

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 2

Février.

1901

Louis LALOY. **Le genre enharmonique des Grecs.**

Le genre enharmonique des Grecs nous est aujourd'hui complètement étranger : les quarts de ton qui le caractérisent n'existent pas dans notre musique, & choquent notre oreille. Passe encore pour un quart de ton isolé : on peut admettre par exemple qu'une sensible soit rapprochée de la tonique au point que le demi-ton se trouve réduit de moitié ; mais on trouve dans le genre enharmonique deux quarts de ton successifs, qui font suite à un intervalle de tierce majeure ; la gamme dorienne enharmonique a la forme suivante :

(Tétr. disjoint)	Mi	Ut	Si *	Si	{	(Tétr. moyen)	La	Fa	Mi *	(Tétr. inférieur)	(Son ajouté)
(Tétr. conjoint)	Ré	Si b	La *						Mi	Ut	Si * Si La

Rien, dans notre musique, ne ressemble, même de loin, à une pareille échelle ; or nous savons, d'autre part, que le genre enharmonique a rempli de son nom la période archaïque & la période classique de la musique grecque, qui font en tout un espace de trois siècles, du VIII^e au V^e. Le chromatique est une nouveauté qui ne s'est introduite dans la musique sérieuse que vers le milieu de ce long intervalle de temps ; quant au diatonique, il ne fait pas parler de lui avant Aristoxène ; il doit exister, mais son rôle est effacé, les théoriciens ne l'étudient pas, sans doute parce que les musiciens savants de l'époque ne le tiennent pas en haute estime : les honneurs & le succès vont à l'enharmonique. Mais la fortune & la mode ont de justes retours : après le V^e siècle, le genre favori des contemporains de Périclès & de Sophocle tombe brusquement dans l'oubli ; plusieurs musiciens même se refusent à l'admettre & sont, pour ce crime de lèse-beauté, vivement tancés par Aristoxène. L'histoire du genre enharmonique ressemble, on le voit, à celle de plus d'un peuple & de plus d'un art : après la grandeur, la décadence ; mais les causes de cette grandeur & de cette décadence sont assez mal connues de nous : je voudrais essayer de les démêler d'après les indications des auteurs anciens.

I

Le genre enharmonique n'est pas sorti tout formé du cerveau d'un inventeur : c'est ce que les théoriciens grecs eux-mêmes étaient forcés d'admettre, parce que les mélodies enharmoniques primitives existaient encore au v^e & au iv^e siècles. Aristoxène(1) distingue deux époques dans l'histoire du genre & met fort nettement en lumière le caractère commun à l'une & à l'autre : « Il y a, dit-il, un genre de musique où la deuxième note du tétracorde moyen doit former avec la première un intervalle de tierce majeure ; & loin d'être la plus méprisable, c'est, à mon sens, la plus belle ; voilà ce qu'ignorent la plupart des musiciens d'aujourd'hui,... mais ce que savent bien ceux qui sont familiers avec les œuvres de style ancien de la première & de la deuxième époque. » Il faut suivre cette indication, & étudier séparément l'enharmonique primitif & l'enharmonique développé.

L'enharmonique primitif est celui d'Olympos. Ce personnage se perd pour nous, & s'évanouissait déjà pour les Grecs, dans les brumes d'un passé fabuleux. Les biographes ne nous donnent à son sujet que des généalogies de fantaisie dont nous n'avons pas à nous embarrasser : nous ne voyons dans ce nom, avec M. Reinach, « que l'étiquette collective des aulètes myso-phrygiens qui se répandirent en Grèce à partir du viii^e siècle & y apportèrent la double flûte & un répertoire liturgique ». C'est à ces joueurs de flûte asiatiques que les anciens s'accordaient à attribuer les premières mélodies enharmoniques : telle est, d'après Aristoxène(2), l'opinion des musiciens, telle est aussi celle d'Héraclide de Pont(3). On peut remarquer d'ailleurs que le genre enharmonique devait partager les destinées de la flûte : cet instrument jouit d'une faveur croissante jusqu'aux dernières années du v^e siècle, qui le virent passer de mode. Les mélodies d'Olympos étaient des nomes aulétiques, c'est-à-dire des airs religieux pour flûte seule ; les auteurs grecs leur donnent parfois le nom spécial de *σπονδεῖα*(4) : ce mot, dérivé de *σπονδή*, libation, semble faire allusion à l'usage liturgique de ces vieux airs ; nous savons d'ailleurs par Plutarque(5) que les libations « réclament la flûte à l'égal de la couronne ». C'est à côté de l'autel que l'enharmonique a pris naissance.

Aristoxène nous donne, sur la constitution de ces vieilles gammes, des détails assez complets, qui malheureusement ont été quelque peu défigurés &

(1) *Harmoniques*, p. 23 M.

(2) PLUTARQUE, Περὶ Μουσικῆς, c. 11. Nous désignerons cet ouvrage par les initiales Π. M.

(3) Π. M., c. 7 : τοὺς νόμους τοὺς ἀρμονικούς.

(4) Textes dans le Π. M. de MM. Weil & Reinach, au c. 19.

(5) *Quæst. conv.*, VII, 8, 4.

tronqués par Plutarque. J'ai essayé ailleurs (1) de rétablir & de commenter ce texte : je n'en donne ici que la traduction : « Les musiciens, — ainsi s'exprime Aristoxène, — considèrent Olympos comme l'inventeur du genre enharmonique : on ne connaissait avant lui que le diatonique & le chromatique. Ils supposent qu'il fut amené à cette innovation de la manière suivante : comme il pratiquait le genre diatonique, il faisait passer souvent la mélodie du *si* ou du *la* au *fa*, sans s'arrêter au *sol* ; ayant remarqué le beau caractère de ces successions, il construisit à leur image une échelle fixe qui lui parut digne d'être adoptée, & en fit usage dans le mode dorien. Cette gamme ne contenait plus les intervalles propres au genre diatonique ou au chromatique, mais ne contenait pas davantage ceux de l'enharmonique (les quarts de ton). Tels furent les premiers essais d'Olympos dans le genre enharmonique : on considère en effet comme antérieure à toutes les autres mélodies de ce genre la musique liturgique (*σπονδεῖον*) où aucun des intervalles employés n'a le caractère d'un genre déterminé. » Ici s'ouvre une assez longue parenthèse, où un contradicteur imaginaire est convaincu de son erreur ; cette réfutation, qui devait être triomphante chez Aristoxène, a perdu, dans le résumé de Plutarque, beaucoup de son éclat. Par bonheur, elle n'a pas trait directement à notre sujet. Aristoxène poursuit ainsi :

« En effet les deux quarts de ton successifs du tétracorde moyen (*fa-mi*-mi*) dont on se sert aujourd'hui ne semblent pas appartenir au compositeur. C'est ce qu'il est facile de reconnaître lorsqu'on entend jouer un aulète dans le style archaïque : alors le demi-ton du tétracorde moyen lui-même n'admet pas de subdivision. Telles furent les origines de l'enharmonique. C'est ultérieurement que le demi-ton fut divisé dans les airs lydiens & phrygiens. On voit donc qu'Olympos a enrichi la musique d'un genre nouveau, inconnu avant lui : il fut le fondateur de la grande musique hellénique. »

On voit que l'enharmonique primitif est caractérisé uniquement par l'absence du *sol*, deuxième note du tétracorde moyen. En outre, le Phrygien Olympos a employé d'abord & de préférence l'enharmonique dorien ; mais nous savons par ailleurs (2) qu'il s'était également servi (dans le nome d'Athéna) du « phrygien enharmonique », & du lydien, sans doute enharmonique aussi, dans son « chant de deuil sur la mort de Python (3) ».

Les mélodies d'Olympos, grâce à leur usage liturgique, s'étaient conservées : Aristophane (4), Platon, Aristote, Aristoxène les avaient entendues ;

(1) *Revue de Philologie*, XXIII, p. 238. J'ai vu depuis avec plaisir que MM. Reinach & Weil s'étaient rencontrés avec moi pour le maintien de *ἀλλ' οὐδέ*. J'admetts leur texte pour le membre de phrase *ἐκ μελεῖς δὲ... σύνθετον*, & leur interprétation me semble la meilleure possible. Le déplacement de la phrase *Τὰ μὲν οὖν... τοιαῦτα* ne s'imposait pas. Je persiste à supposer une lacune avant la phrase *Ἐστερον δέ*.

(2) II. M., c. 33.

(3) II. M., c. 15. Cf. Cl. AL., *Strom.*, I, 16.

(4) *Chevaliers*, v. 9.

& il semble bien qu'ils n'aient pas connu de musique plus vénérable par son antiquité. L'assertion d'Aristoxène, que tout, avant Olympos, était diatonique ou chromatique, semble donc dénuée de preuves ; il est bien plus probable au contraire que la gamme défective d'Olympos a précédé les gammes plus complètes des genres chromatique & diatonique. Quant au caractère de cette vieille musique, tous les anciens sont d'accord : elle avait une beauté unique, une puissance d'émotion religieuse qu'on eût vainement cherchée ailleurs : « Que ces airs, dit Platon (1), soient exécutés par un bon artiste ou une mauvaise joueuse de flûte, ils possèdent le don unique de l'enthousiasme religieux ; ils révèlent à elles-mêmes les âmes faites pour le culte des dieux & les mystères ; car ils sont eux-mêmes divins. » Les mêmes expressions sont reprises dans le *Minos* (p. 318 B). Aristote, voulant montrer que la musique n'est pas un simple divertissement, mais a des effets moraux (2), ne trouve pas de meilleur exemple que celui des airs d'Olympos : « Chacun reconnaît, dit-il, que ces airs produisent l'enthousiasme. » Aristoxène (3) déclare le style d'Olympos inimitable & inaccessible aux modernes, malgré toutes les ressources de leur art compliqué. Les auteurs qui parlent des *σπονδεῖα* leur attribuent des qualités du même ordre (4) ; Denys d'Halicarnasse, en particulier, compare l'éloquence d'Isocrate à la musique grave « des airs de flûte spondiaques, ou des mélodies doriennes & enharmoniques ». Ce rapprochement est à noter.

Tels sont les témoignages des anciens. Ils nous causent, à vrai dire, quelque surprise : on conçoit difficilement que ces joueurs de flûte phrygiens aient cultivé, avant tout autre, le mode dorien, qui est le mode grec par excellence, le seul vraiment grec selon Platon (5) ; &, quand leurs mélodies appartenaient à leur mode national, troubant & passionné, comment pouvaient-elles convenir au culte des divinités grecques, d'Athéna en particulier ?

Sur ce dernier point il faut nous garder des préjugés : sans doute les aulètes phrygiens qui parcouraient la Grèce étaient d'assez pauvres hères (6), de condition servile, musiciens errants applaudis de la foule & recherchés des poètes pour l'agilité de leurs doigts & la fougue de leur interprétation, vrais tziganes de l'antiquité, mais leur musique nationale valait mieux qu'eux-mêmes : on nous parle (7) à son sujet de « transport » & d' « orgie », mais

(1) *Banquet*, p. 215 C.

(2) *Pol.*, VIII, 5, 5.

(3) *II. M.*, c. 18.

(4) JAMBlique, *de Vit. Pyth.*, p. 112. — SEXTUS EMP., *adv. Mus.*, c. 8. — DENYS, *de vi dicendi Dem.*, c. 22.

(5) *Lachès*, p. 188.

(6) ATHÉNÉE, XIV, 624b.

(7) PLATON, *Rép.*, III, p. 399 B. — ARISTOTE, *Pol.*, VIII, 5, 8. — PROBL. XIX, 48, &c.

aussi d' « extase » & d' « enthousiasme » ; cette dernière expression est même la plus fréquente; or ne servait-elle pas déjà à dépeindre les effets de la musique d'Olympos.

Platon reconnaît au phrygien un pouvoir persuasif qui le rend également propre à convaincre les hommes & à flétrir les dieux. Certes le phrygien s'est abaissé à d'autres emplois : il accompagnait (1), par exemple, la promenade nocturne du jeune homme qui dérangeait la méditation de Pythagore ; c'est que sa puissance expressive, comme l'a fort bien vu Platon, lui permettait d'exciter tous les sentiments vifs de l'âme, depuis les plus religieux jusqu'aux plus humains ; &, si le philosophe réussit à calmer le jeune énergumène en prescrivant au flûtiste une « modulation en spondiaque », ce n'est pas qu'il y ait eu entre le phrygien & le spondiaque une profonde différence matérielle, une opposition manifeste ; tout au contraire, il devait suffire de fort peu de chose pour changer du tout au tout le caractère de ce mode émouvant & riche. Le phrygien peut donc convenir à la prière ; &, si malgré tout un doute subsiste, si l'on s'étonne qu'Athéna, l'ennemie jurée de la flûte, ait souffert les accents d'un mode apparenté de si près à cet instrument, il faut remarquer que le phrygien de cette époque reculée devait être très primitif, à peine formé, incapable encore de troubler les cœurs. Et cette même observation lève aussi la première difficulté : les mélodies d'Olympos n'étaient, en réalité, pas plus doriennes que phrygiennes ou lydiennes : la distinction de ces modes est l'œuvre d'une époque ultérieure, plus réfléchie, & en possession d'une musique plus développée. Celle du VIII^e siècle avant notre ère n'avait ni théorie, ni notation ; elle se composait de quelques airs dont chacun comprenait un très petit nombre de notes (2) ; ces airs avaient tous une sorte de noyau commun : la quinte *si la fa mi* ; mais cette étendue était dépassée, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, sans qu'il y ait eu pour cela de règles fixes.

Les théoriciens de l'âge classique essayèrent de réduire ces vagues mélopées à leur système modal ; ils n'y parvinrent qu'imparfaitement, parce que les nomes d'Olympos avaient aussi peu de rapports avec les gammes du V^e siècle que le plain-chant avec notre tonalité moderne : Aristoxène est, comme nous l'avons vu, obligé d'admettre qu'Olympos employait tour à tour le lydien, le phrygien & le dorien, ce qui suppose, chez ce vieux maître, une culture musicale & une conscience dans le choix des moyens également invraisemblables. Nous ne cherchons donc pas à déterminer l'échelle du dorien, du phrygien ou du lydien enharmoniques d'Olympos ; ces dénominations ne répondent à rien, qu'à de fugitives apparences, qui donnaient aux musicologues du IV^e siècle l'illusion tantôt d'une gamme de *mi* en *mi*, tantôt d'une gamme de *ré* en *ré*, ou *d'ut* en *ut*.

(1) JAMBIQUE, *loc. laud.*

(2) II. M., c. 18.

Quant aux effets extraordinaires de cette musique si rudimentaire, ils n'ont rien qui doive nous surprendre. Ils sont dus d'abord à une qualité que les Grecs désignent par les noms *δόλιγοχορδία*, « petit nombre de notes », ou de *μανότης*, « espacement » : l'omission constante du *sol* produit des sauts de tierce majeure ou de triton dont Aristoxène & tous les musiciens grecs sentaient le « beau caractère » : la mélodie prenait ainsi une allure simple, primitive, un peu fruste, & comme une dignité hiératique. Et surtout ces vieux airs ne ressemblaient pas aux airs récents : ils étaient, comme le remarque fort bien Aristoxène, inimitables ; & cela, parce qu'ils ne reposaient pas sur le système modal contemporain ; on avait, à les entendre, des surprises ; le sens, comme celui d'une langue à demi perdue, en était voilé de mystère ; ils demeuraient comme de précieux débris d'un autre âge ; ils étaient tout imprégnés de la poésie du passé.

II

Ces airs religieux, venus du vieil Orient mystique, se transmirent de génération en génération, à l'ombre des sanctuaires, vénérés des fidèles, admirés des musiciens. Mais, en même temps, ils furent le point de départ & le centre d'un riche développement musical ; la plante exotique poussa sur le sol de Grèce de fortes racines & se couvrit de fleurs nouvelles : ce n'est pas là, bien au contraire, un fait unique dans l'histoire de la civilisation grecque : le génie hellénique est peut-être moins remarquable par ses inventions propres que par le parti extraordinaire & vraiment original qu'il a su tirer de ses emprunts ; cette « nationalisation » rapide des éléments étrangers, dont nous pouvons aujourd'hui suivre les progrès pour la peinture, la sculpture & l'architecture, s'est faite également dans l'art musical ; &, quoique les documents soient ici beaucoup plus rares, il est possible d'apercevoir, de loin en loin & comme par échappées, la route suivie par les maîtres musiciens du VII^e, du VI^e & du V^e siècle.

Certains d'entre eux empruntent à la musique liturgique des formules rythmiques ou mélodiques qu'ils emploient telles quelles : Thalétas, selon Héraclide de Pont (1), s'est inspiré des airs de flûte d'Olympos, lorsqu'il a employé le péon & le crétoise : or Thalétas n'est pas un joueur de flûte : même à la guerre, les Crétois n'employaient que la lyre : il a donc appliqué à l'instrument national une invention des aulètes phrygiens. Stésichore (2), de son côté, emprunte à Olympos son air dit *ἀρμάτειος* (du char), qu'il insère dans une composition personnelle. D'autres musiciens, dont les noms malheu-

(1) II. M., c. 10.

(2) II. M., c. 7.

reusement ne nous ont pas été transmis, ne se contentent pas d'adapter les vieux airs à des paroles nouvelles : ils les transforment & les enrichissent. L'idée nouvelle, qui peut nous paraître étrange, mais n'en a pas moins son mérite, fut d'introduire une quatrième note dans le tétracorde incomplet d'Olympos, entre le *fa* & le *mi* : la lacune entre le *la* & le *fa*, caractéristique du genre, était ainsi conservée, en même temps que la mélodie gagnait en variété. Le texte d'Aristoxène cité plus haut nous apprend :

1^o Que c'est dans le tétracorde moyen que cette division du demi-ton était le plus essentielle ; d'où il faut conclure que le demi-ton *ut-si* fut divisé à son tour, mais plus tard ;

2^o Que c'est dans le mode dorien que cette division eut lieu tout d'abord. Il faut rapprocher de cette indication une phrase d'Aristoxène conservée par Clément d'Alexandrie (1) : « Le genre enharmonique convient au mode dorien, le diatonique au phrygien. » Il ne peut s'agir ici de l'enharmonique d'Olympos, où Aristoxène lui-même reconnaît tantôt le dorien, tantôt le phrygien ou le lydien. Il s'agit donc de l'enharmonique perfectionné, avec quarts de ton. Dans le passage de Denys d'Halicarnasse cité plus haut, le dorien est de même rapproché de l'enharmonique & *distingué* du style liturgique.

Il est possible d'expliquer cette affinité particulière. Tant que le demi-ton du tétracorde moyen fut seul subdivisé, le dorien n'eut aucun avantage sur les autres modes : les gammes pouvaient avoir les formes suivantes :

Mi	Ré	Ut	Si	La	Fa	Mi*	Mi
Ré	Ut	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ré
Ut	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ré	Ut

Mais, lorsqu'on inséra un autre quart de ton entre l'*ut* & le *si*, la situation changea : si dans la gamme dorienne on supprime le *ré*, pour compenser cette addition, le tétracorde supérieur devient semblable au moyen : la gamme prend ainsi une régularité dont les Grecs durent faire grand cas. Au contraire les gammes phrygienne & lydienne ne se prêtaient pas à cette construction symétrique : il n'y a pas, dans ces échelles, de place disponible pour un second tétracorde composé d'une tierce & de deux quarts de ton. Le genre enharmonique ne put s'y développer aussi librement que dans la gamme dorienne ; il y pénétra cependant, mais non sans peine ; le mode phrygien surtout était rebelle, car il a pour note extrême le *ré*, dont la symétrie exige la suppression ; priver la gamme de cette note, n'est-ce pas lui enlever son caractère propre, la rendre pareille au lydien ? Aristoxène (2) ne recule pas devant cette opération cruelle : il écrit d'abord la gamme dorienne enharmo-

(1) *Strom.*, VI, p. 279.

(2) CLÉONIDE, p. 15 M.

nique parfaite ; & il fait partir les gammes phrygienne & lydienne de la seconde & de la troisième notes de cette échelle-type :

Mi	Ut	Si*	Si	La	Fa	Mi*	Mi
Ut	Si*	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ut
Si*	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ut	Si*

Aristoxène en parle à son aise : le genre enharmonique n'existe plus de son temps ; il peut raisonner à perte de vue sur cette matière morte, & la faire entrer de force dans les cadres étroits de ses belles classifications ; c'est sur le cadavre qu'il opère. Mais les musiciens qui écrivaient & exécutaient des mélodies enharmoniques auraient été bien en peine de reconnaître le mode phrygien dans la seconde échelle, un mode musical quelconque dans la troisième. Le mot malveillant d'Adraste (1) revient ici à la mémoire : « Aristoxène n'est pas un vrai musicien, c'est un chercheur de nouveautés. » Les « vrais musiciens », c'est-à-dire les praticiens de la musique, nous ont laissé un souvenir de leurs gammes, mais bien confus & incomplet, dans un passage d'Aristide Quintilien qui a déjà fait l'objet de bien des commentaires & sur lequel j'ai à mon tour essayé de dire quelques mots (2). Je ne retiendrai de cette étude, forcément très conjecturale, que le point suivant, sur lequel M. Reinach est d'accord avec moi : la gamme phrygienne d'Aristide est plus vraisemblable que celle d'Aristoxène :

Ré Ut Si* Si La Fa Mi* Mi Ré

Je ne prétends pas d'ailleurs que la gamme phrygienne enharmonique n'ait pu avoir d'autres formes : il dut y avoir plus d'une manière de concilier les exigences du mode phrygien avec celles du genre enharmonique ; & cela en raison même des difficultés que présentait cette conciliation ; il dut en aller de même pour les modes lydien, mixolydien & ionien ; mais le dorien d'Aristide ne diffère que par un détail du dorien d'Aristoxène :

Mi Ut Si* Si La Fa Mi* Mi (Ré).

Le *ré* inférieur est un son supplémentaire, qui ne fait pas partie intégrante de la gamme, & ne sert sans doute que pour certains écarts exceptionnels de la mélodie : (pareille liberté est accordée à certains modes « authentiques » de notre plain-chant) ; mais l'octave de *mi* en *mi* est identique à celle que nous donne Cléonide. Le dorien enharmonique avait une forme régulière & fixe dont les autres modes n'étaient pas susceptibles : ils ne purent qu'imiter de leur mieux, & toujours imparfaitement, l'enharmonique normal & parfait dont le mode dorien leur donnait le type.

(1) PROCLUS, *in Tim.*, 192 A.

(2) AR. QU., p. 21 M. — *Revue de phil.*, XXIV, p. 31.

A quelle époque eut lieu la subdivision du demi-ton *fa-mi*, puis du demi-ton *ut-si*? Nous ne pouvons le savoir avec précision ; mais nous avons deux limites. La première nous est donnée par la notation : les deux alphabets musicaux que nous ont transmis les musicologues anciens sont adaptés l'un & l'autre aux besoins du genre enharmonique développé : l'un & l'autre possèdent, pour chaque intervalle de demi-ton, trois signes successifs, dont le diatonique n'emploie que deux. Il est vrai que ces trois signes sont également nécessaires au genre chromatique ; mais nous savons d'autre part que les premiers maîtres de musique n'étudiaient que l'enharmonique (1) : on peut donc croire, avec Westphal, que ces deux systèmes de notation ont été imaginés, l'un & l'autre, pour écrire les gammes & les airs enharmoniques : ce genre avait donc pris sa forme définitive avant l'invention des signes musicaux ; & ces signes existaient certainement au ve siècle : Aristoxène n'en parle pas comme d'une invention récente, mais au contraire reproche à ses devanciers de ne s'être occupés que d'établir des échelles notées, où la division des intervalles était poussée à l'extrême (*καταπυκνώσεις τῶν διαγραμμάτων*). Nous savons d'autre part que les Pythagoriciens entendaient par *διεστις* (mot à mot : passage) le demi-ton ; ce mot prit plus tard le sens de quart de ton (2) ; c'est là, à ce qu'il semble, le sens que lui auraient donné Pythagore & ses premiers disciples, si la division du quart de ton avait été régulière & normale de leur temps : il ne faut donc pas faire remonter plus haut que le vi^e siècle la constitution définitive de la gamme dorienne enharmonique.

Nous ne savons à qui attribuer la subdivision du demi-ton ; M. Reinach parle à ce propos d'une « glissade d'origine barbare », qu'on trouverait encore aujourd'hui en Asie, & que les Grecs n'ont fait que régulariser. L'hypothèse n'a en soi rien d'invraisemblable, mais aucun texte ne vient la confirmer : tout au contraire, c'est l'enharmonique primitif, sans quarts de ton, que les Grecs considèrent comme venu d'Asie. Quelle que soit d'ailleurs la première origine de ce son intercalaire, il me semble certain que ce sont des musiciens grecs qui l'ont adopté & introduit dans les gammes défectives empruntées à la liturgie. A partir du vii^e siècle, la Grèce produit elle-même ses musiciens ; elle ne fait plus appel aux compositeurs d'outre-mer ; &, si les virtuoses asiatiques sont encore renommés, ce sont des maîtres de race hellénique qui inventent les nouveaux airs, les nouveaux rythmes & les nouvelles gammes : Terpandre, Polymnestos, Clonas, Saccadas, Archiloque, Arion, Thalétas, Stésichore, Lasos & autres. Entre tous ces noms, nous ne pouvons qu'hésiter : il est probable d'ailleurs que le nouveau genre ne fut pas créé en un jour ; plus d'un contribua à son progrès, & c'est grâce aux efforts accumulés de ces novateurs inconnus que l'enharmonique prit, vers le milieu du vi^e siècle, sa forme parfaite.

(1) *Harm.*, pp. 2, 4, 5, 6, 26, &c.

(2) Nic., *Ench.*, p. 17 ; THÉON, p. 55 Hiller ; MACROBE, *in somn. Scip.*, II, 1, 23.

Pendant un peu plus d'un siècle, l'enharmonique fut le genre favori des musiciens grecs ; son nom même (*ἀρμόνικα*) ne signifie pas autre chose que l'*accord* (de la lyre ou de la flûte : *Stimmung*). L'enharmonique est donc le genre normal, dont les autres ne sont que des altérations. La notation est faite pour lui ; les théoriciens qui, à partir de Lasos d'Hermioné, essayent d'analyser l'art musical & de le réduire en préceptes, réservent tous leurs soins pour ce genre ; & il ne suffit pas de dire avec Westphal & Marquardt, pour expliquer cette prédilection, que l'enharmonique était le seul genre qui offrit des difficultés de perception : les intervalles du chromatique & des différentes nuances ou altérations (*χροαῖ*) du diatonique n'étaient guère plus faciles à saisir & à déterminer exactement ; &, si l'enharmonique n'avait été qu'une curiosité musicale, Pythoclide, Lamproclès, Agathoclès, Ératoclès, Damon n'auraient pas pris la peine de l'étudier & d'en enseigner les éléments : ces auteurs, — flûtistes ou citharistes eux-mêmes pour la plupart, — sont des maîtres de musique & non des philosophes ; ce sont des exécutants ou des compositeurs qu'ils cherchent à former, non des érudits ; leurs traités ressemblent plus à nos « Cours de Solfège » ou à nos « Méthodes de Piano » qu'à la Rhétorique d'Aristote : de là justement viennent les dédains d'Aristoxène le philosophe. S'ils n'ont étudié que l'enharmonique, c'est que la connaissance approfondie de ce genre était indispensable au musicien du v^e siècle.

Nous savons d'ailleurs (1) que le genre chromatique, régularisé par Lysandre de Sicyone (2) vers le vi^e siècle, employé par les citharistes, ne fut pas admis par les grands lyriques ; & la tragédie, qui fut presque toute la poésie du v^e siècle, rejette ce même genre. Ce n'est que vers le déclin de l'art tragique que le poète Agathon osa, par une innovation très hardie, introduire le chromatique dans une de ses pièces intitulée *Les Mysiens* (3). Simonide, Pindare, Phrynicchos, Eschyle, Sophocle & Euripide n'avaient donc le choix qu'entre le diatonique & l'enharmonique ; on peut supposer sans trop d'invraisemblance que leur prédilection était pour ce dernier genre : & c'est bien une mélodie enharmonique que nous montre le fragment si précieux & si mutilé de la partition d'*Oreste* (4), publié par Wessely en 1892 ; cette mélodie roule sur les notes suivantes :

Si* Si La Fa Mi* Mi Ré,

qui figurent également dans l'enharmonique dorien & l'enharmonique phrygien d'Aristide ; je croirais plutôt aujourd'hui, avec Monro (5) & Gevaert, au mode

(1) II. M., c. 20.

(2) ATH., XIV, 638 a.

(3) *Quæst. conv.*, III, 1, 1.

(4) M. GEVAERT (*La mélopée antique...*, app., p. 388) préfère la transcription chromatique & a convaincu VON JAN (*Musicus, suppl.*, p. 5). Je crois, avec M. REINACH (*Rev. Ét. Gr.*, XII, p. 424), qu'une pareille innovation aurait été signalée par Aristoxène : l'*Oreste* était plus célèbre que les *Mysiens* d'Agathon.

(5) *The modes of Greek music*, p. 93.

dorien, qui fut, avec le mixolydien, le plus employé dans les chœurs tragiques (1), & se prêtait même aux lamentations pathétiques (2); le phrygien, mode enthousiaste, convenait beaucoup moins au caractère des choreutes, spectateurs curieux d'une action où ils n'avaient pas, au temps d'Euripide & de Sophocle, d'intérêt direct. Or la tragédie d'*Oreste* doit être rapportée à l'année 408 : l'enharmonique, & en particulier l'enharmonique parfait ou dorien, n'avait donc pas encore perdu son prestige, après plus d'un siècle d'existence.

III

Mais son règne tire à sa fin : à côté de la tragédie languissante, se développe un lyrisme renaissant; les vieilles formes du nome & du dithyrambe sont reprises par de hardis novateurs, qui osent y introduire des éléments nouveaux, pris à la tragédie : les chœurs dans le nome, qui est, par essence, un solo, une action dramatique dans le dithyrambe, qui est un chant choral; (mais Bacchylide avait déjà composé des dithyrambes dialogués.) Surtout ils augmentent de beaucoup le rôle de la musique, une musique raffinée & tourmentée, volontiers imitative. Mélanippide, Cinésias, Phrynis, Timothée, Philoxène, Télestès rejettent hardiment les vieilles règles de l'art musical; ils remplacent les couples de strophe & antistrophe par des séries de vers d'étendue variable (*anaboles*); ils usent & abusent de la modulation; ils augmentent sans mesure le nombre des cordes de la lyre, c'est-à-dire l'étendue de leurs mélodies : ils poussent des reconnaissances aventureuses dans le registre aigu, doux & plaintif, & le registre grave, troublant & lugubre. Il faut, pour apprécier leur courage, lire les cruelles moqueries que leur prodigue Phérécrate (3); mais ils ne se laissent pas intimider; encouragés par les poètes intelligents comme Euripide, ils conquièrent, non sans peine, la faveur du public; & Périclès leur fait bâtir une salle de concerts (*ῳδεῖον*) : les musiciens de la fin du v^e siècle avant notre ère, plus heureux que bien des maîtres de la fin du xix^e siècle, pouvaient entendre exécuter leurs œuvres ailleurs que dans une salle de théâtre.

Le succès de la nouvelle école n'alla pas sans dommage pour la musique classique : le genre enharmonique fut emporté dans la tourmente, avec la sobriété des modulations, la symétrie antistrophique & les bornes imposées à l'étendue mélodique. « Chromatique, modulations, grand nombre de notes (4) »,

(1) [AR.], *Probl.* XIX, 48; — Π. M., c. 16.

(2) Π. M., c. 17.

(3) Π. M., c. 30.

(4) Π. M., c. 21.

voilà, selon Aristoxène, les trois caractères du nouvel art musical. Si l'on en croit Boèce (1), les magistrats lacédémoniens reprochèrent à Timothée le caractère réaliste de sa musique, l'abandon de la forme antistrophique, & la substitution du chromatique à l'enharmonique.

Le genre enharmonique ne fut pas abandonné d'un seul coup, pas plus qu'il ne s'était formé en un jour. Nous savons, par Denys d'Halicarnasse (2), que les auteurs de dithyrambes modulaient volontiers du diatonique au chromatique & à l'enharmonique. Mais le chromatique prit bientôt le dessus ; c'est sans doute à l'imitation des maîtres du dithyrambe nouveau qu'Agathon l'introduisit dans la tragédie, ce qui était porter une grave atteinte au prestige de l'enharmonique. Au temps d'Aristoxène, le genre si cher aux Athéniens du v^e siècle est complètement hors d'usage (3) ; plusieurs en nient même l'existence, parce que leur oreille n'est plus sensible au quart de ton ; lorsqu'ils doivent exécuter une ancienne mélodie écrite dans ce genre, ils la « rapprochent du chromatique », c'est-à-dire qu'ils remplacent les deux quarts de ton par deux demi-tons un peu surbaissés : le chœur enharmonique de l'*Oreste* était donc chanté d'une manière inexacte & un peu fausse, aux reprises du iv^e siècle & de l'époque alexandrine. Le quart de ton n'était plus employé, à ce qu'il semble, que dans les airs liturgiques ; c'est du moins ce que semble dire le texte d'Aristoxène cité au début de cette étude (*les deux quarts de ton successifs du tétracorde moyen dont on se sert aujourd'hui*) ; c'est précisément dans ces airs qu'il ne devrait pas figurer : il s'y était sans doute introduit au moment de la grande vogue de l'enharmonique développé, & y avait été maintenu par esprit de conservation ; les flûtistes ignorants croyaient leur donner ainsi une couleur antique, puisque le quart de ton était étranger à la musique contemporaine ; mais les véritables artistes, versés dans la connaissance de l'ancienne musique, méprisaient ce faux archaïsme, & savaient rendre aux vieilles mélodies leur physionomie primitive.

Après Aristoxène, le souvenir même de l'enharmonique tend à s'effacer. Denys (4) ne cite le quart de ton que d'une manière dubitative : c'est un intervalle admis par quelques théoriciens seulement. Ptolémée ne cite l'enharmonique que pour mémoire ; on n'emploie de son temps que des mélanges de chromatique & de diatonique. Enfin au temps de Gaudence (5) le chromatique est abandonné à son tour : le diatonique est seul en usage ; la musique antique, après de longs détours, s'est arrêtée à ce genre, *cujus regni non erit finis*.

(1) *Inst. mus.*, I, 1. Cf. CROISSET, *H.L. Gr.*, III, 637.

(2) *Comp. Verb.*, c. 19.

(3) *Harm.*, p. 23 M. — II. M., c. 38.

(4) *Comp. Verb.*, c. 11.

(5) P. 6 M.

IV

Aristoxène a vivement déploré l'oubli où était tombé de son temps le genre enharmonique, « le plus beau des genres ». Faut-il nous associer à ces regrets, ou n'y voir que le parti pris d'un musicologue érudit, fier de sa connaissance du passé, sévère au présent ? Cette question doit être résolue, non par nos préjugés, mais par les textes des anciens, qui ont sur nous l'avantage d'avoir pu entendre des mélodies enharmoniques ; quelle était, à l'audition de ces suites étranges de quarts de ton, leur impression ? Il semble qu'elle n'ait jamais changé : Aristoxène (1) caractérise l'enharmonique par le mot de *gravité* (*σεμνότης*) ; il compare les beautés sérieuses de ce genre à celles des dialogues philosophiques de Platon (2) ; il trouve dans son nom même l'indication de son excellence (3). Denys d'Halicarnasse, ainsi que nous l'avons vu plus haut, parle, de son côté, du charme sévère du dorien enharmonique. Selon Plutarque (4), « le chromatique amollit, l'enharmonique donne de la fermeté » ; la même opposition se retrouve dans Boèce (5). Aristide Quintilien (6) & le même Boèce (7) reconnaissent que le diatonique est « plus naturel » ; mais l'enharmonique est « plus juste » ; le chromatique est mou. En un mot, le caractère du genre enharmonique est précisément celui du dorien : gravité, fermeté, calme & sérieux. On pouvait d'ailleurs prévoir ce résultat, étant donnée l'affinité mutuelle de ce genre & de ce mode.

Ces témoignages sont nombreux ; mais ils ont un défaut : ils datent tous d'une époque où l'enharmonique avait cessé de vivre : ce n'est pas Denys, ni Plutarque, encore moins Boèce, qui ont entendu les mélodies enharmoniques ; ce ne sont donc pas leurs impressions personnelles qu'ils nous livrent. Seul Aristoxène a pu juger par lui-même des effets de ce genre : les quarts de ton existaient encore dans la musique religieuse de son temps, & il pouvait, avec l'aide de quelques artistes instruits, épris d'archaïsme, comme Tyrtée de Mantinée, Andréas de Corinthe, Thrasylle de Phlionte (8), reconstituer les gammes abandonnées, & se donner à lui-même le délicat plaisir d'un « Concert de musique ancienne ». C'est à lui que sont empruntées sans doute les indications que nous donnent les auteurs plus récents : & nous voilà réduits, une fois de plus, à la seule autorité d'Aristoxène.

Louis LALOY

(A suivre.)

(1) II. M., c. 38.

(2) PLUT., *Quæst. Conv.*, VII, 8, 1.

(3) THÉON, p. 88.

(4) *Non posse...*, c. 13.

(5) *Inst. Mus.*, I, 1.

(6) I, 9, p. 19.

(7) I, 21.

(8) Cités par Aristoxène dans le II. M., c. 21.

Michel BRENET. **Un poète-musicien français du xv^e siècle : Eloy d'Amerval.**

Les historiens de l'art musical inscrivent le nom d'ELOY parmi ceux des fondateurs de l'école du contrepoint vocal, au xv^e siècle, en se fondant sur la double autorité de Tinctor & de Gafori, & sur l'existence d'une messe à cinq voix, de ce compositeur, parmi les manuscrits de la chapelle pontificale.

C'est dans son traité de la musique mesurée, intitulé *Proportionale*, que Tinctor, citant la messe *Dixerunt discipuli*, déclare Eloy « très savant dans les modes », *in modis doctissimum*, — le mot *mode* étant pris, non dans le sens tonal, mais dans le sens rythmique que lui attribuait la théorie de la notation proportionnelle (1). Gafori, dans sa *Practica musica*, publiée en 1496, c'est-à-dire une vingtaine d'années après la rédaction du *Proportionale* de Tinctor, se réfère visiblement au jugement de son prédécesseur, pour rappeler le même fragment de la messe d'Eloy, & dire à son tour ce musicien *in modis doctissimus* (2).

Cette messe existe, sous le nom d'Eloy, & sous le titre, rapproché de la prononciation italienne, *Disserunt discipuli*, dans le ms. 14 de la chapelle pontificale, exécuté après 1481 (3). Une copie du *Kyrie* & de l'*Agnus Dei* fut faite par Baini pour Kiesewetter, qui mit en partition les deux morceaux & les publia dans l'appendice de son Histoire de la musique (4). Ils furent jugés par Fétis « de grand mérite pour le temps où ils ont été écrits », & leur auteur parut à Ambros s'approcher du premier rang parmi les maîtres de son temps. A cette unique composition connue d'Eloy pourrait probablement s'ajouter la pièce, ou les pièces contenues sous le nom apparemment altéré de Eloym, Bloym, Blomy, dans l'un des manuscrits de la cathédrale de Trente, passés, depuis quelques années, à la Bibliothèque impériale de Vienne. Une légère contradiction existe entre les deux descriptions sommaires qu'en 1885 & 1897 M. Haberl a données de ces précieux volumes : d'après l'une, un morceau serait renfermé dans le ms. 87 ; d'après la seconde, ce serait dans le ms. 92 que se trouveraient un *Et in terra* & un *Patrem* (5).

Si ce total d'œuvres est un des plus brefs que puisse nous présenter actuellement la bibliographie musicale du xv^e siècle, l'estime de Tinctor & l'intérêt des rares fragments conservés suffisent à justifier des recherches tentées pour « établir les éléments d'une biographie d'Eloy », chose dont,

(1) COUSSEMAKER, *Scriptorum*, t. IV, p. 175.

(2) GAFORI, *Musicæ utriusque cantus practica*, lib. II, cap. 7. Les deux phrases latines de Tinctor & de Gafor sont citées en note par Fétis, à l'article *Eloy* de sa *Biographie univers. des musiciens*, t. III, p. 130.

(3) Ce ms. a été décrit par M. Haberl dans sa monographie sur Du Fay (*Bausteine für Musikgeschichte*, t. I, p. 74) & dans son catalogue des archives musicales de la chapelle pontificale (*Bausteine*, t. II, p. 130).

(4) KIESEWETTER, *Geschichte der europ. abendl. Musik*, pl. XIV & XV.

(5) HABERL, *Bausteine*, I, 90, & *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1897*, p. 25.

en 1860, Fétis reconnaissait n'avoir pu rien savoir. L'existence en Flandre & en Hainaut, à l'époque actuelle, de familles portant le nom d'Eloy, l'induisait en la tentation, toujours aiguë chez lui, de revendiquer le vieux maître pour la patrie belge; & l'absence de ses œuvres dans les recueils imprimés depuis 1501 par Petrucci l'engageait à reculer son décès à une époque de beaucoup antérieure. Il est inutile, pour annuler la première hypothèse, d'insister sur ce que, en maintes régions de langue française, l'usage du prénom Eloy, pris comme nom de famille, pourrait être constaté. La seconde supposition de Fétis n'a pas plus de solidité, car, malgré le nombre énorme des œuvres qu'ils contiennent, les recueils de Petrucci sont loin de représenter la totalité des compositeurs vivant ou ayant vécu à l'époque de leur publication.

Eloy ne figurant ni sur les listes des chanteurs de la chapelle pontificale & de la chapelle de Bourgogne, ni sur celles des chapelains du roi de France, & sa présence n'étant pas signalée dans les petites cours italiennes, dont se sont occupés plusieurs érudits modernes, il y a lieu de le chercher dans des sphères artistiques plus modestes, dans de simples maîtrises d'églises cathédrales ou collégiales : c'est, en effet, à la maîtrise de Sainte-Croix d'Orléans, en 1483, puis à celle de l'église de Béthune, que nous croyons pouvoir le reconnaître.

Depuis le 8 mai 1430, la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc, accomplie l'année précédente, était célébrée dans cette ville par une procession annuelle, avec office religieux, prédication en l'honneur de Jeanne, & réjouissances populaires. Loin que le zèle pieux & patriotique des Orléanais se ralentît avec les années, la célébration de cette fête devenait de plus en plus solennelle ; sur le parcours de la procession, qui suivait le tracé de l'ancienne enceinte, on élevait de nouveaux échafauds ou reposoirs, où des groupes de menestriers sonnaient des fanfares & représentaient des jeux par personnages. En 1483, les comptes municipaux relatifs à la procession du 8 mai contiennent, outre les dépenses accoutumées, un article spécial, relatif à l'introduction dans la cérémonie d'un embellissement supplémentaire, dû à l'initiative du musicien & versificateur Eloy d'Amerval :

« A messire Eloy d'Amerval, maistre des enffans de cuer de Saincte-Croix d'Orléans, tant pour lui que pour les autres chantres & chapelains d'icelle eglise qui ont chanté avec les chantres & chappelains de l'eglise Saint-Aignan d'Orléans & fait le service appartenant & accoustumé faire à ladict'e procession d'icelle ville, 28 s. p. [sous parisis.]

« Audit messire Eloy d'Amerval, la somme de cent quatre solz parisis, pour la valleur de quatre escuz d'or à lui ordonnez estre paiez & ballez en recompense & remuneracion de avoir dité & noté en latin & en françois ung motet, pour chanter doresenavant ès processions qui se font chacun an ledit viij^e jour de may, & qui en icelle procession derrenière a esté chanté en rendant graces à Dieu de la victoire que il donna auxditz habitans ledit jour que les Anglois levèrent le siège que ilz avoient mis

devant ladicté ville ; duquel motet il a fait deux livres contenans chacun huit grāns feuillez de parchemin, reliez entre deux ays, couvers de cuir vermeil, l'un pour bailler aux chantres, & l'autre aux enffans de cuer d'icelle eglise Saincte Croix, pour chanter à la stacion qui se fait devant la porte Dunoise. Lesquelz deux livres icellui messire Eloy a donnez & presentez ausdiz procureurs assemblez en l'ostel de ladicté ville & pour les habitans d'icelle, ledit 8^e jour de may, au retour d'icelle procession derrenière. Pour ce, 104 s. p. (1). »

Un « Inventaire des lectr̄es, tiltres, artillerie, [h]abillemens de guerre & autres choses & biens appartenans à la communauté de la ville d'Orléans », dressé en 1486, & qui existe aux archives du Loiret, mentionne « deux livres couvers de rouge, faiz par maistre Eloy d'Amerval, esquelz sont escriptz & notez certains dictz & chançons faiz pour chanter à la feste de la ville (2) ».

Lorsque F. Le Maire, en 1645, publia la première édition de son grand ouvrage, *Histoire et antiquités de la ville et duché d'Orléans*, les deux manuscrits d'Eloy se trouvaient encore au « trésor de la ville » ; Lemaire en reproduisit le texte littéraire, divisé en deux parties : les « Motets chantés devant l'église de Notre-Dame des Miracles de Saint-Paul », & les « Motets chantés devant la porte Dunoise ». Dans les premiers, le poète-musicien, interpellant en français la ville d'Orléans, invitait les habitants à se réjouir & à remercier Dieu, la Vierge & les Saints patrons du lieu, en célébrant l'anniversaire de la victoire de Jeanne d'Arc ; un verset latin : « *Gaudeamus omnes in Domino* », &c., terminait cette première série de chants. La seconde, qu'Eloy destinait à la station de la porte Dunoise, commençait par une invocation latine : « *Salus Aurelianum & omnium populorum* », que suivaient cinq couplets français, séparés les uns des autres & terminés par autant de versets latins. Le même sujet était alternativement traité dans les deux langues. Après avoir célébré Jeanne & ses compagnons de guerre & de gloire, l'auteur terminait par un couplet latin en l'honneur de la Croix, & par un Alleluia, l'œuvre poétique & musicale qui le place en tête de tous les artistes ayant, depuis quatre cents ans, célébré Jeanne d'Arc.

Le Maire n'a donné le texte littéraire des motets latins & français d'Eloy que dans la première édition, in-4°, de son histoire d'Orléans, & ne l'a pas répété dans la seconde, in-folio (3). Si, grâce à lui, les poésies nous sont parvenues, la musique, qui était notée avec les paroles dans les « deux livres couvers de rouge », est malheureusement perdue, & sa disparition nous semble d'autant plus regrettable que nous nous éloignons de l'opinion des

(1) QUICHERAT, *Procès de Jeanne d'Arc*, t. V, p. 312 (parmi les documents relatifs à la fête du 8 mai).

(2) *Inventaire-Sommaire des Archives départementales...* Loiret, A. 2184.

(3) C'est ce qui explique comment Quicherat (*Procès de Jeanne d'Arc*, tome V, p. 313), donnant un extrait des couplets français, les emprunte à Lottin (*Recherches histor. sur la ville d'Orléans*, t. I, 1^{re} partie, p. 279), en disant que cet auteur les a « publiés pour la première fois », mais sans dire « où il en avait trouvé la copie ».

écrivains orléanais modernes sur sa nature & son importance artistique. M. Émile Huet, se demandant « de quel genre était cette musique », a cru pouvoir « répondre avec certitude en disant qu'elle était écrite en plain-chant » ; il suppose même qu' « elle n'était qu'une phrase empruntée à la mélodie liturgique, & qu'à coup sûr d'Amerval, s'il poussa plus loin l'invention musicale, ne dépassa certainement point ce qui était alors le summum de l'harmonie, savoir le faux-bourdon traité en trois parties (1) » ; M. Huet regarde donc comme « tout à fait vraisemblable » l'essai de « restitution » tenté par M. Jules Brosset, qui a repris les paroles de la première série des motets d'Eloy, pour les associer à deux thèmes anciens, — une mélodie liturgique, empruntée à l'hymne des Complies pour les fêtes de la Vierge, & un Noël populaire, *Or, dites nous, Marie*, — dont la structure mélodique pouvait s'accorder avec le rythme des vers (2).

Nous sommes persuadé qu'en 1483, — époque où Dufay, Binchois, Ockeghem & bien d'autres avaient porté déjà fort loin l'art, non pas du faux-bourdon, mais du contrepoint à plusieurs voix, — le maître de chapelle d'une cathédrale, écrivant, pour une occasion solennelle, une œuvre précieusement déposée au trésor de la ville, ne se serait jamais borné à mesurer des vers sur des timbres connus ; s'il l'eût fait, ce n'eût été que pour pouvoir, selon l'usage de son temps, éléver un édifice contrepointique sur la base accoutumée d'un thème préexistant. Les deux livres où étaient inscrites & notées les compositions poétiques & musicales d'Eloy, & qui étaient destinés l'un aux chantres & l'autre aux enfants de chœur, contenaient certainement les parties séparées d'œuvres polyphoniques, divisées en deux volumes pour la commodité des exécutants.

Le compositeur de la messe *Dixerunt discipuli*, contemporain de Tinctor, & le maître de musique de Sainte-Croix d'Orléans en 1483 nous paraissent donc identiques ; nous ne croyons pas moins plausible de les assimiler au versificateur Eloy d'Amerval, connu par un long & singulier poème dialogué : *le Livre de la Deablerie*.

* * *

Brunet, qui définit ce poème « un ouvrage de théologie morale en vers », en mentionne trois éditions, gothiques, dont deux sans date & une de 1508 (3). De cette dernière la Bibliothèque Nationale possède un bel exemplaire. Il a pour frontispice une gravure sur bois, où se voit la gueule de l'enfer, garnie

(1) EMILE HUET, *Jeanne d'Arc et la musique*, dans les *Mémoires de la société d'agriculture, sciences et arts d'Orléans*, 1892, p. 11.

(2) *Vieux motets et complaintes de Jeanne d'Arc*, recueillis & harmonisés par Jules Brosset, Orléanais, organiste de la cathédrale de Blois. Orléans, 1890.

(3) *Manuel du libraire*, édit. 1861, t. I, p. 478.

de diables, &, à gauche, le portrait de l'auteur, assis, tenant sur ses genoux une banderole portant le nom : *Eloy*. Au-dessus de la gravure est le titre : *Le Livre de la Deablerie*. Au-dessous, ces vers (1) :

De maistre Eloy damerval sans doubtance,
Venerable prestre plain de prudence,
Icy s'ensuyt, croyez, la deablerie.
Il a congé du roy, je vous affie,
De le faire à Paris imprimer.
Aultre ne peut que luy se exprimer,
Sur grandes peines cela est deffendu.
Jusques a deux ans il doibt estre vendu
Par iceluy qui en a le congé.
C'est ung bon livre utile e abregé.
L'acteur long temps a vacqué à l'ouvrage
Pour expliquer son cuer & son courage.
Michel le noir faicté a l'impression.
Tous deux les mette Dieu en sa maison !

Au verso du titre commence la table des chapitres, qui sont au nombre de 216 ; une gravure qui représente l'Annonciation est suivie du privilège, daté de Blois le 29 janvier 1507, & une troisième gravure, placée en tête du prologue, offre de nouveau le portrait de l'auteur écrivant.

Le premier chapitre, « Comment l'acteur se rend humble & indigne compositeur de ce livre, demandant la grâce de Dieu », débute par une tirade embrouillée, où Eloy se dit prêtre, poète, musicien, & d'où l'on peut supposer qu'il était maître des enfants de l'église de Béthune, — ou qu'il avait été jadis l'un de ces enfants.

Les bibliophiles modernes qui ont étudié *le Livre de la Deablerie* se sont attachés surtout aux renseignements que, sous une forme satirique, le vieux poète se trouve avoir abondamment fournis sur la société, les mœurs & les modes de son temps (2). D'intéressantes indications musicales, qui n'ont jusqu'ici pas été relevées, sont contenues, vers la fin du volume, dans les chapitres où l'auteur parle du clergé, des églises & du paradis.

Au chapitre 191, l'auteur « loue le beau service des grans esglises & les habiles clercz du lieu » :

Et si sont grans musiciens,
Composans & chantans lyens,
Si bien qu'ilz y font grant honneur
Par dessus tous, je t'en fais seur,

(1) Pour les lecteurs peu familiarisés avec les usages typographiques de 1508, nous avons cru devoir compléter quelques abréviations & ajouter des accents & des signes de ponctuation.

(2) Voyez un article de E. de Dramard, dans le *Bulletin du Bibliophile*, tome XLII, année 1875, p. 198, & la réimpression partielle du *Livre de la Deablerie*, publiée en 1884 par M. Georges Hurtrel.

Car, de vrai, la belle musique
 Est science plus angelique
 Que humaine, à l'honneur de laquelle
 Je te vueil une rime belle
 Et honneste maintenant dire.

Cette « rime belle & honneste » à la louange de la musique est contenue dans deux chapitres où Satan, se servant d'un verset de l'Apocalypse, explique à Lucifer « comment les sauvés contemplent la glorieuse Trinité », & décrit « les joies des saints & la triomphe de paradis ». La vision du Dieu en trois personnes est, dit-il, « la souveraine gloire des bienheureux ». Pour « passe temps »,

Ilz chantent devant Dieu sans cesse
 A plaisir, joye & lyesse,
 Tous ensemble ung beau chant nouveau.

• • • • •
 Là sont les grans musiciens
 Qui composent tousiours liens,
 Comme j'aperçois en maint lieu
 A la grant louenge de Dieu,
 Quelque chanterie nouvelle,
 Doulce, plaisant, devoste & belle,
 Hympnes, proses, messes, motez.

• • • • •
 Comme Dompstable & Du Fay,
 Qui tant doulement, en leur temps,
 Par bel & devost passe temps,
 Ont composay, ce scay je bien,
 Et plusieurs aultres gens de bien :
 Robinet de la Magdalaine,
 Binchoiz, Fede, Jorges, & Hayne,
 Le Rouge, Alixandre, Olreghem,
 Bunoiz, Basiron, Barbingham,
 Louyset, Mureau, Prioris,
 Jossequin, Brumel, Tintoris,
 Et beaucoup d'aultres, je t'asseure,
 Dont n'ay pas memoire a ceste heure.
 Je te vueil bien dire qu'ilz font
 Grant honneur ez lieulx où ilz sont.
 C'est ung desduyt que d'estre là,
 Et sy te dy, avec cela,
 Pour resveiller bien les oreilles,
 Qu'ilz jouent si bien que merveilles
 Des orgues, en tant de beaux lieux :
 L'une des choses soubz les cieulx
 Qui est plus plaisante à ouyr,
 Pour tout humain cuer resiouir.

Et doibs sçavoir que c'est lyens
 Que les grans princes terriens
 Se fournissent, pour leurs chappelles,
 De bons chantres & de voix belles,
 D'organistes semblablement
 Bien jouans merveilleusement.

Ce chapitre ne s'ajoute pas inutilement aux fragments des poètes du même temps, Guillaume Cretin, Lemaire de Belges, qui fournissent des listes de compositeurs & des renseignements sur la culture de la musique à la fin du xv^e siècle. Dix-neuf compositeurs y sont nommés, dont le premier & le doyen d'âge est l'anglais Dunstable († 1458) ; tous les autres appartiennent à l'école gallo-belge, ou franco-bourguignonne, du xv^e siècle, & sont connus, soit par des œuvres, soit par les mentions que divers auteurs ont faites de leur présence dans la chapelle du roi de France ou dans quelques maîtrises de France ou de Flandre (1).

Au chapitre 194, Eloy, affirmant fièrement son propre savoir musical, faisait encore l'éloge des « chantres des eglises catedralles & collegiales » :

... C'est un songe en mainte eglise
 Tant les fait bon ouyr chanter,
 Bien prononcer, bien gringoter
 Choses faictes, & sur le livre (2).
 Pense que je ne suis pas yvre,
 Je me congnois bien en telz pas.
 C'est ung soulas, n'en double pas,
 Qu'on prise trop, je t'en asseure:
 Et chantent, quasi à toute heure,
 Les chanoines, les assistens,
 En leurs lieux si bien, tu m'entens,
 Tant que le service est tout fait.
 Dont sont bien à priser de fait.

Le satiriste reparaît dans le passage où Eloy parle des chantres nomades qui voyageaient, ou, comme l'on dit plus tard, *vicariaient* d'église en église, ainsi que dans le chapitre 197, où il trace la caricature d'un mauvais chanteur,

(1) On a reconnu aisément dans cette liste Alexandre Agricola (qu'Eloy, selon l'usage général, appelle seulement Alexandre), Barbireau (Barbingant), Bassiron, Binchois, Brumel, Busnois, Loiset Compère (Louyset), Josquin Deprés, Dufay, Hayne van Ghyzeghem, P. Rubeus (Le Rouge), Ockeghem, Prioris, Tinctoris. — Le compositeur qu'Eloy nomme Jorges est sans doute le Georget de Brelles de la « prière pour les musiciens » de Loiset Compère, le Georgius du ms. de Séville ; celui qu'il appelle Robinet de la Magdeleine pourrait être, à la rigueur, Robinet Caulier, chanteur du roi de France ; Fede, de son vrai nom Jean Sohier, « alias Fede », fit partie, comme Robinet Caulier, Prioris & Ockeghem de la chapelle du même souverain ; Gilles Mureau était maître de musique de la cathédrale de Chartres.

(2) *Choses faites, res facta*, se disait des compositions écrites, par opposition au *chant sur le livre*, ou contrepoint improvisé.

sans voix, sans science & sans talent, mais imbu de grandes prétentions. Peut-être l'auteur de la *Deablerie* y a-t-il visé quelque rival non dénommé, quelque possesseur incapable d'un de ces « bénéfices » qu'Eloy, dans les pages voisines, dit largement accordés aux serviteurs des princes, & très peu à ceux des églises. Le poète-musicien, qui « vivotait » parmi ces derniers, ne regardait pas sans un peu de jalousie des confrères moins capables & mieux récompensés. Nous l'avons vu exercer en 1483 les fonctions de maître des enfants de l'église Sainte-Croix d'Orléans ; le vers : « Eloy, des enfants de Béthune », placé au début du *Livre de la Deablerie*, a permis de le désigner comme exerçant le même emploi à l'église Saint-Barthélemy de Béthune (1), à l'époque de la rédaction du poème. Par une interprétation un peu forcée du même vers, on a dit Eloy né à Béthune : il y a plus de probabilité dans l'hypothèse qui consiste à prendre le nom d'Amerval comme l'indication de son lieu de naissance, qui serait Amerval, village de l'ancienne province d'Artois (arrondissement de Saint-Pol, Pas-de-Calais). Disons enfin que la date de 1508, que porte l'édition par Michel le Noir du *Livre de la Deablerie*, ne doit pas conduire à faire approcher jusque-là l'époque de la composition du poème : car les deux éditions non datées, qui sont signalées, peuvent avoir été de plusieurs années antérieures.

MICHEL BRENET.

Louis LALOY. **La musique française à l'époque de la Renaissance** (2).

(Suite)

I

La Collection des Théoriciens de la Musique répond à un besoin non moins impérieux que la Collection des textes musicaux. Il est indispensable, pour comprendre les œuvres musicales du temps passé, de connaître le sentiment & les théories des contemporains ; car la musique est un art dont les formes varient suivant les pays & les âges. Les musiciens du XVI^e siècle employaient des modes que nous avons perdus ; ils ignoraient, en revanche, un grand nombre d'accords dont s'est enrichie notre harmonie ; il faut donc nous garder de réduire au mineur moderne ce qui est écrit dans le premier mode ancien, ou de considérer comme un accord de 7^e de dominante ce qui n'est, pour le compositeur du XVI^e siècle, qu'une agrégation fortuite de notes de passage. Il faut surtout nous pénétrer de l'esprit & des intentions des maîtres, afin de ne pas demander à Jannequin & à Costeley la puissance

(1) E. CORNET, *Histoire de Béthune*, t. II, p. 435.

(2) D'après la publication de M. HENRY EXPERT : *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*. (Paris, chez Alphonse Leduc).

d'expression de Gluck ou de Wagner; il faut comprendre ce qu'ils ont prétendu faire, & nous pénétrer de leurs idées sur l'art, avant de les juger, avant même de les pouvoir goûter pleinement. C'est ce qu'a bien vu M. Expert; aussi compte-t-il nous donner, après le petit traité fort clair & fort instructif de Menehou, les ouvrages plus étendus de Gafori, Wollici, Aron, Spataro, Glareanus, Coclitus, Finck, Martin, Guilliaud, Yssandon, Blockland, Bourgeois. Plusieurs de ces traités renferment, à côté des règles, des exemples très précieux pour nous; quelques-uns, comme ceux de Gafori ou de Glareanus, sont plus que de simples grammaires musicales: leurs auteurs ont réfléchi sur l'art qu'ils enseignent, & nous exposent leurs vues souvent profondes; la confrontation de ces textes avec les œuvres nous permettra de dégager la doctrine musicale du xvi^e siècle.

M. Expert a entrepris une œuvre immense, dont le résultat sera la résurrection d'un âge musical disparu; la méthode historique la plus rigoureuse & la plus large à la fois préside à ce travail, qui comprendra tous les documents, & rien que les documents; l'exécution matérielle enfin est irréprochable: on a plaisir à feuilleter ces belles éditions, dont l'aspect est digne de leur précieux contenu. Il n'est pas de bibliothèque musicale ou historique digne de ce nom où ne doivent figurer les Musiciens & les Théoriciens de la Renaissance française.

Lorsque le travail de publication sera plus avancé, M. Expert se réserve de donner des commentaires analytiques de ces œuvres musicales: il nous guidera pas à pas à travers les savants détours du contrepoint, nous initiera au style de chacun des maîtres & à ses variations, & nous fera profiter de sa profonde connaissance des modes, des rythmes, des mélodies & des principes de composition du xvi^e siècle: il fera, en un mot, œuvre de critique musical. Je ne prétends pas ici donner une première idée du travail de M. Expert, encore moins lui indiquer la marche à suivre; je regrette, au contraire, d'être réduit à m'aventurer sans guide dans ce dédale musical encore peu exploré; & cependant ces œuvres me paraissent si bien construites, si claires, si conformes à notre goût français, si vivantes & parlantes encore pour nous que je crois possible, dès maintenant, de les comprendre, au moins dans leurs grandes lignes, & d'en dégager quelques caractères dominants.

La publication de M. Expert comprend des œuvres religieuses & des œuvres profanes: il faut ranger parmi les premières les messes extraites de ce recueil, si glorieux pour les musiciens français, imprimé à Rome & offert à Léon X en 1516, puis les psaumes de Goudimel & ceux de Claude Lejeune (Dodécachorde); toutes les autres compositions sont profanes & appartiennent au genre de la chanson, dont nous pouvons suivre les transformations à travers tout le xvi^e siècle, depuis Gascongne, Hesdin, Claudin de Sermisy & Jannequin jusqu'à Mauduit & Lejeune (le Printemps), en passant par les recueils de Costeley & R. de Lassus.

La chanson du xvi^e siècle admet une grande variété de sujets & de tons. Costeley, dans sa Préface, distingue des « Chants martiaux, graves, honnêtes, polis, & gaillards ». Il n'est en effet guère de livre de musique du xvi^e siècle où l'on ne trouve, côté à côté, chansons de guerre, d'amour, de piété, chansons morales & chansons « gaillardes », chansons à boire & chansons à danser, chansons comiques & chansons langoureuses : on voit se refléter dans un recueil d'Attaignant ou de Le Roy & Ballard toute la vie riche & complexe de ce xvi^e siècle féodal & savant, guerrier & fastueux, pieux & païen, cruel & raffiné. Et, malgré cette infinie variété des sentiments exprimés, la chanson française est tout autre chose qu'une chanson faite sur des paroles françaises : c'est un genre musical bien défini : d'une structure plus complexe que la chanson allemande, moins libre que la frottole italienne, elle n'a pas, d'autre part, le caractère expressif & dramatique du madrigal de Willaert ou d'Arcadelt : née en Flandre & dans l'Île-de-France, ces deux terres d'élection du contrepoint, c'est un ouvrage d'art délicat, assujetti à des règles assez sévères, mais libre de tout pédantisme : les imitations ne prennent jamais la rigueur inflexible & mécanique du « canon » ; la mesure des vers partage la chanson en périodes assez courtes, terminées par des cadences qui sont autant de points d'arrêt dans le jeu compliqué des mélodies superposées ; le rythme enfin a souvent une vivacité toute populaire qui enlève aux voix une partie de leur indépendance ; cependant les quintes parallèles ne sont que tolérées, au lieu d'être permises en séries de trois ou quatre, comme dans la frottole (1), & les règles pour les notes de passage, syncopes & échappées sont à peu de chose près les mêmes que dans la musique d'église. Le style de la chanson française est pur, sobre & mesuré ; il y a, entre une chanson & une messe d'un de nos anciens maîtres, à la fois la même analogie & la même différence qu'entre la cathédrale de Reims & l'hôtel des archevêques de Sens, à Paris, ou tel autre monument de l'architecture civile de ce temps.

Le prestige du genre s'étendit même au delà de nos frontières : l'*Odhecaton* de Petrucci (Venise, 1501) contient surtout des chansons françaises ; en 1538, le célèbre éditeur vénitien Gardane publie un recueil de 25 « *Canzoni francesi* » ; compositeur à ses heures, il s'exerce lui-même en ce genre, & met en musique « *Ce moys de mai* », ou « *Ung doulx regard* », ou « *Vivre ne puis* » ; il en est de même de Susato, l'éditeur d'Anvers, peut-être de Festa & de Morales (d'après Rabelais) ; & R. de Lassus, qui fit en 1571 son premier voyage à Paris, avait publié dès 1560, alors qu'il était à Munich, bon nombre de chansons françaises (2). Il est certain que les musiciens du

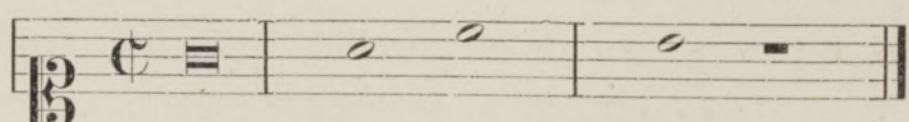
(1) « Se concede el cantar immediatamente con dos, tres ó quatro *Quintas seguidas*. » (CERONE, cité par Ambros, III, 490).

(2) *Livre de Meslanges*, chez Leroy & Ballard, 1560 (Auteurs divers ; 10 chansons de R. de Lassus).

xvi^e siècle avaient l'humeur souvent vagabonde ; beaucoup ont parcouru la France, l'Italie & l'Allemagne, ont mis en musique tour à tour des poésies allemandes, italiennes & françaises ; mais seule la chanson française porte un nom spécial & constitue, aux yeux des Italiens eux-mêmes, un genre distinct.

Il existe donc une forme d'art, au xvi^e siècle, qui a complètement échappé à l'influence italienne, & même a passé de France en Italie. La chanson française est ce qu'il y a de plus français dans toute l'œuvre artistique de la Renaissance, & ce n'est pas sans motif que nous la comparions aux chefs-d'œuvre de l'architecture gothique : par ses racines, elle plonge en plein moyen âge ; mais son prodigieux succès ne s'expliquerait pas, si elle n'avait su oublier à propos son origine antique, pour répondre aux besoins nouveaux de l'âme contemporaine. L'histoire de la chanson du xvi^e siècle est celle d'un genre très vivant, très riche, toujours en éveil, que d'ingénieux ou puissants génies ont tour à tour marqué à leur empreinte.

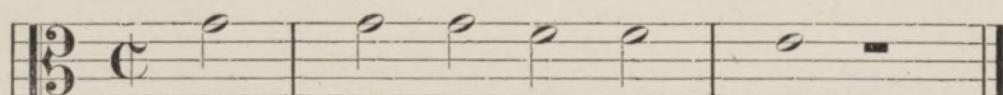
Le recueil de 1529 nous montre la chanson, non pas précisément à ses débuts (car la plupart de ces pièces sont écrites d'une main très ferme), mais sous sa première forme. Un simple coup d'œil nous révèle un caractère de cet art polyphonique qui a beaucoup surpris un certain nombre de modernes : l'impersonnalité de la mélodie. De nos jours c'est surtout par l'invention mélodique qu'un auteur nous semble digne du nom de « créateur » ; nous reléguons volontiers en seconde ligne les qualités plus techniques, telles que la vigueur ou l'originalité de l'harmonie, la belle & solide contexture du contrepoint. Un musicien du xvi^e siècle n'eût rien compris à cette manière de juger : c'est par la disposition & non par l'invention qu'il fait œuvre de maître ; il prend son bien où il le trouve, emprunte ses thèmes au chant liturgique ou au chant populaire, les invente même à l'occasion (1) : peu importe la matière, c'est la forme qui fait le prix de l'ouvrage ; une mélodie est la propriété commune de tous les artistes ; une combinaison nouvelle de rythmes, une belle entrée de voix en imitations, des lignes de contrepoint majestueuses ou élégantes, de saisissantes cadences, voilà ce qui appartient en propre à un auteur & révèle son génie. Aussi peut-on remarquer que le thème du début de la 1^{re} chanson du recueil, signée du nom de Gascongne, se retrouve dans la 26^e, de Claudio de Sermisy, & la 28^e, de Vermont Primus, également au début :



& la 2^e phrase de la chanson de Gascongne sert aussi de 2^e phrase à Claudio ;

(1) « *Themata quidem vetera festivissime nostra ætate symphonistæ quatuor componunt vocibus, at ipsi raro nova inveniunt.* » GLAREANUS, Dod., XVIII.

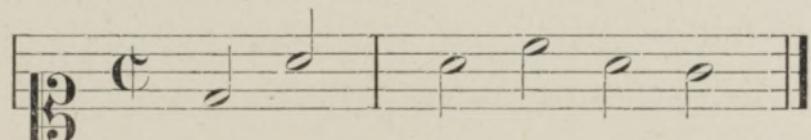
elle s'applique ici aux paroles : « Pour resjouyr mon cœur », & là : « C'est d'un amy qu'il a ».



Ce seul exemple suffit à montrer que les maîtres du XVI^e siècle n'avaient pas nos idées sur l'expression musicale.

Faut-il conclure de là que l'art de ces anciens compositeurs était formel & glacé, régulier & impersonnel, comme une figure géométrique? Faut-il parler, avec M. de Burbure (1), de leur « pédantisme scolastique », & regretter que « leurs doctrines aient retardé d'un demi-siècle peut-être l'éclosion de la musique dramatique, qui est due au génie des maîtres italiens »? Il faut remarquer d'abord qu'une mélodie populaire ou liturgique n'est pas, pour un compositeur du XVI^e siècle, chose intangible & sacrée : il est libre d'en prendre une partie & de laisser l'autre ; il est libre de modifier le rythme, de remplir de notes les grands intervalles, d'allonger les périodes ou de souder entre eux des lambeaux de phrases.

Dans tout le recueil de XXXI chansons de 1529, une seule suit pas à pas une mélodie populaire : c'est celle de Hesdin (XXVII), dont les paroles & les thèmes se retrouvent dans le *Chansonnier du XV^e siècle* de M. G. Paris (n° 22) ; la liberté du compositeur reste grande néanmoins. Il ne met en musique à 4 parties que le couplet ; le refrain était-il chanté à l'unisson, ou dans un arrangement plus simple? Nous ne le savons pas, mais sans doute on le chantait, car le contra-tenor en rappelle le thème, au début de la chanson d'Hesdin, pendant que les trois autres voix font entendre la mélodie fort jolie du premier hémistiche du couplet « S'il est à ma poste » :



Rien de plus gracieux que ces imitations à la quinte supérieure, qui donnent de fugitives modulations à la dominante du mode (de Ré en La.) En revanche, le chant du 2^e hémistiche « Il aura mon cœur » ne paraît qu'au Bassus, & sous une forme réduite : Hesdin l'aura jugé peu intéressant ; il a préféré donner aux voix supérieures un dessin en contrepoint libre, que termine une succession de quartes à la sonorité bien archaïque. La mélodie du 2^e vers « Je lairay mon père » est pareille à celle du 1^{er} pour sa 1^{re} période, traitée de même en imitation ; la 2^e est développée, de manière à gagner en force rythmique & en mouvement mélodique ; elle paraît d'abord au Bassus, où elle donne lieu à de curieuses « échappées » (*notes changées* dans le langage du temps), puis au Superius :

(1) *Etude sur le manuscrit Basevi* (Mém. Ac. Belgique, XXXIII).

les deux voix intermédiaires n'ont que des contre-sujets discrets. Au 3^e vers, Hesdin a remplacé un intervalle de quinte par un mouvement diatonique de quinte :

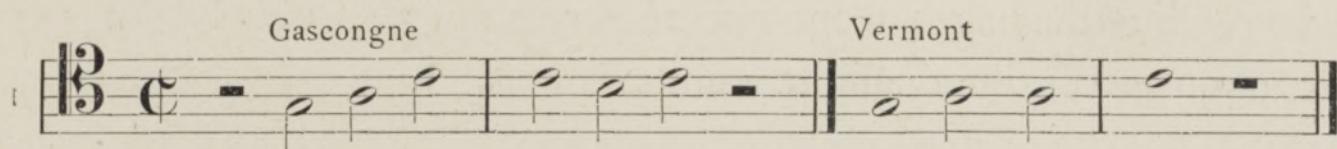
la 1^{re} période ainsi vivifiée paraît au Bassus, au Tenor & au Superius ; mais la 2^e n'est que vaguement rappelée aux deux voix supérieures. La mélodie du 4^e vers « Cueillir violette » a été, comme celle du 3^e, enrichie au début de mouvements diatoniques qui la rendent merveilleusement propre aux imitations : aussi Hesdin la place-t-il tour à tour dans les 4 parties ; mais la 2^e période ne paraît qu'au Tenor, entourée de formules de cadences. On voit que la chanson populaire n'a fourni au compositeur que des éléments qu'il est resté maître de développer, abréger, disposer & modifier à son gré. Son œuvre, d'où l'invention mélodique, au sens moderne du mot, est absente, est pourtant très personnelle, parce qu'à tout instant s'y manifeste le jugement & le goût du musicien : il a compris, senti & traité à sa manière chaque phrase de la chanson populaire ; il sait prendre un parti, & s'y tenir ; il a, en un mot, ce qu'en art on appelle le « style ».

Les autres pièces du Recueil sont d'une construction plus libre encore : ce qu'elles retiennent des chansons populaires, ce sont seulement quelques phrases, souvent quelques notes, sorte de noyau ou de germe mélodique que le compositeur développe à son gré. C'est ainsi que Consilium écrit sa chanson « L'autre jour » (II) sur un thème de 8 notes, dont l'étendue ne dépasse pas la quarte, & qui ressemble de fort près à la chanson 29 du recueil de M. G. Paris « L'autrier quant je chevauchois » :

mais, dès la 2^e ligne, ces 8 notes engendrent un mouvement mélodique très souple, que Schütz retrouvera dans son *Dialogue pour la Pâque* « Ils ont ravi le corps du maître » :

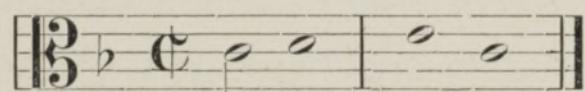
& Consilium comprend l'intérêt de ce dessin, car il le fait reparaître dans sa conclusion.

Et lorsque Gascongne, Vermont & Cladin font tous trois une chanson sur le même thème, ils l'interprètent chacun à sa manière. Gascongne & Vermont lui donnent de la vigueur en répétant une note, le *do*, ou le *la* :

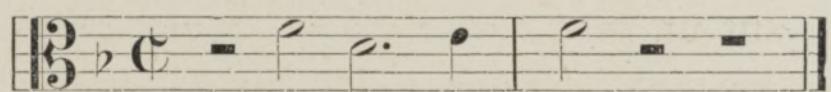


Claudin le fait paraître en toute sa simplicité : c'est que les deux premiers auteurs aiment les imitations par entrées successives, qui demandent une mélodie très ferme ; Cladin, musicien aimable & facile, fait volontiers cheminer ses voix à pas égaux, en accords : la chanson de Gascongne commence par un canon à l'unisson & à l'octave, celle de Vermont par un canon à l'octave accompagné de contre-sujets tirés d'un renversement du thème, celle de Cladin par 4 accords où le thème paraît au Superius.

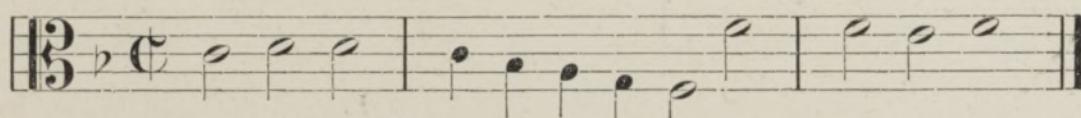
L'harmonie de Gascongne est un peu dure : il ne craint ni les frottements (1) produits par les notes de passage (P. 1, mes. 7), ni les quintes parallèles conjointes (P. 2, mes. 3, mes. 6), ni les retards à résolution irrégulière (P. 3, mes. 5, mes. 8) ; mais il excelle à tirer de ses thèmes toutes les imitations auxquelles ils se prêtent, à les faire reparaître en changeant l'ordre des entrées (P. 4, P. 5), ou même le rythme (P. 6) : il a le sens du développement musical. Les mêmes qualités se retrouvent dans sa chanson « Je ne sçauroys » (XIV) : elle commence par une phrase de 4 notes que Gascongne traite d'abord en canon à la quarte avec contre-sujets ;



le même thème renversé sert de contre-sujet à la 2^e phrase « Tous mes plaisirs » :



& à cet assemblage vient bientôt se joindre (P. 50) un nouveau contre-sujet d'une grande vigueur ;

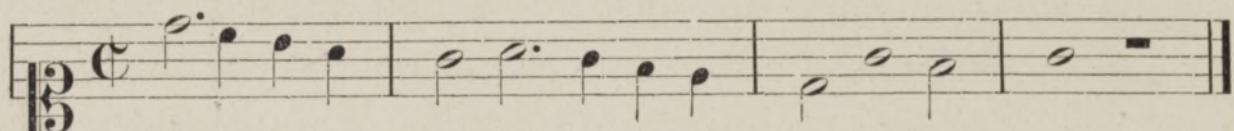


puis la première phrase est exposée à nouveau, sans imitations successives (P. 51), & suivie immédiatement de la 2^e ; & la conclusion est formée de ces deux mêmes phrases, qui se répondent & se superposent tour à tour, en un dialogue plein de science & de mouvement.

(1) Cette expression, & celles qui suivent, sont empruntées au langage de l'harmonie moderne ; elles ont pour elles leur commodité ; mais il ne faut pas oublier que la science de l'harmonie n'est pas constituée au xvi^e siècle. Gascongne eût été fort en peine d'expliquer ses accords.

Vermont, avec autant de science que Gascongne, a moins de virtuosité ; le contrepoint procède volontiers par gammes diatoniques, en imitations (P. 102, 103) : on connaît le titre (1) d'un assez grand nombre de motets de Vermont, & sa chanson est d'un style sévère & simple, qui rappelle l'église.

Claudin, au contraire, est chansonnier avant tout (2) ; sa musique est harmonieuse & claire : après l'exposition en accords, un court divertissement nous fait assister à un chassé-croisé de légers dessins mélodiques ;



le 2^e & le 3^e thèmes sont présentés de la même manière & suivis à leur tour d'épisodes en contrepoint fleuri, puis les accords du début reparaissent, 2 fois répétés, & le 1^{er} divertissement sert de conclusion à la chanson ; si Vermont fait songer aux motets, Claudin semble se souvenir des danses & rondes populaires ; & cette ressemblance n'est pas fortuite : il la recherche & s'y complaît.

Une autre de ses chansons, XI, « En entrant en ung jardin », est écrite entièrement en accords plaqués, avec quelques notes de passage, & sans aucune trace d'imitations. Ailleurs, IX, « Elle s'en va », Claudin emploie une jolie succession de sixtes, & cependant les théoriciens n'aiment guère cet accord (3), surtout lorsqu'il ne se résout pas sur l'octave, comme c'est ici le cas ; mais, entre la théorie & son goût personnel, Claudin n'hésite pas ; & il est si satisfait de sa petite trouvaille qu'il la replace dans deux autres chansons (XVI, XIX) ; le rythme de ces sixtes, dans cette dernière pièce, est si bien approprié à la danse que M. Saint-Saëns l'a employé dans le ballet d'Ascanio (III, Diane, Dryades & Naïades) ; je ne sais si cette rencontre est fortuite ou voulue. La chanson « Au joly bois » (VII) est plus curieuse encore : on y trouve un exemple, fort remarquable pour l'époque, de ce que nous appelons « marche harmonique » : le même motif (P. 25), avec les mêmes accords, passe dans trois tonalités, ou, pour parler le langage du temps, en trois modes différents : en *fa* (5^e mode), en *ré* (1^{er} mode), en *si* (5^e mode transposé) ; c'est un effet de répétition & de transposition tout à la fois, qu'un compositeur de nos jours n'aurait pas désavoué.

Cette surprenante modernité de Claudin tient à la simplicité même de son contrepoint : harmonie & contrepoint sont deux termes non pas exclusifs l'un de l'autre, loin de là (Bach est là pour le prouver), mais complémentaires : où le contrepoint est rigoureux, comme chez Gascongne, l'harmonie admet

(1) EITNER, *Bibliographie*, p. 904.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 850.

(3) MENEHOU, c. XX : « Le moins de sixtes que l'on pourra, parce que l'accord en est rude, et mal sonant, si le double ne le suit soudainement, comme sa propre nature le requiert. »

certaines duretés, certaines équivoques ; si au contraire les voix n'ont pas leur route tracée par les imitations, si elles doivent seulement entourer & soutenir une voix principale, sans jamais passer à leur tour au premier plan, il faut que la plénitude des accords & l'intérêt de leurs successions suppléent au défaut de vie mélodique des parties d'accompagnement. Cladin, hâtons-nous de l'ajouter, n'aurait rien compris à ces expressions : près d'un siècle s'écoulera encore avant que la France connaisse le chant accompagné, & Cladin écrit, pour chacun de ses chanteurs, des mélodies & non des suites de notes nécessitées par l'harmonie ; mais il arrive que ces mélodies aient plus ou moins de mouvement ; il arrive que, soumises à un rythme marqué, elles renoncent à s'imiter & à se poursuivre ; obligées de se mouvoir toutes ensemble, elles forment, pour l'oreille, un tout indivisible ; & alors, d'instinct, le compositeur se préoccupe de l'effet d'ensemble ; il songe moins à la marche de chacune des voix qu'au résultat de leurs rencontres régulières ; ses connaissances en harmonie, auprès des nôtres, sont rudimentaires ; la notion d'intervalle seule lui est familière ; celle de l'accord est vague dans son esprit, &, comme cadences, il ne connaît que le passage de la sixte à l'octave & de la tierce à la quinte : ses efforts n'en sont que plus touchants, & plus méritoires : il lui faut une intuition profonde, & presque du génie, pour inventer une succession que le plus médiocre élève de nos Conservatoires trouve enseignée dans ses traités.

Ces réflexions sont nécessaires si l'on veut bien comprendre le style de nos anciens maîtres ; mais il ne faudrait pas croire que leurs essais d'harmonie n'aient qu'un intérêt historique, & pâlissent à côté des exemples de Reber ou de Bazin : la sincérité, en art, n'est jamais perdue ; une marche de Cladin ne se confondra jamais, même pour l'auditeur le moins prévenu, avec un devoir d'harmonie ; & cela, en raison même de l'effort qu'elle a coûté : un détail, une sensible omise, un croisement inutile, une gaucherie ou une recherche, nous y fera reconnaître une pièce unique, & non le banal produit d'un moule uniforme ; notre harmonie se fait à la machine ; l'harmonie du XVI^e siècle est faite à la main : c'est ce qui lui donne son irrégularité, sa couleur & son prix.

Cladin de Sermisy est donc un précurseur de l'harmonie : ce n'est pas le premier : on trouve des exemples de marches harmoniques & de modulations dans les messes d'Hobrecht, de Josquin & de Brumel (1) ; mais les maîtres de la musique religieuse du temps de Cladin (Clemens, Gombert, &c.), s'abstiennent le plus souvent de ces figures, qui leur semblent manquer de dignité : c'est dans la chanson française qu'elles trouvent asile & vont se développer. Un autre maître va donner à la chanson un intérêt nouveau, en la rendant pittoresque. La musique de Gascongne, Consilium, Cladin, Hesdin,

(1) AMBROS, III, p. 124.

Vermont, celle aussi de Deslouges, Dulot, Jacotin, Sohier, malgré les différences des styles, a un caractère invariable : elle est purement musicale ; sans doute le compositeur évite la contradiction totale entre la mélodie & le texte ; il ne choisit pas un rythme de danse pour un chant triste, ni un mouvement lent pour un chant martial ou « gaillard » ; mais ses scrupules s'arrêtent là ; il développe ses thèmes à sa fantaisie ; pourvu que le nombre des syllabes corresponde à peu près au nombre des notes, il est sans remords ; il peut placer de longues vocalises sur un mot insignifiant, si l'idée musicale y prête ; il peut séparer le nom de l'adjectif (1), si une voix doit se taire pour laisser entrer les autres ; il peut, si tel est son goût & son talent, traduire par de gracieux essors des paroles désespérées, ou mettre un chant d'amour en style de motet : cette musique toute décorative existe & se justifie par elle-même, sans le secours du texte.

Jannequin est le premier, à ce qu'il semble, qui se soit avisé de faire traduire à la musique autre chose que des idées musicales. La première chanson qui lui appartienne, dans le recueil de 1529 (III, « Me levay »), n'est pas encore très personnelle ; cependant on peut remarquer que la mélodie suit le texte presque syllabe par syllabe ; les vocalises sont rares ; un vers « De la musette au bourdon » se chante presque en entier sur la même note : la musique pure commence à perdre de ses droits. La chanson « Ce moys de may (XXI) » est plus curieuse : seul le jeu des trois voix supérieures est continu ; le Bassus ne se met de la partie que par intervalles : il approuve, il « fait chorus » ; & la chanson prend ainsi un petit intérêt dramatique. La chanson suivante XXII, « Au verd boys » est presque entièrement écrite en dialogue, deux voix répondant à deux voix, parfois même en écho (P. 77, 78) : le contrepoint à quatre parties s'évide & s'anime. On trouvait déjà des pauses dans les messes de la fin du xve siècle ; mais, précisément à l'époque de Jannequin, la musique d'église renonce à ce procédé (2) : la chanson l'adopte, en lui donnant un sens : ce petit morceau vocal de Jannequin ressemble à une conversation entre deux personnages qui s'interrogent, s'approivent & parfois parlent ensemble, étant complètement d'accord. La chanson « Au joly jeu (XXIII) » est plus vivante encore : après un début à quatre parties, en imitations très animées, les deux voix supérieures, puis les deux voix inférieures font entendre le 2^e vers, sur la même mélodie (3) ; les quatre voix s'unissent de nouveau avec un gracieux mouvement sur les mots : « soubzriant doucement », se séparent pour dire : « Elle en fait doute », & chantent ensemble, sur deux notes : « Laissez, laissez... »

(1) Voir la chanson de Hesdin déjà citée (XXVII).

(2) AMBROS, III, 299.

(3) Remarquons en passant que cette mélodie est exactement taillée comme l'un des contresujets de la chanson XIV, étudiée précédemment (P. 50) ; mais quelle vigueur chez Gascongne, quelle grâce chez Jannequin !

Grâce à ces petits artifices d'orchestration vocale, la chanson est nettement séparée en petits tableaux successifs, dont chacun a son caractère ; & sans doute il ne faut pas parler d'expression des sentiments, pour la bonne raison que Jannequin n'est ici nullement sentimental ; mais ce qui est rendu, c'est le mouvement des paroles, rapide ou langoureux, enjoué ou pressant : la musique se modèle exactement sur les syllabes, en épouse les contours, en fait valoir la sonorité ; elle en est la transcription harmonieuse : la chanson devient un petit drame d'où la passion est absente, mais non pas la vie & la couleur. L'intérêt de cette nouvelle manière ne semble pas avoir échappé aux contemporains : je verrais volontiers une trace de l'influence de Jannequin dans la jolie chanson à danser de Courtoys (XXX) : le dialogue qui s'engage sur le 2^e vers « Quand mon amy » est caractéristique.

Jannequin ne s'en tint pas là : entraîné par son génie dramatique & pittoresque, il écrivit de véritables symphonies descriptives : la Guerre, la Chasse, les Cris de Paris, le Chant des Oiseaux, le Chant de l'Alouette, tels sont ses sujets. Il faut d'abord louer le goût très sûr qui a présidé à leur choix : Jannequin ne décrit que les apparences sonores de la nature (& de fait la musique peut-elle « imiter » autre chose que des sons, ou tout au plus des mouvements ?) : aussi ne s'avise-t-il pas de nous peindre par des notes des spectacles silencieux ; ce sont les bruits de la bataille, de la chasse, de la place publique ou de la forêt qu'il habille de musique. Il n'est en rien responsable des erreurs de la musique à programme. Il évite également la monotonie d'une musique purement descriptive : les quatre chansons publiées jusqu'ici (*Le Chant des Oyseaux, la Bataille, la Chasse, l'Alouette*) ne sont pas seulement des tableaux, mais des récits : elles ont une action ; nous assistons aux épisodes du combat, que termine la victoire, au dépit des chasseurs enfin calmé par la vue des « fumées bien viandées ». Avec un sentiment de l'ordre & de la clarté tout français, Jannequin divise sa pièce en actes bien distincts. Le *Chant des Oyseaux* commence par une introduction, sur deux motifs dont l'un servira de conclusion, l'autre de prélude à chacune des entrées successives : celle des oiseaux ordinaires, celles du « roi mauvys », du rossignol, enfin du coucou. La « Guerre » a de même son exposition, après laquelle nous entendons successivement les fifres & tambours, le trot des « avanturiers », les cris qui annoncent l'arrivée du roi. Une « Secunda Pars » commence ici par des sonneries de trompettes : les lourds gens d'armes s'ébranlent à leur tour & font trembler le sol ; les « bombardes & canons » tonnent, le mouvement s'accélère ; enfin les cris de triomphe retentissent. La chasse nous fait entendre les ordres des chasseurs : « Vous irez détourner au rocher d'Avon... » ; les valets s'écartent, les chasseurs partent joyeux, ne rencontrent rien, trouvent les voies, les perdent, se désespèrent : « Il est jà trop hault heure », reprennent confiance : « Le voy mort, ains qu'il soit cinq heures » ; la chasse reprend de plus belle (Secunda Pars), les chevaux galopent,

on excite les chiens, le cerf est pris : « Ne le tuez pas, attendez le roi. — Sire, tuez-le de peur qu'il ne blesse les chiens ; » & les cors sonnent pour l'hallali (1).

Que devient la musique en tout ceci ? Son rôle est discret assurément : ces questions & réponses qui se croisent tiennent plus de la déclamation que du chant ; elles se disent le plus souvent sur un même degré, avec chute de tierce ou de quarte à la fin : c'est le procédé de la psalmodie, encore simplifié. C'est justement cet effacement de la musique qui est la grande nouveauté : l'intérêt n'est plus dans la conduite de la mélodie ou les combinaisons du contrepoint ; il est dans les paroles qui nous apprennent les péripéties du drame, dans le mouvement rythmique qui se ralentit ou se presse, dans les pittoresques onomatopées qui imitent les foulées des chevaux ou le son des instruments guerriers. Les damnés qui paraissent à la fin de la *Damnation de Faust* prononcent, eux aussi, des syllabes étranges qui sont, je le sais bien, des mots de la « langue infernale » de Swedenborg, mais que Berlioz a certainement choisies pour leur sonorité & non pour leur sens. Se doutait-il qu'il reprenait, non sans quelque emphase romantique, un procédé de Jannequin ? Le vieux maître appartient bien, en effet, à la lignée de musiciens d'où devait un jour sortir Berlioz ; mais il a des qualités de mesure & de clarté qui manquent à plus d'un de ses successeurs ; il ne demande à la musique descriptive que ce qu'elle peut donner, & sait, lorsqu'il le faut, s'abstenir de tout effet pittoresque, ne rechercher que la beauté de la ligne & la plénitude des accords : témoin la gracieuse introduction du *Chant des Oyseaux*, & la chanson *Las Povre Cœur* (V), où une mélodie simple, étroitement liée aux syllabes, se revêt, grâce à de sobres imitations, d'une harmonie profonde & douce.

La symphonie vocale de Jannequin eut un grand succès. Plusieurs maîtres, parmi lesquels on peut citer Gombert (*La Chasse au Lièvre, le Chant des Oiseaux*, en 1545) s'essayèrent dans le genre nouveau. Mais l'influence de Jannequin s'étendit à la chanson française tout entière : le premier il a montré que l'on pouvait établir un rapport entre les mots & les notes ; la musique, chez lui, n'a plus toujours sa fin en elle-même ; elle se pique d'illustrer les textes & d'imiter la nature ; la chanson, qui avec Claudin s'allège & se pénètre d'harmonie, s'anime avec Jannequin & prend une autre vie.

Louis LALOY

(A suivre.)

(1) Passage intéressant pour l'histoire des fanfares de chasse.

Chant alsacien du XVII^e siècle.

Du même Sébastien de Brossard (1) dont nous avons publié une jolie chanson à trois parties dans notre premier N°, nous donnons aujourd'hui une nouvelle composition tirée du même recueil (1691-1698) (2) & dont nous plaçons la date en septembre 1694. A quels événements fait allusion le cri d'alarme bachique poussé par le bon maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg? Telle est la question qui nous a préoccupé & à laquelle il est possible de donner une réponse précise.

Dans *l'Alsace au XVII^e siècle*, t. I, p. 261, M. R. Reuss nous donne l'indication suivante sur l'année 1694 :

« Sans doute, l'Alsace eut à souffrir par de nombreux passages de troupes, elle dut fournir de grandes quantités de fourrages & de vivres, ainsi que d'innombrables corvées de travailleurs; mais, à part le pillage de Wissembourg, *elle n'eut à subir qu'une seule fois l'insulte de quelques corps de bussards impériaux* « auxquels la soif de pillage donnait des ailes » et qui coururent la Basse-Alsace jusqu'aux portes de Haguenau, en 1694, et ne laisserent pas d'y répandre une violente panique. »

Cette indication se trouve précisée par le *Mémorial de l'ammeister François Reisseissen*, édité par le même : *Strassburgische Chronik von 1667-1710* (3). Aux pages 176 & suiv. on y trouve un texte important dont voici la traduction littérale (4) :

« 1694. — Après que le prince Louis de Bade, qui commandait l'armée allemande comme généralissime impérial, eut appris que l'armée française s'était éloignée du Rhin & eut marché vers Creutznach & le Hundtsrück, il fit semblant de quitter l'armée & de se rendre chez sa femme à Duisburg; mais immédiatement il revint sur ses pas, fit construire en toute hâte un pont de bateaux sur le Rhin à Hagenbach; l'armée commença à passer le 15 & à s'établir à Candel. Aussitôt Philippsbourg & Landau furent assiégés. Dans

(1) Dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXIII (1896), lire, sur la vie & les œuvres de Brossard, l'excellente étude de M. Michel Brenet : *Sébastien de Brossard prêtre compositeur écrivain et bibliophile (165...-1730) d'après ses papiers inédits*. C'est une monographie modèle, toujours faite d'après les documents originaux. M. Brenet divise la vie de Brossard en deux périodes : 1^o Caen (ville natale du musicien), Paris, Strasbourg; 2^o Meaux. — Dans un *Appendice*, il donne le catalogue des œuvres de Brossard (*Imprimés — manuscrits — manuscrits théoriques*) avec la cote de chacune d'elles à la Bibliothèque Nationale.

(2) Le livre de ce recueil d'où est tiré la chanson « Alerte, vignerons! » est le 3^e, daté de 1695.

(3) Strasbourg (chez Schmidt), 1877.

(4) « 1694. — Nachdem printz Louis von Baden welcher die deutsche armee als kayserlicher generalismus commendirt, erfahren dass die frantzösischen armee sich von dem Rhein entfernt und biss gegen Creutznach und auff den Hundtsrücke marchirt, hat er mine gemacht als wolte er von der armee und biss nach Duisburg zu seiner gemahlin gehen, sich aber gleich widrumb gewendet, und in aller eil den 14 septembbris ein schiffbrück über Rhein, bey Hagenbach schlagen lassen, worüber den 15 huius die armee anfangen zu passiren und sich zu Candel zu stellen, wodurch Philippsbourg und Landau gleichsam bloquirt gehalten wurden, &c... »

aucune forteresse il n'y a une garnison suffisante... Ce qui fait que *les hussards remontent le pays, que toutes les routes sont peu sûres et que partout l'on fuit*. Dans une seule semaine, on a fait entrer à Strasbourg 60 000 réseaux de froment & 211 foudres de vin. » — A. Schulte, dans un gros livre paru à Carlsruhe (*Ludwig Wilhelm vom Baden*, t. II, p. 169), raconte cette campagne.

Le texte de Reisseissen est donc, pour ainsi dire, le commentaire littéral de la chanson de Brossard : *Alerte, vignerons, dépêchez vos vendanges!* (les hussards impériaux parcourent en effet le pays, & nous sommes en septembre, mois où le raisin est mûr); veillez sur votre vin (c'est-à-dire mettez-le en sécurité derrière les murailles de Strasbourg). — Pour compléter ces renseignements, il faut ajouter que les hussards impériaux & le prince Louis de Bade repassèrent le Rhin en bon ordre le 24 septembre, lorsque le maréchal de Lorge (Gui de Durfort, duc de Lorge, neveu de Turenne) arriva avec son armée.

J. C.

Sur le passage des Allemands en Alsace (1694).

Viste et gayment.

A lerte, à ler- te vi-gne- rons, A lerte, à ler- te vi-gne-
 A lerte, à ler- te vi-gne- rons A lerte, à

A lerte, à

Basse-Continue.

rons, A lerte, à ler- te vi-gne- rons, A lerte, à ler- te vi-gne-
 ler- te vi-gne- rons, A lerte, à ler- te vi-gne- rons, A lerte, à
 ler- te vi-gne- rons, A lerte, à ler- te vi-gne- rons, A lerte, à

Basse-Continue.

rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler-
 ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à-
 ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à-
 6 6

Basse-Continue.

Lamentem.

te vigne- rons, Dé- pé- chez la ven- dan- ge, Du plus
 te vigne- rons, Dé- pé- chez la ven- dan- ge, Du plus
 ler- te vigne- rons, Dé- pé- chez la ven- dan- ge Du plus

Basse-Continue.

grand des mal- heurs nous sommes me- na- cez, Nous sommes tous per-
 grand des mal- heurs nous sommes me- na- cez, Nous sommes tous per-
 grand des mal- heurs nous sommes me- na- cez, Nous sommes tous per-
 6 6

Basse-Continue.

dus, ah ! quel mal- heur ! ah ! quel mal- heur é- trange ! Quinze
 dus, ah ! quel mal- heur ! ah ! quel mal- heur é- trange ! Quinze
 dus, ah ! quel mal- heur ! ah ! quel mal- heur é- trange ! Quinze

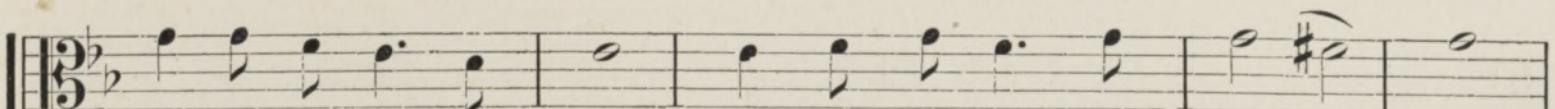
Basse-Continue.

mil- le bu-veurs, Quinze mil- le bu-veurs sont i- cy dis- per- sez ;
 mil- le bu-veurs, Quinze mil- le bu-veurs sont i- cy dis- per- sez ;
 mil- le bu-veurs, Quinze mil- le bu-veurs sont i- cy dis- per- sez ;

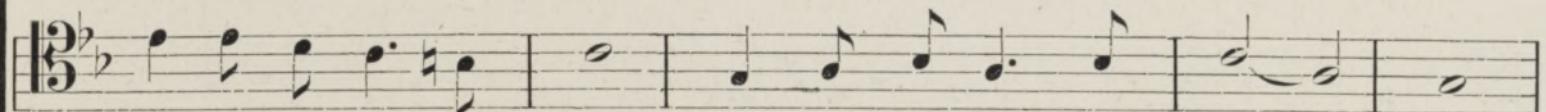
Basse-Continue.

Quoy ? ne crai-gnez- vous pas dans ce pé- ril ex- trê- me
 Quoy ? ne crai-gnez- vous pas dans ce pé- ril ex- trê- me
 Quoy ? ne crai-gnez- vous pas dans ce pé- ril ex- trê- me

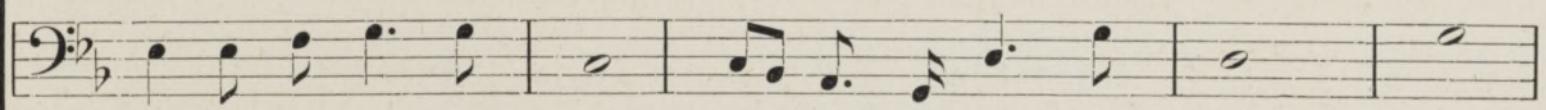
Basse-Continue.



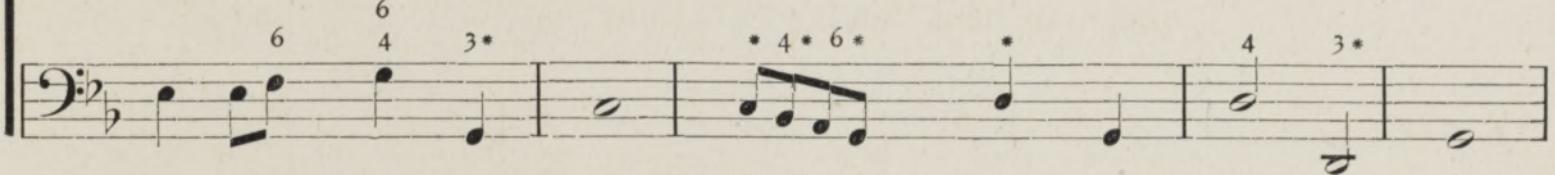
D'estre par ces bu- veurs bûs tous vi- vans vous- mê- me?



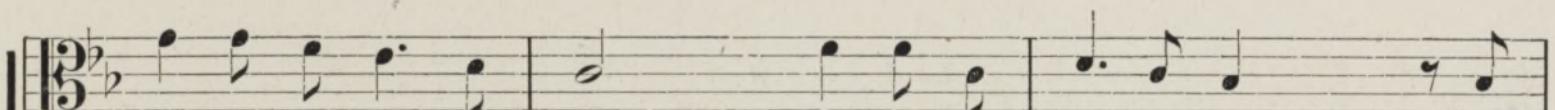
D'estre par ces bu- veurs bûs tous vi- vans vous- mê- me?



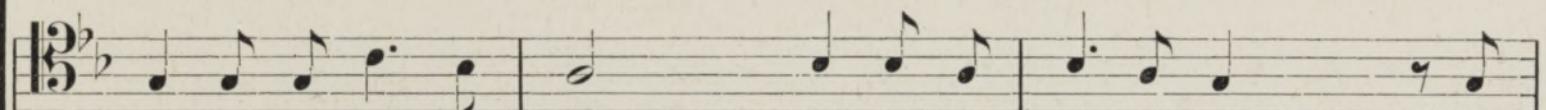
D'estre par ces bu- veurs bûs tous vi- vans vous- mê- me?



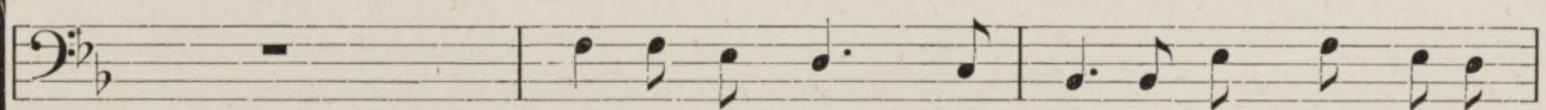
Basse-Continue.



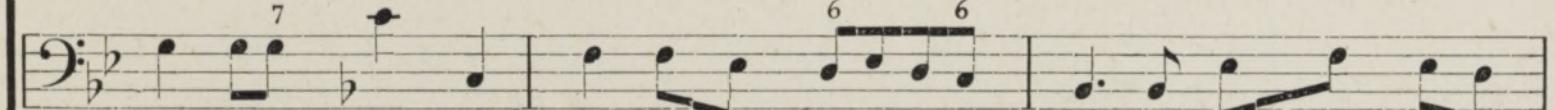
A-près a-voir vou- lu boi- re tout nostre vin Ils



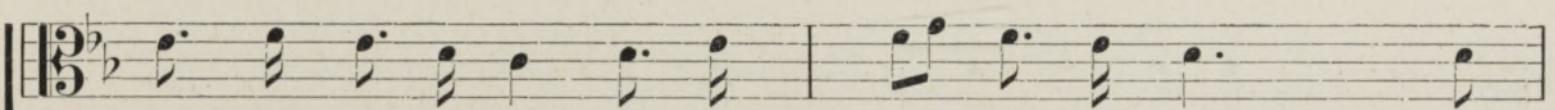
A-près a-voir vou- lu boi- re tout nostre vin Ils



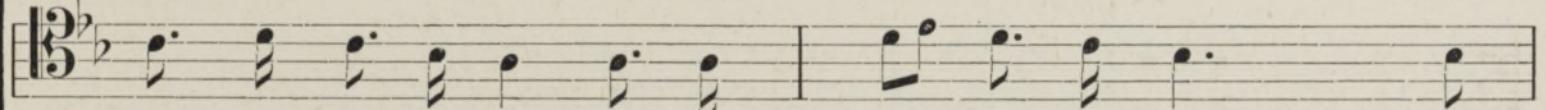
boi- re tout no- stre vin Ils ont presqu'a-va-



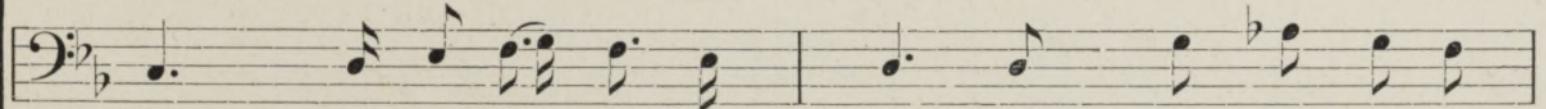
Basse-Continue.



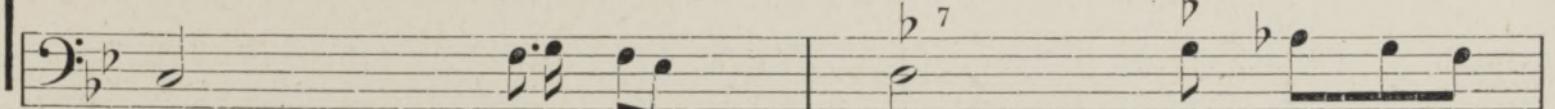
ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils



ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils



lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils ont presqu'a- va-



Basse-Continue.

ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du
 ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du
 ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du
 6 6 6 65 43*

Basse-Continue.

Rhin. Ils ont presqu'a-va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils ont presqu'a-va-
 Rhin. Ils ont presqu'a-va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils ont presqu'a-va-
 Rhin. Ils ont presqu'a-va- lé

8 7 64

Basse-Continue.

lé tout le fleu- ve du Rhin. tout le fleu-
 lé tout le fleu- ve du Rhin. tout le fleu-
 tout le fleu-
 56 6 4 6

Basse-Continue.

Basse-Continue.

Basse-Continue.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Astarté. Opéra en 4 actes & 5 tableaux de Xavier Leroux, poème de Louis de Grammont, représenté pour la première fois à Paris sur la scène de l'Académie nationale de musique de Paris, le 15 février 1901. (Partition pour piano & chant, 449 p. chez A. Leduc.)

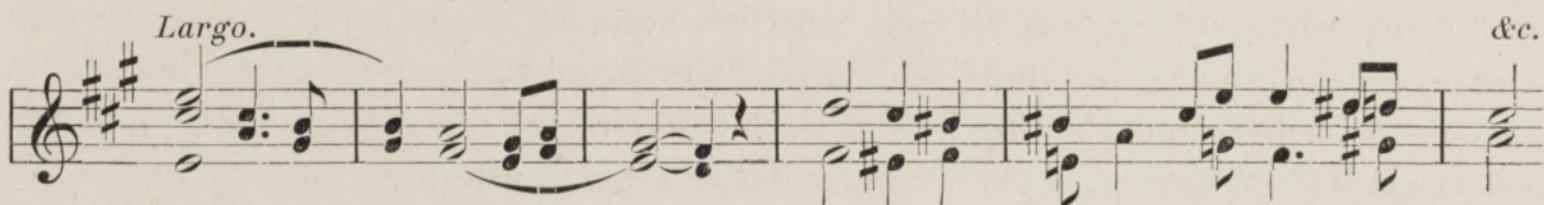
Astarté est une œuvre de grande & libre imagination, de proportions énormes, de couleur exubérante & de sensualité splendide, où l'*appassionato* règne d'un bout à l'autre — toutes voiles dehors & beaucoup de voiles étant dépouillés — en tendant presque à chaque scène au maximum de l'expression, au maximum de l'éclat & du développement, soit qu'il se déchaîne & s'exaspère en une éloquence haletante, extraordinairement brillante & complexe, soit qu'il se fixe sur des rythmes de subtile volupté. Vous vous rappelez cette toile colossale, la *Fin de Babylone*, où régnait, si l'on peut dire, une si grande absence de costume & auprès de laquelle l'Orgie romaine de Couture était presque décente ; musicalement, & de plusieurs autres façons accessoires, *Astarté* est une

composition de même caractère. Le dévergondage brillant de la mythologie avec ses puérilités grandioses & ses naïves impudeurs y est illustré par un art fougueux, très savant, toujours personnel. A moitié italien par sa naissance, élève de M. Massenet, — mais nullement disposé à s'enchaîner à une école ou à suivre sa voie avec un écritau dans le dos, — coloriste inlassable & fastueux, Xavier Leroux semble avoir fait passer en lui (je parle du symphoniste, non de l'homme !) le frémissement des Aphrodisies antiques, l'âme de cette Lydie qui était aux yeux du monde latin le pays des richesses & des plaisirs sans limites. De toute l'ardeur de sa jeunesse, il aime le mouvement, la lumière, la vie. Il est de la famille des flamboyants; & j'imagine qu'il a dû jouir d'un rêve pleinement réalisé quand, après le librettiste complice & propice, il a vu les décorateurs, les costumiers, le corps de ballet, l'électricien même de l'Opéra, renchérir d'audace & d'adresse pour ajouter à son poème sonore la magie du spectacle. Xavier Leroux est le Rochegrosse, je veux dire le Titien de la musique française. Ceux-là ne manqueront pas de l'applaudir longtemps qui, sans remonter aux peintres vénitiens, à la *Danaé* ou à la *Vénus endormie*, se sont plu, durant la dernière Exposition, à voir l'*Étoile* de Chaplin, le *Sommeil* de Dubufe, la *Léda* de Robert-Fleury, ou la *Toilette de Psyché* de Réattu...

Certes, son art est franchement *amoral*, & je vous concède non seulement qu'il ne faut pas compter sur lui pour réhabiliter le drame lyrique aux yeux des moralistes, mais qu'il est regrettable que de tels chefs-d'œuvre ne puissent être parfois admirés sans quelque remords. C'est l'art de d'Annunzio transporté dans l'orchestre. Tolstoï y trouverait la « contrefaçon » typique de tout ce qu'il exige du musicien pour l'éducation des hommes; il y dénoncerait, comme méritant l'anathème, la complication du style, la surabondance des ornements, les modulations multipliées, l'appel aux sens & « plus de bruit qu'il n'est utile »; mais, bien que nous respections infiniment la conception des Tolstoïs, trop noble & trop sublime pour régner dans un théâtre de musique & de danse, il faut rendre hommage à l'exceptionnel talent d'un jeune maître, en nous intéressant surtout à sa musique, — & en souriant du reste, vraiment trop chimérique pour être pris au sérieux.

Hercule, *duc d'Argos* — il s'agit bien ici de l'Héraclès thébain, vainqueur de l'Hydre, du sanglier d'Erymante & de Cacus, mais devenu « duc » après ses Travaux, comme un maréchal du premier Empire après de rudes victoires! — Hercule convoque ses « guerriers » & leur propose, pour la plus grande gloire de la chaste Vesta, au culte de laquelle il est voué, d'aller en Lydie combattre un dernier monstre : l'impure Astarté qui fait régner la débauche sur le monde. Les « cohortes guerrières » acceptent avec enthousiasme; (si vous devinez ici un chœur entraînant, vous vous trompez, car M. Leroux a esquivé cette banalité.) Déjanire, femme du grand Justicier, s'alarme de voir son mari si impatient de reprendre du service: — « Seigneur (*sic*), est-ce bien pour vaincre Astarté que vous allez partir? n'avez-vous pas le secret dessein de voir la belle Omphale, prêtresse de la déesse? — Madame, ce soupçon me fait injure... » — Hercule part donc; la jeune « princesse » Iole apaise la pauvre Déjanire délaissée, en lui disant que la tunique du centaure Nessus a le pouvoir magique d'empêcher toute infidélité de la part du héros, & en se chargeant d'aller la porter elle-même en Lydie. Voilà le premier acte. Littérairement, il est médiocre; par la musique, il est admirable. Oui, de cette mythologie fade & fanée, invraisemblable, où l'épopée est réduite en comédie bourgeoise, de cet ajustage de pièces disparates qui nous ramène aux plus mauvais jours de l'ancien livret d'opéra, M. Leroux a tiré un vrai drame lyrique, & un drame superbe. N'oublions pas en effet que l'esprit du musicien peut bien faire une alliance d'intérêt avec celui du littérateur, mais qu'il en diffère essentiellement, & qu'il peut

produire une œuvre excellente, même une œuvre de conviction, là où l'autre ne fait qu'une froide esquisse d'écoller. — « Je voyais le drame *dans la musique*, » a dit Wagner en une phrase profonde. — Beaucoup mieux que le librettiste, M. Xavier Leroux a conservé à Hercule sa grandeur fabuleuse. Après avoir annoncé magnifiquement son entrée par des trompettes qui se répondent du dehors sur la scène, il a eu l'heureuse idée de lui faire prononcer ses premières paroles à découvert, sans aucun accompagnement instrumental (le silence de l'orchestre étant ici plein de grandeur); puis, le rapprochant de l'humanité, il lui a fait moduler ses adieux à Déjanire en une tendre & large phrase qui rappelle le Berlioz des *Troyens*:

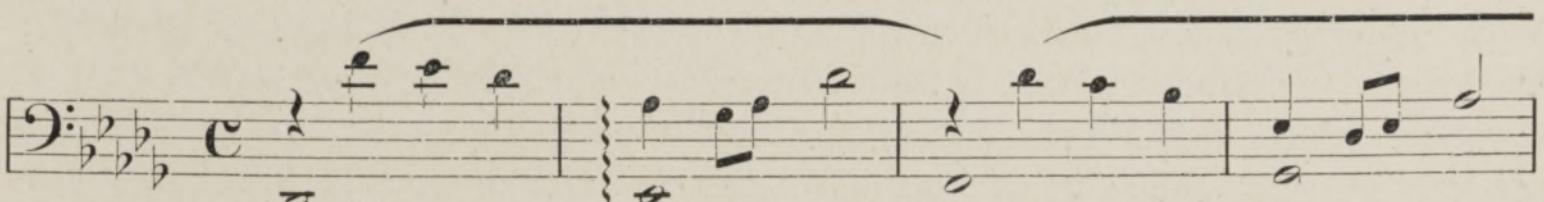


Dans ce beau premier acte, je ne verrais à reprendre qu'un détail : les notes piquées de l'instrument (n'est-ce pas l'affreux *piston*?) qui sur un rythme commun (p. 80 de la partition pour piano) souligne les paroles d'Iole promettant d'aller porter la fatale tunique. Ce n'est pas seulement du remplissage orchestral ; c'est une faute de goût dans un tableau où tout est grand & noble.

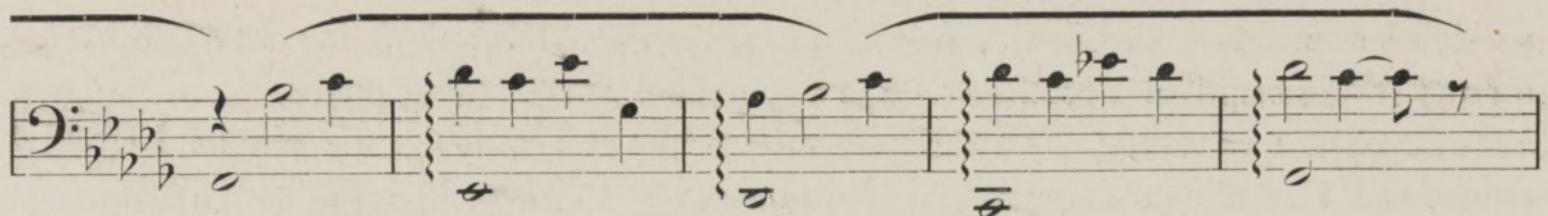
Le second acte m'a paru le meilleur ; il n'a pas l'éclat du premier, mais c'est celui qui parle au cœur, celui qui triomphe par la toute-puissance de la grâce. Nous sommes en Lydie. Au fond de la scène, le bleu sombre de la mer ; sur le rivage, un rose épanouissement d'arbres de Judée. A droite, un temple ; à gauche, un palais de marbre rose & vert avec une terrasse que tapissent des bouquets de glycine & où paraissent, vaguement curieuses, des femmes de rêve. Tel est le décor d'Éden sur lequel se lève le rideau. Est-ce la lyre d'Anacréon qui va donner une âme à ce paysage?... Les guerriers d'Hercule arrivent bientôt, impatients de vaincre ; mais les Lydiennes les entourent, leur tendent des bras plus redoutables que des armes & n'ont pas de peine à les adoucir :



Joué en sourdine par les violons avant d'être repris par les voix, ce motif de la séduction a des souplesses de danse lente. Il passe dans le ton de *si* naturel majeur, puis, par une modulation enharmonique du *fa* dièze sur le *sol* bémol, dans celui de *ré* bémol majeur ; après une transition un peu haletante & morcelée, mais infiniment douce & troublante, qui, en éteignant par degrés la sonorité de l'orchestre, prépare, appelle & recule à la fois, délicieusement, le *plongeon* final dans le grand abîme d' enchantement mélodique, il aboutit à ceci qui est exquis : tandis que les violons, toujours en sourdine, arpègent régulièrement, en doubles croches, une suite d'accords de septième, les violoncelles, bien en dehors, chantent ce large chant de sirène (1) :



(1) J'indique le rythme autrement que dans la partition, défectueuse à cet égard.



Ces belles phrases reparaîtront au début du troisième acte, dans des tonalités nouvelles (le cor remplaçant le violoncelle). Elles sont le joyau de la partition, celui qu'on ne peut oublier. Elles produisent un effet aussi profond — malgré les différences de dessin & de couleur — que le chœur des nageuses dans le *Crépuscule des Dieux*, celui des Vierges-Fleurs dans *Partifal*, ou encore l'adorable introduction que M. Vincent d'Indy a placée au début du premier acte de son *Fervaal*. En de telles pages, la musique reprend son sceptre de souveraine magie, trop souvent remplacé, dans l'opéra contemporain, par un tronçon de glaive ; elle retrouve un privilège que le drame lyrique, & les nécessités de style qu'il impose, lui font oublier : celui de donner l'émotion de la vraie poésie. Lorsque, à l'inspiration qui trouve la formule propice, le rythme juste, l'heureux assemblage des timbres, s'ajoute, comme ici, la fraîcheur & la beauté d'un décor de choix, la richesse des costumes, la grâce vivante des mouvements, tout ce qui, en un mot, est une fête pour les yeux, on goûte pleinement l'accord du rêve & du réel, celui de la sensation, du sentiment & de la pensée musicale, — & on comprend que deux artistes aient cédé, avec un peu d'excès, à la tentation de porter ce plaisir complexe au degré *maximum*, en usant librement de toutes les ressources de l'art & de la légende.

La grande difficulté de l'art dramatique n'est pas d'écrire quelques scènes très brillantes & parfaitement réussies ; c'est de remplir quatre ou cinq actes en conservant à l'inspiration initiale le même caractère, & sans *trous* dans le style. Dans la seconde partie d'*Astarté*, il semble qu'il y ait un peu d'effort pour remplir coûte que coûte un cadre immense, & moins de netteté. — Hercule voulait abattre la prêtresse Omphale, & il tombe, agenouillé, devant sa beauté. Il l'aime & se fait aimer d'elle (?). Au moment où il va l'épouser solennellement, Iole, dissimulée sous une tunique d'éphèbe, apporte au héros, comme vêtement nuptial, la fameuse tunique du Centaure, qui le torture & allume autour de lui un incendie dans lequel il meurt. Vous pensez peut-être que le dénouement logique d'une telle action, c'est le triomphe du culte de Vesta sur celui de l'impure déesse ? M. de Grammont a voulu une conclusion plus hardie. Omphale abandonne, avec le grand-prêtre Phur, son palais incendié & se retire à Lesbos, où s'élève un nouveau temple d'*Astarté* ; lentement, elle gravit les degrés d'un escalier gigantesque au sommet duquel se dresse une statue colossale de sa déesse, tandis qu'elle est acclamée par le cri retentissant de *Gloire à la volupté !* J'avoue que ce dénouement ne me scandalise pas. Nous sommes à l'Opéra ; ce n'est pas un tel livret qui changera mes principes, & je m'étonne que M. de Grammont, pour défendre son œuvre contre quelques détracteurs, ait cru devoir argumenter dans les règles & citer sans rire le mot célèbre : *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu !!* Voici qui est plus grave. Les deux scènes capitales : celle de la séduction d'Hercule au troisième acte & le grand duo d'amour au quatrième, sont peu intéressantes, pénibles même, parce qu'elles donnent l'impression d'un immense talent qui s'emploie musicalement mal à propos.

Ces deux morceaux sont trop longs, le second surtout. M. Leroux a pris au sérieux, comme s'il s'agissait d'une vérité humaine, & a traité dramatiquement une scène où il n'y a aucun drame. La forme donnée au duo d'amour n'a aucune raison d'être. Logiquement, ce duo qui bombycine dans le vide aurait dû être remplacé par une sorte d'hymne au pouvoir de la Beauté. Hercule & Omphale ne ressemblent ni à Tristan & Isolde, ni à Elsa & Lohengrin : il n'y a rien qui les contrarie, pas de fatalité sombre ou de secret

douloureux qui pèse sur leur amour ; ils n'ont que des témoignages de satisfaction à se donner ; & cependant le compositeur, persuadé sans doute que ses ressources techniques & son imagination suffiraient à tout, obsédé aussi par le souvenir de Wagner, a prêté à Omphale & à Hercule une éloquence interminable, toute frémissante de pathétique... La disproportion est trop grande entre le sujet & la manière dont il est traité ; elle laisse voir l'artifice d'une combinaison un peu vaine ; il en résulte quelque scepticisme & quelque gène chez l'auditeur. On peut faire de très belle musique sur un livret médiocre ; encore faut-il que ce livret contienne un germe à développer, un principe d'intérêt : sinon, c'est la fantaisie musicale qui lui convient, & non le style dramatique, tel qu'on le conçoit aujourd'hui.

Nous touchons à la critique principale qu'on pourrait adresser à M. Leroux & à la plupart de ses confrères : au théâtre, ils ne devraient traiter que des sujets pouvant être, pour eux (& pour nous), un objet de foi. A cette condition seule, ils produiront dans le genre sérieux des œuvres où il y aura unité d'inspiration & autre chose que de brillantes prouesses d'écriture. Accessoirement, il faut souhaiter que M. Xavier Leroux contienne & règle sa fougue naturelle, qu'il cultive un peu plus la vraie mélodie, & qu'il évite, dans l'instrumentation, un peu de surcharge & de lourdeur. « Le beau est léger, a dit Nietzsche ; tout ce qui est divin marche sur des pieds délicats ; » or, telle est la disposition des choses pour la marche du drame lyrique : les ailes de la musique sont sur la scène, & ses pieds sont à l'orchestre !

En somme, deux actes hors de pair, & deux autres actes de maître où l'on regrette quelquefois une inutile dépense de force, telle est mon opinion sur *Astarté*. La place me manque pour parler comme il conviendrait de l'interprétation. M. Alvarez contribue largement au succès, comme toujours, par le charme de sa voix & de son jeu. M^{me} Héglon, dont le contralto doit descendre au *sol* bémol, se tire brillamment d'une épreuve qui, pour toute autre qu'elle, serait écrasante. M. Delmas, le premier soir, avait la fâcheuse habitude d'attaquer la note presque toujours trop bas ; il a corrigé ce défaut. Le reste est honorable, mais un peu pâle à côté de la merveilleuse mise en scène.

J. C.

Théâtre National de l'Opéra-Comique. La fille de Tabarin. Comédie lyrique en 3 actes, paroles de MM. Victorien Sardou & Paul Ferrier, musique de M. Pierné.

Dans un château du Poitou, vit un gentilhomme campagnard, M. de Beauval, entouré de sa fille Diane & de sa servante Nicole. Au lever du rideau, nous apprenons, par les conversations des serviteurs, de Nicole & d'un moine quémandeur & gourmand, la vie joyeuse qui se mène au château du sire de Beauval ; les silhouettes des principaux de ses hôtes sont indiquées, en particulier celles du comte de la Brède & de Roger son fils. Nous apprenons également que ce dernier aime Diane, en est aimé & que des considérations particulières rendent ce mariage difficile. La jeune fille est en effet fort riche, mais le jeune homme d'une noblesse plus authentique. Comment annoncer au rude soldat qu'est le comte de la Brède, si fier de sa noblesse & de ses ancêtres, que son fils aime la fille de Beauval ?

C'est à ce moment que nous apprenons que Beauval n'est autre que Tabarin retiré des affaires & qui cherche dans une vie retirée à expier sa vie de paillasse réjouissant. Il saura bien amener le comte à composition. Il lui présente la chose sous un jour si particulier que c'est le comte qui morigène son fils & lui fait épouser Diane sans son argent, sans doute pour qu'il soit avéré qu'un la Brède n'est point un coureur de dot. Au moment où le repas de fiançailles commence, à peine le *Benedicite* récité, voici

qu'une voiture de comédiens vient s'échouer devant le château, & c'est avec terreur que Beauval apprend que la troupe est celle de Mondor, son ancien compagnon de la place Dauphine. C'est avec peine que, pâle & terrassé par la crainte, il porte la santé des amants.

Le second acte nous transporte en pleine fête. Le village est en joie — & sur la place, Mondor a installé ses tréteaux. Mais hélas ! la recette est faible, il faudra encore se passer de dîner. A ce moment Beauval repasse sur la place & veut se diriger vers son château. Mondor l'interpelle & lui demande, pour gagner son gîte & son souper, de donner la comédie chez lui. Beauval refuse & lui tend sa bourse ; mais Mondor, en qui survivent d'anciens principes de fierté, refuse. — Peu à peu ses yeux fixent ceux de Beauval, tout tremblant, n'osant point y croire, il retrouve sur la figure de son hôte les traits de son ancien compagnon Tabarin ; &, comme Beauval se récrie, le comédien se laisse aller vers d'anciens souvenirs & pleure son vieux camarade, témoin du temps de sa splendeur & qui semble avoir emmené, avec sa joie, la richesse de la troupe. Peu à peu Beauval se laisse gagner par l'émotion, &, comme Mondor insiste à nouveau, il se laisse tomber dans ses bras. Mais Mondor saura garder le secret, d'autant que viennent d'entrer sur la place, amoureusement enlacés, Diane & Roger ; Mondor ne voudrait point être cause de leur malheur. — Il se taira.

Au troisième acte, nous sommes dans l'orangerie du château où les comédiens se préparent pour la comédie. Il y a un raccord à faire &, sur la prière de tous, Beauval assistera à la répétition. Mais celui qui le remplace dans Fritelin n'a ni son entrain ni sa fantaisie. — Peu à peu il le critique, mime son rôle, le fredonne & se trouve bientôt sur les planches où il répète à son tour Fritelin à la joie & à l'admiration de Mondor & de ses compagnons. Mais les portes de l'orangerie se sont entr'ouvertes. — Les voisins viennent chercher Beauval pour partir en chasse ; attirés par le bruit, ils se sont curieusement introduits dans la salle de répétition & l'un d'eux a reconnu Tabarin !

Tout s'écroule, le comte de la Brède vient reprendre sa parole, &, malgré les douces & tendres paroles de sa fille, Tabarin reste abattu. Vivant, il empêche le bonheur de sa fille ; mort, il rendrait possible ce bonheur qui a été le souci & la joie de sa vie. Ses amis l'ayant rappelé vers eux, il part à la chasse. Nicole, puis Diane, puis enfin Roger rentrent dans l'orangerie où tout bruit s'est éteint. Le jeune homme témoigne encore à Diane son amour, & lui assure qu'il fera tout pour assurer leur union.

Mais voici qu'un coup de feu retentit. — Agitée d'un sombre pressentiment, Diane veut partir pour retrouver son père ; la porte du fond s'ouvre : deux serviteurs portent Tabarin blessé à mort. Son sacrifice permettra l'union des jeunes amants. La Brède honteux de ses paroles si hautaines, devant le pitre mourant, nomme Diane sa fille.

C'est sur ce livret que M. Pierné a dû écrire sa partition. J'imagine qu'il a été parfois assez embarrassé & qu'il a souvent supplié à l'indigence poétique & dramatique du poème qui lui était confié.

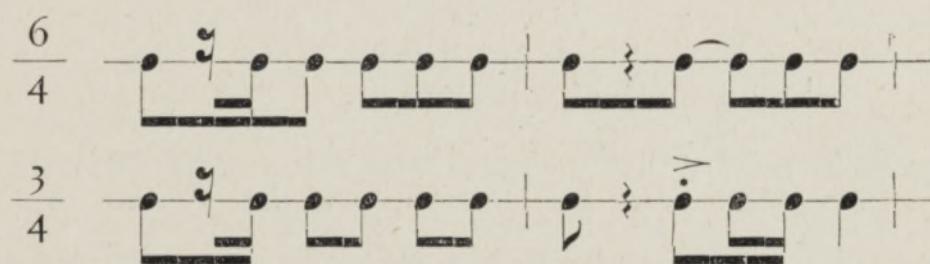
Car, à proprement parler, la *Fille de Tabarin*, compromis entre la comédie & le drame lyrique, n'approfondit jamais aucune des situations qui lui sont offertes par l'un ou l'autre des genres. Le seul instant où ce drame ait pris de l'ampleur se trouve au second acte : la scène entre Mondor & Tabarin. Dès lors, le musicien s'est retrouvé & a su écrire une page réellement émouvante. Pour le reste, le rôle de Tabarin n'est point dessiné en traits profonds ; celui du comte de la Brède est aussi conventionnel que possible, Roger est un amoureux d'opéra-comique quelconque —, & aucune des figures de la pièce, sauf peut-être Mondor (& le musicien en a tiré un excellent parti), n'est indiquée d'une de ces touches qui peuvent, même légères, fixer un personnage.

Aussi, malgré l'usage de thèmes conducteurs, malgré des développements musicaux

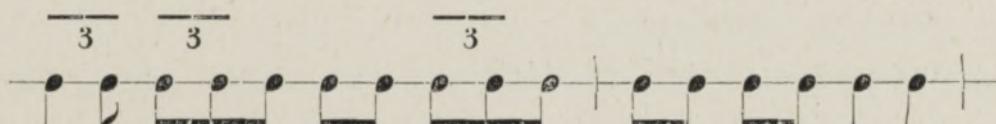
souvent intéressants, malgré l'ingéniosité rythmique & l'usage d'un orchestre habilement traité & sonnant bien, les personnages n'ont point été illustrés musicalement de façon à les rendre saisissants, la vie dramatique manque à la *Fille de Tabarin*, & partant, l'œuvre engendre la monotonie & la lassitude.

Les thèmes conducteurs de la partition sont en nombre assez restreint, & leurs propres développements ne sont pas très considérables en proportion du volume respectable de la partition. Mais une grande partie en est remplie soit par la musique pittoresque, soit par le pastiche, soit par le récit qui est assez rarement traité sur un développement rythmique ou mélodique d'un thème, mais plus souvent sur de simples accords, sur un roulement de timbales ou une suspension musicale hachée de pizzicati à la basse.

Tabarin a naturellement son thème conducteur & c'est de beaucoup le meilleur & le plus propre à être développé. C'est une sorte de chanson populaire très carrée de rythme & nette de forme. Il paraît dès le début de la partition, à $\frac{6}{4}$, mais son véritable dessin n'apparaît que lorsque Nicole parle de Beauval à Diane — quand il se fait entendre à $\frac{3}{4}$. (A. I, Sc. II.) (1).



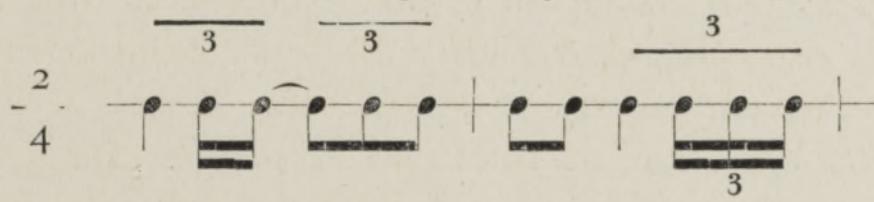
Quant à Diane, son thème personnel est d'une forme beaucoup moins heureuse. Son dessin apparaît dans la première scène entre le moine & Nicole :



Il se développe successivement dans cette forme :

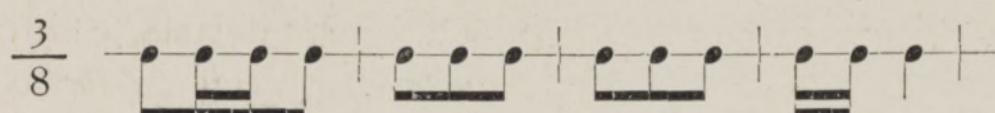
Ibid.

Le comte de Beauval est caractérisé par un rythme héroïque ainsi conçu :

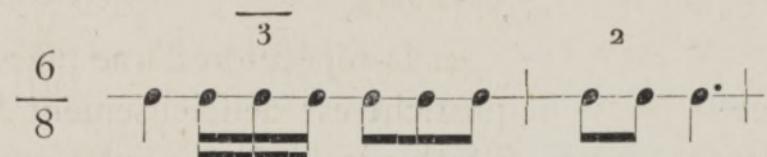


(1) On n'a pas cité les thèmes eux-mêmes, mais leur charpente rythmique pour en faire connaître les développements; on y reconnaîtra l'uniformité des procédés, l'usage fréquent de tournures familières, le peu d'éloignement des dérivés à la première idée, — toutes choses qui peuvent expliquer la couleur uniforme de l'œuvre & que les exemples mélodiques eussent peut-être moins permis de rendre apparentes.

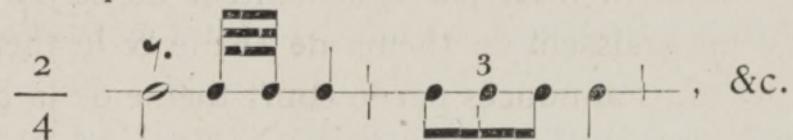
Sous le récit où le comte vante sa noblesse & ses faits d'armes il est ainsi varié :



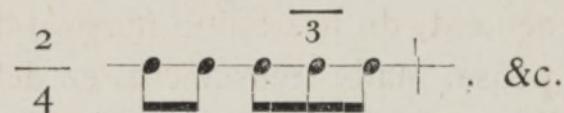
& lors de l'entrée du comte :



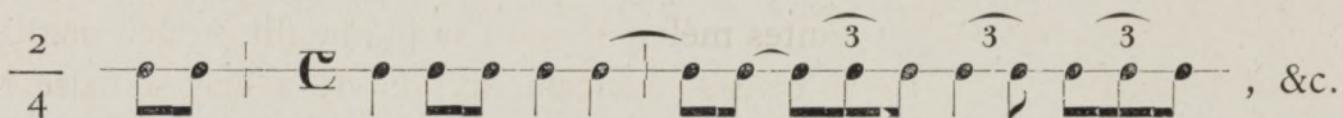
quand Roger parle de son père :



Le moine est caractérisé à la fois par le rythme lourd de son Benedicite, par un contrepoint pesant qui vient s'appuyer dessus à $\frac{2}{4}$ & par le chant sinueux qui sur de gourmandes neuvièmes annonce son amour de la table. Au second acte son thème (à $\frac{2}{4}$ deux croches & un triolet) réapparaît joyeusement :



Diane & Roger ont également un autre thème plus particulièrement passionné :



L'amour du père pour la fille se montre sous la forme d'une thème apparenté à la fois au thème de Diane & au thème d'amour.

Il est naturellement impossible de désigner dans cette déjà longue analyse les thèmes accessoires qui désignent des personnages ou des sentiments d'ordre important, mais passagers. Par exemple Beauval songeant à Tabarin, à ses anciens exploits, désirant faire oublier ses pitreries, craignant pour sa fille que la vérité ne vienne à éclater, n'emprunte point à un thème particulier l'expression de sa douleur. Pourtant au premier acte ses lamentations sont basées sur une suite de sombres septièmes, dont on retrouve la trace dans les actes suivants & dans des situations identiques.

Les parties les plus réussies de l'œuvre sont, avec la scène du deuxième acte entre Mondor & Tabarin qui est fort émouvante, la partie épisodique. Les duos d'amour ne peuvent être considérés comme réussis ; tout cela est conventionnel, factice & froid. La berceuse du premier acte, que l'on rapproche instinctivement de celle de *Louise*, est agréable, mais semble un morceau rapporté. La scène où Diane avoue à son père l'amour qu'elle a pour Roger est amusante ; mais, grâce à l'adresse de Fugère, la lenteur du dialogue est moins apparente.

Quant au comte de la Brède, le récit de ses exploits militaires est presque comique, & je ne suis pas sûr que les auteurs aient voulu en faire un personnage sérieux. En ce cas, le 3^e acte serait presque inexplicable. Les ensembles du 1^{er} acte, assez embrouillés, ralentissent l'action & sont infiniment trop longs.

Le début du second acte, la fête au village, est amusant à souhait ; malheureusement les timbres ne sont pas assez variés, & il s'ensuit une monotonie d'autant plus surprenante que le musicien a déployé toutes les ressources de son ingéniosité dans la rythmique & dans l'orchestre. Il y a des chœurs dansants sur des chants populaires qui sont délicieux, — & malgré tout, l'ensemble est long & donne bien peu l'impression de la vie. J'ai déjà parlé de la scène entre Mondor & Tabarin : elle est fort

belle ; on y retrouve, mêlés à de nouvelles idées musicales, les thèmes déjà connus, de Tabarin & de Diane, — mais ce qui est le plus remarquable, c'est la force dramatique du dialogue musical & la vigueur des récits. Celui où Mondor raconte ses pérégrinations, désolé & presque litanique, avec sa fin rapide & désordonnée, est d'une couleur dramatique particulièrement puissante.

Presque tout le 3^e acte est rempli par la répétition d'une pièce — *Le Capitan mort et ressuscité*. — Toute cette partie de pastiche est délicieusement traitée dans la forme des vieilles bouffonneries italiennes. C'est un coin tout à fait réussi, plein de finesse & d'esprit. Malheureusement la fin n'est pas à la hauteur de ce joli début. Le duo entre Diane & son père, où réapparaissent le thème de Diane & le thème d'amour, est peu touchant ; l'ensemble des amis annoncés par le court thème de la chasse ne ramène pas la vie sur la scène, — & l'intervention du comte, où reviennent les harmonies désolées du malheur de Tabarin & son thème si jovial, la scène de la mort malgré le désespoir qu'y veut traduire la musique, malgré un $\frac{3}{4}$ final sur des accords arpégés qui semble peu à sa place — l'émotion du second acte n'est pas revenue.

Telle est cette partition : on est surpris de voir qu'un tel effort ait abouti à un si médiocre résultat, car certainement, du tourbillon musical dont on garde l'impression, il y a plus à retenir qu'on ne pense. Malheureusement, en dehors du fondamental défaut de l'œuvre, c'est-à-dire du livret, il en est un autre qui tient purement à l'écriture musicale. L'œuvre de M. Pierné est très soignée. A part quelques passages où il n'a point oublié qu'il écrivit de charmantes mélodies & où sa plume fut un peu négligente, malgré une tendance à morceler sa pensée musicale, son œuvre a une sérieuse tenue. Si la qualité de ses thèmes n'est pas de premier choix, il a su du moins les développer avec adresse. Mais le plus curieux est que sa musique, qui est extrêmement animée à la lecture, très variée & rythmée, perd à la scène ses qualités de vie. Le deuxième acte, si joyeux, si exubérant, se ralentit beaucoup au théâtre. Le dialogue est d'une extrême lenteur & en dehors de toute vérité dramatique. Si j'ai choisi des exemples purement rythmiques au début de cette analyse, c'est pour montrer que M. Pierné s'exprime musicalement plus par la recherche rythmique que par la mélodie, — qui est dans le thème de Diane, par exemple, d'une inspiration assez banale. Je crois que la monotonie de la *Fille de Tabarin* tient à ce que cette recherche rythmique est continue & sans prolongement logique. Les triolets y sont employés en abondance & les accouplements de rythmes binaires & ternaires d'un usage assez fréquent.

L'orchestre est plein de détails amusants : ponts de harpes, trompettes bouchées, grimaces de bassons, pépiements de flûtes..., mais il ne laisse point à chaque trouvaille le temps d'être goûlée. Tout s'embrouille sous un voile de confusion. Cet orchestre a pris un aspect gris & terne que seule sa trop grande uniformité dans la recherche lui a donné. M. Pierné n'emploie point de système harmonique très particulier ; ses modulations sont assez brusques. Il n'abuse point, défaut particulier de quelques musiciens, des neuvièmes savoureuses ; les quelques accords de cette espèce qui se trouvent dans sa partition soulignent des épisodes assez peu en rapport avec ces voluptueux assemblages de notes. A moins que la gourmandise du moine ne soit digne de cette illustration, — ce qui peut parfaitement se défendre.

L'orchestre, procède par masses ; il use peu de l'instrument à découvert, sauf pourtant dans un chant de cor anglais au 3^e acte dont l'effet fut profond. — Combien regrettable ce grand talent dépensé sur ce livret auquel toute vérité dramatique manque, qui ne possède ni l'émotion tragique, ni la verve comique, où M. Pierné n'a pu qu'écrire de la musique sans flamme ! — Le musicien de l'*An Mil* nous doit une revanche, & il est de ceux sur lesquels on peut compter.

Son œuvre a trouvé à l'Opéra-Comique une excellente interprétation. M. Fugère, le merveilleux, le grand artiste que l'on sait, chantait & jouait Tabarin de façon magnifique ; M^{me} Garden était une agréable Diane ; M^{me} Tiphaine a chanté joliment Nicole ; M. Périer a trouvé un de ses meilleurs rôles en celui de Mondor. Il y a été absolument remarquable. Roger était tenu d'agréable façon par M. Beyle. Les décors & les costumes sont superbes. L'orchestre était superbement conduit par M. Messager.

ROBERT BRUSSEL.

CORRESPONDANCE

Nous recevons la lettre suivante :

Paris, 20 février 1901.

Monsieur,

... Puisque l'un des articles contenus dans le 1^{er} numéro de votre *Revue* se trouve concerner la biographie d'un maître que je me suis efforcé d'étudier il y a quelques années, vous ne vous étonnerez point que très naturellement cet article m'ait d'abord attiré.

L'histoire de Jean de Ockeghem, (& non Ockeghen, car la terminaison par un *m*, que j'ai adoptée, est celle de la signature autographe, reproduite en fac-similé par Giraudet, dans ses *Artistes tourangeaux*, p. 312), reçoit par le travail de M. A. Thomas une très importante addition. Je ne mets pas en doute que le personnage appelé, dans le compte de l'argentier du duc de Bourbon, *Johannes Obreghan*, ne soit bien réellement Ockeghem. C'est une variante de plus à ajouter aux vingt-sept (& non vingt-cinq) que j'ai énumérées. Celle qui orthographie le nom *Obeghem*, & dont M. Thomas me reproche de n'avoir pas indiqué la provenance, est fournie par un « Aveu rendu le 6 novembre 1483 à Jean de Obeghem, trésorier de Saint-Martin de Tours, par Geoffroy Chiron, chambrier de cette église », aveu dont le texte a été publié par Carré de Busserolles (*Dictionn. géogr. hist. et biog. d'Indre-et-Loire*, t. II, p. 163, art. *Châteauneuf*). Une forme *Obeghem*, que je n'ai pas connue avant l'impression de mon étude, existe dans un ms. musical daté de Séville, 1480, qui se trouve à la bibliothèque de l'Escorial & qu'a mentionné M. Riaño (*Critical and bibliographical Notes on early spanish music*, p. 65). J'ai omis également les deux formes *Ogkeguam* & *Okeguam*, que présente le ms. 41 des Archives de la chapelle pontificale. Le total actuel des variantes est donc, à ma connaissance, de 31, & ne constitue probablement pas encore un chiffre définitif.

Je ne suis peut-être guère excusable d'avoir, en 1893, ignoré la publication du compte en question dans le volume de 1891 du *Bulletin du Comité archéologique*. Mais, autant qu'il m'en souvienne, la date à laquelle je corrigeais les épreuves de mon étude ne m'eût guère permis de connaître le procès-verbal de la séance du 10 juillet 1893, inséré dans le volume de 1893 du même bulletin. Deux ans après moi, en 1895, M. le comte de Marsy fit paraître dans les *Annales du Cercle archéol. de la ville et de l'ancien pays de Termonde*, 2^e série, t. VI, une nouvelle notice sur Jean de Ockeghem, dans laquelle il ne fit pas mention du compte découvert par M. Vayssiére, & des communications de M. Thomas. Il est donc très heureux que M. Thomas ait de nouveau « repris l'affaire », & l'ait portée, dans une Revue exclusivement musicale, à la connaissance immédiate de ceux qu'elle intéresse le plus. — Veuillez agréer, &c...

M. BRENET.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.