la syllabe brève par une noire. Cela posé, comment le metre du vers vaut-il se loger dans les mesures de la musique? Pour les vers dactyliques, anapestiques, ioniques, il n'y a pas de difficulté, puisque chaque pied métrique représente en musique une mesure juste ou une mesure et demie. Voici deux exemples tirés des *Chansonnets* de Mau-  
duit (p. 13 et 30) :

Exemple de vers dactyliques ( - ~ = ♩ ♩ = | ♩ ♩ | = | ○ | ) :



1. Les barres en pointille, les seules qui soient marquées dans le texte, indiquent la séparation des vers.

Exemple de vers ioniques (--- = ♩ ♩ ♩ ♩ = | ♩ ♩ | ♩ = | ° | ♩ ) :

Mille dou. ceurs, mille bons motz, mille plai. sirs, Mille jen. tilz amoureux  
jeux se fe. royent là Mille bai. zers, mille doux am. brassements là nous nous donriens.

Ici le mètre poétique se laisse aisément loger dans la mesure musicale. Mais il n'en est pas de même pour les mètres iambiques, surtout s'ils admettent des pieds de substitution, pour les mètres logaédiques<sup>1</sup>, et, d'une manière générale, pour les vers composés de pieds inégaux. Car ces pieds inégaux ne cadrent plus exactement avec les mesures de la musique, qui, elles, sont égales. Comment le musicien va-t-il traiter de pareils vers? C'est la vieille querelle entre les *musiciciens* et les *métriciens*, les premiers voulant allonger ou raccourcir les syllabes pour les faire entrer dans leurs mesures, les seconds

soucieux avant tout de conserver aux syllabes leur exacte valeur prosodique. Les deux procédés furent employés dans la traduction des mètres anciens en musique. Mais le premier est de beaucoup le plus rare au xvi<sup>e</sup> siècle et ne se rencontre pour ainsi dire jamais dans la production vraiment artistique des musiciens humanistes français. Goudimel, s'il faut en croire Salinas, l'aurait employé dans son adaptation musicale des Odes d'Horace; et l'on trouve dans un traité de musique manuscrit (Bibl. nat., ms. fr. 1909b), composé vers 1380, une strophe saphique d'Horace, mise en musique de la façon suivante :

Jam sa. tis ter. ris ni. vis at. que  
di. rae Grandi. nis mi. sit pa. ter et ruben.  
te Dex. te. ra sa. cras ja. cu. la. tus  
ar. ces Ter. ru. it ur. bes.

La valeur de la longue et de la brève est altérée par endroits (♩ ♩ au lieu de ♩ ♩) pour que le mètre logaédique puisse cadrer avec la mesure.

Au contraire, tous les compositeurs qui mirent en musique les vers mesurés eurent à cœur d'être des métriciens. Avec un respect absolu du rythme antique ou de ce qu'ils croyaient tel, ils observèrent toujours exactement le rapport de la longue à la brève. Comment la mesure musicale s'en accommoda-t-elle? Les pieds métriques ne remplissent plus exactement les mesures musicales, commencent dans l'intervalle des battues et non plus en même temps qu'elles, et ainsi chevauchent souvent de mesure en mesure par une longue suite de syncopes. Des syncopes de ce genre sont fréquentes dans la musique proportionnelle et n'étaient pas faites pour étonner les gens du xvi<sup>e</sup> siècle. De nos jours nous battons trop souvent la mesure avec l'idée d'un temps fort et d'un temps faible; sous l'influence de la musique de danse et de la musique instrumentale qui en est en grande partie dérivée, notre mesure est presque devenue un *rythme*, et il n'est pas étonnant que nous puissions

être déconcertés en présence de mélodies dont le rythme réel ne coïncide pas avec le rythme idéal de notre mesure. Mais la mesure du xvi<sup>e</sup> siècle était tout autre chose que la nôtre : c'était un simple cadre, à peu près indifférent à son contenu, une pure division de la durée, uniquement destinée à assurer l'ensemble des voix et à déterminer la vitesse de leurs mouvements. Elle n'exigeait pas que le rythme réel de la mélodie fût enfermé entre ses barrières imaginaires, et les notes pouvaient les enjamber sans façon. Chose curieuse, jamais la mesure ne fut plus rigoureuse qu'alors; et cela se comprend : elle était d'autant plus rigoureuse qu'elle était plus indifférente au rythme vivant et réel qui se jouait par-dessus sa raideur abstraite, mathématique, mécanique. D'ailleurs ce rythme libre, formé par les pieds souvent inégaux des vers mesurés, n'était pas fait pour choquer des oreilles encore habituées au rythme oratoire du chant grégorien.

Pourtant la mensuration de ce genre de musique soulève une difficulté que nous ne pouvons que signaler ici. Dans la musique proportionnelle ordinaire, il est normal que la dernière note du morceau coïncide avec une battue de la mesure. Or, dans plus de 20 pour 100 des airs mesurés, la dernière

1. Caractérisés par le mélange du dactyle et du trochée, c'est-à-dire des rimes binaires et des rythmes ternaires.

mesure ne comporte pas cette coïncidence et se présente sous la forme :



que l'on peut transcrire ainsi, grâce au point d'orgue final, si l'on veut conserver la mensuration initiale :



Cette anomalie a déterminé M. Henry Expert à s'abstenir, dans sa réédition, de diviser ces musiques humanistes par des barres de mesure, comme le C ou C l'y autorisait. Et l'on peut même se demander si, dans la pratique, les musiciens collaborateurs de Baif n'employaient pas une manière de battre la mesure qui se modelât plus exactement sur le contour sinueux des mètres logaédiques.

Jusqu'à quel point cette musique se rapproche-t-elle de la musique de l'antiquité? Il faudrait être mieux renseignés sur celle-ci pour pouvoir le dire avec certitude. Toutefois il est bien certain que l'harmonisation à quatre parties est une chose peu antique. Quant au rythme, les mètres à pieds égaux paraissent bien être exactement reproduits par la musique mesurée tels qu'on les trouve dans les vers des poètes anciens. Pour les mètres à pieds inégaux, dont l'analyse reste matière à discussion pour les métriciens eux-mêmes, les avis seront naturellement partagés : si l'on admet en métrique l'emploi courant

des valeurs irrationnelles et la réduction des pieds inégaux à des durées égales, on contestera sur ce point l'exactitude de l'imitation humaniste; si au contraire on veut maintenir, dans l'interprétation des mètres anciens, l'inégalité de rythme donnée par la notation prosodique, on trouvera l'imitation exacte, tout en reconnaissant que les musiciens humanistes sont peut-être allés un peu loin dans le sens de l'inégalité. Cette transcription par trop scrupuleuse des longues et des brèves du mètre logaédique ne doit pas être regrettée, car elle donne naissance à des rythmes d'une charmante hardiesse et d'une liberté qui ne se retrouvera pas de longtemps dans l'histoire de la musique.

D'ailleurs il ne semble pas qu'en dehors des lettrés le public du temps se soit attaché à distinguer soigneusement chaque espèce de mètre : on pouvait être charmé par les finesses rythmiques de ce genre de musique sans savoir que l'on était en présence d'« ioniques du mineur rebreïés » ou d'un « dimètre trochaïque court-cadencé », pour employer la terminologie métrique de Baif. De même, on pouvait exécuter cette musique sans connaître autre chose que la notation musicale, et, en fait, il n'est pas question de métrique dans les partitions de ces œuvres. Bien plus, dans les *Airs de différents auteurs mis en Tablature de luth*, de Gabriel Bataille (1614), on n'a pas pris la peine de mentionner spécialement comme musique mesurée à l'antique la pièce suivante, de Mauduit, qui est pourtant une strophe saphique du type le plus pur (3<sup>e</sup> liv., f. 32) :

Le mètre ancien, reconnaissable pour tout œil un peu exercé, se trahit toujours par la liberté avec laquelle il se loge dans la mesure musicale, et par l'aspect nettement harmonique qu'il donne à la polyphonie. Il provoque dans la mesure des mouvements de syncope qui, envisagés dans une seule partie vocale, sont analogues à ceux de la polyphonie ordinaire; mais dans celle-ci ces mouvements sont contrebalancés par les divers mouvements des autres parties et noyés dans l'ensemble, qui n'a proprement aucun rythme. Au contraire, de par sa nature, le rythme quantitatif des vers mesurés force la polyphonie à le reproduire à la fois dans toutes les parties vocales. La musique mesurée a un *rythme d'ensemble* nettement marqué : c'est là son originalité essentielle. C'est ce qui frappa surtout les contemporains. On se souvient que dans la *Préface sur la musique mesurée* il est parlé de « la douce violence de ses mouvements réglés »; Mersenne remarque également que les vers mesurés donnent « une particulière vertu et énergie à la mélodie ». Ce rythme unique, à la fois vigoureux et souple, d'autant plus impérieux qu'il ne suit jamais passivement la me-

sure, s'imposait aux musiciens avec une tyrannie qu'ils finirent par supporter impatiemment. « Il est difficile, écrit Mersenne dans son *Harmonie universelle*, de faire goûter les noms, la suite et le plaisir de ces pieds ou mouvements réglés, et des vers qui en sont composez à nos Musiciens, ... car ils ne veulent pas être esnez, et aiment mieux suivre les mouvements qui leur viennent dans l'imagination, que d'estre contrainsts par aucune regle, parce qu'ils ont plus de diversité, et qu'ils n'ennuient pas sitost que les vers hexametres, pentametres, saphiques, et les autres, qui vont toujours d'une même cadence. »

Le plus surprenant est précisément que des musiciens soumis à cette contrainte, scrupuleux à respecter les rythmes imposés par le poème, aient pu produire des œuvres d'une inspiration si fraîche et d'une si délicate fantaisie. On s'attendrait à trouver les inventions pédantesques de métriciens en mal de musique : et l'on découvre l'un des plus charmants bijoux de notre musique française, les « chansonnettes » du *Printemps*, composées par Claude le Jeune sur les vers de Baif. Ce sont tour à tour des danses légères et des chansons mignardes où l'inspiration

populaire se mêle au souvenir de ces cantilènes raffinées que nous a léguées le moyen âge finissant. | Voici le début d'une pièce où l'on goûte à plein la douce saveur de notre terroir (*le Printemps*, III, 91) :



D' - ne co - li - ne m'y prou - me - nant



Par la plu vert' et plu gay e sai - zon..

Ici, au contraire, c'est la chute délicate et langoureuse d'un air tendrement expressif (*ibid.*, II, 69) :



Jus - ques au der - nier sou - pir..

Mais cette expression est toujours sobre et contenue. Naturelles sans vulgarité, touchantes sans outrance, ces « chansonnettes » mesurées sont déjà aussi purement françaises qu'un air de cour de Boës-

set, une « brunette » de Lambert ou une danse de Rameau. On en jugera par les pièces suivantes, que nous reproduisons intégralement d'après les éditions de M. Henry Expert :

LE JEUNE : « *Revey venir du Printans.* »

*Dessus*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Cinquiesme*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Haute-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Taille*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Basse-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

*Dessus*  
 Le cou-rant des eaus re-cher-chant

*Haute-Contre*  
 Le cou-rant des eaus re-cher-chant

Le ca-nal d'é-té s'é-clair-cit

Le ca-nal d'é-té s'é-clair-cit

Et la mer cal-me de ces flots

Et la mer cal-me de ces flots

A - mo - lit le tris - te cour - rous:  
A - mo - lit le tris - te cour - rous:

Le Ca - nard s'e - gay - e plon - jant,  
Le Ca - nard s'e - gay - e plon - jant,

Et se la - ve coint de - dans l'eau:  
Et se la - ve coint de - dans l'eau:

Et la grù' qui four - che son vol  
Et la grù' qui four - che son vol

Re - tra - ver - se l'air et s'en - va.  
Re - tra - ver - se l'air et s'en - va.



*Dessus*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Cinquesme*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Haute-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Taille*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Basse-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

*Dessus*  
Le So . leil é . clai . re lui . zant

*Cinquième*  
Le So . leil é . clai . re lui . zant

*Taille*  
Le So . leil é . clai . re lui . zant

Du . ne plus sé . rei . ne clair . té ;

Du . ne plus sé . rei . ne clair . té :

Du . ne plus sé . rei . ne clair . té :

Du nu . a . ge l'om . bre s'en . fuit ,

Du nu . a . ge l'om . bre s'en . fuit ,

Du nu . a . ge l'om . bre s'en . fuit ,

Qui se iou' et court et noir - cit .

Qui se iou' et court et noir - cit .

Qui se iou' et court et noir - cit .

Et fo - retz et champs et cou - taus .

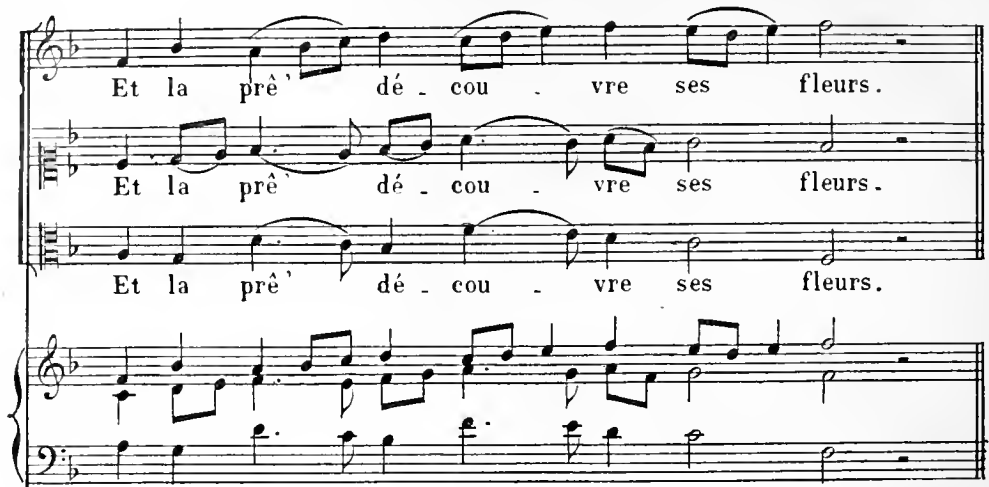
Et fo - retz et champs et cou - taus .

Et fo - retz et champs et cou - taus .

Le la - beur hu - main re - ver - dit ,

Le la - beur hu - main re - ver - dit ,

Le la - beur hu - main re - ver - dit ,



Et la prêt' dé - cou - vre ses fleurs .

Et la prêt' dé - cou - vre ses fleurs .

Et la prêt' dé - cou - vre ses fleurs .



*Dessus*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Cinquesme*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Haute-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Taille*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Basse-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.  
 L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

*Dessus*  
 De Ve-nus le filz Cu-pi-don

*Haute-Contre*  
 De Ve-nus le filz Cu-pi-don

*Taille*  
 De Ve-nus le filz Cu-pi-don

*Bosse-Contre*  
 De Ve-nus le filz Cu-pi-don

L'u . ni . vers se . mant de ses trais,  
 L'u . ni . vers se . mant de ses trais,  
 L'u . ni . vers se . mant de ses trais,  
 L'u . ni . vers se . mant de ses trais,

De sa flam - me va ré - chau - fér,  
 De sa flam - me va ré - chau - fér,  
 De sa flam - me va ré - chau - fér,  
 De sa fla - me va ré - chau - fér,

A . ni . maus, qui vo . let en l'air,

A . ni . maus, qui vo . let en l'air,

A . ni . maus, qui vo . let en l'air,

A . ni . maus, qui vo . let en l'air,

The first system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The lyrics are: "A . ni . maus, qui vo . let en l'air,". The music is in a minor key with a common time signature. The vocal parts are in parallel motion, and the keyboard accompaniment provides a harmonic foundation.

A . ni . maus, qui ram . pet au chams,

A . ni . maus, qui ram . pet au chams,

A . ni . maus, qui ram . pet au chams,

A . ni . maus, qui ram . pet au chams,

The second system continues the musical piece with the same four vocal parts and keyboard accompaniment. The lyrics are: "A . ni . maus, qui ram . pet au chams,". The musical structure remains consistent with the first system, maintaining the same key and time signature.

A . ni - maus, qui na - get auz eaus .

A . ni - maus, qui na - get auz eaus .

A . ni - maus, qui na - get auz eaus .

A . ni - maus, qui na - get auz eaus .

A . ni - maus, qui na - get auz eaus .

Ce qui mes - me - ment ne sent pas ,

Ce qui mes - me - ment ne sent pas ,

Ce qui mes - me - ment ne sent pas ,

Ce qui mes - me - ment ne sent pas ,

Ce qui mes - me - ment ne sent pas ,



A . mou . reux se fond de plai zir .

A . mou . reux se fond de plai zir .

A . mou . reux se fond de plai zir .

A . mou . reux se fond de plai zir .

Accompanying piano accompaniment with treble and bass staves.

*Dessus*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Cinquesme*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Haute-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Taille*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

*Basse-Contre*  
Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

Accompanying piano accompaniment with treble and bass staves.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

The first system consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are arranged in a five-part setting. The lyrics are: "L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon". The piano accompaniment is in the lower register, with a bass line and a treble line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a simple, homophonic style.

Ri-on aus-si nous: et cher-chon

Ri-on aus-si nous: et cher-chon

Ri-on aus-si nous: et cher-chon

Ri-on aus-si nous: et cher-chon

Ri-on aus-si nous: et cher-chon

The second system consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are arranged in a five-part setting. The lyrics are: "Ri-on aus-si nous: et cher-chon". The piano accompaniment is in the lower register, with a bass line and a treble line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a simple, homophonic style.

Les é - bas et ieus du Prin - tans

Les é - bas et ieus du Prin - tans

Les é - bas et ieus du Prin - tans

Les é - bas et ieus du Prin - tans

Les é - bas et ieus du Prin - tans

The first system consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are 'Les é - bas et ieus du Prin - tans'. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass range. The piano accompaniment is in a simple, rhythmic style.

Tou - te cho - se rit de plai - zir:

Tou - te cho - se rit de plai - zir:

Tou - te cho - se rit de plai - zir:

Tou - te cho - se rit de plai - zir:

Tou - te cho - se rit de plai - zir:

The second system consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are 'Tou - te cho - se rit de plai - zir:'. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass range. The piano accompaniment is in a simple, rhythmic style.

Sé - le - bron la gay - e sai - zon,

Sé - le - bron la gay - e sai - zon,

Sé - le - bron la gay - e sai - zon,

Sé - le - bron la gay - e sai - zon,

Sé - le - bron la gay - e sai - zon,

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.  
 L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.  
 L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.  
 L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.  
 L'a - mou - reuz' et bel - le sai - zon.

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans  
 Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans  
 Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans  
 Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans  
 Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans

L'a . mou . reuz' et bel . le sai . zon .

L'a . mou . reuz' et bel . le sai . zon .

L'a . mou . reuz' et bel . le sai . zon .

L'a . mou . reuz' et bel . le sai . zon .

L'a . mou . reuz' et bel . le sai . zon .

LE JEUNE : « *le l'ay, ie l'ay la belle fleur.* »

*Dessus*

le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nê,

*Haute-Contre*

le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nê,

*Taille*

le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nê,

Tant que vi vray ie la gar - dray

Tant que vi - vray ie la gar - dray

Tant que vi - vray ie la gar - dray

le l'ay - me bien et la tien cher' et la tien - dray

le l'ay - me bien et la tien cher' et la tien - dray

le l'ay - me bien et la tien cher' et la tien - dray

Fi - dé - lement la gar - dant Ius - ques au dér - niér soupir :

Fi - dé - lement la gar - dant Ius - ques au dér - niér soupir .

Fi - dé - lement la gar - dant Ius - ques au dér - niér soupir .

*Dessus*  
La mér de . sus le so . mét d'At . las s'é . pan . dra

*Haute-Contre*  
La mér de . sus le so . mét d'At . las s'é . pan . dra

*Taille*  
La mér de . sus le so . mét d'At . las s'é . pan . dra

Dedans le bois ar . breus s'é . me . ra le Dau . fin

Dedans le bois ar . breus s'é . me . ra le Dau . fin

Dedans le bois ar . breus s'é . me . ra le Dau . fin

Les Ours de dans ie ma . rin flot se re . trai . ront ,

Les Ours de dans le ma . rin flot se re . trai . ront ,

Les Ours de dans le ma . rin flot se re . trai . ront ,



O bé . le quand ie t'ou . bli . ray  
O bé . le quand ie t'ou . bli . ray  
O bé . le quand ie t'ou . bli . ray

This block contains a musical score for three voices and a lute. The three voices are arranged in three staves, each with a vocal line and a corresponding French lyric line. The lyrics are: "O bé . le quand ie t'ou . bli . ray". The lute accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom of the system.

*Dessus*  
le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nè',  
*Haute-Contre*  
le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nè',  
*Cinquiesme*  
le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nè',  
*Taille*  
le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nè',  
*Basse-Contre*  
le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nè',

This block contains a musical score for five voices and a lute. The five voices are arranged in five staves, each with a vocal line and a corresponding French lyric line. The lyrics are: "le l'ay, ie l'ay la bel . le fleur que m'as do . nè'". The lute accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom of the system.



Fi - dé - le - ment la gar - dant

Fi - dé - le - ment la gar - dant

Fi - dé - le - ment la gar - dant

Fi - dé - le - ment la gar - dant

Fi - dé - le - ment la gar - dant

The first system consists of five vocal staves and a keyboard accompaniment. The lyrics are 'Fi - dé - le - ment la gar - dant'. The vocal parts are in various registers, and the keyboard accompaniment provides harmonic support.

Ius - ques au dér - niér sou - pir.

Ius - ques au dér - niér sou - pir.

Ius - ques au dér - niér sou - pir.

Ius - ques au dér - niér sou - pir.

Ius - ques au dér - niér sou - pir.

The second system consists of five vocal staves and a keyboard accompaniment. The lyrics are 'Ius - ques au dér - niér sou - pir.'. The vocal parts continue with the same melodic and harmonic structure as the first system.

## LE JEUNE : « Pastourelles ioliètes. »

*Dessus*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,  
*Cinquesme*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,  
*Taille*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,

Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - mou - reaus:  
Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - mou - reaus:  
Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - mou - reaus:

le - tés la crain - te du Loup, Ve - nés à l'om - bre du Houp.  
le - tés la crain - te du Loup, Ve - nés à l'om - bre du Houp.  
le - tés la crain - te du Loup, Ve - nés à l'om - bre du Houp.

*Dessus*  
Le gay, le verd, le beau Houp, De son feilla . ge tou fu,

*Cinquième*  
Le gay, le verd, le beau Houp, De son feilla . ge tou fu,

*Taille*  
Le gay, le verd, le beau Houp, De son feilla . ge tou fu,

Un' om . bre fresch' é . pan . dra, Vous de . fen . dra, vous a . bri . ra

Un' om . bre fresch' é . pan . dra, Vous de . fen . dra, vous a . bri . ra

Un' om . bre fresch' é . pan . dra, Vous de . fen . dra, vous a . bri . ra

*Dessus*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,

*Cinquiesme*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,

*Haute-Contre*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,

*Taille*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,

*Basse-Contre*  
Pa - tou - rel - les io - li - é - tes, et fi - dé - les pa - tou - reaus,

Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - moureaus

Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - moureaus

Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - moureaus

Et qui é - met a - mou - ré - tes, et qui é - met a - moureaus

le . tés la crain.te du Loup, Ve . nés à l'om . bre du Houp

le . tés la crain.te du Loup, Ve . nés à l'om . bre du Houp

le . tés la crain.te du Loup, Ve . nés à l'om . bre du Houp.

le . tés la crain.te du Loup, Ve . nés à l'om . bre du Houp

Ve . nés à l'om . bre du Houp

JACQUES MAUDUIT : « Vous me tuez si doucement. »

Vous me tu . ez si dou . ce . ment,

Vous me tu . ez si dou . ce . ment,

Vous me tu . ez si dou . ce . ment,

Vous me tu . ez si dou . ce . ment,

A . vec . que tour . mans tant be . nins, Que ne sçay cho . se de dou . ceur

A . vec . que tour . mans tant be . nins, Que ne sçay cho . se de dou . ceur

A . vec . que tour . mans tant be . nins, Que ne sçay cho . se de dou . ceur

A . vec . que tour . mans tant be . nins, Que ne sçay cho . se de dou . ceur

The first system consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a single melodic line, with lyrics written below each staff. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support for the vocal lines. The music is in a minor key and features a steady, rhythmic accompaniment.

Plus dou . ce qu'est ma dou . ce mort S'il faut mourir, mouron d'amour

Plus dou . ce qu'est ma dou . ce mort. S'il faut mourir, mouron d'amour

Plus dou . ce qu'est ma dou . ce mort. S'il faut mourir, mouron d'amour

Plus dou . ce qu'est ma dou . ce mort. S'il faut mourir, mouron d'amour

The second system continues the musical piece with four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are repeated across the staves. The piano accompaniment maintains the same harmonic and rhythmic structure as the first system, with some variations in the bass line. The overall mood is somber and reflective.



JACQUES MAUBUIT : « Voyei le verd et beau may. »

Musical score for the first system of the piece. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a lute accompaniment. The lyrics are: "Voy - ei le verd et beau may". The music is in a simple, homophonic style with a single melodic line for each voice part and a chordal accompaniment for the lute.

Musical score for the second system of the piece. It consists of four vocal staves and a lute accompaniment. The lyrics are: "con - vi - ant à tout sou.las : Tout est ri - ant, tout est gay,". The music continues with the same homophonic style, featuring a more active lute accompaniment in the second system.

Ro - zes et lis vont fleu - rir .

Ro - zes et lis vont fleu - rir .

Ro - zes et lis vont fleu - rir .

Ro - zes et lis vont fleu - rir .

The first system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ro - zes et lis vont fleu - rir .". The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Ri - on, jou - ons, et sau - tons,

Ri - on, jou - ons, et sau - tons,

Ri - on, jou - ons, et sau - tons,

Ri - on, jou - ons, et sau - tons,

The second system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ri - on, jou - ons, et sau - tons,". The piano part continues with a similar melodic and harmonic structure to the first system.

Es. ba. ton nou-tous à l'en- vy de la sai- son.

Es. ba. ton nou-tous à l'en- vy de la sai- son.

Es. ba. ton nou-tous à l'en- vy de la sai- son.

Es. ba. ton nou-tous à l'en- vy de la sai- son.

On peut apprécier maintenant toute la valeur artistique de cette musique humaniste; on voit combien son contenu musical présente d'affinités avec l'ensemble de la musique française du xvi<sup>e</sup> siècle et du début du xvii<sup>e</sup>. Et, chose curieuse, ce rythme emprunté aux mètres anciens, ce rythme, qui distingue la musique mesurée des autres œuvres de la même époque, a exercé son influence en accord avec toutes les tendances musicales du temps. La musique du xvi<sup>e</sup> siècle est profondément travaillée par cet instinct du rythme, révélateur de l'individualité qui se libère. Cet instinct a sa source dans la musique populaire dont la tradition ininterrompue s'est maintenue à côté de la musique savante, et dont la gaieté pétillante dans les *chansons musicales* du temps. On a vu que, bien qu'imaginée par des lettrés, la musique mesurée s'inspire souvent de la musique populaire : certaines « chansonsnettes » de Le Jeune ou de Mauduit sont de véritables « chansons musicales ». Et là même où les musiciens humanistes, par une interprétation sans doute trop littérale de l'art antique, avaient obtenu des rythmes inégaux et sans carrure, l'instinct musical populaire avait de quoi se contenter. Cette musique pouvait être parfois difficile à exécuter, mais, grâce à la simplicité, à l'unité du contour rythmique, elle était toujours facile à comprendre. Aussi veut-elle plaire non seulement aux « esprits plus subtils », mais à « toute âme pour rude et grossière qu'elle soit » (*Préface sur la musique mesurée*). C'est précisément l'idéal d'un genre de musique très important au xvi<sup>e</sup> siècle, et d'origine essentiellement populaire, je veux parler de la musique protestante, qui, selon l'expression d'un de ses musiciens, Loys Bourgeois, se propose de « profiter aux rudes ». Sur le terrain de la musique, comme sur plusieurs autres, Humanisme et Réforme se côtoient et parfois se rencontrent.

La musique humaniste se rapproche encore de la musique protestante par son caractère harmonique, conséquence directe de l'unité de rythme. Sans doute elle est beaucoup plus ornée, et les piliers harmoni-

ques qui soutiennent ses longues et ses brèves sont parfois reliés par des guirlandes de mélodie. Mais, en somme, elle est écrite dans le style du contrepoint note contre note, qui est d'un emploi constant dans la musique protestante et que les titres des psautiers appellent « harmonie consonante au verbe ». Il n'est pas sans intérêt de noter à ce propos que Claude Le Jeune était protestant et qu'il composa dans ce style des psaumes qui eurent un immense succès au début du xvii<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs ce genre d'écriture n'était pas chose nouvelle dans la polyphonie et tendait à se développer de plus en plus; sans parler de certaines *chansons musicales* qui sont simplement harmonisées, on trouve dans les œuvres de maîtres comme Josquin ou Arcadelt maints passages où l'écriture harmonique alterne avec les imitations du contrepoint. Le développement considérable de la musique de luth pendant tout le xvi<sup>e</sup> siècle exerçait une influence décisive dans le sens de l'harmonisation et révélait en même temps la puissance du goût nouveau.

Une autre conséquence de ce style harmonique et de cette marche parallèle des parties vocales, c'est que dans la musique humaniste, autant et plus que dans la musique protestante, le sens des paroles est nettement perçu. Les phrases du texte, distinctement articulées grâce à l'observation des longues et des brèves, ne sont plus disloquées ni dénaturées par le développement contrapontique. L'idéal de la musique, pour Baif et Courville, c'est « de représenter la parole en chant accompli de son harmonie et mélodie, qui consistent au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodés pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert... » (*Statuts de l'Académie*.) Ce sera aussi la conception la plus répandue parmi les Français du xvii<sup>e</sup> siècle, et, si Mersenne a un goût particulier pour la musique mesurée, c'est surtout parce qu'on y peut entendre nettement les paroles « qui doivent être l'âme de la musique ».

En outre, dans les cas où l'opposition des longues et des brèves reproduit à peu près celle des accents

toniques et des syllabes atones, comme il arrive dans bon nombre de *Chansonnettes* de Baif, l'observation de la pseudo-quantité conduit tout naturellement le

musicien à cette exacte déclamation musicale que le style d'opéra va rechercher avec tant de soin. Témoin cette jolie phrase de Le Jeune (*Printemps*, III, 87) :

Dessus

Ces a-mou-reux n'ont que douleur et tourment, Ne font que plaindr'  
et lamen-ter, Et je-ter cris, et je-ter pleur, et soupirs chaus'

Toutefois cette déclamation est moins oratoire et moins dramatique que le récitatif des Italiens. Elle aboutit à l'air de cour français, où l'on en peut retrouver maintes traces.

Que la musique « mesurée à l'antique » ait pu favoriser le développement de la monodie accompagnée, c'est ce qu'on ne saurait mettre en doute. Dans chacun des accords déterminés par la marche parallèle des parties vocales, une des voix, surtout le dessus, tend naturellement à prendre un rôle prépondérant, à garder pour elle seule l'intérêt mélodique en réduisant les autres parties au rôle de simple accompagnement. Cette musique est prête pour donner des airs à voix seule avec accompagnement de luth. Déjà, au xvi<sup>e</sup> siècle, il arrivait assez fréquemment que l'on chantât une seule des parties vocales en exécutant sur le luth l'ensemble des autres voix. Ces adaptations pour voix seule et luth furent faites pour des œuvres purement contrapontiques, à plus forte raison et bien plus souvent pour des œuvres écrites dans le style harmonique. Il est donc probable que bon nombre de pièces « mesurées à l'anti-

que » furent exécutées sous la forme de monodies accompagnées par le luth. En fait, on a vu, par l'ode de Baif citée plus haut, qu'un des musiciens de l'Académie, Jacques Du Faur, était avant tout un luthiste; et l'on trouve de la musique mesurée dans les *Airs mis en tablature de luth* publiés en 1614 par Gabriel Bataille. L'air de cour se développe au moment où l'on publie les œuvres mesurées de Claude Le Jeune, et celui-ci, mort en 1600, précède immédiatement Guédron dans la charge de « compositeur de la musique du roi ». De la musique humaniste à l'air de cour la transition est presque insensible.

On voit que les curieuses tentatives des collaborateurs de Baif touchent à tout ce qu'il y a de vivant dans la musique de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Elles ont tenu une place importante dans la vie artistique de la France à cette époque, et ont produit des chefs-d'œuvre dont la substance musicale est purement française. Peut-être même conservent-elles aujourd'hui plus qu'une valeur historique et seront-elles d'une étude profitable à ceux qui tenteront encore la tâche décevante d'unir musique et poésie.

PAUL-MARIE MASSON, 1913.

PRINCIPAUX TEXTES MUSICAUX. — DU CAURROY, *Meslanges*, Paris, Pierre Ballard, 1610 (réédité par M. Henry Expert dans la collection des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*). — LE JEUNE, *Airs à III, IIII, V et VI parties*, Paris, Pierre Ballard, 1608; *Le Printemps*, Paris, Pierre Ballard, 1603 (réédition Expert); *Psaumes en vers mesurez*, Paris, Pierre Ballard, 1606 (réédition Expert); *Octonaires de la vanité et inconstance du monde*, Paris, Pierre Ballard, 1606. — MARCURE, *Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baif*, Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1586 (réédition Expert).

PRINCIPALES SOURCES. — AUBIGNÉ (Agrippa d'), *Œuvres complètes*, éd. Réaume et de Caussade, Paris, Lemerre, 1873-1892. — BAIF (Jean-Antoine de), *Œuvres en rime*, éd. Marty-Laveaux,

Paris, Lemerre, 1881-1890; *Psautier*, éd. Ernst Joh. Groth, Heilbronn, Henninger, 1888; *Carnivium liber I*, Paris, Rob. Estienne, 1577. — BRENET (Michel), *Jacques Mauduit*, Tribune de Saint-Gervais, année 1901. — FREMY (Edouard), *L'Académie des derniers Valois*, Paris, Leroux, s. d. (1887). — LA TABLE (Jacques de), *La Manière de faire des vers en François, comme en grec et en latin*, Paris, Morel, 1573. — MASSON (Paul-Marie), *L'Humanisme musical en France au seizième siècle*, Bulletin français de la S. I. M., avril et juillet 1907 (l'étude actuelle est en grande partie un abrégé et un remaniement de ce travail). — MERSENNE, *Quæstiones celeberrimæ in Genesim*, Paris, 1623; *Harmonie universelle*, Paris, 1636. — PASQUIER (Elienne), *Œuvres*, Amsterdam, Libraires associés, 1723. — TIERSOT, *Rousard et la musique de son temps* (Recueil de la Société internationale de musique, IV, 1).

L'OPÉRA AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE

Par Romain ROLLAND

## CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'OPÉRA EN FRANCE <sup>1</sup>

**L'Académie de Baïf. — Les Ballets chantés.  
Mazarin et les Barberini : l'Orfeo de Luigi Rossi.  
Perrin et Cambert.**

Malgré la magnifique floraison du chant polyphonique dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle, le même mouvement qu'en Italie s'y fit sentir, du commencement à la fin du siècle, en faveur de la monodie. Il s'exprima de diverses façons : les unes qui furent communes à la France et à l'Italie; les autres, tout à fait spéciales à la France et caractéristiques de son génie.

En France, comme en Italie, il y eut toujours des chanteurs à l'italo, des poètes joueurs de lyre, ou luthistes. Tout homme, musicien de goût, sans fêtrer de profession, chantait en s'accompagnant. Cet art se satisfaisait, à l'ordinaire, de l'improvisation, ou de la tradition orale; cependant, on publiait aussi des réductions de pièces polyphoniques pour voix seule et luth, à la façon de nos partitions d'opéras ou de symphonies réduites pour piano. M. Quittard a signalé un curieux recueil de la Bibliothèque de Dunkerque, l'*Hortus Musarum* de 1552 (chez Pierre Phalèse), où l'on trouve des arrangements de chansons polyphoniques de Créquillon, de Clemens non Papa, etc., ou même de motets et de pièces religieuses, comme un *Stabat* de Josquin, pour chant à une voix.

D'autre part, il y eut toujours, même dans l'œuvre des maîtres les plus raffinés de la polyphonie vocale, un courant populaire, parallèle au courant de la musique savante. On aurait tort de croire qu'il fallut attendre jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, pour que la

polyphonie s'acheminât vers la suprématie d'une des parties vocales, appuyée sur les autres parties accompagnantes, comme sur de grands piliers harmoniques. Dès les premières années du siècle, Josquin et Févin emploient couramment le contrepoint syllabique, côte à côte avec le contrepoint fleuri, pour des effets de contrastes expressifs ou purement musicaux. Telle chanson de Jannequin, comme : *Ce mois de may*, est une véritable mélodie populaire, qui ressort avec une netteté parfaite de l'accompagnement strictement syllabique des autres voix. Des exemples du même genre abondent dans le livre des *31 Chansons musicales*, publiées en 1529, chez Attaignant<sup>2</sup>, et en particulier dans l'œuvre de Claudin de Sermisy, qui semble avoir eu une prédilection pour ce style. On en trouvera bien d'autres chez Costeley<sup>3</sup>, et chez Claude le Jeune<sup>4</sup>.

Cette tendance instinctive de l'art vers la simplicité populaire fut renforcée par le grand mouvement protestant, qui naturellement ne cherchait pas l'art pour l'art, mais l'art pour tous, l'art qui est l'expression sobre et directe de l'âme religieuse de tous. Calvin n'admettait dans les temples que le chant à l'unisson; et le plus grand nombre des mélodies du Psautier furent des adaptations de chants populaires ou profanes. Si les Psaumes furent ensuite harmonisés pour être chantés, en dehors des assemblées des fidèles, dans les réunions particulières, les premiers harmonistes ont bien soigné, comme Philibert Jambe de Fer, « d'accommoder le chant et la note le mieux possible aux paroles et sentences »<sup>5</sup>, et, comme Louis Bourgeois, « de conformer au sujet et chant commun des Psaumes trois parties concordantes opposant note contre note ». Bourgeois ajoute que si cette simplification de la polyphonie risqua de sembler ridicule aux maîtres musiciens, il s'en consolera aisément par la pensée « qu'il profitera aux

1. BIBLIOGRAPHIE : ÉDOUARD FRÉMY, *L'Académie des derniers Valois*, 1887. — PAUL MASSON, *L'Humanisme musical en France au XVI<sup>e</sup> siècle, Essai sur la musique mesurée à l'antique*, 1906. — MICHEL BRENET, *Musique et Musiciens de la vieille France*, 1911; — *les Concerts en France sous l'ancien Régime*, 1900; — *Notes sur l'histoire du luth en France (Rivista musicale italiana, 1898)*; — II. QUITTARD, *Pierre Guesdrion (Revue musicale, 1<sup>er</sup> nov. 1905)*; — *la Première Comédie en musique (S. I. M., 1909)*; — *les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth (Recueil de la Société Intern. de musique, janv.-mars 1907)*. — PAUL LAGROIX, *Ballets et mascarades de cour*. — ROMAIN ROLLAND, *Musiciens*

*d'autrefois* (article sur Luigi Rossi), 1908. — NUITTER et TROINAN, *les origines de l'opéra français*, 1886. — HENRY PRUNIERES, *le Ballet de cour; — les Origines italiennes de l'opéra français*, 1912.

2. 5<sup>e</sup> volume de la collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, publiée par M. Henry Expert.

3. Par exemple, le Noël : *Allons, gay, bergères* (1<sup>er</sup> volume), où : *Je vois les glissantes eaux* (2<sup>e</sup> volume).

4. Voir surtout la *Villageoise de Gascoigne : Debat la nostre trill' en may* (dans les *Mélanges de Claude le Jeune*, publiés par II. Expert).

5. Préface des *Psaumes* de 1561. Lyon.

rudés<sup>1</sup> ». Ce fut donc bien un mouvement populaire; et le succès étonnant des Psaumes protestants, au XVI<sup>e</sup> siècle, tint en partie à la simplicité de leur style, en réaction déclarée contre la polyphonie compliquée.

Mais la forme la plus curieuse que trouva cet instinct de simplification expressive en France fut l'admirable mouvement de *Musique mesurée à l'antique*, qui, sous l'impulsion de Baif et de ses collaborateurs musiciens : Joachim Thibaut de Courville, Jacques du Faur, Jacques Mauduit, Eustache du Caurroy, et, le plus grand de tous, Claude le Jeune, réunis en une Académie de Poésie et Musique, s'efforça de rétablir l'antique union des deux arts<sup>2</sup>. C'avait été aussi la pensée du Cénacle florentin, et le point de départ de la réforme mélodramatique, qui aboutit à l'opéra de Peri et de Caccini. Les musiciens de la Pléiade française, non moins soucieux des droits de la poésie, mais plus jaloux de ceux de la musique, ne se résignèrent pas, comme les collaborateurs du comte Bardi, à sacrifier l'art magnifique de la polyphonie, qui était en pleine fleur. Ils entreprirent de le modeler exactement sur la poésie, en calquant la prosodie musicale sur la prosodie des syllabes déclamées; et ainsi ils obtinrent une musique nouvelle, riche, souple et précise, s'incorporant aux mots, et suivant leur métrique aux ondulations capricieuses, avec une variété et une fluidité de rythmes admirables. Cette rythmique, qui fait la principale beauté de la musique mesurée à l'antique, issue de l'Académie de Baif, caractérise aussi les Airs à voix seule avec accompagnement de luth, auxquels cette musique donna naissance, dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. L'Air de cour français diffère de l'Air récitatif italien par l'observation de la quantité des syllabes, au détriment parfois de l'accent pathétique, par la richesse de l'accompagnement harmonique, et surtout par l'extraordinaire liberté rythmique<sup>4</sup>.

Les poètes et les musiciens de l'Académie de Baif ne voulaient pas seulement réformer la poésie chantée, mais y joindre la danse<sup>5</sup>, et ressusciter le drame antique<sup>6</sup>. Les troubles religieux et politiques de la fin du règne de Henri III vinrent malheureusement arrêter leurs travaux, au moment où Mauduit et Baif allaient faire représenter « une pièce de théâtre en

vers mesurés, à la façon des Grecs<sup>7</sup> ». — Il est vrai que la conception du théâtre grec a étrangement varié, suivant les pays et les siècles; et sans doute, Baif et ses collaborateurs, Mauduit, Claude le Jeune, croyaient-ils la réaliser en partie, quand ils composaient le *Ballet comique de la Reine*, dont la musique nous a été conservée. A cette œuvre fameuse, donnée le 15 octobre 1581, au Louvre, devant le roi, pour le mariage du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudemont, sœur de la reine, prit part en effet toute l'Académie de Poésie et Musique; et, comme l'a montré M. H. Prunières, c'est à tort qu'on en a fait honneur seulement, pour la direction générale, à Baltasarini, dit Beaujoyeux, violoniste piémontais de Catherine de Médicis; pour le poème, à Agrippa d'Aubigné et à La Chesnaye, qui le signa; pour la musique, à Beaulieu et Salmon, musiciens de la chambre du roi. Cette représentation dramatico-musicale, dont les personnages étaient Circé et divers dieux ou demi-dieux, comprenait des récits en vers déclamés, des chants à 4, 5 et 6 parties, des chœurs d'instruments à 5 parties, deux ballets, quelques airs à voix seule et un dialogue. Musicalement, il n'y avait là rien de nouveau. C'était une combinaison d'éléments anciens, assemblés en une première ébauche de comédie-ballet. Ni la situation dramatique, d'ailleurs sans intérêt, ni l'accent des paroles n'ont la moindre influence sur le chant mélodique, qui est agréable, clair, bien balancé, et présente quelques rapports avec la mélodie de Caccini, avec ses vocalises ornementales<sup>8</sup>.

Interrompu par les guerres de religion, le genre du Ballet chanté reprit une vie nouvelle, sous Henri IV. Le récit parlé disparaît; et l'élément dramatique s'introduit dans la musique, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, peut-être sous l'influence d'Italiens venus en France, comme Caccini, peut-être grâce au génie d'un artiste qui fut le plus grand des musiciens français de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Guesdron. M. H. Prunières a mis en lumière la floraison subite, entre 1605 environ et 1620, du ballet dramatique, sans déclamation parlée, avec récits et dialogues chantés; les ressources vocales et instrumentales, dont disposaient les compositeurs, étaient souvent considérables<sup>9</sup>. Le faite du genre fut atteint, avec le *Tancredi* de 1613 et la *Délivrance de Renault*, de 1617. Le vigoureux air d'Armide, que

1. Préface des *Psaumes à 4 parties, à voix de contrepoint égal consonnante au verbe*, 1547, Lyon.

2. L'Académie de Poésie et Musique, fondée en 1570, donnait des concerts hebdomadaires dans la maison de Baif. Charles IX y assistait. Sous Henri III, l'Académie devint l'Académie du Palais, qui se tint au Louvre, et prit un caractère plus littéraire que musical. Cependant, la musique terminait ordinairement les séances, et parfois Baif et Mauduit organisaient des Ballets chantés. L'Académie cessa d'exister vers 1584; mais son œuvre lui survécut; elle reprit un regain de vie entre 1600 et 1610.

3. Les maîtres de la musique mesurée à l'antique furent aussi les premiers maîtres de l'air à voix seule avec accompagnement de luth. Certaines pièces mesurées de Claude le Jeune et de Mauduit furent publiées, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, réduites comme airs à une voix, ou arrangées en tablature de luth. Le principal maître de l'air de cour sous Louis XIII, Pierre Guesdron, procède de Claude le Jeune; et il y a lieu de constater que l'apparition de l'air de cour coïncide avec l'engouement surprenant pour les œuvres mesurées à l'antique, qui furent presque toutes publiées après 1600, c'est-à-dire après la mort de Baif et de Claude le Jeune. On trouvera les principales de ces œuvres de Claude le Jeune, Mauduit et du Caurroy, dans la collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance* par H. Expert.

4. Cette liberté fut telle, que nombre des pièces de Guesdron ne peuvent plus être rangées à aucun rythme musical ni poétique connu. Il dut y avoir vers 1610 une véritable ivresse de rythmes libres. Et cette floraison rythmique persista jusque vers 1640, dans l'air de cour, la musique de luth et les danses françaises.

5. Baif écrit au roi :

« Après je vous disoy comment je renouvelle  
non seulement des vieux la gentillesse belle  
aux chansons et aux vers : mais que je reinettoys  
en usage leur dance... »

... vous contant l'entreprise  
d'un ballet que dressions, dont la demarache est mise  
selon que va marchant pas à pas la chanson  
et le parler suivi d'une propre façon... »

(*Œuvres compl.*, Ed. Marty-Laveaux, II, 229-33.)

6. Baif était hypnotisé par cette idée :

« Combien que honteux je confesse  
que bien loin devant moy je lesse  
l'honneur des siècles anciens,  
qui ont vu les fables chantées  
sur leur scene représentées  
aux theatres athéniens. »

(*Id.*, III, 2.)

7. Sauval : *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, II, 493.

8. M. Weckerlin a réédité, en y ajoutant parfois un accompagnement, le *Ballet comique de la Reine*. (Collection Michaëlis.) — Dans la partition originale, qui est au Conservatoire, seuls les airs de ballet figurent avec leurs 5 parties de violons. L'accompagnement des chœurs n'est pas écrit. Quelques airs (le dialogue de Glaouque et Thétis, la chanson de Mercure) ne sont publiés qu'à voix seule, sans aucune basse. — Voir H. Quittard, le *Ballet de la Reine* (*Revue musicale*, 1<sup>er</sup> juin 1905).

9. Pour la *Délivrance de Renault*, en 1617, Mauduit dirigeait 64 chanteurs, 28 violons et 14 inths. A la fin du spectacle, son « concert », se joignant à celui que dirigeait Guesdron, formait un ensemble de 92 voix et 43 instruments.

nous empruntons à ce dernier Ballet, et qui est sans doute de Guesdron, annonce déjà, comme l'a justement fait remarquer M. Quittard, le style énergique et pompeux de Lully.

ARMIDE<sup>1</sup>

O Dieux! quel est le sort dont  
je suis poursuivie, qui permet que Ren-  
-nault, ce re - dou - té vain - queur, à qui mes  
pas - si - ons vou - loyent ô - ter la vi - e, en - dor -  
-mi qu'il es - toit, m'ayt des - rô - bé le cœur.

1. *La Délivrance de Renault*, Ballet du Roy (1617), Musique de Guesdron et Anthoine Boüset.

Mais brusquement, ce genre du Ballet dramatique, qui était en plein éclat, disparut avec ceux qui l'avaient illustré, Guesdron et Bataille. M. Prunières a montré que, depuis 1620 jusqu'à la fin du règne de Louis XIII, le Ballet perdit tout caractère dramatique. Les Mascarades s'y mêlent et forment avec lui le Ballet à entrées, comportant un grand luxe de décors, de machines et des tableaux variés, mais sans lien, sans unité d'action, sans unité de style; la plupart des ballets étaient l'œuvre de plusieurs compositeurs associés; et la musique, en général, est loin de valoir celle de l'époque précédente.

C'est le règne de l'air de cour. Pendant toute la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la France garda le goût et l'art du beau chant, indépendamment de toute recherche dramatique. La douceur, la grâce aisée, la beauté de la forme, la variété des rythmes, étaient son idéal; il lui inspirait de l'aversion pour le chant italien, précisément à cause de ses tendances dramatiques, qui le faisaient paraître barbare aux oreilles françaises<sup>1</sup>. Si fort était le charme du chant français que le grand compositeur italien Luigi Rossi fut conquis par lui, quand il vint à Paris; il ne pouvait plus souffrir ensuite d'autre façon de chanter. L'art du chant et l'art du luth, qui se complétaient l'un l'autre, étaient une gloire française, qui s'étendait bien au delà des frontières<sup>2</sup>; et l'on peut dire que, jusqu'au milieu du siècle, la musique française resta réfractaire au style de l'opéra<sup>3</sup>.

Ce fut Mazarin qui importa à Paris l'opéra italien<sup>4</sup>. A peine arrivé au pouvoir, en 1643, il fit venir de Rome des chanteurs et des musiciens pour donner des spectacles musicaux. Des maîtres célèbres, comme Marco Marazzoli et Carlo Caproli, furent mandés à Paris. Le plus curieux de ces artistes italiens fut Atto Melani de Pistoia, frère de l'auteur de *la Tancia*<sup>5</sup>, chanteur, compositeur, impresario et agent secret de Mazarin. Les premiers essais à Paris de représentation en musique semblent avoir été faits en 1645, avec une comédie musicale de Marco Marazzoli<sup>6</sup>. L'essai parut trop sérieux. Mme de Motteville dit de cette soirée : « Nous n'étions que vingt ou trente personnes, et nous pensâmes mourir d'ennui et de froid. »

Mais Mazarin n'en resta pas là, et, avec sa ténacité

1. Maugars, en 1633, dans son voyage en Italie, est frappé de la « rudesse » du chant italien. Ismaël Boulliau, en 1645, écrit que « la nation italienne n'a aucune aptitude naturelle à la modulation et au chant », comparée à la nation française. Michel de Marolles, en 1657, dit que « la musique des Français vaut bien celle des Italiens, bien qu'elle ne soit pas si bruyante et qu'elle ait plus de douceur ». Le Père Mersenne oppose nettement le chant italien au chant français, dans son *Harmonie universelle* (1636-1637) : « Les Italiens, dit-il, représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit, avec une violence étrange; au lieu que nos Français se contentent de flatter l'oreille, et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants. » — Et il ajoute que l'art français de son temps rejetait le style italien, comme trop tragique. « Nos chaotres s'imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la tragédie ou de la comédie : c'est pourquoi ils ne les veulent pas faire. »

2. Je citerai, comme exemple de l'étonnante renommée des maîtres français sous Louis XIII, l'*Album Amicorum* de Morel, maître de luth orléanais (Bibl. Nat., mss. franç. 25185). Il y a là une centaine de feuillets couverts des signatures de ses élèves. Ce sont des noms de toute l'Europe : Allemagne, Prusse, Autriche, Angleterre, Scandinavie, etc., grands seigneurs et roturiers. Et il ne s'agit là que d'un maître provincial, dont le nom avait disparu.

3. M. H. Quittard a sans doute mis en lumière la recherche de l'expression dramatique, dans les motets religieux de certains maîtres provinciaux, comme Bouzignac de Narbonne; mais le Midi français,

habituelle, il fit de nouveaux essais<sup>7</sup>, qui eurent un bien autre retentissement. — Les Barberini, qui avaient régné à Rome, de 1623 à 1644, et qui y avaient réellement fondé l'opéra, durent, après l'élection au trône pontifical de leur ennemi Innocent X, quitter précipitamment l'Italie, où leurs biens et leur vie étaient menacés. Ils vinrent s'installer à Paris, en 1646, suivis d'une petite cour d'artistes, parmi lesquels étaient le musicien Luigi Rossi et le poète Buti. Quelques mois après leur arrivée, on donna au Louvre *l'Orfeo* de Buti et de Luigi Rossi (2 mars 1647), en présence du jeune roi, de la reine-mère, de Mazarin, et du prince de Galles, (Charles II)<sup>8</sup>. Ce furent les véritables débuts de l'opéra en France. Il se heurta à une violente opposition religieuse et politique. La Sorbonne condamnait ces spectacles, au nom de la dévotion, et le Parlement, au nom de la misère publique, que les dépenses excessives de Mazarin menaçaient d'accroître. En dépit de tout, *l'Orfeo* eut un succès considérable.

L'auteur, Luigi Rossi<sup>9</sup>, « le signor Louygi », comme on l'appelait en France, était né à Naples vers 1598, et naturalisé Romain; il était ami de Salvator Rosa, et en relations avec les musiciens et poètes de Venise, sans aucun doute aussi avec Carissimi. Il était surtout populaire à Rome pour ses cantates, dont nous parlons ailleurs, et pour ses *canzonette*, qu'il chantait lui-même. Il avait fait jouer à Rome, en 1642, un très bel opéra, d'un style très mélodique : *Il Palazzo incantato*; le poème en était extrait du *Roland furieux* par le futur pape Clément IX. Il était le musicien à la mode, auprès des Barberini et de l'aristocratie romaine. C'était un des maîtres italiens les plus avancés pour la forme et, parfois, les plus expressifs.

Le poème de son *Orfeo* était loin, sans doute, de la belle simplicité antique de *l'Orfeo* de Monteverdi. Ses incidents baroques, ses clowns (Momus, un satyre, une nourrice), et ses ballets burlesques de « Bucen-taures, hiboux, tortues et escargots, qui dausaient au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagants et une musique de même », en faisaient un spectacle plus voisin de *l'Orphée* des Variétés, que de celui de Gluck. Mais la musique de Luigi Rossi est d'une haute valeur. Son opéra est médiocrement fait pour la scène, et ne s'en préoccupe guère; mais il a une grande beauté lyrique<sup>10</sup>. La forme des airs est très variée. La mélodie pure prend une place

comme il le remarque lui-même, était sous l'influence des prélats italiens, évêques ou archevêques à Aix, Avignon, Carpentras, etc., et Bouzignac avait probablement été au service des Jésuites, patrons du style récitatif nouveau. Il semble qu'on soit là en présence d'exceptions; et leur peu de retentissement est un indice qu'elles ne répondaient pas au goût national.

4. Voir, sur Mazarin musicien et sur les musiciens italiens à Paris, Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 1908.

5. Voir, pour Jacopo Melani, auteur de *la Tancia*, comme pour Marco Marazzoli et pour les cantates de Luigi Rossi, le chapitre sur *l'Opéra en Italie*.

6. Cette découverte toute récente est due à M. Henry Prunières. 7. La comédie musicale de Marazzoli fut suivie, six mois plus tard, d'une comédie italienne mêlée de chants, *la Finta Pazzo*, puis d'un opéra vénitien, *l'Egisto* de Cavalli.

8. Les somptueux décors étaient exécutés d'après les dessins de Charles Errard, le futur directeur de l'Académie de France à Rome, par une équipe de jeunes peintres et sculpteurs, parmi lesquels De Sève l'aîné et Coypel, qui faisait là ses débuts.

9. Ne pas le confondre avec Michelangelo Rossi, l'auteur de *l'Erminia sul Giordano*, jouée en 1637 sur le théâtre des Barberini, à Rome.

10. On en trouvera quelques extraits, ainsi qu'un fragment du *Palazzo Incantato*, dans le livre déjà cité de M. H. Goldschmidt : *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*, t. I, 1901, — et dans les *Musiciens d'autrefois* de Romain Rolland.



prépondérante dans l'opéra; et sa structure est déjà d'une beauté toute classique, telle qu'on la trouvera plus tard chez Alessandro Scarlatti et chez Haendel. De nombreux airs *da capo*, comme chez Scarlatti, des cavatines à deux parties, comme chez Graun et Hasse, des récitatifs *ariosi*, coupés en strophes régulières, à la fin desquelles revient, comme des vers

rimés à la fin d'un couplet en prose rythmée, une phrase mélodique d'un caractère expressif. Un des plus beaux exemples de ce genre est la scène admirable des lamentations d'Orphée (acte III, sc. x). C'est du récitatif à la façon de Gluck, du récitatif classique à haut relief, et non plus le récitatif à relief presque effacé des premiers Florentins.

ORFEO<sup>1</sup>.

Las - cia - te A - ver - no, ô pe -

- ne, e me se - gui - te, las - cia -

- te A - ver - no, ô pe - ne, e me e me se - gui -

- te  
Ritornello.

1. L'Orfeo, poesia del sig. Francesco Buti, musica del sig. Luigi Rossi. (Manuscrit à la Bibl. Chigi de Rome, R. V. 32).

## ORFEO

Quel ben ch'a mè si to\_glie riman là giù nè ponno angoscie è

do\_glie star giàmai seco u\_ni\_te più pe\_no\_so ri\_cet\_to\_

più dispera\_to lo\_co del mio mi\_se\_ro pet\_to non hà l'eter\_no

fo\_co. Son le mise\_rie mi\_e solo in\_fini\_te Lascia\_

\_te A\_ver\_no, ô pe\_ne, e me e me segui\_te.

Ritorn<sup>llo</sup> come sopra.

13 E voi del Tracio suol piaggie ri\_den\_tì, ch'impa

\_rando à gioir dalla mi\_a ce\_tra garreg\_gias\_te con l'etra, hor,

all' as petto sol de miei tor men - ti d'horror vi ri-co pri - te,

e tu, ce-tra infe-li-ce, oblia gli ac-centi tuoi già si ca -

-no-ri, e per og-ni pen-di-ce vien pur me-co pi-an-gendo i miei do-

-lo-ri; son le gioie per noi tut - te smarri - te. Lascia -

-te, A-verno, ô pe - ne, e me e me segui - - te

Mà che tar-do à mo-ri-re? ma che tar do à mo - ri - re? te

può con lie-ta sor-te ri-con-dur - mi la mor-te al-la bella ca-

- gion del mio lan - gui - - re, à mo - ri - re, à mo - ri - re, à mo - ri - re.

34 43

Luigi mêle aussi les rythmes, de la façon la plus vivante<sup>1</sup>. Son style est à la fois très souple et d'un dessin très net. Il manie habilement la polyphonie, comme la plupart des maîtres romains, au service des Barberini; il semble avoir été le dernier grand représentant de l'opéra italien avec chœurs. Les chœurs sur la mort d'Eurydice rappellent ceux de la *Galatea* de Vittori, et la *Plainte des Damnés* de

Carissimi. — Mais surtout Luigi est un maître dans les duos et les trios, où il annonce et surpasse Lully. Tels, les deux charmants trios des Grâces : *Pastor gentile*, et : *Dormite, begli occhi* (acte II, sc. V et IX). Les voix s'appellent, s'entrelacent, jouent entre elles, répondent aux instruments, avec une élégance facile et spirituelle.

Trio (Acte II, scène v, fragments.)

Pas - tor gen - ti - le ch'ai nel doLce canto si no - bil van - to,

Non ta - cer più non più non ta - cer più non più non ta - cer più!

1. Tel air de la Bibliothèque Nationale, qui compte une cinquantaine de mesures, a une dizaine de changements de rythmes.

Ritornello

Pastor gen - ti - le ch'ai

non ta - cer più

nel dol - ce can - to si no - bil van - to non ta - cer più

non ta - cer più

che morta è nel ta - cer la tua vir - tù la

che morta è nel ta - cer la tua vir - tù la

che morta è nel ta - cer la tua vir - tù la

tua vir - tù la tua vir - tù la tua vir - tù.

tua vir - tù la tua vir - tù la tua vir - tù.

tua vir - tù la tua vir - tù la tua vir - tù.

Trio (Acte II, scène IX, fragments).

Dor-mi-te, be-gli occhi, dor-mi-te

-gli occhi, dor-mi-te, dor-mi-te, be-gli oc-chi, dor-mi-te, dor-mi-te, be-gli oc-chi, dor-mi-te be-gli oc-chi, dor-mi-te

-mi-te, dor-mi-te dor-mi-te dor-mi-te

Enfin, on trouve dans *l'Orfeo* beaucoup d'airs bouffes, assez réussis. La variété et la mobilité extrême de cette musique émerveillèrent les auditeurs français<sup>1</sup>.

Cependant, cette victoire de l'opéra italien n'eut pas de lendemain. La Fronde avait éclaté, et les

1. Consulter sur Luigi Rossi l'*Étude bibliographique* de M. Alfred Wotquenne, 1909, Bruxelles. Elle contient le catalogue thématique de ses œuvres (plus de 200 cantates). Les plus remarquables de ces

Italiens eurent beaucoup à souffrir de la haine contre Mazarin<sup>2</sup>. Luigi, plus habile que ses compatriotes, réussit néanmoins à rester quelques années en France, où il fut en excellents termes avec nos

compositions sont à la Bibliothèque Nationale de Paris et à la Bibliothèque Barberini de Rome.

2. En particulier, Torelli, le fameux architecte, décorateur, et mécaniste d'*Orfeo*, fut poursuivi, emprisonné, ruiné pendant la Fronde.

artistes. Il devint lui-même à demi Français; si bien qu'à son retour en Italie, s'il faut en croire Saint-Evremond, les Italiens lui surent mauvais gré de ses préférences déclarées pour le chant français. Il avait lui-même contribué à perfectionner ce chant. Ce fut de lui que les célèbres virtuoses De Nyert, Hilaire et Lambert apprirent « ce que c'était que de prononcer bien les paroles<sup>1</sup> ». On peut dire qu'il fonda chez nous le style de la tragédie musicale, non moins en donnant, dans son *Orfeo* et dans ses cantates, des modèles de déclamation lyrique, qu'en formant une école de chanteurs dramatiques. — Il eut une autre influence indirecte sur le théâtre français. L'*Orfeo* contribua sans doute à faire naître un certain nombre de tragédies avec musique et machines, entre autres, *la Naissance d'Hercule* de Rotrou (1619) et l'*Andromède* de Corneille (1650). Pour l'*Andromède*, dont la musique était de Dassoucy, grand admirateur et ami de Luigi Rossi, on utilisa même les machines d'*Orfeo*<sup>2</sup>.

Vingt ans s'écoulèrent avant que l'opéra, implanté en France par Luigi Rossi, y prit définitivement racine. Malgré le brillant succès de l'*Orfeo*, l'intelligence française était peu disposée à adopter un genre qui lui semblait exclusivement italien. Les auteurs dramatiques n'acceptaient guère de l'opéra que les machines. Les musiciens donnaient toute leur faveur aux Ballets, qui eurent une nouvelle et magnifique floraison, de 1650 à 1670, grâce aux préférences du jeune roi et au talent de Benserade, secondé par des musiciens tels que Louis Molier, Mazuel, Verpré pour les symphonies, et, pour la partie vocale, J.-B. Boësset, Jean Cambefort, et François Chaney, que Lully, débutant, va bientôt éclipser<sup>3</sup>. Enfin le peuple avait ses vaudevilles<sup>4</sup>, ses comédies avec chansons, voire même ses *comédies de chansons*, faites entièrement de chansons cousues ensemble, du commencement à la fin<sup>5</sup>.

Mais en dehors de ces divers courants, en dehors même du théâtre, un petit groupe de musiciens s'appliquaient, timidement, curieusement, à noter dans des airs de concert l'expression des passions. Ce petit groupe était composé de certains des meilleurs musiciens de la cour : Lambert, Boësset, qui avaient été en relations avec Luigi Rossi. Ils cher-

chaient à créer une bonne déclamation lyrique, et certains airs de Lambert, bien que d'un art conventionnel et mondain, ont déjà le style des airs de Lully<sup>6</sup>. Un autre musicien de ce groupe, qui devait prendre une place importante dans notre histoire musicale, Robert Cambert, né vers 1628 à Paris, élève du grand claveciniste Chambonnières, et organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, l'assura, en 1658, un essai de petite comédie en musique, — « une élégie à trois voix, en forme de dialogue », avec récits et symphonies, — qui se nommait *la Morte ingrate*<sup>7</sup>.

Mais jamais ces timides efforts n'eussent réussi à vaincre les préventions déclarées de la nation contre l'opéra, sans l'intervention d'une des plus baroques personnalités qu'on puisse rencontrer dans l'histoire de l'art : un braque, un intrigant, un poète sans talent, un homme sans moralité, un famélique, réduit aux expédients, et qui passa une partie de sa vie en prison, mais un homme plein d'idées, et surtout plein de lui-même, et ne doutant de rien, un homme qui ne craignit pas de rompre en visière avec l'opinion de son temps, et qui se lança tête baissée dans une entreprise jugée ridicule par Lully, (qui ne manqua pas ensuite de s'en emparer, quand il vit qu'elle réussissait). Ce fut l'abbé Perrin, — Pierre Perrin, né à Lyon vers 1625, célèbre par ses démêlés avec Boileau, qui le ridiculisa, conseiller du roi, introducteur des ambassadeurs auprès du duc d'Orléans, en relations avec le cardinal Barberini et avec tout le monde italien de la cour. Depuis 1635, il s'était fait une spécialité d'écrire des poésies pour la musique<sup>8</sup>, et il se crut désigné pour créer le théâtre musical français. Il avait été en Italie<sup>9</sup> et, s'il affectait un profond mépris pour les opéras qu'il y avait vus, nul doute qu'il n'en fit son profit. Il s'associa avec Cambert et donna, en avril 1659, à Issy, près de Paris, dans la maison de campagne d'un orfèvre du roi, M. de la Haye, une œuvre qu'il intitula, avec son impudence ordinaire, la *Première Comédie française en musique, représentée en France : Pastorale*. Fidèle au préjugé français d'alors, qui se méfiait de tout drame en musique, Perrin avait eu soin d'éliminer de son poème tout élément dramatique, toute action, de façon qu'il n'y eût pas une scène, comme il dit, « dont on ne pût faire une chanson ». La partition de Cambert a disparu; mais

1. « Avant de Nyert et Lambert, dit Tellemant des Réaux, on ne savait guère ce que c'était que de prononcer bien les paroles »; et Tallemant l'attribue aux leçons des Italiens.

2. La musique d'*Andromède* ne nous a été conservée que d'une façon fragmentaire, dans les *Airs à quatre parties* de Dassoucy (1653), dont il ne reste que la taille et la basse (Bibl. Nat.). — Elle comprenait une Overture, un Prélude pour l'apparition de Melpomène, une Tempête, plusieurs intermèdes, dont un Caprice et une Gigue anglaise, et, au second acte, une scène où le chant est, dans une certaine mesure, lié à l'action. — En 1682, Marc-Antoine Charpentier récrivit la musique de l'*Andromède* de Corneille. — Voir J. Ecoreheville : *Corneille et la Musique* (Courrier musical, 15 juin, 1<sup>er</sup> juillet 1906).

3. Sous l'influence de Mazarin et du jeune Lully, ces ballets se combinent peu à peu avec l'opéra italien. Ils ont de petites intrigues; et leur architecture musicale annonce et prépare l'opéra de Lully. — Benserade inaugure en 1651, avec le ballet de *Cassandre*, cette somptueuse série de Ballets de Louis XIV. Lully y débuta, comme acteur, en 1653, dans le *Ballet de la Nuit*, où il jouait une des trois Grâces, et, comme compositeur, en 1657, dans l'*Amore ammalato*.

4. Le vaudeville, qui paraît dater du temps de François 1<sup>er</sup>, et avoir quelques rapports avec la Passacaille espagnole, chanson de ville ou des rues, par opposition avec la Villanelle italienne, chanson des campagnes, eut une étonnante fortune en France, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Il pénétra même à la cour, comme le montre un

*Livre d'airs et vaudevilles de cour*, dédiés à Mademoiselle, en 1665, que signale M. Julien Tiersot. Mais son pays d'élection était au Pont-Neuf. Dans les farces et parades qu'il jouaient les bateleurs, la chanson se trouvait couramment associée à l'action comique.

5. Ainsi, la *Comédie des Chansons* de 1640, où « il n'y avait pas un mot, qui ne fût un vers ou un couplet de quelque chanson ». — Voir J. Tiersot : *Histoire de la Chanson populaire en France*, 1889.

6. Voir à la Bibl. Nat. les *Airs* (manuscrits) de Boësset, Lambert, Lully, *Le Camus*, etc. (Bibl. Nat. Rés. V<sup>ms</sup>, 501). — et les *Airs* (imprimés) à 1, 2, 3 et 4 parties avec la basse continue, composés par M. M. Boësset, Lambert, Lully, 1689. — La dernière pièce du volume est un *Dialogue de Marc-Anthoine avec Cléopâtre*. — Sur les *Dialogues* de Lambert, consulter une étude de M. H. Quittard, dans la revue S. I. M. (15 mai 1908).

7. Mémoire de Cambert au Roi. (Voir NEUTER et THOINAN : *les Origines de l'opéra français*, 1886, p. 33.) — D'autres essais du même genre furent tentés dans le même temps. M. H. Quittard a retrouvé récemment le libretto d'une comédie en musique de Michel de la Guerre et de Charles de Beys, *le Triomphe de l'Amour*, qui date de 1654.

8. *Airs de cour*, dialogues, récits, noëls, vaudevilles, etc., mis en musique par Lambert, Cambert, Boësset, Pinel, Bacilly, Dumont, etc. Ces vers étaient fort médiocres, mais bien rythmés; et ils plaisaient aux musiciens.

9. Lettre de Perrin au cardinal de la Rovère, 30 avril 1659.

nous pouvons croire qu'elle était écrite dans le même esprit : car Saint-Evremond, qui connaissait Cambert, dit « qu'il aimait les paroles qui n'exprimaient rien<sup>1</sup> ». C'était donc là un bien timide essai. Mais le succès fut considérable. Le chauvinisme français se réveillait alors, d'une façon agressive, contre l'italianisme imposé par Mazarin; les spectateurs apportaient à la représentation d'Issy, comme l'avoue Perrin, « la passion de voir triompher notre langue, notre poésie et notre musique, d'une musique, d'une poésie et d'une langue étrangères ».

Encouragés par cet accueil, Perrin et Cambert se remirent à l'œuvre, et composèrent un nouvel opéra : *Ariane et Bacchus*, qui ne fut pas représenté<sup>2</sup>. Perrin écrivit aussi avec Jean-Baptiste Boësset, surintendant de la musique de la Chambre, une *Mort d'Adonis*, qu'on ne joua pas davantage<sup>3</sup>. Mazarin était mort en 1661<sup>4</sup>, et l'opéra, privé de son appui, se heurtait à la cabale des musiciens français. Enfin, vers 1667, Perrin rencontra le protecteur qu'il cherchait pour réaliser sa marotte de l'opéra français : c'était Colbert, acharné, dans son ardent patriotisme, à arracher aux étrangers tous leurs titres de gloire. Colbert crut trouver dans Perrin son Lebrun de la musique. Perrin le poussa à fonder une Académie de poésie et de musique, dont il comptait bien être le directeur<sup>5</sup>. Colbert appuya ses projets; et, le 28 juin 1669, Perrin reçut par lettres patentes du roi, un « Privilège pour l'établissement des Académies d'opéra, ou représentations en musique, en vers français, à Paris et dans les autres villes du royaume, pendant l'espace de douze années<sup>6</sup> ». Perrin s'associa avec Cambert<sup>7</sup>; mais ils manquaient d'argent. Ils s'associèrent deux autres personnages qui devaient en apporter, mais qui en réalité n'entrèrent dans l'entreprise que pour les gruger : deux tristes sires, le marquis de Sourdeac, grand seigneur crapuleux et toqué, mais le premier machiniste de France, depuis Torelli<sup>8</sup>; — et son compère Champeron, un faux noble, un escroc déguisé. Sourdeac et Champeron s'adjugèrent l'administration de l'affaire et laissèrent aux pauvres benêts Perrin et Cambert la partie artistique. Cambert fut simple chef d'orchestre à gages, et Perrin poète de l'opéra, dont les deux autres tenaient la caisse. On passa assez longtemps à recruter des artistes à Paris et en province, surtout en Languedoc, à Béziers, à Albi, à Toulouse. On transforma en théâtre un jeu de

paume, rue Mazarine; et, le 3 mars 1671, l'Opéra français donna sa première représentation : *Pomone*, pastorale en cinq actes et un prologue, de Perrin et Cambert. Le poème, fort médiocre, est un mélange de pastorale et de féerie du Châtelet, avec des transformations à vue et un comique assez grossier. Nous n'avons conservé de la musique que le prologue, le premier acte, et les cinq premières scènes du second<sup>9</sup>. Des ouvertures précèdent le prologue et le premier acte, — la première, en trois mouvements : 1<sup>o</sup> à 4 temps, grave et saccadé; 2<sup>o</sup> à 3 temps, très vite; 3<sup>o</sup> à 4 temps, comme le premier mouvement, mais se ralentissant et s'élargissant vers la fin; — la seconde ouverture, en deux mouvements : 1<sup>o</sup> à 4 temps, gai et saccadé; 2<sup>o</sup> à 3 temps, vif, auquel s'enchaîne le premier air de *Pomone*. — Les chants, où alternent assez habilement les rythmes à 4 et à 3 temps, s'enchaînent assez bien les uns aux autres. Les scènes comiques ne manquent pas de carrure; les chœurs, les soli et les danses se répètent, à la façon de Lully, dont la noble grâce élégiaque et racinienne s'annonce déjà dans la scène de Vertumne amoureux, écrite avec aisance et non sans quelques audaces harmoniques.

*Pomone* réussit au delà de toute espérance<sup>10</sup>. On en donna 146 représentations. Mais toutes les recettes restèrent dans les mains de Sourdeac et Champeron, qui laissèrent mettre Perrin en prison pour dettes. Il y resta un an. Personne ne s'inquiétait de lui; mais son œuvre faisait son chemin. Guichard et Sablières donnaient à Versailles, en novembre 1671, une pastorale en musique : *les Amours de Diane et d'Endymion*<sup>11</sup>; et Cambert composait, avec Gabriel Gilbert, résident de Christine de Suède en France, un second opéra : *la Pastorale héroïque des Peines et des Plaisirs de l'Amour*, qui fut représentée au théâtre de la rue Mazarine, en février ou mars 1672. Le poème, bien que fort inégal, est très supérieur à celui de *Pomone*. Les deux premiers actes offrent un mélange poétique de volupté, de passion, de mélancolie, de langueur pastorale, de noblesse néo-grecque et de pompe royale. C'est un prototype des livrets de Quinault. La musique nous est parvenue aussi mutilée que celle de *Pomone*. Nous n'en possédons plus que le premier acte<sup>12</sup>. Il a une ouverture en quatre mouvements : 1<sup>o</sup> à 4 temps, grave et pompeux, à la façon de Hændel; 2<sup>o</sup> à 4 temps, vite et saccadé; 3<sup>o</sup> à 3/2, mouvement de gigue; 4<sup>o</sup> à 4 temps, lent et grave,

1. L'orchestre de Cambert comprenait des clavecins, théorbes, violes et violons, qui jouaient tous ensemble l'ouverture, à ce que dit Perrin. Saint-Evremond parle de concerts de flûtes, qui l'avaient ravi. Pour la partie vocale, 3 soprani, une basse, une basse-dessus, une taille et une basse-taille.

2. Il n'en reste que le livret et quelques indications instrumentales. L'ouverture comprenait un concert de trompettes, tambours et fifres, après lequel commençait le chant, accompagné par les théorbes et les luths. Au second acte, il y avait un concert de musettes; au 3<sup>e</sup>, de clavecins, théorbes et luths; au 4<sup>e</sup>, de hautbois; au 5<sup>e</sup>, une grande symphonie de violons.

3. On en fit entendre seulement quelques fragments, au petit coucher du roi; mais il semble que Lully et sa cabale les aient perdus. — La *Mort d'Adonis* devait être, d'après les déclarations de Perrin, un modèle de tragédie musicale, comme l'*Ariane* était, suivant lui, un modèle de comédie musicale, et la pièce jouée à Issy, de pastorale musicale.

4. Mazarin, qui avait témoigné de sa sympathie pour les premiers essais de Perrin et de Cambert, n'en avait pas moins continué à s'adresser aux Italiens. Deux mois avant sa mort, il faisait représenter dans sa chambre le *Serse* de Cavalli.

5. Dedicace par Perrin à Colbert de son *Recueil de paroles de musique* (1667-1668). Perrin excite Colbert à ne pas souffrir « qu'un natou, partout ailleurs victorieux, soit vaincu par les étrangers en la connaissance de ces deux beaux arts : la poésie et la musique ».

6. Les termes du Privilège montrent qu'on voulait imiter « les Académies non seulement de Rome, Venise et autres cours d'Italie, mais encore des villes et cours d'Allemagne et d'Angleterre, où ces Académies avaient été pareillement établies à l'imitation des Italiens ». — Les gentilshommes, demoiselles et personnes de condition, étaient autorisés à chanter à l'Opéra, sans déroger.

7. Cambert était devenu maître de la musique de la reine Anne d'Autriche. De cette époque date un trio bouffé de lui, composé pour une comédie de Brécourt : *le Jaloux invisible* (1636); M. Weckerlin a réédité ce morceau, à la suite de la partition des *Peines et Plaisirs de l'Amour* (édition Michaelis). C'est une caricature de l'opéra italien.

8. Sourdeac avait donné, en 1660, dans son château de Neufbourg, en Normandie, *la Toison d'Or* de Corneille, avec décors et machines de son invention.

9. Manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire. M. Weckerlin l'a réédité, dans la collection Michaelis.

10. Perrin et Cambert disposaient d'une troupe de 5 chanteurs, 4 chanteuses, 15 choristes, et 13 symphonistes à l'orchestre. Ils avaient aussi des danseurs; pas de danseuses.

11. Cette œuvre, remaniée, fut redonnée à Saint-Germain-en-Laye, devant le roi, en février 1672, sous le titre de : *Triomphe de l'Amour*.

12. Publiée par M. Weckerlin, dans la collection Michaelis. — Le second acte, qui nous manque, passait pour le plus beau. (Voir Saint-Evremond.)



servant de transition à la première scène. — Le Prologue, plus développé que celui de *Pomone*, se rapproche de ceux de Lully; les soli, duos, trios, chœurs et danses y alternent d'une façon harmonieuse. Les scènes mélancoliques manquent de force, mais non de grâce ni d'émotion; et surtout les danses et chants des bergers et des satyres ont une carrure, une franchise et une souplesse remarquables; c'est d'un style excellent, et tout à fait français. En somme, Cambert, d'après les trop courts spécimens que nous avons de son talent, nous apparaît comme un sérieux musicien, qui avait une écriture facile, élégante, un émotion et une gaieté moyennes, un génie modéré. Il était un harmoniste assez fin; et son récitatif semble avoir été plus nuancé que celui de Lully. Les principaux reproches des contemporains, comme Saint-Evremond, portent sur son tempérament plus élégiaque que dramatique, et sur son manque d'intelligence. « Il lui fallait quelqu'un plus intelligent que lui pour la direction de son génie. »

*Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* eurent un grand succès d'argent; et, ce succès venant après celui de *Pomone*, la cause de l'opéra français fut gagnée. Ce fut aussitôt à Paris un engouement général. Les comédiens du Marais, la troupe de Molière firent une place de plus en plus large à la musique dans la comédie<sup>1</sup>. Les Jésuites s'adressèrent même à Cambert pour des exécutions musicales dans les églises. Molière, qui, depuis 1661, cherchait à fonder la comédie, la musique et la danse<sup>2</sup>, eut l'idée de racheter à Perrin, toujours emprisonné et enragé contre l'ingratitude de ses associés, son Privilège royal, pour reprendre, à sa place, l'entreprise des représentations d'opéra.

Mais ici Lully entre en scène. Et aussitôt Perrin, Cambert, Sourdiac, Gilbert, Sablières, Molière lui-même, tous vont rentrer dans l'ombre; leur carrière est finie: ils ont travaillé pour lui.

## CHAPITRE II

### LULLY<sup>3</sup>

Jean-Baptiste Lully naquit à Florence, le 29 no-

1. La troupe du Marais donna en 1670 *les Amours de Vénus et d'Adonis*; en 1671 et 1672, *les Amours du Soleil*; en 1672, *les Amours de Bacchus et d'Ariane*, avec machines et musique de Douneau de Visé. — La troupe de Molière décida « d'avoir dorénavant à toutes sortes de représentations tant simples que de machines, un concert de douze violons et des chanteurs », et elle donna en 1671 et 1672, sur le théâtre du Palais-Royal, *Psyché* de Corneille, Molière et Quinault, musique de Lully.

2. *Les Fâcheux* (1661), *le Mariage forcé* (1664), *la Princesse d'Élide* (1664), *Mélicerte* (1666), *la Pastorale comique* (1666), *l'Amour médecin*, *le Sicilien* (1667), *Georges Dandin* (1668), *les Amants magnifiques* (1670), dont le sixième intermède est du pur opéra, *M. de Pourceaugnac* (1669), et surtout *le Bourgeois gentilhomme* (1670), dont le Ballet des Nations est une scène de grand opéra-buffa.

Ce n'est pas à l'opéra-comique, comme on l'a dit quelquefois, que s'acheminait Molière. Molière évitait justement l'écueil de l'opéra-comique: le passage trop brusque du dialogue parlé au chant. Il introduisait de préférence dans ses comédies des scènes chantées pastorales, ou houleuses; les acteurs n'en étaient pas ceux de l'action comique, mais des personnages accessoires, soit poétiques, soit burlesques; dans les deux cas, c'était un élément de fantaisie et d'outrance qui s'introduisait, avec la musique, dans la comédie. On n'aurait pas la physionomie habituelle de la comédie parlée, mais on l'enveloppait de musique. De plus, le pouvoir d'ivresse, qu'il y a dans la musique, rendait possibles toutes les audaces de la fantaisie. Elle permettait au *Bourgeois gentilhomme* et au *Malade imaginaire* de se terminer en grandes farces rebelles. Si Molière eût vécu, il eût été amené à doter la France d'une sorte d'épopée bouffe, rappelant la comédie aristophanesque.

3. BIBLIOGRAPHIE: LECHEF DE LA VIEVILLE DE LA FRESNEUSE,

vembre 1632. Il vint en France, vers 1616, à la suite du chevalier de Guise. Il savait tout juste alors chanter et pincer de la guitare. Sa formation musicale fut presque exclusivement française. Au service de la Grande Mademoiselle, il fut remarqué par le comte de Nogent, qui lui fit apprendre le violon. Il devint un des premiers violonistes du temps<sup>4</sup>. Il étudia aussi le clavecin et la composition, sous la direction de Nicolas Métra, François Roberday et Nicolas Gigault, organistes parisiens<sup>5</sup>. Il profita des exemples de notre école symphonique française, alors assez brillante<sup>6</sup>; et, pour le style vocal, il dut beaucoup à nos maîtres de l'Air de cour, ainsi qu'aux nombreux compositeurs et chanteurs italiens établis à Paris. Cavalli eut certainement quelque influence sur lui, quand il vint à Paris. Lully fut chargé, en 1660, de remettre au point le *Serse* du maître vénitien pour la scène française, et il en écrivit les airs de ballet. Sans doute eut-il aussi connaissance des œuvres de Cesti, qui paraît avoir été, comme nous le disons ailleurs<sup>7</sup>, en rapports avec la France.

De bonne heure, il entra dans la grande bande des violons du roi; il reçut en 1652 l'inspection générale des violons du roi et la direction d'une nouvelle bande formée par lui, celle des Petits Violons; en 1653, il fut nommé compositeur de la musique de la chambre, à la mort de Lazzarini; et il prit dès lors une grande part aux Ballets de la cour, où il se prodiguait comme directeur, compositeur, acteur et danseur. A partir de 1657, il y régna sans conteste. Les éloges de Benserade, dès 1658, montrent à quel point l'habile homme était bien vu du roi, grâce à son esprit courtois et bouffon, non moins qu'à son talent. En 1661, il réussit à se faire nommer surintendant de la musique de la Chambre, ce qui, dans l'anarchie des charges musicales à la cour, lui assura une situation prédominante. Il fut le collaborateur et l'ami de Molière, et il écrivit et organisa la partie musicale de ses Comédies-Ballets, jusqu'en 1670. Habitué pendant quinze ans au genre du Ballet, il fut longtemps un adversaire obstiné de l'opéra français; jusqu'en 1672, « il soutenait que c'était une chose impossible à exécuter en notre langue<sup>8</sup> », et il fit

*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1705, Bruxelles. — TITON DU LILLET, *le Parnasse français*, 1732. — FRANÇOIS LE PÈVOST D'EXEMES, *Lully musicien*, 1779. — CHARLES PERRAULT, *les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, 1696; — *Parallèle des anciens et des modernes*, 1692. — *Critique de l'opéra*, 1675. — ABBÉ DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1733. — GEORG MUFFAT, *Préfaces au Florilegium*, 1695, 1698; (réédité dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*). — F. W. MARPURG, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1754, Berlin. — NUITTER ET THOINAN, *les Origines de l'opéra*. — A. POUJIN, *la Troupe de Lully* (*Ménestral*, 1893-5-6). — EDMOND RADET, *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, 1891. — LIGONÉ DE LA LAURENCIE, *Histoire du goût musical en France*, 1905; — *Lully*, 1911. — HENRY PRUNÈRES, *Lully*, 1910. — LAJARTE, *Catalogue historique de la bibliothèque du théâtre de l'opéra*, 1878. — ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'autrefois* (*Notes sur Lully*), 1908.

4. Le talent de Lully comme violoniste devint proverbial. On trouve dans les lettres de Mme de Sévigné, l'expression: « Jouer du violon comme Baptiste ».

5. M. Guilmant a réédité le *Livre de musique pour l'orgue* de Gigault, paru en 1685, et les *Fugues et Caprices* de Roberday, parus en 1660, dans ses *Archives des maîtres de l'orgue*, avec d'excellentes notices de M. A. Pirro.

6. Ces maîtres, dont les plus connus sont G. Dumanoir, roi des violons et chef de la grande bande des 24 violons, Mazuel, Verdier, Belleville, Constantin, ont été récemment remis en lumière par M. J. Ecorcheville dans sa publication de *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français*, d'après un manuscrit de Cassel.

7. Voir le chapitre de l'opéra en Italie.

8. Factum de Guichard et Sablières, à propos de leur *Triomphe de l'Amour* de 1672 (cité par Nutter et Thoinan, p. 206).

tout pour en empêcher l'établissement. Puis, en homme intelligent et sans scrupules, quand il vit, par les premiers essais de Cambert et de Perrin, que non seulement l'opéra français était possible, mais qu'il était avantageux, il sut en un tour de main supplanter ses devanciers et son ami Molière, dont il connaissait les projets musico-dramatiques. Il alla secrètement trouver Perriu, emprisonné à la Conciergerie, lui racheta son Privilège, qu'il fit confirmer par le roi, en le rendant plus oppressif pour les autres théâtres, et en particulier pour celui de Molière<sup>1</sup>. Par lettres patentes du 13 mars 1672, il reçut le droit exclusif d'établir à Paris une Académie Royale de musique, « pour faire des représentations des pièces de musique, composées tant en vers français qu'autres langues étrangères, pour en jouir sa vie durant, et après lui, celui de ses enfants qui serait pourvu et reçu en survivance de sa charge de Surintendant de la musique de la chambre ». Il eut de plus le droit d'ouvrir à Paris, et partout où il le jugerait nécessaire, des Ecoles de musique, et enfin de faire imprimer et vendre à son gré, en dépit du privilège de l'imprimeur Ballard, sa musique et les poèmes de ses opéras. C'était une véritable dictature héréditaire qui s'établissait sur la musique. Ses adversaires furent rapidement évincés. L'Opéra de Sourdeac et de Champeron fut fermé par ordonnance de police. Perrin mourut en 1675, endetté comme toujours. Cambert passa en Angleterre, où Charles II lui offrait la place de surintendant de sa musique; il y mourut assassiné, en 1677. Quant à Molière, beaucoup plus redoutable, la mort eut raison de lui, le 27 février 1673; et, dès le 28 avril de la même année, Lully faisait expulser de la salle du Palais-Royal la troupe de Molière, pour installer à la place son Académie Royale de musique.

Dès lors, il fut seul maître, et maître absolu. De 1672, date de sa première œuvre représentée au théâtre de l'Opéra de la rue de Vaugirard : *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, jusqu'à 1686, date de sa dernière œuvre : *Acis et Galathée*, il donna 20 œuvres dramatiques, qui se divisent en 13 tragédies, 3 pastorales, 4 ballets, opéras-ballets, ou divertissements<sup>2</sup>. Il s'était associé, comme librettiste, Quinault, qu'il tenait à ses gages<sup>3</sup>. Il avait comme sous-chefs d'orchestre, Lalouette, Collasse et Marais<sup>4</sup>. Sa troupe théâtrale avait été en partie formée par lui, en partie héritée de Perrin et de Cambert; elle comptait certains des artistes les plus célèbres de l'Europe. Louis XIV, passionné pour l'opéra, ne cessa de témoigner l'intérêt le plus attentif à son organisation

sous la main de Lully; il accorda à celui-ci, en 1681, les lettres de noblesse et le titre de conseiller-secrétaire du roi, en dépit de l'opposition de Louvois. Très riche, par suite de son mariage avec la fille du célèbre musicien Lambert, de ses divers traitements et de ses spéculations<sup>5</sup>, Lully devint une véritable puissance<sup>6</sup>; et la fortune insolente de ce roturier, qui avait la juste conscience de son génie, faisait scandale à la cour, où la faveur du roi le soutint, jusqu'à sa mort, le 22 mars 1687, à l'âge de cinquante-cinq ans.

..

L'œuvre de Lully comprend deux parties, de valeur inégale : ses comédies-ballets, dont l'étude a été beaucoup trop négligée, jusqu'à ces derniers temps<sup>7</sup>, — et ses opéras. Les premières servent de transition entre le Ballet français et l'Opéra. Le génie raisonné de Lully s'y forme graduellement. Il inaugure le genre de l'ouverture française, dès le ballet de *l'Amore ammalato* (1657), et surtout dans *Alcidiane* (1658) et dans *le Ballet de la Raillerie* (1659)<sup>8</sup>. Il pratique déjà, sa grande architecture décorative, qui encadre ses pièces dans de pompeux Prologues et Épilogues. Pour le chant, il est encore très italien. Si ces premières œuvres nous semblent un peu manquer d'invention proprement musicale et de puissance de développement, elles n'en marquent pas moins un progrès considérable sur les Ballets qui précèdent les débuts de Lully. Où il paraît surtout supérieur, dès cette période, c'est par son intelligence de la scène. Il obtient des effets irrésistibles, par le moyen du rythme et de l'accent comiques, — soit, comme dans la scène du magicien du *Mariage Forcé*, par le contraste entre la gravité du chant et le ridicule de la situation, — soit, comme dans la scène du Mufti du *Bourgeois Gentilhomme*, par l'application, au chant, de rythmes de danses saccadées et débanchées, avec de grands sants de voix, de brusques alternances de rythmes, des contretemps burlesques<sup>9</sup>. Ce comique bouffe, un peu grimaçant, qui a quelque chose d'Ossenbach, tend à donner un caractère épileptique à la comédie-ballet de Molière. Si plaisante que soit la musique, elle n'a pas la généreuse verve de Molière; elle semble pauvre, quand on la compare à l'impétueuse bouffonnerie des Italiens de son temps, de Stradella et des Napolitains. Le génie de Lully manque d'abondance; il est sec. Mais il est extrêmement intelligent. Il est maître de son style, qui a une clarté et un ordre lumineux. Rien de trop.

1. Il faisait défense à tout autre théâtre de « donner des représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments, sans sa permission par écrit ». Molière réussit à faire rapporter cette clause ridiculement tyrannique; mais, deux mois après sa mort, Lully revint à la charge, et obtint, le 30 avril 1673, une ordonnance interdisant aux comédiens de faire usage de plus de deux voix et de six violons. Peu lui importait, pour satisfaire son ambition personnelle, de tuer un des plus beaux genres dramatiques français : cette comédie-ballet, à laquelle lui-même avait travaillé pendant plus de dix ans.

2. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), *Cadmus et Hermione* (1673), *Alexste* (1674), *Thésée* (1675), *le Carnaval* (1675), *Atys* (1677), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *le Triomphe de l'Amour* (1681), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amalthis* (1684), *Roland* (1685), *l'Idylle sur la Paix* (1685), *l'Églogue de Versailles* (1685), *le Temple de la Paix* (1685), *Arnède* (1686), *Acis et Galathée* (1686).

3. Il lui avait assuré 40 000 livres par opéra, et le roi, une pension de 2 000. Moyennant quoi, Quinault était son employé.

4. Lalouette (1651-1728), bon violoniste, fut maître de chapelle à Saint-Germain-l'Auxerrois et à Notre-Dame; il écrivit des cantates et des motets. Pascal Collasse (1619-1709) fut maître de la musique

de la chambre, et auteur de nombreux opéras. Marius Marais (1656-1728), virtuose remarquable sur la basse de viole, écrivit des opéras, dont certains, comme *l'Alcyone* de 1706, furent célèbres.

5. Notamment dans des achats et ventes de terrains, et dans des constructions et locations d'immeubles. Il avait 6 maisons de location à Paris, plus des maisons de campagne à Puteaux et à Sèvres. Il fut sur le point d'acquiescer, en 1682, le comté de Grignoa. M. Radet calcule que sa fortune s'élevait, quand il mourut, à plus de deux millions d'aujourd'hui. En y joignant les revenus de l'Opéra, de ses ouvrages en librairie, et la vente de ses diverses charges, M. Ecorcheville évalue le tout à plus de sept millions.

6. Ce fils d'un menuisier florentin réussit, par le mariage de sa fille Catherine avec le fils de Pierre de Francine, à s'allier aux Le Tellier-Louvois.

7. M. Heury Prunières a été le premier à en faire une étude attentive.

8. H. Prunières, *Notes sur les origines de l'ouverture française* (L. M. G., 1911).

9. Ludovic Cellier a réédité en 1867 le texte du *Mariage Forcé*, paroles et musique, d'après le manuscrit de Pbilidor, qui est au Conservatoire. M. Weckerlin a publié une réduction de la partition du *Bourgeois Gentilhomme*, pour piano et chant.

Des qualités de classique français. Sa maîtrise, dès ces œuvres de début, est dans l'accent. — C'est sur cette puissance de l'accent qu'il bâtra, dans la suite, d'une façon raisonnée, sans passion, ses superbes opéras.

Les opéras de Lully ne se nomment pas opéras. Ils se nomment tragédies lyriques, ou tragédies mises en musique, ou simplement tragédies. Le modèle du Florentin était la tragédie française. Comme plus tard Gluck et Grétry, il avait pour idéal musical la déclamation tragique. Gluck diffère des deux autres et leur est supérieur, en ce qu'il a cherché son modèle dans une tragédie idéale. — La tragédie grecque, telle qu'on l'imaginait alors; — au lieu que le modèle de Lully et de Grétry était l'art tragique de leur temps. « C'est au Théâtre-Français, écrit plus tard Grétry, c'est dans la bouche des grands acteurs, que le musicien apprend à interroger les passions, à scruter le cœur humain, à connaître et à rendre ses véritables accents. » Il consultera Mlle Clairon pour un duo, il copiera en musique « ses intonations, ses intervalles et ses accents », il notera les modulations d'une page d'*Andromaque*. — Cette idée artistique, dont il était si fier, comme d'une invention personnelle, était celle de Lully.

« Si vous voulez bien chanter ma musique, disait-il, allez entendre la Champmeslé. »

Et Lecerf de la Viéville écrit :

« Il allait se former à la Comédie-Française sur les tons de la Champmeslé ».

Cette remarque est la clef de tout l'art de Lully. De nombreuses relations du temps nous font connaître cette déclamation de la Champmeslé. Nous savons par Louis Racine que, « venue sur l'âge, elle poussait de grands éclats de voix », et qu'elle avait « une déclamation enlée et chantante<sup>1</sup> ». Boileau, déclamant à Brossette des passages de Racine, comme les disait la Champmeslé, y met « toute la force possible », et ajoute que « le théâtre demandait de ces grands traits outrés, aussi bien dans la voix, dans la déclamation, que dans le geste<sup>2</sup> ». Les frères Parfait notent que sa récitation était « une espèce de chant<sup>3</sup> »; et l'abbé du Bos rappelle « les ports de voix extraordinaires » dont elle usait dans la déclamation, en particulier, dans une scène fameuse de *Mithridate* (IV, 3), où brusquement « elle prenait le ton à l'octave au-dessus » du reste de sa mélodie<sup>4</sup>. Enfin la tradition rapporte que cette voix si touchante était prodigieusement sonore. « Si on eût ouvert la loge du fond de la salle, on eût entendu l'actrice jusque dans le café Procope<sup>5</sup>. » Ainsi, cette déclamation était un chant véhément et emphatique. Or, c'était la déclamation même de Racine. Louis Racine nous dit que son père « dictait les tons » à la Champmeslé « et même qu'il les lui notait »<sup>6</sup>. Nous arrivons donc à cette conclusion qu'en allant « se former sur les tons de la Champmeslé », Lully allait se former « sur

les tons » de Racine, sur la déclamation personnelle de Racine, et que c'est cette déclamation qu'il a notée en musique<sup>7</sup>.

La première chose qui trappe dans la tragédie de Lully, c'est la place éminente qu'y tient le récitatif. Il n'en est pas un accessoire, une sorte de lien factice qui unit les différents airs; il est le cœur de l'œuvre. Dans ce siècle de l'intelligence, le récitatif représentait la partie raisonnable de l'opéra, le raisonnement mis en musique; on s'en delectait. Ce fut principalement par lui que Lully établit sa supériorité. « Après lui, dit la Viéville, on peut trouver des airs et des symphonies qui valent ses airs et ses symphonies. Mais son récitatif est inimitable. Nos maîtres d'aujourd'hui ne sauraient attraper une certaine manière de réciter, vive, sans être bizarre, que Lully donnait à son chanteur. » — La première loi de ce récitatif, c'est la stricte observation du style syllabique. La ligne déclamée est nettoyée de toute « végétation mélodique », comme dit M. L. de La Laurencie. Lully réagit vigoureusement contre le goût italien des vocalises, des « roulements », des « doubles » (c'est-à-dire, des répétitions ornées), que son beau-père, Lambert, avait contribué à mettre à la mode; non seulement il évitait d'en écrire, mais il se mettait en fureur, quand les chanteurs, suivant la coutume, ajoutaient quelques fioritures à la partie qui leur était confiée. « Point de broderie! leur criait-il. *Mon récitatif n'est fait que pour parler*, je veux qu'il soit tout uni<sup>8</sup>. » — Le récitatif de Lully épouse donc fidèlement les mouvements du discours. Mais, avant tout, il en épouse les rythmes poétiques, il se moule sur les vers; et c'est la souvent, il faut bien le dire, une grande cause de monotonie. Quelle que soit l'habileté de Quinault à varier dans ses vers les accents rythmiques, sa déclamation, traduite en musique par Lully, est dominée par l'accentuation exagérée de la rime dans les vers courts, de la césure et de la rime dans les alexandrins. On trouve souvent des steppes de récitatifs et d'airs, scandés de la façon suivante :

Il n'est rien | dans les ciens, |

Il n'est rien | ici - bas |

De si charmant | que vos appas. |<sup>9</sup>

Arrêtez, | belle Iris, | différez | un moment |

D'accomplir | en ces lieux | ce que Junon | dé-si-re. |<sup>10</sup>

Lully mit en musique *l'Idylle sur la Paix* de Racine; et, d'après le jugement de Louis Racine, il y « avait parfaitement rendu le poète ». Le Prevost d'EXMES raconte aussi, d'après un récit de Louis Racine, que Lully mit un jour en musique et chanta les vers d'*Iphigénie* :

« Un prêtre environné d'une foule cruelle  
Portera sur ma fille une main criminelle, etc. »

et qu'il fit frissonner l'auditoire par la vérité et la véhémence tragique de ses accents.

8. Lecerf de la Viéville.

9. *Idyl.* Acte II, sc. II. Air de Jupiter.

10. *Idyl.* Acte II, sc. IV. Air de Mercure.

1. LOUIS RACINE, *Mémoires sur la vie de J. Racine*.

2. *Correspondance entre Boileau et Brossette*, 1855, p. 521-2.

3. *Histoire du Théâtre-Français*, t. XIV.

4. ABBÉ DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1733, III, 141.

5. LEMAZURIER, *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, 1810.

6. Boileau et l'abbé Du Bos apportent leurs témoignages à l'appui de cette assertion, dont il ne paraît pas possible de douter.

7. Racine faisait paraître *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie* et *Phèdre*, précisément dans les années où Lully faisait jouer ses premiers opéras, c'est-à-dire dans les années où il formait son style récitatif; et ces tragédies de Racine servaient de débuts à la Champmeslé.

Quand à la monotonie de ce perpétuel dactyle se joint la monotonie de la ligne mélodique, comme il arrive souvent, c'est le ronronnement fastidieux de l'alexandrin classique. — Heureusement, dans ses pages les plus soignées, Lully, tout en maintenant l'accentuation de la césure et de la rime, en rachète la monotonie par l'alternance des mesures à quatre et à trois temps, par la beauté expressive du dessin mélodique et par l'accent pathétique. Ainsi, dans l'admirable scène de Méduse, au troisième acte de *Persée*, ou dans les deux airs de Médée, au second acte de *Thésée*, dont la déclamation se modèle, si l'on peut dire, sur la respiration de l'héroïne :

Doux repos | , | innocen-te paix, |  
 Heureux, | heureux un cœur, |  
 qui ne vous perd | jamais. | ...  
 Dépit mortel, | transport | jaloux,  
 Je m'abandonne | à vous.

Mais, en général, la mesure, après avoir flotté, un moment, librement balancée, reprend aussitôt après son rythme monotone. Il arrive même que la rime qui termine la phrase ou la période soit appesantie encore par l'adjonction d'un battement de gosier, d'un trille. J.-J. Rousseau, dans sa *Lettre sur la musique française*, s'indigne contre « ces repos » à la fin de chaque vers, « ces cadences parfaites qui tombent si lourdement, et sont la mort de l'expression ». Il ne critique pas moins les inflexions exagérées et les grands sauts de voix<sup>1</sup>. — Sans adopter entièrement ses conclusions, dont la sévérité va jusqu'à l'injustice, on doit, dans presque tous les récitatifs ou airs récitatifs de Lully, distinguer de l'ensemble du morceau certaines phrases, qui en sont en quelque sorte le noyau. Ces phrases, d'ordinaire au début du récitatif, sont généralement bien observées d'après les intonations naturelles du personnage et de la passion; et elles sont gravées avec

précision. Les phrases qui suivent sont beaucoup plus molles et plus conventionnelles. Il arrive souvent d'ailleurs que la première phrase soit répétée plusieurs fois textuellement, au cours du morceau, puis à la fin, pour conclure. C'en est ainsi l'arête, qui soutient le reste de la construction, un peu grossièrement maçonnée. Il est rare que Lully n'amorce pas ses scènes d'une façon assez vraie et vivante. Il est rare qu'il les développe avec liberté. Il suit presque toujours le même chemin, qui n'offre rien d'imprévu. Il finit d'ordinaire dans le ton où il a commencé, sans avoir jamais quitté les tons les plus analogues au ton principal, oscillant régulièrement de la dominante à la tonique, et élargissant les phrases vers la fin, en les ornant d'un *gruppetto* sur le dernier mot. Qui connaît le majestueux développement de l'un de ces récitatifs les connaît tous. Déjà, de son temps, on se plaignait de « ces fades récitatifs, qui se ressemblent presque tous<sup>2</sup> ». Ses partisans, comme la Viéville, expliquaient ses répétitions par l'honnêteté artistique de Lully, qui, ayant à redire les mêmes choses, les redisait de la même façon : car il n'y a, déclaraient-ils, qu'une façon de dire la vérité; et toutes les autres s'en éloignent<sup>3</sup>. Mais, en réalité, ces répétitions avaient une autre raison. Ce n'est pas seulement le retour de certains sentiments identiques qui ramène les mêmes types mélodiques chez Lully; c'est le retour de certaines tournures de phrases, de certaines cadences du discours. La structure de la phrase littéraire, sa construction logique, se décalquent dans le discours musical : et cela, quel que soit le sentiment exprimé. C'est le despotisme de la période oratoire, avec son ample déroulement et ses majestueuses cadences. En un mot, l'idéal qui règne dans l'ensemble de cette déclamation est toujours un idéal oratoire, bien plus encore que dramatique. On s'en convaincra en analysant une des plus célèbres pages, le récitatif d'Armide trouvant Renaud endormi. Tous les mouvements de l'âme, toutes les inflexions de la voix, obéissent à un rythme oratoire, noble et pompeux, qui semblait d'ailleurs au public du temps l'expression de la vie<sup>4</sup>; car le récitatif de Lully ne faisait que traduire en musique, comme nous l'avons dit, la récitation théâtrale à laquelle les oreilles et l'esprit étaient accoutumés, — et qui était celle de la tragédie française<sup>5</sup>.

Si le récitatif est la charpente de l'opéra de Lully, il s'en faut que le reste de la construction y réponde

On croit entendre Gluck. C'est, presque exactement, le préface d'*Alceste*.

4. « Lorsque Armide s'anime à poignarder Renaud dans la dernière scène de l'acte II, écrit la Viéville, j'ai vu vingt fois tout le monde saisi de frayeur ne soufflant pas, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène donnât permission de respirer, puis respirant là avec un bourdonnement de joie et d'admiration. »

5. Si Lully allait entendre et étudier la Champmeslé, la Champmeslé de son côté, la Duclos, Baron, et leurs camarades du Théâtre-Français allaient entendre et étudier la déclamation des grands acteurs de Lully, et particulièrement de la Le Rochois dans *Armide*. Il y avait influence réciproque des deux théâtres.

L'école de chant formée par Lully était avant tout une école de déclamation tragique et d'action : Beaumavielle était qualifié par les contemporains de « tragédien puissant »; Duménil, de « parfait acteur »; Mlle Saint-Christophe et surtout la Le Rochois semblent avoir égalé les plus célèbres actrices de la Comédie-Française. Titon du Tillet appelle la Le Rochois « la plus grande actrice et le plus parfait modèle pour la déclamation, qui ait jamais paru sur le théâtre ».

1. Avec un modernisme curieux, J.-J. Rousseau réclame, contre Lully, un récitatif plus conforme à la nature de la langue française, « dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant », un récitatif « qui roule entre de fort petits intervalles, qui n'élève ni n'abaisse beaucoup la voix, peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien surtout qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes ainsi que dans leurs degrés ».

2. Lecerf de la Viéville.

3. La Viéville expose cette théorie dans une page extrêmement intéressante, où il s'appuie sur l'autorité des maîtres de la langue française. « Le but de la musique, conclut-il, est de repeindre la poésie. Si le musicien applique à un vers, à une pensée, des tons qui ne leur conviennent point, il ne m'importe que ces tons soient nouveaux et savants. Cela ne peint plus, parce que cela peint différemment : donc cela est mauvais. Dès que ma pensée par elle-même plaît, frappe, émeut, je n'ai point besoin d'aller chercher une phrase élégante : il me suffit que les mots rendent bien le sens. Bien exprimer, bien peindre, voilà le chef-d'œuvre. Quoi qu'il en puisse coûter au musicien pour y arriver, stérilité apparente, science négligée, il y gagnera toujours assez... » (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1705. — Quatrième conversation, p. 133-4.)

exactement; elle n'est pas toujours du même style; elle n'est pas très homogène : c'est une maçonnerie d'éléments divers qui sont noyés dans le mortier.

Dans tout grand artiste réformateur, il y a deux choses : son génie réformateur, qui a le plus souvent un caractère volontaire, raisonné; et son instinct, qui très souvent le contredit. Lully qui, en certaines choses, fut un novateur, en beaucoup d'autres ne fit que reprendre et que suivre les traditions passées. Jamais il ne dépouilla tout à fait le vieil homme : le bouffon, le mufti du *Bourgeois Gentilhomme*, le musicien attitré des ballets du roi, le collaborateur de Molière. Ses premiers opéras, — en particulier, son admirable *Cadmus et Hermione*<sup>1</sup>, une de ses œuvres les plus riches, — présentent, à côté des plus beaux modèles de tragédie lyrique<sup>2</sup>, une large partie comique, voire même bouffe et burlesque; les airs de cour, les airs de concert, les chansons dansées, les airs de vaudevilles, tiennent avec les danses les quatre cinquièmes de la partition. *Aleeste*, qui suivit (1674), offre le même caractère hétérogène. Ensuite, le goût de la cour détourna Lully de ces licences, et l'inclina vers l'élégie amoureuse; ce changement s'annonce déjà dans le *Thésée* de 1675, malgré d'excellentes scènes comiques, d'ailleurs de demi-teinte<sup>3</sup>; il est achevé dans l'*Atys* de 1676, qui est le type le plus parfait de la tragédie musicale de salon, psychologique et romanesque : on pourrait nommer cette œuvre la *Bérénice* de Lully<sup>4</sup>. Toutefois l'instinct comique était trop fort chez lui, pour qu'il pût se résigner à l'étouffer tout à fait; constamment, on voit reparaître cette veine burlesque dans ses opéras<sup>5</sup>. C'est le trio des Frileux d'*Isis*; c'est le Polyphème d'*Acis et Galathée*, d'une ampleur et d'une jovialité admirables. Le comique de Lully s'attaque volontiers aux défauts physiques, qu'il note en musique d'une façon plaisante<sup>6</sup> : un trait assez italien.

Un autre héritage du Ballet de cour était la Pastorale. Lully y excella. Ici, cette âme sèche, plus intelligente que sensible, atteint à une pureté d'émotion qui l'égale aux plus grands poètes de la musique. C'est le prologue de *Cadmus*; c'est la scène champêtre de *Thésée*; ce sont les chœurs et danses de nymphes dans *Proserpine*; c'est la noce de village

1. *Cadmus et Hermione* (avril 1673) fut le premier opéra véritable de Lully : car celui qui l'avait précédé, *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, n'était qu'un pastiche fait d'anciens airs de ballets, coulés ensemble. Il tient dans l'œuvre de Lully une place un peu analogue à celle d'*Hippolyte et Aricie*, dans l'œuvre de Rameau. — Une réédition mûdérée de *Cadmus* a été publiée par Tb. de Lajarte, dans la collection Michaëlis, où l'on trouvera aussi des rééditions (réduites pour piano et chant) d'*Aleeste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellerophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaëton* et *Armide*.

2. Il y a peu de pages de Lully comparables, pour la vérité et la souplesse de la déclamation, aux fameux adieux de Cadmus à Hermione (acte II, sc. IV); et la grande scène chorale du sacrifice à Mars est une des plus somptueuses fresques musicales du xvii<sup>e</sup> siècle.

3. Le ébarmant duo des vieillards athéniens, qui a, dans la caricature, une grâce attique.

4. Surtout le premier acte, qui est un des chefs-d'œuvre de Quinault, à peine inférieur par endroits aux plus belles scènes de Racine. *Atys* fut « l'opéra du Roi »; et Louis XIV garda pour cet ouvrage une prédilection qui ne se démentit jamais.

5. Les lullystes même reprochaient à Lully de s'être laissé parfois entraîner à tort par son humeur comique. Ils critiquaient « le badinage vicieux » de tel air de *Phaëton*, la gaieté mal placée du duo du prologue de *Persée*, ou de telle scène d'*Amadis*. (Voir Lecerf de la Vierville). — Lully écrivait des vaudevilles. Et combien de ses airs d'opéra ont un caractère de vaudevilles! (Voir l'air de Straton à la fin d'*Aleeste* : « A quoi bon tant de raison? » ou l'air du berger de *Thésée* : « L'amour plaît malgré ses peines. »)

de Roland; c'est le *Triomphe de l'Amour* et *Acis* tout entier. Entre toutes ces œuvres imprégnées de la poésie de la nature, trois scènes se détachent surtout, également fameuses : le sommeil de Renaud dans *Armide*, le sommeil d'*Atys*, et la nymphe changée en roseaux d'*Isis*. Elles ont une beauté antique. Rien n'est plus intéressant que de comparer la scène du sommeil de Renaud chez Lully et chez Gluck. À côté du paysage touffu et voluptueux de Gluck, la scène de Lully est nette et pure, comme une belle silhouette sur la lumière, un dessin de vase grec.

Supérieur dans le sentiment pastoral, remarquablement doué pour le comique, psychologue élégant et fin, sinon profond, des caractères aristocratiques et des dialogues de cour<sup>7</sup>, c'est peut-être — chose curieuse — dans le drame que Lully est le moins personnel. Au reste, le nombre des airs vraiment dramatiques est relativement rare dans son œuvre<sup>8</sup>. Les grands mouvements de la passion ne lui étaient pas naturels. Il n'était pas un homme violent et emporté comme Gluck. Il était un homme intelligent, qui comprenait la passion, qui la voyait du dehors, et qui la racontait. Il a très rarement la force dramatique. Il a la force du rythme, toujours, et il a presque toujours la force et la justesse de l'accent. C'est-à-dire qu'il avait tous les moyens d'exprimer la passion, si elle avait été en lui. Mais elle lui manquait.

..

Si nous examinons maintenant les formes musicales employées par Lully, nous voyons que l'*aria* régulière est assez rare chez lui. Il lui préfère des formes d'airs plus élastiques, taillées sur le patron du couplet poétique, ou de la danse, suivant que le sentiment à exprimer appartient de préférence au théâtre, ou au concert. Souvent une phrase mélodique, courte, parfois très heureuse, et d'une beauté classique, est suivie de récitatifs, où elle s'insère plusieurs fois, et qu'elle finit par clore<sup>9</sup>. Point de développement musical. Une libre déclamation, sertie dans une belle phrase mélodique. Les rythmes à 4 et à 3 y alternent. Peu de modulations. « Tout est doux, facile, coulant, lié, naturel, suivi, uni et égal<sup>10</sup>. » Rien de surprenant, puisque le modèle était le parler des gens de bonne compa-

6. Le chevrottement des vieillards dans *Thésée*; le grelottement des peuples hyperboréens dans *Isis*; le trait vocal, burlesque et saccadé, qui semble caractériser Polyphème, le monstre calant.

7. Les admirateurs de Lully notaient déjà que ce n'étaient pas les passages de passion qu'il rendait le mieux. « L'esprit de Lully se montre partout, écrit La Vierville. Cependant ce n'est pas dans les grands airs, dans les grands morceaux que cet esprit frappe davantage. C'est dans de petits traits, dans de certaines réponses qu'il fait faire à ses chanteurs, du même ton et avec le même air de finesse que les ferait une personne du monde très spirituelle. »

8. Je citerai particulièrement l'air d'Io, au 5<sup>e</sup> acte d'*Isis* : « Termine mes tourments! », un des plus pathétiques qu'il ait écrits : — l'air de Roland furieux : « Je suis trahi », où Lully a mis toute l'énergie qu'il avait, où même il a poussé, aussi loin qu'il pouvait, la peinture de la folie; — les beaux airs des prisonniers, au 3<sup>e</sup> acte d'*Amadis*. (Je signale, en passant, la ressemblance de la situation avec celle de *Fidelio*. La scène représente une prison, une troupe de prisonniers, des geôliers, et Florestan enchaîné.)

Dans *Armide*, ce sont surtout les récits qui sont dramatiques. Rousseau a pu parler, sans trop d'injustice, du « petit air de guinguette, qui est à la fin du monologue d'Armide de l'acte II. »

9. Air de Médée : « Dépit mortel, transport jaloux » *Thésée*. Ou, dans le prologue du même opéra, l'air de Venus : « Revenez, amours, revenez »

10. Lecerf de la Vierville.

gme. Mais les Italiens se moquaient de cette « endormante mélodie »<sup>1</sup>. Ils prodiguaient « les passages du bécarre au bémol, du bémol au bécarre, le chromatique, les dissonances ». Lully en est toujours extrêmement sobre.

Ses duos sont en général écrits note contre note; et par là encore il se distingue des Italiens de son temps<sup>2</sup>. Il en est à peu près de même de ses trios « toujours liés et suivis », beaucoup moins libres que ceux de Luigi Rossi, mais d'une simplicité majestueuse, qui, sans doute dans l'intention de Lully, avait un caractère néo-antique. Tel d'entre eux, comme l'admirable trio des Parques d'*Isis*, annonce les grandes scènes religieuses de *la Flûte Enchantée*<sup>3</sup>.

Quant aux chœurs, les Lullystes triomphent aisément des Italiens, qui y avaient à peu près renoncé, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas qu'ils soient très intéressants chez Lully. Ce sont des blocs compacts, où le musicien cherche toujours à faire prédominer la mélodie placée à la partie supérieure. Lully s'en désintéressait; souvent, il n'en écrivait que le dessus et la basse, laissant à ses secrétaires le soin d'écrire les parties intermédiaires. Dans ces conditions, il est clair que leur étude n'offre qu'un intérêt limité. Ils ont parfois un aspect ordonné, régulier, d'un ordre sec: tout y semble bien rangé, comme avec des étiquettes. L'effet est parfois burlesque, surtout quand il s'agit d'exprimer l'action passionnée d'une foule; en ce cas, Lully échoue complètement<sup>4</sup>. Certains chœurs cependant, qu'il avait particulièrement soignés, ont de l'ampleur et une jubilation triomphale, dont se sont souvenus peut-être Purcell et Haendel<sup>5</sup>.

Il nous reste à parler de son orchestre. Il a pour base les cinq parties de violons, qui exécutent les ritournelles, doublent les chœurs, et ponctuent les soli par leurs harmonies. Dans les « airs de mouvements, pour l'expression de certaines passions brusques », la voix est accompagnée par deux violons, « qui exécutent un chant fort suivi et travaillé. Puis, quand l'emportement est calmé, on retourne au récitatif ordinaire<sup>6</sup> ». — Les flûtes<sup>7</sup>, très employées par Lully (différent en cela de l'opéra vénitien, qui en fait rarement usage), tantôt jouent à l'unisson des cordes, tantôt forment de petits concerts, tantôt s'as-

socient aux sonneries des trompettes et des violons. — Les trompettes ont un rôle magnifique. Elles jouent souvent seules, à trois ou cinq parties, avec les timbales. — Lully employait aussi les hautbois, les bassons et les instruments de percussion, dont il usait beaucoup dans les ballets (tambour de basque, castagnettes, tambours). Il fit même entrer dans l'orchestre des musettes, guitares, trompes de chasse (dans *la Princesse d'Élide*), « des sifflets de chaudronnier » (dans *Acis*); et, comme l'auteur de *Siegfried*, il ne craint pas d'avoir recours au bruit des enclumes et des forges (dans *Isis*). — Le trait caractéristique de cet orchestre, — trait essentiellement français, — c'était que Lully l'employait rarement tout entier à la fois. Il le divisait en groupes qui dialoguaient entre eux, ou avec les voix. Ce système mettait beaucoup de lumière dans le tableau, l'air y circulait mieux; les étrangers en furent frappés. — L'orchestre de Lully était nombreux<sup>8</sup>, soigneusement recruté et formé par lui<sup>9</sup>. Il fut célèbre en Europe; on venait d'Allemagne et d'Italie pour l'entendre<sup>10</sup>. On admirait sa justesse, son rythme, la perfection de ses ensembles, et surtout la douceur, la finesse, l'égalité du jeu des violons.

Les symphonies des opéras de Lully ont été une des parties de son œuvre les plus appréciées de son temps. Ses ouvertures, d'un caractère monumental, ont fondé un type spécial: l'ouverture dite française, en deux mouvements: le premier, de mesure binaire, grave, massif, saccadé, aussi sonore que possible, tout à fait hændélien<sup>11</sup>, le second, vif, sautillant, fugué, ordinairement de mesure ternaire: après quoi vient souvent une conclusion grave, de rythme binaire, reprenant les phrases du début en les élargissant, pour finir avec plénitude. Elles ravissaient le public du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, et elles furent longtemps imitées en Allemagne<sup>12</sup>. — Les marches et les symphonies guerrières eurent aussi un succès européen. Leur pouvoir héroïque est attesté par les critiques du temps. L'abbé Du Bos écrit qu'« elles agissaient sur le public à peu près comme les vers de Corneille »; les armées ennemies, qui marchaient contre la France, marchaient, comme les nôtres, au son des marches de Lully<sup>13</sup>. — D'autres symphonies, d'un caractère plus original, faisaient partie intégrante de l'action, soit qu'elles voulassent décrire une scène, soit que, comme l'admirable symphonie *Logistille*,

1. Ce fut le sujet d'une interminable querelle entre les Italiens et les Français, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Les lullystes protestaient que « les Italiens étaient des gens à pâtisseries, à ragoûts, à coutures ambrées, et qui ne manœuvraient que de cela. Leur musique est toujours forcée, toujours hors des bornes de la nature, sans liaison, sans suite. » Ils étaient bien forcés de reconnaître que « la musique italienne, peut-être moins bonne au fond, donnait toujours un plaisir plus vif et plus piquant ». Mais ils se dédommageaient, en pensant que la musique française était le ton des gens bien élevés. (Voir la polémique du lullyste La Vieville et de l'italianisant Ragueneau.)

2. Voir les deux grands duos de *Bellerophon* et de *Phaéton*. Cette forme de duo que Lully préférait est restée, pour tous les musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle, caractéristique du duo français. Mattheson distingue, en 1737, le duo italien « fugué, intrigué, plein d'artifices », du duo français, « en contrepoint égal, où les voix chantent les paroles en même temps l'une que l'autre, et qui a un caractère religieux ». Pour types des duos français il prend ceux de Lully, et pour types des duos italiens ceux de Steffani. Chez les Italiens contemporains de Lully, comme Seariatti, les vrais duos sont assez rares. Ce sont des dialogues, où les voix se repoussent, s'entre-croisent, mais chantent rarement ensemble.

3. Rapprocher ce trio du trio des Parques, dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau. L'analogie est frappante.

4. Premier chœur des combattants invisibles, dans *Thésée*. — Chœur de la fin du premier acte d'*Armide*.

5. Ainsi, le beau chœur de *Bellerophon*: « Le monstre est défait. Bellerophon remporte la victoire. » Ou tel chœur de *Persee*.

6. Lecerf de la Vieville.

7. En général des flûtes droites et à bec. Quand ce sont des flûtes d'Allemagne, ou traversières, Lully l'indique expressément.

8. La Vieville parle, avec exagération, de 50 à 60 instruments. En 1712, il y avait exactement 48 symphonistes à l'orchestre de l'Opéra, plus le clavecin.

9. La Vieville donne de curieux détails sur la façon dont Lully choisissait ses musiciens, les examinait, surveillait les répétitions, sans rien laisser passer.

10. Georges Muffat, qui séjourna six ans à Paris, sous la direction de Lully, nota soigneusement ses observations sur le style de l'orchestre français, et spécialement sur le jeu des violons. (*Auf Lullianisch französische Art Tance aufzuführen*, préface au *Florilegium*, II, 1698, publiée par Robert Eitner dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1891.)

11. M. Hubert Parry, dans le 3<sup>e</sup> vol. de *l'Oxford History*, a justement rapproché la première partie de l'ouverture de *Thésée* de la première partie de l'ouverture du *Messie*.

12. *L'ouverture française*, introduite en Allemagne par les élèves personnels de Lully: Cousser, G. Muffat, J. Fischer, se maintint dans la suite d'orchestre allemande jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. J. S. Bach en fit usage.

13. Le prince d'Orange s'adressa à Lully, afin d'avoir une marche pour ses troupes. — La belle *Marche des Sacrificateurs* dans *Cadmus*, et la *Marche des Sacrificateurs et des combattants qui apportent les étendards et les dépouilles des ennemis vaincus*, dans *Thésée*, semblent avoir été les marches des armées du Roi, victorieuses.

au cinquième acte de *Roland*, elles cherchassent à suggérer des états d'âme précis<sup>1</sup>. — Enfin les ballets marquèrent une révolution dans l'art de la danse. Non seulement Lully les anima, au point que certains lui reprochaient de faire de la danse « un baladinage »; mais il chercha à les relier à l'action, à les rendre expressifs et dramatiques. Ce furent d'abord des « airs caractérisés », exprimant des sentiments : telles, les danses de l'Enfer, au 4<sup>e</sup> acte d'*Alceste*, « qui respirent, comme Lully disait lui-même, une « joie voilée ». Puis, il en vint à des « ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations, en un mot, d'un jeu muet, des chœurs qui ne parlaient pas, à la façon antique »<sup>2</sup> : ainsi, les ballets funèbres d'*Alceste*, de *Psyché*, les Songes Funestes d'*Atys* et les Frileux d'*Istis*.

..

On voit combien il y avait d'éléments divers dans l'opéra de Lully. L'œuvre semblerait hétérogène, sans l'étonnante unité de l'esprit qui la gouvernait et fondait ensemble ces éléments. Et c'est ensemble du monument qu'il faut surtout admirer chez Lully. Si Lully est grand, s'il mérite de garder sa haute place parmi les maîtres de l'art, c'est moins comme musicien-poète que comme architecte musical. Ses opéras sont des temples aux grandes lignes nobles et nettes, précédés, comme d'un majestueux péristyle et d'un portique aux robustes colonnes, par l'ouverture massive et par le prologue allégorique, où se groupent toutes les ressources de l'orchestre, des voix et des danses. A l'intérieur de l'œuvre, c'est le même équilibre intelligent qui règne entre les divers éléments de l'action théâtrale, entre le divertissement et le drame; et Lully tâche d'établir une progression dans les effets musicaux et dramatiques, du commencement à la fin de la tragédie. Il en arrivera, au terme de sa carrière, à la perfection de son *Armide*, « pièce souverainement belle, dit La Viéville, et où la beauté croît d'acte en acte. C'est la *Rodogune* de Lully. » — Toutes ces œuvres sont faites essentiellement pour le théâtre; toute leur beauté est à leur place; elle tient à une exactitude minutieuse, à une soumission littérale aux intentions du compositeur. Lully ne laissait rien au

hasard; il dirigeait l'orchestre, il enseignait les rôles aux acteurs, leur montrait tous les gestes, dansait même, au besoin, pour faire comprendre aux danseurs les pas qu'il avait inventés. On peut dire de sa musique ce que Gluck disait de la sienne : « La présence du compositeur lui est aussi nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature : il en est l'âme et la vie. » — Aussi, le sens de cette musique s'altéra-t-il, aussitôt après la mort de Lully; il y eut un alourdissement du goût et de l'exécution, qui faussa le caractère de cet art; et ce serait une grave erreur d'en juger, comme on le fait souvent, d'après la fausse tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui en prit le contrepied<sup>3</sup>.

En dépit de ce contresens, la gloire de Lully fut immense. Elle s'étendit dans tous les pays, et — chose à peu près unique dans l'histoire de la musique — elle pénétra toutes les classes de la société. Musiciens italiens<sup>4</sup>, allemands<sup>5</sup> et anglais<sup>6</sup> vinrent se mettre à l'école de Lully. Son influence ne se limita pas au théâtre; elle s'exerça sur tous les genres de musique<sup>7</sup>. On le chantait à la cour et à la ville, dans les alcôves et dans les cuisines<sup>8</sup>. On le jouait sur le Pont-Neuf et aux coins des rues<sup>9</sup>. Ses airs devinrent vaudevilles. Cette musique, qui était la réunion de tant de rivières de musique sorties des régions les plus diverses, se trouva être naturellement la langue de tous. C'est une ressemblance de tous entre Lully et Gluck, formé lui aussi de tant d'affluents. Mais, chez Gluck, ces affluents sont de toutes les races : Allemagne, Italie, France, Angleterre; et, grâce à cette formation cosmopolite, il fut un musicien vraiment européen. Chez Lully, ses éléments constitutifs sont presque entièrement français. — Français de toutes les classes : vaudevilles, airs de cour, déclamation tragique, comédies-ballets, symphonies françaises. Il n'y a pas eu beaucoup de musiciens aussi français que cet Italien; et il fut le seul en France qui conserva sa popularité pendant tout un siècle. On jouait encore son *Thésée* en 1779. De son vivant, il faisait échec à Marc-Antoine Charpentier; après sa mort, il lit échec à Rameau; et il résista jusqu'à Gluck, jusqu'après Gluck. Son règne a été celui de la vieille France et de l'esthétique de la vieille France. Ses destinées se sont confondues avec celles de la tragédie française, d'où l'opéra était sorti<sup>10</sup>.

1. Voir, dans les *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos, l'analyse de cette *Logistille*. C'est une des pages les plus pénétrantes de critique musicale, au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle.

2. « Il était facile, en voyant exécuter ces danses, dit encore l'abbé Du Bos, de comprendre comment la mesure pouvait régler le geste sur les théâtres des anciens. L'homme de génie qu'était Lully avait conçu par la seule force de son imagination que le spectacle pouvait tirer du pathétique même de l'action muette des chœurs. »

Le jeu muet tenait une grande place dans l'opéra de Lully. Ce fut la gloire de la Le Rochois, la fameuse *Armide*. « Elle entendait merveilleusement bien la ritournelle, qu'on joue dans le temps que l'actrice entre et se présente au théâtre, de même que le jeu muet, où, dans le silence, tous les sentiments et les passions se peignent sur le visage et paraissent dans l'action. » (Titon du Tillet.)

3. Les souvenirs recueillis par l'abbé Du Bos et par J.-J. Rousseau attestent que la représentation des opéras de Lully fut alourdie à tel point, dès le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, que leur durée devint beaucoup plus longue, malgré les suppressions qu'un y fit. Le rythme se perdit tout à fait; sans parler du manque de justesse et de la brutalité du jeu des instruments.

4. Teobaldo di Gatti de Florence vint à Paris vers 1675, y entra à l'orchestre de l'Opéra, et écrivit plus tard un opéra célèbre :

*Scylla*. — Titon du Tillet parle de l'influence exercée par Lully sur Francesco Gasparini de Modène, et sur Corelli, d'après leur propre aveu.

5. Jean-Sigismond Cousser, qui joua un rôle capital dans l'histoire de l'opéra allemand, et le grand musicien instrumental, Georges Muffat, vinrent étudier six ans à Paris, avec Lully. Peut-être en fut-il de même de Johann Fischer et de Eriebach. Steffani, Keiser et Händel subirent aussi l'influence de Lully.

6. Pelham Humphrey, maître de Purcell, vint étudier à Paris, après de Lully.

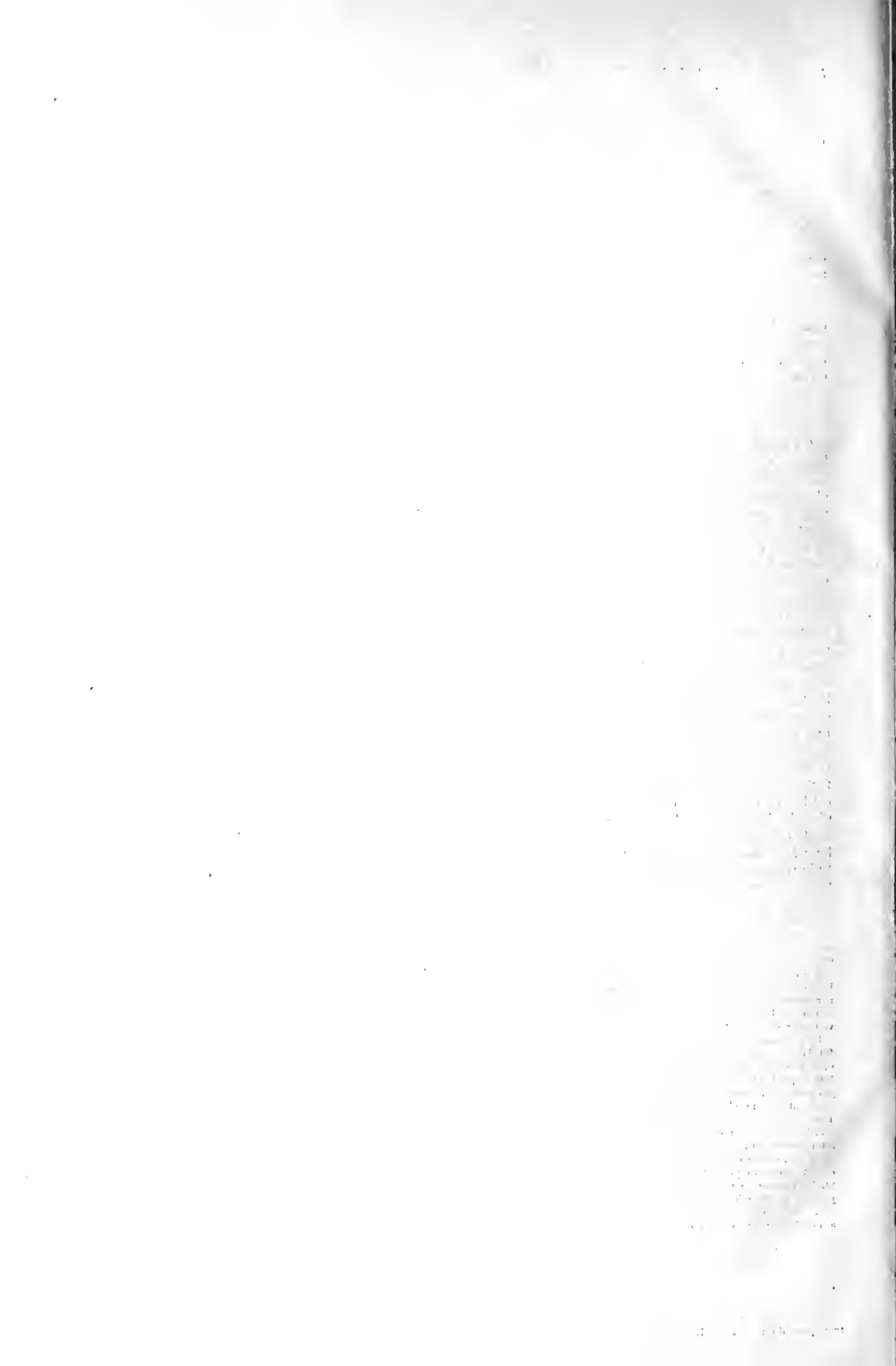
7. Le livre de clavecin de d'Anglebert, en 1689, contient des transcriptions des opéras de Lully. Son style se retrouve chez les organistes français du commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle. R. Eitner croit reconnaître dans les Suites de J. S. Bach l'influence des danses de Lully.

8. « Et quiconque n'en chante, ou bien plutôt n'en grande Quelque recitatif, n'a pas l'air du beau monde ».

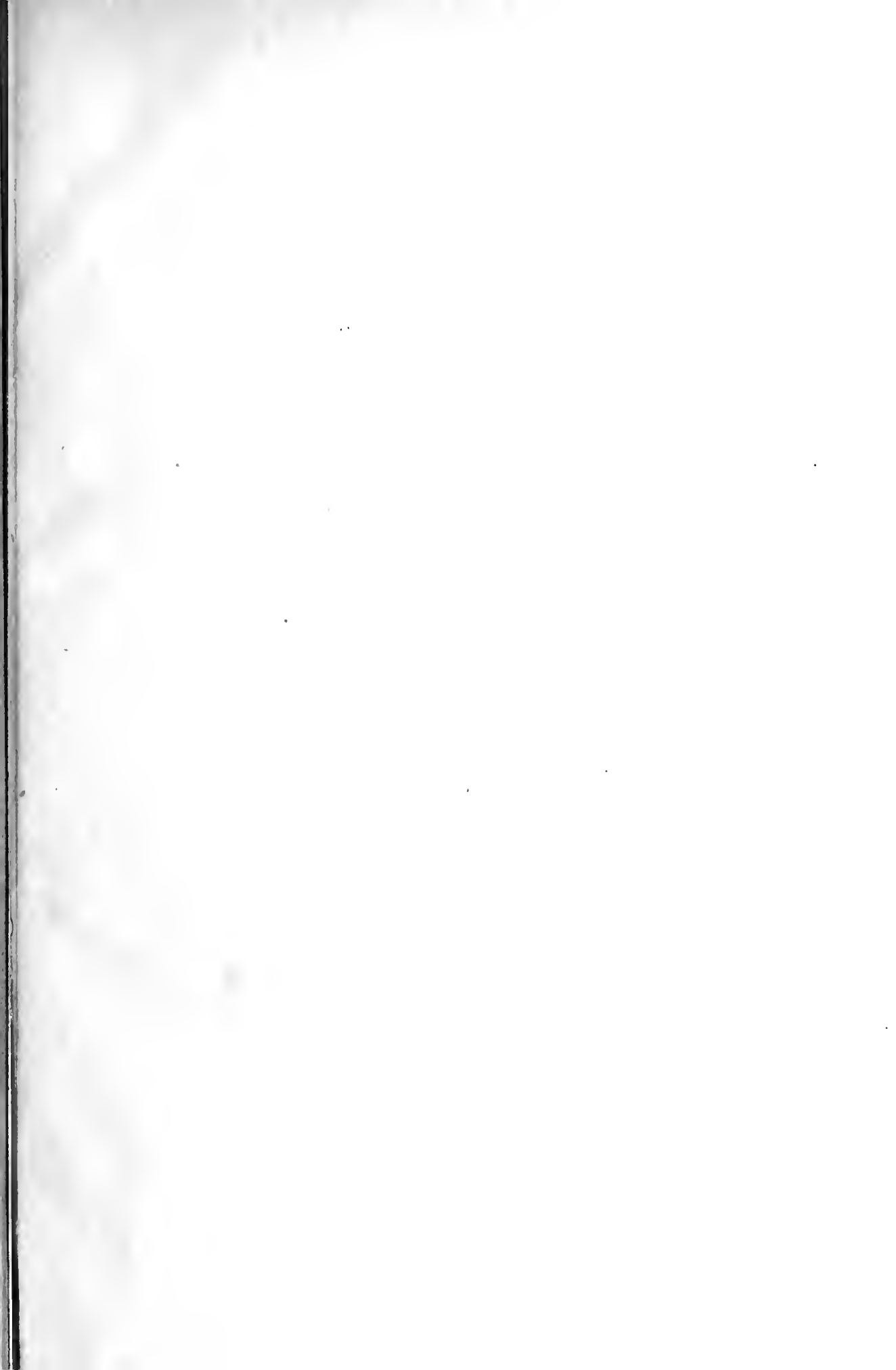
nous dit La Fontaine. Et La Viéville raconte : « L'air d'*Amadis* : « Amour, que veux-tu de moi? » était chanté par toutes les cuisinières de France. »

9. Titon du Tillet.

10. Les partitions de Lully étant à la portée de tous, dans les grandes bibliothèques, nous avons renoncé à toute citation musicale, pour ne pas surcharger cette étude.

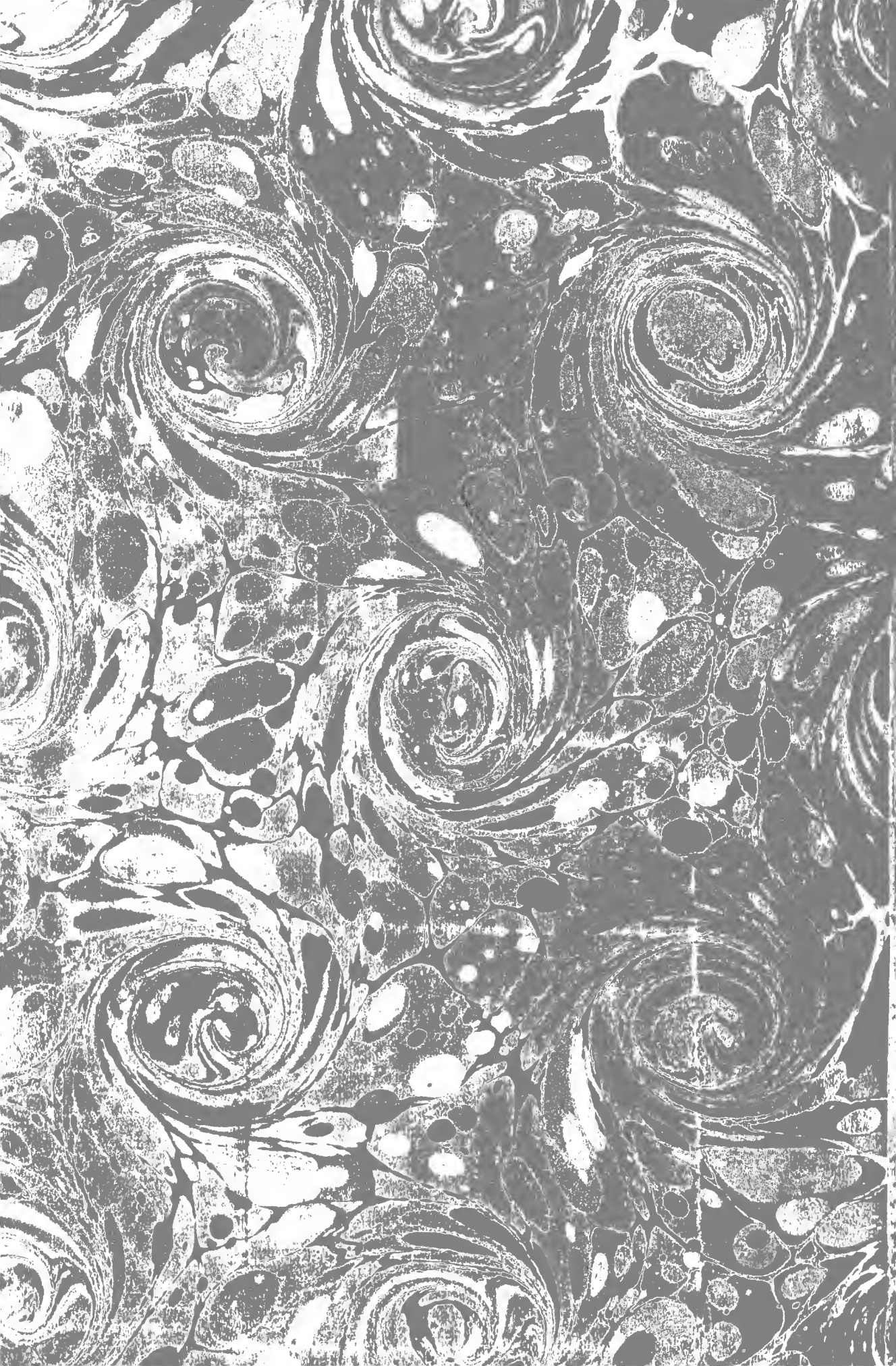












FOR REFERENCE

NOT TO BE TAKEN FROM THE ROOM

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML  
100  
E53  
ntie.1  
t.1  
Music

Encyclopédie de la musique  
et dictionnaire du  
Conservatoire

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

SS



