

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 5

Mai.

1901

Louis LALOY. **La chanson française à l'époque de la Renaissance.**

(Fin.)

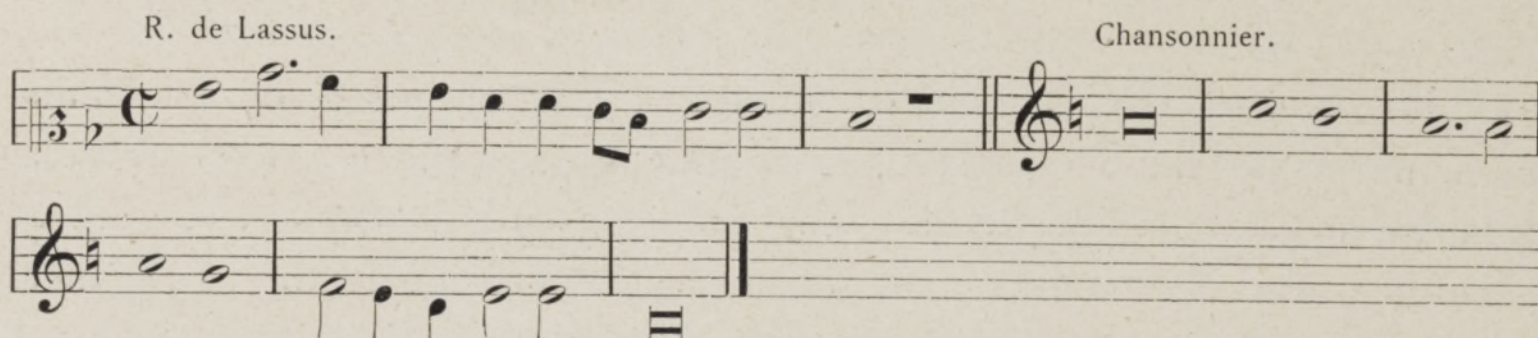
Avec les recueils de Costeley (1570) & de R. de Lassus (1576), la chanson française atteint son point de perfection ; il y a, pour toute forme d'art, un âge où se résument les progrès accomplis. Cette floraison, toujours assez courte, a eu lieu, pour notre chanson, sous le règne de Charles IX, dans les années qui avoisinent la Saint-Barthélemy. C'est que le moment était venu, & que d'ailleurs le goût des arts était encore vif dans notre pays ; l'effet des guerres de religion ne se fera sentir que plus tard, lorsque Henri IV amènera avec lui ses compagnons, nourris dans les camps ; Charles IX est un raffiné, passionnément épris de musique, & les grands seigneurs qui s'entretuent si galamment autour de lui savent encore chanter. Cette délicatesse, ce goût de l'élégance, que la cour des Valois conserva au milieu même du déchaînement des guerres civiles, nous est attesté par ces deux précieux recueils signés de deux noms inégalement connus : l'un est celui de l'organiste ordinaire de Charles IX, l'autre est parmi les plus grands de toute l'histoire musicale ; & ce n'est pas un mince honneur pour la chanson française que d'avoir inspiré le maître flamand.

Ni Costeley, ni R. de Lassus n'écrivent de ces grandes symphonies vocales, chères à Jannequin ; & cependant leurs courtes pièces doivent beaucoup au vieux maître : elles lui doivent ces fines nuances de mouvement, cette justesse exquise de la déclamation, qui semble faire jaillir naturellement la mélodie des paroles mêmes. Jannequin eût aimé, dans la célèbre chanson de la Rose (Costeley, XVIII), cette interjection « Las ! », isolée comme un cri, & cette entrée du Bassus à l'endroit des réflexions graves. Costeley est encore un bon disciple de Jannequin, lorsqu'il fait glisser (Ch. XI), sur un rythme précipité, les prometteuses paroles : « Jehan, ne te hâte point », ou qu'il imite (Ch. XXII) les appels des Bergers qui se croisent, se répondent & se pressent⁽¹⁾. Roland de Lassus, de son côté, sait faire « sauter, danser » la

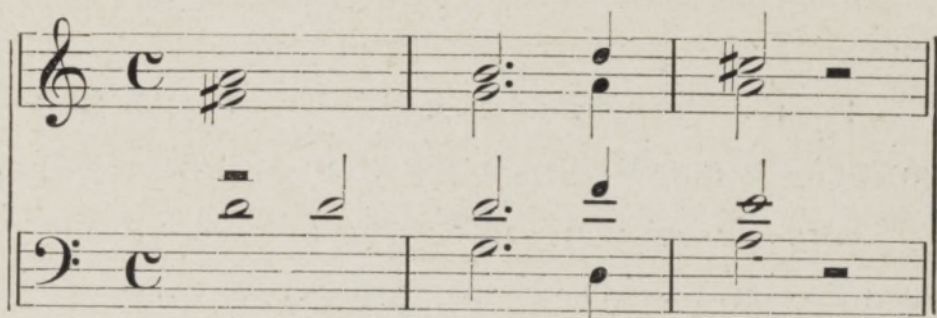
(1) C'est un effet que Palestrina lui-même n'a pas dédaigné (*Jerusalem, surge*).

mélodie (Ch. V), reproduire le trépignement du foulon (Ch. XVIII), peindre (Ch. XXI), dans une longue gamme descendante, la grâce d'un « doux sourire », dans de courtes répliques enchevêtrées, la mutinerie d'un refus. Ces petites trouvailles sont enchâssées dans le tissu musical avec une sûreté de main telle que rien ne révèle l'effort ou même l'intention du compositeur : ce sont les notes qui d'elles-mêmes se sont groupées ainsi, c'est le contrepoint qui a pris cette forme pittoresque, & il faut un peu d'attention pour reconnaître, sous ces apparents caprices, un effet cherché & une volonté réfléchie. Jannequin n'a pas atteint cette maîtrise : ses œuvres vigoureuses, mais encore un peu frustes, laissent toujours saisir son dessein ; chez Costeley & R. de Lassus, au contraire, « l'art est si achevé qu'il n'y paraît point ».

On retrouve la même sûreté de goût dans le choix des thèmes. R. de Lassus & Costeley n'attachent pas plus de prix que leurs prédécesseurs à l'originalité de la mélodie : le début du Chant des Oiseaux reparaît d'une manière assez inattendue dans une chanson de Costeley (XXI) sur les mots : « O misérable amour ! » ; R. de Lassus, en écrivant le 1^{er} contre-sujet de sa chanson IX, « Qui dort icy ? », se souvient d'un vieil air du x^ve siècle (G. Paris, n° 84) :



& sa chanson XXI, « Un doux nenny », nous fait retrouver un thème sur lequel Gascongne, Vermont & Claudin se sont exercés :



Sa femme battue (Ch. XI) exhale sa plaisante colère sur un air que Costeley a jugé digne d'orner des vers de Ronsard (Ch. IX : *Las je n'eusse jamais pensé*) ; un même motif de 4 notes, qui dans Costeley (Ch. VII) dit : « Chassons ennuy », fait, dans R. de Lassus (Ch. VIII), l'éloge bachique de « Monsieur l'Abbé » ; & sans cesse, au cours des deux Recueils, on voit reparaître des formules mélodiques déjà rencontrées ; il est manifeste que les deux auteurs puisent, sans scrupule, à un même trésor musical, propriété commune de tous les compositeurs du temps. Mais ce qui les sauve, c'est la

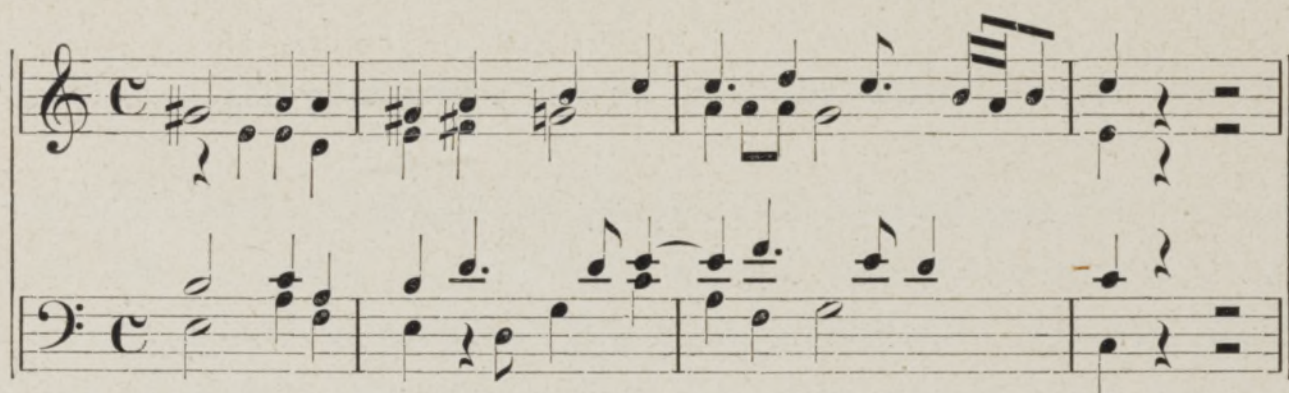
brièveté de la plupart de ces thèmes ; en véritables classiques, R. de Lassus & Costeley se contentent de fort peu de matière : trois ou quatre notes, formant un fragment de gamme, un mouvement de tierce ou de quinte, sont la parcelle d'or qui va s'étendre sous le marteau de ces habiles orfèvres ; au fond de presque toutes leurs chansons, on trouverait un petit nombre d'éléments musicaux de ce genre, qui ne sont plus des airs, ni des lambeaux ou des souvenirs d'airs connus, mais le résidu subtilisé, épuré, dépouillé, réduit au détail essentiel, au rythme caractéristique, la quintessence de la mélodie traditionnelle. On voit l'avantage : sur cette matière malléable & légère, l'imagination du compositeur s'exerce librement ; & un même groupe de notes engendre, selon les cas, des phrases très différentes : on peut comparer, par exemple, la chanson VIII de Costeley & la chanson VII de R. de Lassus, ou bien, chez ce dernier auteur, les chansons I, III, XII & XXIV, dont le point de départ commun est une tierce mineure ascendante. L'invention mélodique ne fait donc pas défaut à nos chansonniers ; mais elle reste discrète : le moyen âge n'est pas loin, ses règles austères ne sont pas abolies, tout n'est pas livré à la fantaisie du compositeur,

Et tout homme énergique au dieu Terme est pareil.

La mélodie de R. de Lassus & de Costeley est engagée à demi dans une gaine archaïque : ses mouvements, limités d'ailleurs par l'étendue des voix & la difficulté de certaines intonations, n'ont pas l'ampleur & l'indépendance souveraine dont nos symphonies modernes nous ont donné l'habitude ; mais aussi ils ont une tenue, une noblesse naturelle, une distinction sans égales ; & il s'en dégage, on ne sait trop comment, un parfum pénétrant de gaieté aimable, de jeunesse hardie, de galanterie à demi sincère, à demi mondaine, de tristesse douce ou parfois profonde, mais dont on sent la consolation prochaine : car la phrase ne se développe jamais bien longuement ; liée d'assez près au texte, elle a tout juste le temps de s'établir avant d'être chassée par le changement des paroles. Mais ce temps suffit pour que l'émotion musicale naisse & s'impose avec une force de persuasion inconnue de Claudin & de Jannequin : car l'art s'est enrichi de moyens d'expression nouveaux.

L'harmonie, qui chez Claudin n'est qu'un repos du contrepoint, devient un langage à son tour : un accord a sa physionomie, une modulation a sa valeur expressive ; & ce n'est pas au hasard que la dominante succède à la tonique, ou qu'un accord majeur se substitue au mineur. Parfois même l'intérêt de la phrase s'efface devant celui des successions d'accords ; c'est à peine si l'on entend chanter les parties : elles forment un ensemble que l'oreille n'analyse plus & qui, à chaque pas, pose une nouvelle tonalité. Ce style nouveau s'introduit à la fois dans les motets & les chansons : je rappellerai, parmi les premiers, la célèbre pièce de R. de Lassus, *Timor et Tremor*,

où l'épouvante croît à chaque changement d'harmonie ; toutes proportions gardées, on peut en rapprocher la chanson XV de Costeley, où le ténor, dépourvu d'accidents au milieu de parties armées de 2 $\flat$, produit de saisissantes cadences en *sol* majeur, & le début de la chanson III de R. de Lassus, où l'accord parfait de *sol* succède si vigoureusement à celui de *fa*. Ailleurs c'est un motif qui est transporté d'une tonalité à une autre, non plus, comme chez Claudin, pour le plaisir, mais pour prendre une couleur nouvelle : il monte avec insistance (R. de Lassus, I, aux mots *Et me laissez*), descend avec bonhomie (R. de Lassus, XVI, au début), revient doucement en majeur (Costeley, XVI, à la fin, R. de Lassus, XXX, dernière mesure). Plus souvent encore, par l'effet d'un art plus délicat, la mélodie, en se développant, change de tonalité : la seconde période passe au majeur (Costeley, XXVI), ou de petites cadences, au cours même de la phrase, introduisent de fugitives modulations, comme au début de la chanson II de R. de Lassus, où le ton d'*ut* majeur succède à celui de *la* mineur par l'intermédiaire d'un accord de *sol* :



Cet emploi expressif de la modulation a pour conséquence une autre nouveauté : la fréquence, & même la recherche des altérations chromatiques. Nous savons aujourd'hui qu'une tonalité n'est clairement établie que par la succession de deux accords : l'un, construit sur la dominante, doit avoir sa tierce majeure, puisqu'elle joue le rôle de sensible ; le second peut être mineur ; mais il faut le rendre majeur aussi, si l'on veut laisser l'oreille pleinement satisfaite : toutes nos pièces de musique finissent sur un accord majeur. Ces règles, qui sont le principe même de notre harmonie, commencent à se faire jour à la fin du xvi^e siècle : certains modes, le 1^{er} & le 3^e (de *ré* en *ré* & de *mi* en *mi*), comportent une tierce mineure ; on prend l'habitude de surélever cette tierce dans les cadences finales (*fa* $\sharp$ & *sol* $\sharp$) ; d'autres, le 1^{er}, le 7^e n'ont pas de sensible : il y a un intervalle d'un ton entier entre leur 7^e & leur 8^e note : on réduira cet intervalle à un demi-ton, lorsque ce 7^e degré se résoudra sur la tonique : au lieu d'un *ut*, ou d'un *fa*, on écrira ou l'on chantera (car l'altération est souvent sous-entendue) un *ut* $\sharp$, ou un *fa* $\sharp$.

Beaucoup plus hardi que ses contemporains, R. de Lassus emploie ces artifices non seulement pour préciser la tonalité principale, mais aussi pour

fixer les tonalités secondaires : un accord parfait à tierce majeure, frappé brusquement sur un degré de la gamme où on ne l'attendait pas, force la modulation & l'impose sans protestation possible. Ce changement soudain amène, dans les parties vocales, des mouvements chromatiques jusque-là inouïs, que la tonalité justifie (1). Plus raffiné, Costeley recherche ces mouvements, même quand l'harmonie ne les exige pas : il les aime pour les intervalles insolites auxquels ils donnent naissance (quarte diminuée, seconde augmentée, &c.), pour les chocs qu'ils amènent (fausses relations) entre la note altérée & la note normale ; enfin pour la langueur un peu maladive qu'ils communiquent à la mélodie ; Charles IX a dû se plaire aux accents plaintifs de l'élégie « Si de beauté » (Ch. III), & au piquant contraste de l'animation du rythme avec la tristesse de la tonalité, dans la ronde « Las, je n'iray plus » (2).

Le charme de ces petites pièces est loin de s'être évanoui pour nous ; elles ne nous étonnent pas, comme les messes du temps, par leurs vastes proportions & leur puissante architecture ; elles n'ont pas la foi profonde & recueillie des motets ; mais elles ont une clarté parfaite, une sobriété de bon goût, un frais courant d'émotion & de vie, qui anime & colore rythme, harmonie & mélodie, sans outrance, sans affectation, sans prétention au lyrisme, enfin toutes les qualités les plus fines de l'esprit français. Il faut joindre à cela la noble inquiétude d'un art toujours en progrès, d'étonnants pressentiments de l'harmonie moderne, une curieuse recherche des inflexions chromatiques, & l'on comprendra pourquoi ces chefs-d'œuvre en raccourci n'ont pas la froideur marmoréenne des ouvrages trop parfaits : tout en eux n'est pas conscient, concerté, prémédité ; dans les chansons comme dans les motets, quelque chose s'agite & palpite, qui est l'âme obscure de la musique de l'avenir.

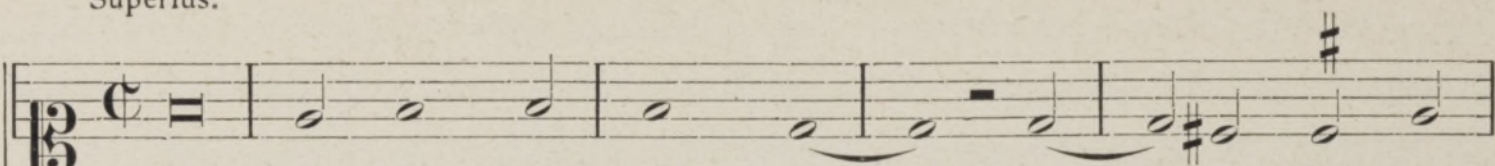
*
* *

La belle chanson de R. de Lassus qui va nous permettre de résumer nos observations serait bien loin d'être la seule à citer ; mais, par la richesse & la variété du développement, la puissance de l'expression, la profondeur de l'harmonie & la fermeté de la ligne mélodique, elle peut passer pour l'un des modèles accomplis du genre.

(1) Le chromatisme s'introduit également dans le madrigal avec C. de Rore, & dans les motets de R. de Lassus & de Palestrina (*Plange quasi Virgo*).

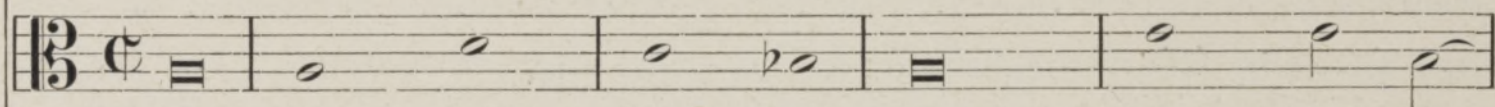
(2) N° 162 de l'*Anthologie Chorale*.

Superius.



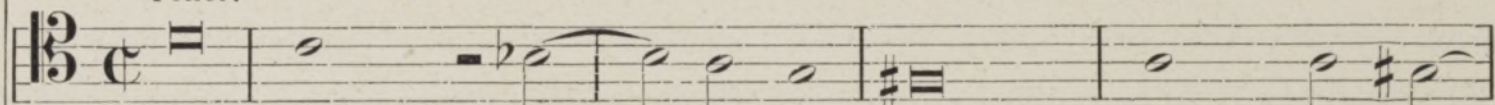
La nuit froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-scu-

Contra.



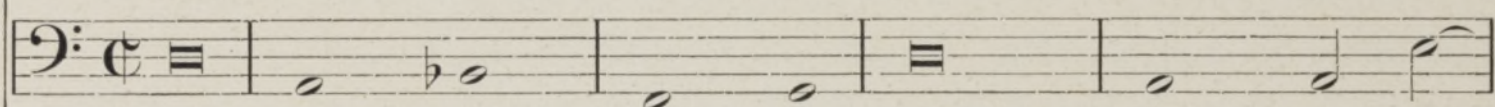
La nuit froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-

Tenor.



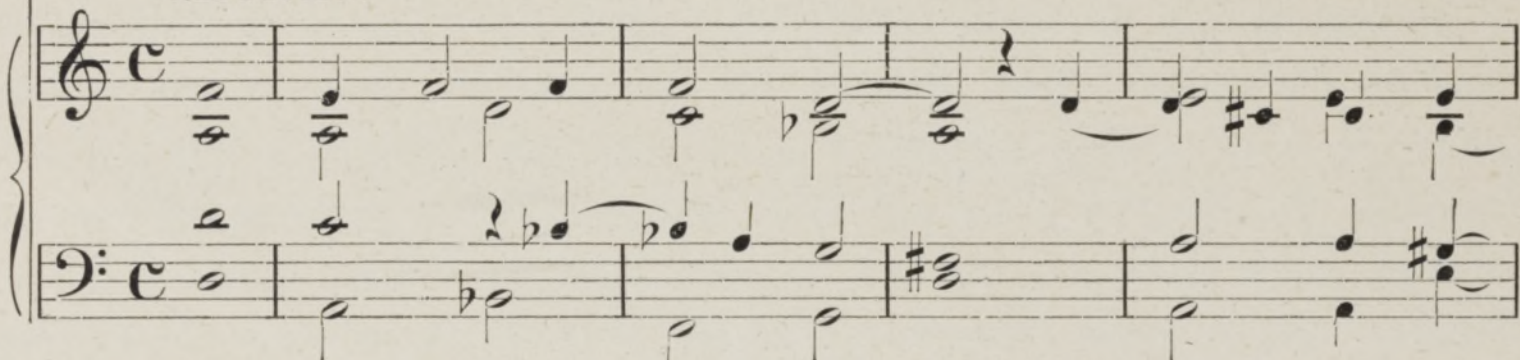
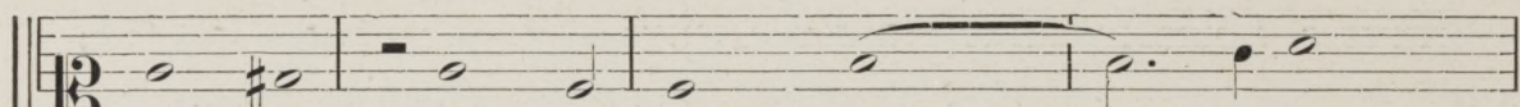
La nuit froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-

Bassus.

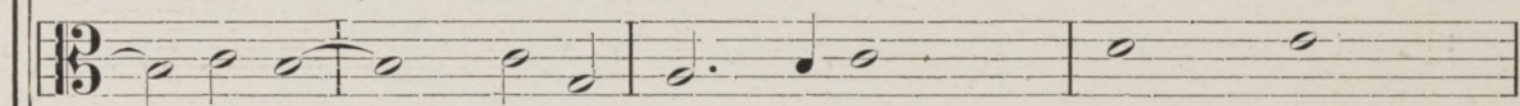


La nuit froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-

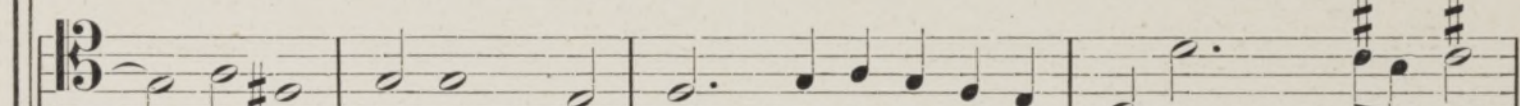
RÉDUCTION.

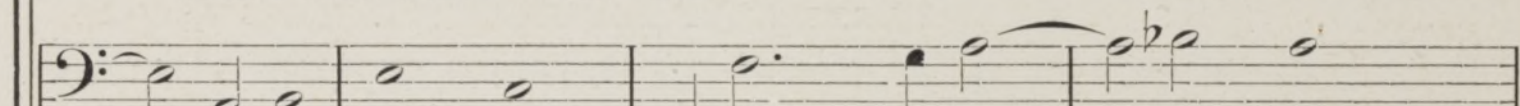
re om- bre La ter- re & les



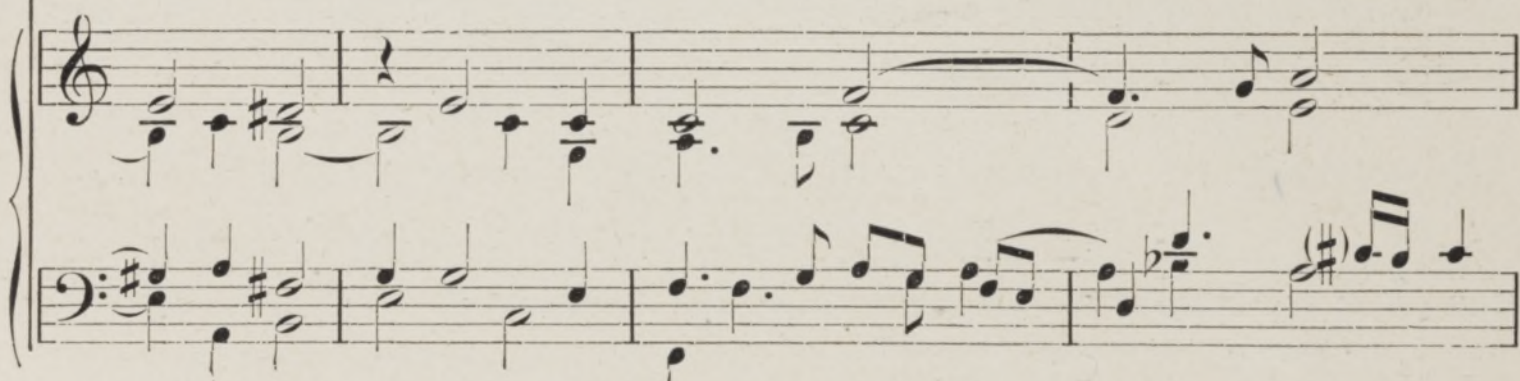
scu-re om- bre La ter- re & les



scu-re ombre La ter- re & les



scu-re ombre La terre & les cieux,



cieux, Aus- si doux, aus- si doux que miel,
cieux, Aus- si doux que miel, Faiçt cou-
cieux, Aus- si doux, aus- si doux que miel,
Aus- si doux que miel.

Faiçt cou- ler du ciel Le som- meil aux
ler du ciel Le som- meil aux
Faiçt cou- ler du ciel Le sommeil aux
Faiçt cou- ler du ciel Le som- meil aux

yeux : Puis le jour lui- sant, Au labeur duï-

yeux : Puis le jour lui- sant, Au

yeux : Puis le jour lui- sant, Au

yeux : Puis le jour lui- sant, puis le jour

sant, au labeur duï- sant Sa lueur ex- po- se, Et

labeur duï- sant, au labeur duï- sant, Sa lueur ex- po- se, Et

labeur duï- sant, Sa lueur ex- po- se,

lui- sant, Au labeur duï- sant, Sa lueur ex- po- se,

First system of the musical score. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in 3/4 time and feature a melody with lyrics. The piano accompaniment is in 3/4 time and provides harmonic support.

d'un tein di- vers, Et d'un teint di- vers, Ce grand u- ni-

d'un tein di- vers, & d'un tein di- vers Ce grand u- ni-

Et d'un tein di- vers, Ce grand u- ni-

Et d'un tein di- vers, Ce grand u- ni-

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal parts have lyrics that include a pun on 'tapisserie' (tapisse & compose). The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic style.

vers Ta- pisse & compo- se, ta- pisse & com-

vers Ta- pis- se & compo- se, ta- pisse & compo-

vers Ta- pisse & compo- se, ta- pisse & compo-

vers Ta- pisse & com- po- se, ta- pisse & compo- se,

po-se, ta- pisse & compo- se, ta- pisse & compo- se, ta- pis- se & compose, tapisse & compo- se, ta- pis- se & se, ta- pisse & compo- se, tapis- se & com- ta- pisse & compo- se, ta- pisse & com- po-

se & compo- se. compo- se, ta- pis- se & compo- se. po- se, ta- pis- se & compo- se. se, ta- pis- se & compo- se.

Le mode est ici le premier : une gamme de *ré* en *ré*, qui dès le moyen âge admettait le *si* $\flat$ pour éviter le *mi contra fa*, ou, comme nous disons aujourd'hui, la fausse relation de triton (*fa-si*) ; à l'époque de Rolland de Lassus, on aime, en outre, à rendre majeur l'accord final en diézant le *fa*. La dominante est *la*, dont l'accord, soit mineur, soit majeur (avec *ut* $\sharp$), paraîtra souvent au cours du morceau.

La *nuit froide et sombre* est traduite par de larges accords, qui partent de la tonique pour y revenir ; tandis que le Superius pose un thème très simple, qui sera merveilleusement développé plus tard, le Ténor descend avec lenteur ; mais il s'arrête au *fa* $\sharp$ & non au *fa*, & cette brusque apparition de l'accord majeur est d'un effet saisissant (1). Le thème est repris sur les mots *Couvrant d'obscure ombre*, mais enchâssé dans un accord majeur de dominante ; &, au lieu de revenir à la tonique, la tonalité s'éloigne, passe en *mi* majeur, revient en *la* mineur pour finir inopinément en *si* majeur, dominante de *mi* : rien de plus émouvant que ces successions chromatiques, où semble passer tout l'effroi de la nuit.

Après cette majestueuse entrée, le mouvement s'accélère un peu ; un motif pointé passe successivement au Contra & au Tenor, au Bassus & enfin au Superius, s'élevant de *la Terre* aux *Cieux*. La phrase suivante *Aussi doux...* commence à mi-voix sur un accord de *sol* majeur, passe en *ut*, puis en *si* $\flat$ par un enchaînement de seconde que nous ne nous permettons plus, mais dont R. de Lassus aime la vigueur ; & de nouveau, le chromatique attendrit la conclusion. Un joli mouvement descendant, en imitation, illustre les mots *Faiçt couler du ciel*, & le *sommeil* descend encore, avec d'admirables retards à chaque note du Supérius, jusqu'au *ré* final qui forme cadence. Une seconde partie commence ici, plus mouvementée, plus développée : le jour succède à la nuit. C'est sur le motif du début qu'elle repose tout entière. Nous l'entendons d'abord au Bassus ; un contre-sujet exquis s'en dégage au Superius, & passe successivement aux trois autres voix ; renversé au Superius (mes. 20), il inspire la conclusion sur les mots *Sa lueur expose*. Et voici que le motif initial reparait au Contra, accompagné, au Superius, d'un autre contre-sujet, d'allure plus émue ; le même duo se reproduit entre les voix graves, sous une belle montée des voix aiguës, & la phrase se termine, comme la précédente, sur un souvenir effacé de son contre-sujet. Il revient encore au vers suivant, mais en valeurs plus brèves, & avec une altération chromatique (*sol* $\sharp$) ; alors il se superpose longuement à lui-même, mélancolique & doux comme l'aurore (2) ; un instant le premier contre-sujet flotte au haut

(1) Cet effet sera accru si on laisse le son se perdre ; toute cette musique, d'ailleurs, doit être très nuancée.

(2) Cette comparaison m'est inspirée par le texte, mais R. de Lassus n'a pas voulu dépeindre l'aurore ; sa mélodie, comme toute mélodie digne de ce nom, dépasse les mots qui lui ont donné naissance & pourrait s'appliquer à mille autres objets.

de cette masse mouvante (mes. 31), c'est là un de ces effets d'allusion propres à l'art musical, & dont Wagner devait tirer un si merveilleux parti. R. de Lassus ignore le « motif conducteur », il n'attribue pas un sens spécial à un groupe de notes séparé des paroles qui lui ont donné naissance ; mais il connaît le charme particulier du rappel d'une idée musicale : il fait en musicien ce que Wagner fait en poète ; & il n'insiste pas : le motif chromatique reprend presque aussitôt l'avantage ; il passe, alangui, au Superius & au Tenor, & cette pièce admirable, où le mouvement & l'émotion vont croissant à chaque phrase, se termine sur un apaisement. C'est, on le voit, un véritable petit drame que cette chanson, mais un drame sans pathétique & sans violence, où les sentiments restent profonds & purs, & se revêtent, sans effort, d'une musique à la fois très sobre & très riche (1).

M. Romain Rolland a fort bien montré (2), quel sentiment dramatique intense anime & pénètre les motets de Palestrina. La chanson française, à la même époque, montre la même tendance : ce n'est plus une tragédie sublime qui se joue devant nous, c'est une comédie aimable & doucement émue ; mais, abstraction faite de la différence de ton, on retrouve, de part & d'autre, la même qualité d'émotion contenue, le même sens du détail expressif, la même pureté de style qui n'exclut pas la hardiesse, mais une hardiesse qui se dissimule & ne provoque pas ; un mot vient tout naturellement à l'esprit pour caractériser ces œuvres : elles sont classiques ; & c'est la chanson française qui réalise l'idéal classique dans l'art profane, comme le motet dans l'art sacré.

La chanson française ne disparut pas après Charles IX ; mais elle chercha d'autres voies ; elle courut, avec Baïf, Mauduit & Lejeune, une aventure dont l'histoire n'a pas encore été faite. Poètes & critiques ont tourné en dérision, à l'envi, les vers rythmés, sans vouloir comprendre que Baïf réclamait, exigeait le secours de la musique. Seul M. Becq de Fouquières (3) avait fait cette remarque & publié quelques-unes des chansonnettes ; mais le chant, qui seul précise & vivifie le rythme, demeurait inconnu jusqu'aux dernières publications de M. Expert. Ces pièces curieuses, dont plusieurs sont fort jolies, témoignent de l'infatigable activité des compositeurs français, toujours en quête de formes nouvelles ; mais elles soulèvent de si délicats problèmes de rythmique musicale, qu'elles doivent faire l'objet d'une étude particulière. Le recueil de Lejeune est de 1603 : ainsi, durant tout le xvi^e siècle, le génie français a été représenté en musique par un genre spécial, où les chefs-d'œuvre ne manquent

(1) Il ne m'a été donné qu'une fois d'entendre ce morceau, à un concert de la Schola Cantorum ; il se rend assez bien au piano, à condition que l'on accuse fortement les lignes mélodiques superposées : il faut, tout comme dans une fugue du *Clavecin bien tempéré*, que l'oreille puisse suivre chaque partie.

(2) *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 27.

(3) *Poésies choisies de Baïf*, p. XXXII.

pas, où les tentatives intéressantes abondent, & où l'on peut saisir quelques-unes des qualités dominantes de notre race ; c'est à M. Expert *seul* que nous devons cette résurrection (1), si heureuse pour tous les amis de la musique & de la France.

LOUIS LALOY.

E. MERCADIER. **Études historiques sur la science musicale.** (*Suite.*)

I. — XVII^e Siècle.

Les théories musicales de Descartes.

III

Arrivons maintenant aux idées de Descartes sur l'étude des intervalles ou intonation.

Il y a pour lui trois sortes d'intervalles :

1^o Les *Consonnances* ou *Accords*.

2^o Les *Degrés* ou *Tons*.

3^o Les *Dissonances*.

Je ferai remarquer tout d'abord que Descartes, comme les anciens, n'entend pas par *Consonnance* & *Dissonance* ce que nous entendons nous-mêmes. Il n'y joint aucune idée d'*agrément* ou de *dureté* pour l'oreille : les Consonnances pour lui ne sont pas les intervalles *agréables* & les Dissonances les intervalles *discordants* : c'est ce qu'on va voir du reste par la suite.

Les *Consonnances* sont, d'après lui, les intervalles entre les sons qui se produisent simultanément, qui résonnent ensemble (*cum-sonare*) dans la vibration d'un même corps, « entre les sons que divers corps produisent en même temps » (c'est son expression).

C'est, on le voit, la définition des intervalles entre les sons que nous appelons *harmoniques*, & qui se produisent simultanément dans la vibration d'un corps sonore quelconque en vertu d'un phénomène appelé : *Résonance multiple*. On sait, en effet, qu'une corde qui vibre fait entendre, outre le son dominant, fondamental, quelques autres sons plus aigus & beaucoup moins intenses qui sont les *octaves*, la *quinte*, la *tierce majeure*, &c..., du son fondamental, & qu'on arrive, en s'exerçant quelque temps, à distinguer très nettement les uns des autres.

Sans avoir une idée précise de la nature de ce phénomène, qui n'a été bien expliqué qu'au commencement du XVIII^e siècle par Sauveur, Descartes le

(1) Je n'ajouterai qu'un mot : l'État prussien, suivant l'exemple de l'Autriche & de la Bavière, vient d'accorder une première subvention de 30 000 marcs pour la publication des monuments anciens de la musique allemande (du XV^e au XVIII^e siècles).

connaissait, ainsi qu'on en peut juger par cette phrase : « ... Comme on peut voir dans les cordes de luth, car si on en pince une, celles qui sont plus élevées qu'elle d'une octave ou d'une quinte tremblent & résonnent d'elles-mêmes... » (Page 454.)

On le voit, dans cette définition des *Consonnances*, il n'y a rien qui se rattache à l'idée d'un effet *agréable* à l'oreille.

Cette définition peut être acceptée : elle s'appuie sur un fait expérimental exact. Malheureusement Descartes s'égare dans la détermination précise de ces intervalles. Il poursuit en disant qu'il faut chercher les sons qui forment consonnance dans la division de la corde qui fait entendre le son fondamental ; mais alors, au lieu de rechercher *expérimentalement* quels sont les points où il faut diviser la corde pour reproduire les sons qui forment *consonnance* avec le son fondamental, il détermine ces points *a priori* d'après son 7^e principe. « ... Cette division, dit-il, *doit être arithmétique*, c'est-à-dire en parties égales, ainsi que nous avons remarqué ci-dessus... » Alors, pour avoir la *première* consonnance, il divise la corde en deux, « ce nombre, dit-il, étant le *premier* de tous » ; cela lui donne l'intervalle d'*Octave* ou *Diapason* (c'est le terme des anciens). Puis il divise la corde en trois parties, ce qui lui donne deux consonnances : la *Quinte* formée par la vibration des deux tiers de la corde ; la *Douzième* correspondant au tiers de la corde. La division en quatre parties lui donne trois consonnances : le premier quart donne la *double Octave* ; les deux premiers quarts ou la moitié donnent de nouveau l'*Octave* ; les trois quarts donnent la *Quarte*. La division en cinq parties lui donne : le 1^{er} 5^{me}, la *double Octave* de la *Tierce majeure* ; les 2/5, la simple *Octave* du même intervalle ; les 3/5, la *Sixte majeure* (la *Sexte*, dit Descartes), & les 4/5, la *Tierce majeure*. La division en six parties ne donne qu'un nouvel intervalle : les 5/6 de la corde font entendre la *Tierce mineure*.

Je cite la phrase de Descartes qui termine cette analyse des divisions de la corde :

« ... Je puis encore, dit-il, diviser la ligne (la corde) en quatre, ou en cinq, ou en six parties, & non pas davantage, parce que la capacité des oreilles ne s'étend pas au delà, & que leur délicatesse ou imbécillité est telle qu'elles ne pourraient pas sans peine distinguer une plus grande différence de sons... » (Page 455.)

La raison est commode : le malheur est qu'elle est inexacte. Descartes lui-même va nous parler tout à l'heure du *ton* & de la *septième* ; or, d'après lui-même, le premier de ces intervalles est donné par huit parties d'une corde divisée en neuf parties & le second par huit parties d'une corde divisée en quinze parties. L'oreille saisit très bien l'intervalle appelé par Descartes *Demi-Ton majeur* (notre seconde mineure Mi-Fa), & pourtant il le représente par le rapport 15/16, ce qui veut dire qu'il est produit par la vibration des 15 seizièmes d'une corde.

La raison n'est donc pas bonne, & on ne voit pas le motif qui fait arrêter la division de la corde à six parties plutôt qu'à sept, ou à huit, ou à neuf, &c. C'est qu'en effet il n'y a pas de motif pour l'arrêter, j'entends de motif *a priori* : l'expérience seule peut montrer quelles sont les divisions que la sensibilité & la délicatesse de l'oreille peuvent tolérer : & si l'on songe que ce qu'on nomme le *comma* est très sensible à l'oreille & peut même être très aisément chanté ; que cet intervalle est représenté, d'après les nombres mêmes de Descartes, par le rapport $80/81$, c'est-à-dire produit par quatre-vingts parties d'une corde divisée en *quatre-vingt-une parties*, on voit que nous sommes loin de compte, & qu'il est singulier qu'on s'arrête à la division d'une corde en six parties égales.

Ainsi : avancer *a priori* qu'on doit avoir les sons qui forment, avec un son donné, les *Consonnances* (les *Harmoniques*, diraient les modernes) par la division *arithmétique* ou *en parties égales* de la corde qui produit ce son, première erreur consistant en une affirmation entièrement gratuite que rien ne justifie.

S'arrêter dans cette voie à la division par six, seconde erreur, consistant en ce que d'abord on n'y voit aucune raison théorique, ensuite que la raison donnée par Descartes est contredite par lui-même quelques pages plus loin, & par l'existence en musique d'une foule d'intervalles que l'oreille distingue parfaitement, bien qu'ils correspondent, d'après Descartes même, à des divisions de la corde beaucoup plus compliquées que la division par six.

Une troisième erreur de cette théorie consiste dans le classement des *Consonnances* au point de vue de leur excellence harmonieuse. En effet, la conséquence *logique* des principes posés est que les *Consonnances* sont d'autant meilleures que les rapports de nombres qui les représentent sont plus simples : elles doivent donc, à ce point de vue, être rangées dans l'ordre suivant :

- 1° $1/2$ Octave.
- 2° $2/3$ Quinte.
- 3° $3/4$ Quarte.
- 4° $3/5$ Sixte majeure.
- 5° $4/5$ Tierce majeure.
- 6° $5/6$ Tierce mineure.

Notons, en passant, que, dans les ouvrages modernes, ces intervalles sont représentés par les fractions inverses de celles ci-dessus : 2 , $3/2$, $4/3$, &c. C'est qu'on représente aujourd'hui le plus habituellement les intervalles par les rapports des *nombres des vibrations* de leurs sons extrêmes, tandis que Descartes & ses contemporains les représentaient par les rapports des *longueurs des cordes* qui faisaient entendre ces sons extrêmes : or, les nombres qui représentent les *longueurs* sont les inverses des nombres relatifs aux *vibrations*.

Descartes n'adopte pas tout à fait cette classification par ce motif « que la perfection d'un accord (intervalle) ne dépend pas seulement de ce qu'il est,

lorsqu'on le considère comme simple, mais aussi de tout ce qui en est composé... » (Page 466.) Il entend par intervalle *composé* l'intervalle simple augmenté d'une ou deux Octaves : & il a été amené à considérer les intervalles *composés* en remarquant qu'on ne pouvait entendre un son quelconque sans entendre aussi son Octave, ce qui est juste.

Partant de là, & prenant en considération les nombres qui représentent chaque intervalle & ses deux *composés*, Descartes arrive à la classification suivante des *Consonnances* :

Octave, Quinte, Tierce majeure, Quarte, Sixte majeure, Tierce mineure...

Encore ne le satisfait-elle pas complètement : d'un côté, au point de vue de la simplicité des nombres, la Quarte, $\frac{3}{4}$, est meilleure que la Sixte, $\frac{3}{5}$, & la Tierce mineure, $\frac{5}{6}$; de l'autre, Descartes ne peut échapper au jugement de l'oreille qui affirme le contraire.

Il s'en tire de la façon suivante :

« ... La Quarte, dit-il, est la plus malheureuse des Consonnances, & jamais on ne la fait entrer dans la musique, si ce n'est par accident & avec l'appui des autres, non qu'elle soit plus imparfaite que la Tierce mineure ou que la Sixte mineure, *mais parce qu'elle approche si fort de la Quinte qu'elle perd toute sa grâce en comparaison d'elle...* »

Et plus loin, après avoir dit que la Quinte n'apparaissait jamais sans qu'on entendît aussi la Quarte, parce qu'on entend toujours l'Octave de la Tonique & que la Quarte par suite peut être appelée comme l'*ombre* de la Quinte, il ajoute :

« ... De là aussi il est aisé de juger pourquoi la Quarte n'a pas lieu d'elle-même dans la musique & qu'elle ne se met point entre la basse & une autre partie ; car ayant déjà dit que les autres accords ne servent dans la musique qu'à varier la Quinte, sans doute que la Quarte, qui en est l'ombre, sera absolument inutile à cet effet, puisqu'elle ne la varie point : car si on se servait de la Quarte contre la basse, alors la Quinte comme plus haute résonnerait toujours & ferait que l'oreille jugerait bien qu'elle est hors de sa place & mise en une plus basse, ce qui lui rendrait la Quarte tout à fait désagréable, comme lui ayant été présentée l'ombre pour le corps, l'image pour la chose même... » (Page 465.)

On ne peut imaginer de raison plus étrange présentée d'une façon plus bizarre : c'est ce qui me la fait indiquer, voulant donner aux lecteurs, par ce second exemple, une idée de ce mélange de logique, d'analyse, de vues justes & d'explications bizarres qui constituent les livres qui traitent de science musicale à cette époque.

Quoi qu'il en soit, malgré ses correctifs au sujet de la Quarte, & même en ne tenant pas compte de cet intervalle, la classification de Descartes est manifestement inexacte. Tout le monde sait que les intervalles les plus doux à l'oreille sont les *Tierces* & les *Sixtes* ; ce n'est qu'après elles que viennent

l'Octave, la Quinte, &c. La pratique sur ce point dément absolument la théorie.

Après avoir traité des *Consonnances*, Descartes recherche les intervalles qu'il appelle *Degrés* ou *Tons* :

« ... Les Degrés, dit-il, sont nécessaires dans la musique, principalement pour deux raisons : l'une pour pouvoir passer d'un accord à l'autre par leur moyen, ce qui serait difficile à faire par les seuls accords, du moins avec cette variété qui rend la musique agréable ; l'autre pour diviser en certains intervalles l'espace que le son occupe & embrasse, afin que par ce moyen la voix passe des uns aux autres plus commodément, & avec plus d'agrément & de douceur que si elle passait par des accords seulement... » (Page 470.)

Au premier point de vue, Descartes tire les *Degrés* de l'inégalité entre les consonnances ou accords.

En comparant les nombres qui représentent les longueurs d'une corde correspondant à ces accords, il ne trouve que quatre fractions différentes :

- $1/9$ qui donne le Ton majeur (UT-RÉ).
- $1/10$ » le Ton mineur (RÉ-MI).
- $1/16$ » le Demi-Ton majeur (MI-FA).
- $1/25$ » le Demi-Ton mineur (UT-UT DIÈZE).

Au second point de vue, c'est-à-dire au point de vue de la division de l'Octave en *Degrés*, Descartes remarque que l'Octave est déjà divisée par le Diton ou *Tierce majeure*, la *Tierce mineure*, la *Quarte* & la *Quinte*, & que par suite les Degrés doivent diviser ces premiers intervalles. Or, la Tierce majeure (UT-MI) se divise en ton majeur (UT-RÉ) & ton mineur (RÉ-MI) ; la Tierce mineure (RÉ-FA) en ton mineur (RÉ-MI) & demi-ton majeur (MI-FA) ; la Quarte en tierce mineure & ton mineur, ou en ton majeur, ton mineur & demi-ton majeur ; par suite l'Octave en trois tons majeurs, deux tons mineurs & deux demi-tons majeurs.

Descartes exclut de la composition de l'Octave le demi-ton mineur, parce que, dit-il, il ne divise pas immédiatement les consonnances. Il exclut aussi les Degrés qui naîtraient de la division des précédents par la même raison, & par d'autres tout aussi peu concluantes dont la discussion nous entraînerait trop loin.

Il est à remarquer que cette division de l'Octave en Degrés ou Tons est déduite du rapport qu'ont entre elles les consonnances Quinte, Quarte, Tierce, &c., &c., & essentiellement du rapport entre les *nombres* qui représentent les longueurs de corde correspondant à ces consonnances $2/3$, $3/4$, $4/5$, &c. Or, j'ai déjà montré que la façon arbitraire dont ces nombres avaient été trouvés enlevait à cette théorie toute base sérieuse ; que la classification harmonieuse des consonnances déduite logiquement de cette théorie était en contradiction manifeste avec la vérité. Il en résulte donc que cette théorie de la division de

l'Octave en tons majeurs, tons mineurs, demi-tons majeurs, n'a pas plus de fondement que la théorie des consonnances.

Les Degrés & les Consonnances qui composent les éléments de l'Octave trouvés, il s'agit de savoir *dans quel ordre* on les disposera dans l'Octave, ou, en d'autres termes, comment sera constituée *la Gamme* ; par exemple, dans la tierce majeure, formée d'un ton majeur & d'un ton mineur, comment disposera-t-on ces tons ? Faudra-t-il mettre le mineur en premier ou en dernier lieu ?

Descartes n'a, sur ce point, aucune donnée rationnelle ; il est embarrassé par ses nombres, par la différence entre les tons majeur & mineur, par l'absence (à son époque) d'un nom pour le 7^e degré de la *Gamme*, ce qui conduisait à ce qu'on appelait les *Muances*. Il expose alors rapidement & de la façon la plus obscure du monde (ce qui tendrait à faire croire qu'il ne se comprenait pas bien lui-même, pas plus que ses contemporains, en cette matière) pourquoi « il n'y a que cinq intervalles par où la voix passe & se meut naturellement, d'où il est arrivé qu'on a donné ces cinq intervalles à la *Voix* (*Gamme*) *de nature* & qu'on n'a inventé que six syllabes, comme autant de caractères pour les exprimer, savoir : Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La ».

Il expose ce que c'est que la *Voix en Bémol* & la *Voix en Bécarré* ; il parle des *Muances*, des *Dièzes*, sans donner à ce sujet aucune explication (aussi n'en parlerai-je point à son sujet), & enfin il explique à quoi servaient les trois clefs d'UT, de FA & de SOL.

Tout cela, je le répète, d'une manière très brève & très obscure. C'était, en effet, au xvii^e siècle, la partie la plus difficile de la théorie musicale que d'expliquer cette pratique bizarre des *Muances* : elle est trop écourtée & trop obscure dans notre auteur pour qu'on puisse la faire comprendre aux lecteurs qui ne la connaissent pas par l'analyse des lignes qu'il y consacre ; on ne le peut qu'en étudiant, comme j'espère le faire plus tard, d'autres musicologues dans les œuvres desquels cette matière est plus amplement traitée dans tous ses détails.

Ces explications terminent la partie relative aux Degrés ou Tons.

Restent les intervalles appelés *Dissonances*.

Descartes appelle de ce nom « tous les intervalles autres que les *Consonnances* & les *Degrés* ». On voit qu'il n'y attache nullement l'idée moderne de dureté pour l'oreille.

« ... Il y en a de trois sortes, dit-il, car ou elles naissent des Degrés seuls & de l'Octave, ou de la différence qu'il y a entre le Ton majeur & le Ton mineur, que nous appelons *Schisme*, ou enfin de la différence qu'il y a entre le Ton majeur & le Demi-Ton majeur... » (Page 486.)

Dans le premier genre, il comprend les *Septièmes* & les *Neuvièmes* majeures & mineures, &c., &c., &c.

Dans le second, une quantité d'intervalles formés des consonnances augmentées ou diminuées de ce qu'il nomme *Schisme*.

Dans le troisième, le *Triton* ou *Quarte* dans laquelle le Ton majeur est substitué au Demi-Ton majeur, & la *Fausse Quinte*, produite par une substitution contraire.

Descartes indique avec soin tous les nombres qui représentent, d'après lui, les longueurs de corde correspondant à tous ces divers intervalles, & il termine ce qu'on peut appeler sa *Théorie de l'intonation* par cette remarque générale très importante en ce qu'elle résume sur ce point sa doctrine :

« ... Nous finirons ici l'explication de toutes les propriétés du son où il faut seulement remarquer, pour confirmer ce que nous avons dit ci-devant, que toute la diversité des sons à l'égard de l'aigu & du grave naît de ces nombres 2, 3 & 5, & que tous les nombres qui expliquent les Degrés & les Dissonances sont composés de ces trois seulement, par lesquels étant divisés on les réduit à l'unité... » (Page 490.)

(*A suivre.*)

E. MERCADIER,

Directeur des Études à l'École polytechnique.

Étienne DUPONT. **Les anciennes cloches de l'abbaye du Mont Saint-Michel.**

Un clocher sans cloches est comme un corps sans âme, & l'impression de tristesse qu'il donne est plus vive encore, quand on sait que la tour, aujourd'hui silencieuse, a, jadis, frémi des vibrations de l'airain.

Le clocher du Mont Saint-Michel a été restauré dernièrement; &, sur la tour romane, carrée & massive, se dresse une flèche aiguë, rappelant un peu celle que le voyageur de Thou contemplait, à la fin du xvi^e siècle, & qui, elle aussi, était, dit-on, surmontée d'un saint Michel, doré également, comme celui de Fremiet, & qui brillait aux rayons du soleil, « *ad solis radios rutilans* ».

Mais il faut quitter l'espoir d'entendre, du moins pour un avenir prochain, les cloches résonner dans la tour reconstruite à grands frais & à grandes peines. Seuls, quelques Micheliens, épris de l'histoire de la plus célèbre Abbaye-Forteresse de France, écoutent dans leur imagination l'écho très lointain des belles sonneries d'autrefois.

Certes, les cloches du Mont Saint-Michel mériteraient mieux que trois ou quatre pages rapides; elles pourraient donner matière à une étude & la chalchographie du Mont ne serait peut-être pas le chapitre le moins intéressant de l'histoire du glorieux monastère. Mais ce travail, pour être complet, serait très difficile à écrire, la plupart des documents à mettre en œuvre étant disséminés dans beaucoup d'ouvrages dont les principaux & les plus nombreux sont des manuscrits.

Cette étude ferait connaître tout d'abord que la première sonnerie fut installée, au Mont, *vers* 1060, par les soins de Radulphe. Cet abbé, qui était

le huitième depuis la fondation du monastère, avait été désigné d'office par Guillaume, duc de Normandie. Il succédait à Suppon qui avait dilapidé les ressources de l'abbaye & qui « pour ces noyses (dit l'annaliste D. Huysne — manuscrit de la bibliothèque d'Avranches) fut déposé de sa charge ». Radulphe de Beaumont (que plusieurs historiens confondent avec Ranulphe de Bayeux) fut à peine en fonctions qu'il rétablit l'ordre dans les finances du monastère ; &, grâce à des libéralités provenant de moines riches, tels qu'Ancelin & Néel, il put continuer les grands travaux commencés par Hildebert & Richard. C'est ainsi qu'en 1058 il faisait édifier à l'intersection de la nef & des transepts de l'église les magnifiques piliers triomphaux qui existent encore aujourd'hui & sur lesquels il éleva une tour, que devaient détruire ou achever de ruiner les incendies de 1112, 1135, 1300, 1350, &c. Dans cette tour, Radulphe de Beaumont fit installer une sonnerie.

De combien de cloches se composait-elle ? Où ces cloches avaient-elles été fondues ? Quel en était le poids ? Le ton ? Ce sont là toutes questions auxquelles il est impossible de répondre d'une façon précise, si l'on veut puiser à des sources sûres.

Il est à remarquer, en effet, que les anciens annalistes du Mont Saint-Michel, qui ont rapporté tant de faits relatifs à leur abbaye, qui se sont constamment évertués à mettre en lumière les actions d'éclat des chevaliers & des simples hommes d'armes, la science ou la piété des bénédictins, la hardiesse & le génie des architectes de la Merveille de l'Occident, qui n'ont pas hésité à nous entretenir d'événements de peu d'importance, qui ont même signalé de petits faits avec une puérile naïveté, sont presque muets sur les cloches de leur abbaye. Deux ou trois lignes à ce propos dans leurs chroniques & dans leurs annales, & c'est tout. Compulsez avec soin l'*Histoire de la célèbre abbaye du Mont Saint-Michel, au péril de la mer, le tout recueilli des anciens titres, chartes et pancartes, par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur* (ms. 209, Bibliothèque d'Avranches) ; feuillotez le *Chartularium* (ms. 210, ibidem) ou les trois volumes, également manuscrits (mss. 211, 212, 213, ibid.), ayant trait à son histoire, vous ne trouverez rien de complet ou de précis en ce qui concerne les cloches.

Au sujet des clochettes suspendues dans le campanile primitif, les textes sont muets. La première mention remonte seulement à la moitié du XI^e siècle. Elle a trait à la sonnerie de Radulphe. Une de ses cloches avait nom Rollon. (L'abbé Manet, *Histoire de Bretagne*, III, 241, lui donne pour date de fonte 1047 : il n'indique pas la source de son information que nous tenons pour erronée.) Rollon était aussi le nom d'une des cloches de Gand ; &, de même que celle-ci sonnait « quand il avait la guerre en Flandre », de même celle-là était mise en branle & tintait le tocsin d'alarme, quand le Mont Saint-Michel était menacé par ses ennemis. A sa voix se ralliaient les vassaux de la rive normande & le son devait en être grave & puissant, puisqu'il s'étendait à plus de deux lieues.

Au ^{xii}^e siècle, Bernard, religieux profès de l'abbaye du Bec & prieur de Cernon, fut élevé à la prélature par le duc de Normandie ; &, vers 1135, il acheva l'église & donna deux cloches « pour meubler la tour ». Les chroniqueurs affirment que le son en était harmonieux : « Campanariam suave sonantibus campanis implevit, Radulphum imitatus abbatem qui pridem signum, quod Rollonam vocant, ad arcendas Brittonum insidias fusoria arte componendum curaverat. »

A peine ces cloches étaient-elles installées qu'un incendie, « allumé par une bande de canailles & de fripons de la ville d'Avranches », détruisait le monastère : mais on put préserver l'église. Malheureusement l'incendie de 1300, occasionné par le tonnerre, fut désastreux pour l'abbaye : « La foudre, dit D. Huysne, écrasa l'église, *toutes les cloches furent fondues* ; les toits de l'église, du dortoir & des autres logis furent brûlés & les charbons, tombant sur la ville, ne laissèrent aucune maison sur pied. Il semblait qu'on ne devait plus penser à rebâtir si magnifiquement ce monastère, brûlé déjà cinq fois, & que c'était un signe manifeste que Dieu n'aimait pas ces splendides édifices. » (D. Huysne, ms., ibid.)

Mais, grâce à la générosité des pèlerins, aux largesses des abbés, aux dons royaux & princiers, la tour fut bientôt reconstruite & « habitée » par de nouvelles cloches, si bien qu'en 1594 l'abbaye en possédait neuf.

La foudre qui, cette année-là, tomba sur le clocher « dont la pyramide », ainsi que le constate avec orgueil le chroniqueur, « était la plus haute du royaume », mit le feu à la tour & fit couler le métal à flots : « fluit æs rivis. » Cependant, Jean de Surtainville, sur l'ordre du fermier général & de l'abbé François de Joyeuse, « fit refaire le clocher & fondre quatre cloches où fut mis le nom de l'abbé ». Enfin, à une date qui se place entre 1633 & 1636, Dom Michel Perron, quatrième prieur, fit *refondre* deux cloches de la tour ; ces cloches furent baptisées : Benoiste & Catherine. (Voir ms. D. HUYSNE, Bibl. d'Avranches, n° 209, folio 46.) Nous savons, cette fois, d'une façon indiscutable, que la fonte de ces cloches eut lieu, au Mont Saint-Michel même, « dans la salle qui est au-dessous du réfectoire ». Cette salle n'est autre que l'Aumônerie, pièce située à l'étage inférieur de la Merveille. En 1872, M. Corroyer y découvrait les débris d'un fourneau & « quelques morceaux d'une coulée de métal blanc couvert d'oxyde vert, indiquant un alliage où le cuivre existe en assez grande quantité ».

Donc, vers le milieu du ^{xvi}^e siècle, l'abbaye possédait au moins dix cloches.

Le 26 mars 1703, sous la prélature d'un baron allemand, Frédérick Karq de Bamberg, que d'autres appellent Carle de Bebambourg (un nom qui est une véritable onomatopée pour le parrain d'une cloche), une nouvelle cloche fut montée dans la tour. Elle portait, gravées sur elle, les armes de l'abbaye & celles des bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. Elle fut

connue sous le nom de *cloche de brume*, & c'est elle que l'on sonnait, à partir de ce moment, par les temps de brouillard, pour guider à travers les grèves les pèlerins ou les pêcheurs égarés.

Lors de la Révolution, les cloches du Mont Saint-Michel furent données à la cathédrale de Coutances, sauf, *peut-être*, deux ou trois qui furent concédées à des églises voisines du Mont & celle de Bebambourg qui resta au Mont Saint-Michel. Cette dernière fut, dans le premier quart du xix^e siècle, l'objet d'une contestation entre le département qui en réclamait la propriété & la commune qui opposa victorieusement la possession.

A propos de ces cloches certains manuscrits révèlent de singulières coutumes. Ainsi, le seigneur de Fougères devait, en des solennités spéciales, « sonner la cloche pour vêpres & matines, jusqu'à ce que les serviteurs de l'abbaye lui prissent la corde des mains ». Les archives font aussi mention de donations faites par des personnes généreuses en faveur « des sonneurs donnant adresse aux gens en périls pendant les frimas & les brouillards ».

On sait, en effet, que d'épaisses brumes couvrent souvent toute la baie du Mont Saint-Michel ; le brouillard, comme la mer, y règne en maître souverain ; tantôt il monte soudainement « en hailles » qui se rapprochent rapidement, & bientôt la baie entière est ensevelie sous un immense & impénétrable voile gris. Quelquefois, les pêcheurs réussissent à retrouver leur route par l'examen des petites rides laissées par la mer en se retirant sur les sables mous ; ils peuvent ainsi déterminer, en connaissant la direction du reflux, le point où ils doivent se trouver par rapport au Mont. Mais le seul guide est le son, & la voix de la cloche de brume sauve bien des malheureux égarés.

Les cloches du Mont Saint-Michel avaient ainsi une triple mission : religieuse, guerrière & charitable. Elles annonçaient les offices & leurs joyeuses volées portaient aux populations de la côte la nouvelle de l'élection de l'abbé ou l'annonce de ces fêtes, si solennelles au xv^e siècle, dont la basilique était le théâtre. Elles sonnaient, lors des visites royales & princières : « Nous entendions, écrit madame de Genlis, au cours de son voyage de 1777, nous entendions un bruit lugubre de cloches qu'on sonnait en l'honneur des princes, & cette triste mélodie ajoutait beaucoup à l'impression mélancolique que nous causaient tous ces objets nouveaux. »

Au jour du péril, elles sonnaient pour signaler l'approche de l'ennemi. A leurs voix accouraient les fidèles vassaux de l'abbaye & Dieu sait si cette voix se fit entendre durant la guerre de Cent Ans ! Enfin elles étaient la boussole sonore des infortunés qu'enveloppait le terrible brouillard.

Depuis un siècle leurs voix se sont tues. C'est un regret à ajouter à tant d'autres ; car c'était encore, vraiment, une des beautés de l'abbaye normande que « cette grande musique de cloches, épandant leurs volées d'une tour élevée de trois cent pieds, dans un espace vide de dix lieues carrées ».

P. AUBRY. **La légende dorée du Jongleur.** (*Fin.*)

Le fabliau de saint Pierre & du jongleur est bien une des plus joyeuses fantaisies que le moyen âge nous ait laissées : avec lui la légende du jongleur finit en comédie & sur cette morale que l'enfer n'est point fait pour les jongleurs.

Voici d'ailleurs ce qui en est. Un jongleur qui, dans sa vie sur terre, avait perdu tout son bien & compromis gravement le salut de son âme, fréquentant les tavernes & les mauvais lieux, vint à mourir. Un diable, qui passait non loin en quête de quelque gibier d'enfer, trouva l'occasion bonne, mit la main au collet de notre bohème & l'entraîna comme une excellente prise dans les satanesques profondeurs. Là, on le prépose aux fourneaux, & on lui laisse la garde de tous les damnés qui sont en train de rôtir, pendant que les diabolotins montent sur terre à la recherche de la clientèle.

Mais voici que, pendant ce temps, saint Pierre, déguisé & méconnaissable, vient à passer par les enfers &, voyant notre jongleur, dont il connaissait l'amour immodéré du jeu, lui propose une partie de trémerel. Il montre beaucoup de pièces d'or. — « Mais je n'ai rien, répond le jongleur. — Qu'est cela, répond saint Pierre, on s'arrangera toujours ! tu auras bien quelque chose à me donner si tu perds. Tiens, ne fût-ce qu'une de ces âmes, que tu fais si gentiment rôtir ! — Plus souvent, répond l'autre, mon maître me mangerait tout vif s'il en manquait une seule. — Que non, réplique saint Pierre, en manquerait-il deux ou trois que ton patron ne s'en apercevrait point. » — Et le malin saint Pierre se fait si persuasif que le jongleur prend les dés, joue & perd, il perd encore plus, & plus il perd, plus il s'entête à jouer & à perdre, si bien qu'en fin de compte, effrayé des conséquences, il se fâche & traite saint Pierre comme un vulgaire bonneteur, l'accuse de tricher & se jette sur lui pour le battre. Mais le saint est un robuste gaillard & notre jongleur, n'étant pas le plus fort,

Sire, dist-il, or faisons pès,
Et rejuons par amistié.

On joue à quitte ou double & saint Pierre a gagné toutes les âmes commises à la garde du jongleur. Il n'est pas plus tôt parti que les diables rentrent. Alors, la scène est plaisante & les explications du pauvre jongleur sont plutôt embarrassées. On ne le mange pas tout vif, mais le diable déclare que les jongleurs sont une trop mauvaise clientèle & que le meilleur tour à jouer à saint Pierre est de les envoyer tous en paradis.

* * *

Telles sont donc les légendes que le moyen âge a conçues & qui, dans une forme souvent exquise de poésie, nous ont été conservées.

C'est à bon droit que nous pouvons considérer l'ensemble de ces récits & de ces fabliaux comme une véritable légende dorée du jongleur. Jacques de Voragine ne l'a point écrite, c'est vrai, mais son livre célèbre demeure éternellement ouvert, &, si humble soit-elle, la cause de ces pauvres jongleurs n'est point pour être rejetée au tribunal de la clémence divine. Nous voyons en effet les saints ou la Vierge Marie regarder avec compassion ces jongleurs que la société du moyen âge tenait volontiers en dehors d'elle. Fictions poétiques ! nous objectera-t-on. Soit ! mais ces fictions étaient répandues dans la société & admises par elle.

Il y avait donc de bons & de mauvais jongleurs, comme, dans le monde féodal lui-même, il y avait de bons & de mauvais seigneurs. A côté de ces jongleurs âpres au gain, ivrognes, violeurs de filles, détrousseurs de grand chemin, blasphémateurs & sacrilèges, l'histoire nous apprend que d'autres menaient réellement une vie exemplaire. Je n'en veux pour témoin que ce jongleur d'épopée, le héros de ce joli poème en langue d'oc de Daurel & Béton. C'est l'histoire du pauvre jongleur Daurel qui substitue son propre enfant à l'enfant de son seigneur dont un traître avait décidé la mort. Le pauvre père assista au supplice du cher petit que l'on prit par les pieds & dont on brisa la tête contre un pilier. Quel sanglot ! quelle colère ! Et il se disait en lui-même : « Mon fils est mort, mais le fils de mon maître est vivant ! » Ce n'est qu'un roman sans doute, mais il ne faut pas oublier qu'on le lisait dans tous les châteaux & que les poètes prenaient généralement leurs modèles dans la société qui les entourait (1).

En outre, le jongleur pouvait en certains cas s'élever, à force de bravoure & de dévouement, au-dessus de sa condition, & nous savons qu'il est un certain nombre de troubadours qui ont commencé par être jongleurs & qu'il en est plusieurs qui, un jour, ont été faits chevaliers.

Même dans leur état, les sentiments pieux ou délicats ne leur sont pas interdits, & c'est un jongleur qui écrit :

Je ne truis pas pour robe avoir
Je ne truis mie pour avoir
Mais pour l'amor la bele avoir
Que n'a compaigne ne pareille
A sa biauté ! (2)

Un texte historique, tiré de la *Vita sancti Ayberti* (3), nous apprend la piété d'un jongleur : *Itaque cum esset [sanctus Aybertus] iuuenis et laicus in domo patris sui, et sanctitatis, ut dictum est, amator, forte quadam die audiuit minimum cantando referentem uitam et conuersionem sancti Theobaldi et asperi-*

(1) GAUTIER, *La Chevalerie*, p. 565.

(2) Cf. *Berta de li grand pié*, v. 56, p. 180. — *Romania*, 1874, p. 341.

(3) *Acta Sanctor.*, April., t. I, p. 672.

tatem uitæ eius, quam numquam uiuendo deserens, tandem perpetuam adeptus est gloriam.

Il y avait donc de pieux jongleurs. Oui, & c'est à ceux-là que nous devons la presque totalité de la poésie dévote du moyen âge, la cantilène de sainte Eulalie, la vie de saint Léger, le poème de la Passion, & tant d'autres œuvres ; & ceux qui « chantaient de geste » Charlemagne ou Roland n'étaient point gibier d'enfer non plus. Ce n'était point à eux que Gratien déniait le droit de tester en justice, ou que Jean de Salisbury refusait la communion.

Mais dans le clergé d'alors il y eut des esprits plus libéraux, nous en sommes assurés par des textes précis, comme celui de saint Thomas d'Aquin où il est dit que la profession de jongleur n'est pas mauvaise en soi, *eorum officium non esse secundum se illicitum* (1).

Dans un traité *De septem sacramentis* (2), encore manuscrit, à la Bibliothèque Nationale de Paris, le canoniste va plus loin : *Sed si cantant cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem uicini sunt excusationi.*

Mais le texte le plus curieux qui nous prouve la tolérance de l'Église au moyen âge en faveur des jongleurs qui ne faisaient point étalage d'impiété est le célèbre passage de Thomas de Cabham, dans son *Pénitentiel*, vers la fin du XIII^e siècle :

Est etiam tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines ; et talium sunt duo genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lasciuas congregationes et cantant ibi diuersas cantilenas ut moueant homines ad lasciuiam, et tales sunt dampnabiles sicut et alii. Sunt autem alii qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et uitam sanctorum et faciunt solatia hominibus uel in egritudinibus suis uel in angustiis et non faciunt nimias turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et talia alia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supra dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa. Cum quidam ioculator quereret ab eo utrum posset saluare animam suam in officio suo, quesivit papa ab eo utrum sciret aliquod aliud opus unde uiuere posset. Respondit ioculator quod non. Permisit igitur papa quod ipse uiueret de officio suo, dummodo abstineret a predictis lasciuiis et turpitudinibus (3).

Voilà bien la vraie doctrine de l'Église tolérante : elle ne condamne point le jongleur en raison de sa profession ; mais seulement quand le jongleur viole les lois religieuses ou morales, l'Église sévit contre lui.

C'est l'enseignement qui découle des textes canoniques que nous avons rapportés : l'histoire est donc en conformité avec la légende, & les jongleurs

(1) Secunda Secundæ, quæst. 108, art. 3.

(2) Paris, Bibl. Nat., lat. 14 859, fol. 322, XIII^e s.

(3) Cf. HAURÉAU, Notices & extraits, XXIV, 284 & sqq.

ne bravaient point les préjugés de leur siècle, quand ils faisaient intervenir les personnes célestes dans un débat en leur faveur, quand ils montraient la Vierge Marie souriant au pauvre diable qui dansait devant elle.

Cette tolérance de l'Église au moyen âge, contraire à bien des doctrines reçues, a quelque chose de touchant dans sa simplicité. Nous nous plaisons d'autant à nous arrêter devant elle, comme devant une relique de l'histoire, qu'elle ne semble pas avoir vécu, ou si, plus qu'au temps de Molière, le théâtre fraternise avec l'autel, c'est que l'un & l'autre y trouve son intérêt ; mais, dans les questions où l'art seul est en jeu, on croirait qu'un vent d'intolérance a soufflé, & nous voyons en divers diocèses de France des évêques, ignorants des choses de la musique, prohiber un chant qu'ils ne comprennent point & mettre presque en interdit des musiciens, épris de leur métier, & qui dans la pratique du chant grégorien ou palestrinien n'ont jamais cherché que la beauté de l'art religieux, épuré & dégagé de toutes les contingences mondaines : il semble parfois qu'à s'occuper de musique liturgique on doive trembler pour le salut de son âme.

Nos pauvres jongleurs du moyen âge avaient au moins pour les consoler l'espérance de voir un jour la Vierge leur sourire, comme elle avait souri à plusieurs d'entre eux. Dans le positivisme de l'heure présente, un tel miracle semble bien improbable ; mais il reste toujours comme soutien à ces jongleurs du bon Dieu, aux *uiellatores Dei*, qui veulent donner à son Église un chant digne d'elle, la poésie de l'art & la satisfaction du devoir accompli.

PIERRE AUBRY.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre National de l'Opéra-Comique : **L'Ouragan**, drame lyrique en 4 actes, par E. Zola & A. Bruneau. (Partition chez Choudens.)

Richard aime la douce Jeannine, qui l'aime ; mais elle a une sœur, l'impérieuse Marianne, qui aime Richard & n'en est pas aimée. Marianne force Jeannine à épouser le frère de Richard, Landry le Jaloux ; Richard s'exile. Il revient un jour, & sa passion pour Jeannine se réveille aussitôt. Marianne surprend l'ivresse des deux amoureux & les livre à la fureur de Landry ; mais au dernier moment, comme l'homme qu'elle aime va être égorgé sous ses yeux, elle tue le meurtrier qu'elle a armé. Richard & Jeannine sont libres, mais l'union est impossible entre deux êtres que la vie a séparés : l'un est hardi, l'autre craintive ; l'un veut fuir le remords & chercher les aventures, l'autre rêve d'un bonheur paisible qui reposera son âme lasse : c'est pourquoi ils se quittent. Jeannine restera avec sa sœur repentante, & leurs amours déçus se consoleront entre eux. Sujet tout classique, on le voit, parce que l'intérêt en est tout intérieur ; les quatre personnages, liés entre eux par des sentiments contrariés, forment un système équilibré de

forces antagonistes; un fait, un choc, & l'équilibre est rompu : les sentiments se déclenchent, s'accrochent, se combattent; de ce conflit sort un acte, le meurtre de Landry, & un nouvel état d'équilibre s'établit entre les éléments, réduits à trois, de ce problème de mécanique sentimentale; l'horlogerie d'Andromaque, un peu plus compliquée, n'est pas, au fond, différente; & l'on a déjà reconnu le revirement d'Hermione.

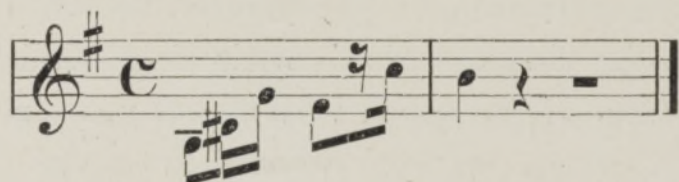
Ce caractère du sujet n'a pas été méconnu par M. Zola lorsqu'il parle « de pousser » à leur expression la plus tragique tous ces facteurs du drame humain, de les exaspérer « & de les heurter dans une action la plus nette & la plus décisive possible : de l'essence » d'humanité, si l'on peut dire ». Racine eût mieux dit, mais n'eût pas pensé autrement. Le malheur est que M. Zola était, moins que personne, capable de rendre intéressant & vivant ce jeu des passions humaines; ses personnages n'ont pas la finesse d'analyse, la délicatesse de perception intérieure des héros de Racine; ils n'ont pas davantage l'irrésistible puissance d'émotion qui nous fait suivre, presque malgré nous, les sautes de sentiments inexplicables d'un héros de Dostoïewsky ou d'Ibsen, parce que nous les sentons venues du tréfonds de l'âme humaine : les mouvements qui les agitent ne viennent ni de leur cœur, ni de leurs nerfs, ni de leur raison, mais de la volonté de l'auteur, toujours apparente : rien qui distingue l'« amour dominateur » de Marianne de l'« amour sensuel » de Jeannine, si ce n'est le nom; rien qui caractérise le beau Richard, fasse reconnaître en lui une âme tourmentée de désirs sans bornes. Abandonné à lui-même, chacun de ces personnages retomberait inerte, comme une marionnette dont les fils sont cassés; pour tirer ces fils, la main de M. Zola est toujours nécessaire.

C'est pourquoi le drame, privé de son véritable & profond intérêt, a été compliqué d'éléments accessoires. Un certain réalisme d'abord : la scène se passe dans une île de pêcheurs, & non dans un palais; cette île d'ailleurs est abstraite elle-même & introuvable sur les cartes; &, quant aux pêcheurs, ils parlent la langue la plus incolore & la plus « littéraire » qui se puisse imaginer : « Par les beaux temps, par les gros temps, les barques de Goël s'en vont à la pêche, pour les *maigres hasards* des filets, ô mer douce & mauvaise, exécrée, adorée! » Seul Landry gagne quelque chose à ce choix du milieu : à la jalousie il joint l'ivrognerie, une ivrognerie fort convenable, qui ferait sourire Coupeau, & qui d'ailleurs donne le change sur son vrai caractère : son entrée, au premier acte, est celle d'un mauvais mari, buveur & violent, & non d'un jaloux exaspéré par la possession même de la femme dont le cœur lui échappe. — Le réalisme restant insuffisant & décoloré par la généralité même du sujet, on lui joindra le symbolisme : un ouragan traversera la mer comme la passion traverse les cœurs; &, après le crime, après les naufrages de la nuit, le calme renaîtra sur les flots chargés de cadavres comme dans les cœurs chargés de remords. Ce symbole, pour n'être pas des plus neufs, est du moins fort clair, & prête à de beaux développements poétiques & musicaux. On peut en dire autant de la baie de Grâce qui abrite les coupables amours de Richard & de Jeannine, & de l'arbre géant qui les conseille; mais d'autres symboles sont moins heureux : ainsi Jeannine n'est pas une amoureuse, elle est le Désir; Marianne n'est pas une jalouse, elle est l'Orgueil : c'est ce qui ressort de ce dialogue, dont on appréciera le parfait naturel : « Tu es le Désir, la femme qui perd le monde, qui sème la démence & les catastrophes. — Et toi, sœur despotique & farouche,... tu es l'Orgueil, l'éternel besoin de domination. » Le moindre grain de mil, je veux dire le moindre trait de vérité morale, ferait bien mieux notre affaire. Ce n'est pas tout encore : la soif de liberté, de vie débridée, qui pousse Richard à travers le monde, au lieu de nous être montrée en lui, est incarnée en une jeune sauvagesse, Lulu, « nom de musique & de caresse », qu'il a ramenée d'un lointain pays : « Je suis, dit-elle, son âme voyageuse. » On ne s'aperçoit que trop que le pauvre Richard a perdu son âme, & les divagations de Lulu sur

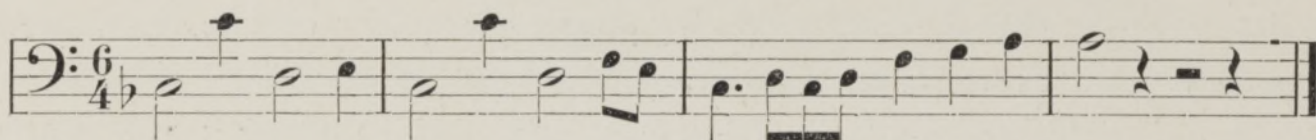
l'île où elle est née, peuplée de « filles au grand cœur », ne nous consolent pas de cette perte. Nous écartons le vain appareil de ce symbolisme puéril, pour interroger le cœur des personnages, & nous le trouvons froid; le drame entier s'écroule par la base : les sentiments qui en sont la donnée même & d'où tout doit sortir n'existent pas.

De cette ruine, la musique sauve une partie, mais elle pouvait sauver davantage. On pouvait tirer une belle symphonie de ce drame manqué, où la mer « est sans cesse en vue ou en action; elle y joue presque le rôle d'un acteur passionné; elle le berce tout entier(1) ». A défaut de la voix humaine, les voix de la nature y pouvaient chanter; absorbés, grâce au pouvoir divin de la musique, & emportés dans le tourbillon des éléments, les personnages perdaient toute prétention à la vie; ils étaient, comme le Faust de Berlioz dans la Course à l'abîme, le jouet de forces supérieures, dont la lutte devenait le véritable drame.

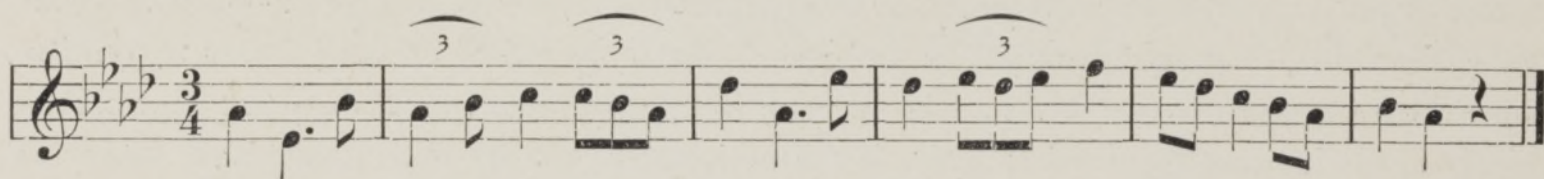
Mais M. Bruneau ne l'entendait pas ainsi : il se fait de son art une idée très noble & très sévère, très classique aussi : la musique doit se modeler docilement sur le sujet, tel que le poète l'a rêvé; elle doit traduire les mots & les sentiments du drame avant de songer au décor; elle ne doit jamais prendre le pas sur le texte. C'est pourquoi il a pris soin d'abord de caractériser les personnages, & il y a réussi mieux qu'on n'eût pu croire, étant donnée leur indigence psychologique. Le motif de Landry, par exemple, est vigoureux, oblique & brutal :



Il a attribué également un motif à chacun des acteurs inanimés & symboliques du drame : l'île, les récifs, la baie, l'arbre, la tempête; ces motifs sont très expressifs, & deux sont fort beaux : celui de l'île (je suppose), par lequel s'ouvre le drame :



& celui de l'arbre :



Puis il a traduit les paroles du texte par une mélodie exactement appropriée où se trouvent encore de belles lignes (surtout dans les rôles de Marianne & de Lulu); & il lui a donné pour support tantôt l'un, tantôt l'autre de ses motifs caractéristiques, parfois modifié, comme le thème de l'île dont le rythme change deux fois, le plus souvent dans son état primitif. Rien de plus simple & de plus sobre que cet art auquel on ne peut reprocher que sa nudité : on regrette que ces idées mélodiques, belles en soi, ne se développent pas davantage, en se transformant, se combinant entre elles suivant les ressources propres à l'art musical. On a dit que la musique de M. Bruneau était laide; ce reproche, appliqué à *l'Ouragan*, est fort injuste : ce ne sont pas quelques modulations imprévues, quelques frottements inusités qui doivent nous révolter : nous en admettons journellement bien d'autres; &, si M. Bruneau méprise quelques transitions surannées,

(1) G. PARIS, *Poèmes et Légendes du Moyen Age : Tristant et Yseut*, p. 123.

quelques artifices chromatiques trop chers à nos contemporains, il faut plutôt le louer de sa franchise. Mais ce qui est vrai, c'est que sa musique n'est pas belle d'une beauté *musicale*. Un motif est un germe gonflé de sève ; lancez-le dans l'orchestre, & vous le verrez s'épanouir en luxuriantes floraisons ; il engendrera, à l'infini, les variations, toutes différentes, & toutes animées de sa vie, il se prolongera en développements inattendus & naturels à la fois ; il se superposera à lui-même de mille manières ; il attirera à lui les autres parcelles mélodiques éparses & leur imposera sa forme & son esprit. Cette tendance à la vie, à l'extension, à la conquête indéfinie, est sans cesse réprimée chez M. Bruneau ; son œuvre abonde en idées souvent belles ; mais une idée, en musique, est peu de chose encore, si elle ne se développe. Et je sais bien qu'un musicien de théâtre ne peut s'abandonner sans réserve à sa fantaisie comme un symphoniste ; mais encore ne doit-il pas laisser de côté, par système, les ressources de son art, car alors pourquoi ne pas supprimer la musique elle-même ? C'est d'une heureuse alliance de l'expression dramatique avec le développement symphonique que sort le drame musical ; &, dans le cas de *l'Ouragan*, comme le drame existe à peine, c'est la musique qui devait passer au premier plan ; le symphoniste devait faire oublier l'écrivain. M. Bruneau met, tout au contraire, un soin pieux à s'effacer devant M. Zola ; sans cesse il semble dire à sa musique : « Halte-là ! » De là, dans toute l'œuvre, quelque chose de guindé, de tendu, d'austère, qui finit par fatiguer. Ni l'île sauvage, ni la baie de Grâce, ni même la tempête, n'engendrent une musique vraiment libre & riche : des indications qui se répètent & parfois, par leur répétition même, arrivent à produire un effet tragique (ainsi le motif de la tempête au 3^e acte) ; mais où est la fougueuse inspiration de Berlioz, le vaste panthéisme de Wagner animant la forêt bruisante, ou le profond sentiment poétique de V. d'Indy, faisant surgir, aux sons d'un chant de pâtre, tout un horizon de montagnes mélancoliques ? La musique de M. Bruneau a le tort de rester, comme de parti pris, au-dessous de son objet. « Très brutalement animé », dit la partition à l'acte de la tempête ; la brutalité du motif est incontestable ; mais il y a aussi, dans un ouragan, une sauvage grandeur que le musicien ne nous a pas fait sentir : n'était-ce pas là justement son rôle ?

Telle quelle, avec une interprétation supérieure & des décors merveilleux, la pièce a plu ; & cette musique a des qualités de sincérité, de conviction qui forcent l'estime & la sympathie ; on y trouve de belles idées & même, de ci de là, de belles pages (les deux premières par exemple) ; mais l'effort & la réflexion sont partout sensibles, la spontanéité, le caprice, l'inexpliqué sont sévèrement bannis : musique d'intellectuel s'il en fut !

LOUIS LALOY.

A propos du « Roi de Paris ».

En appréciant l'œuvre si distinguée qui vient d'être représentée par notre Académie Nationale de musique, & en rappelant le succès que l'auteur, M. Georges Huë, avait obtenu en 1885 au concours de la ville de Paris, un certain nombre de nos confrères ont avancé quelques inexactitudes, ou créé quelques équivoques qui demandent un éclaircissement. Au surplus, le lecteur voudra bien ne voir dans les lignes suivantes qu'une simple note puisée aux « sources » (procès verbaux & documents conservés à l'Hôtel-de-ville) & pouvant contribuer à l'histoire de la musique française au xix^e siècle.

On sait qu'à la suite d'une délibération du 9 août 1875 le Conseil municipal de Paris décida qu'une somme de 10 000 francs serait inscrite au budget « pour encoura-

gements aux compositeurs de musique qui s'appliquent à la composition d'œuvres symphoniques & populaires » ; institution importante & qui marque un progrès, puisqu'elle avait pour objet de mettre la musique au même rang que les autres arts, en lui attribuant les mêmes encouragements qui étaient donnés chaque année à la peinture, à la sculpture, à la gravure en médailles & à la gravure en taille douce (1).

Au Concours de 1885, exceptionnellement brillant, dix-sept partitions furent présentées à l'examen du jury (2). En voici exactement le tableau :

N ^{os} d'inscription	TITRE DES PARTITIONS	NOMS DES CONCURRENTS
1	La Fiancée de Vercingétorix 2 parties.	<i>Anonyme</i>
2	La Guerre Poème symphonique en 3 parties. <i>Livret de M. Villergues.</i>	Jean Cousin
3	Rubezahl Légende symphonique en 3 parties. <i>Livret de MM. G. Cerfbeer et de l'Église.</i>	Georges Huë
4	Hérode Grande scène lyrique en 3 parties. <i>Livret de M. G. Boyer.</i>	<i>Anonyme</i>
5	Séboïm Drame biblique en 3 parties & 6 tableaux. <i>Livret de M. Ch. de Romen.</i>	Gaston Meynard
6	Merlin enchanté Poème dramatique. <i>Livret de M. E. Moreau.</i>	Georges Marty

(1) Le programme du concours, élaboré & voté par une Commission que présidait M. Ferdinand Duval, Préfet de la Seine, est du 19 Octobre 1876. (Rapporteur, M. Émile Perrin).

(2) Ce jury, constitué par un arrêté du 13 février 1885, tint 13 séances (du 28 février au 18 mai). Il était ainsi composé :

M. le Préfet de la Seine, président.

MM. Schœlcher, sénateur, vice-président ; E. Perrin, membre de l'Institut ; A. Lavignac, professeur au Conservatoire ; A. Duvernoy, compositeur de musique, nommés par M. le Préfet.

M. de Bouteiller, membre du Conseil municipal ; M^{lle} A. Holmès, compositeur de musique ; MM. Colonne et Lamoureux, chefs d'orchestre ; MM. Hattat, Levraud, Despatys et Boll, membres du Conseil municipal, élus par le Conseil.

MM. Saint-Saëns, membre de l'Institut ; Guiraud, professeur au Conservatoire ; P. Hillemacher, compositeur de musique ; Léo Delibes, membre de l'Institut ; Th. Dubois et César Franck, professeurs au Conservatoire ; Ch. Lefebvre & B. Godard, compositeurs de musique, élus par les artistes.

M. A. Renaud, inspecteur en chef des Beaux-Arts et Travaux historiques, secrétaire.

MM. Feillet, Brown et Guérin, secrétaires-adjoints.

Nos d'inscription	TITRE DES PARTITIONS	NOMS DES CONCURRENTS
7	Chryseis Symphonie dramatique en 3 parties. <i>Livret de M. Ed. Guinand.</i>	A. Dietrich
8	Le Rêveur Légende orientale en 3 parties. <i>Livret : l'Auteur.</i>	Émile Ratez
9	Prométhée enchaîné Grande scène lyrique. <i>Livret de M. Dulocle.</i>	Jules Laconstène
10	La Fille d'Hercule Poème dramatique en 4 parties. <i>Livret de M. Paul Collin.</i>	Paul Deschamps
11	Les Ancêtres Légende symphonique en 3 parties.	Chapuis
12	Le Corsaire Poème symphonique en 3 parties, d'après lord Byron.	<i>Anonyme</i>
13	Jeanne d'Arc <i>Livret de M. J. Fadeux.</i>	<i>Anonyme</i>
14	Gloria Victis Scène lyrique en 2 parties <i>Livret de M. Ed. Guinand.</i>	Alfred Rabuteau
15	Le Chant de la Cloche Légende dramatique en 1 prologue & 7 tableaux. <i>Livret de M. Vincent d'Indy.</i>	Vincent d'Indy
16	Fingal Symphonie dramatique en 3 parties. <i>Livret de M^{me} Judith Gauthier.</i>	Ch. Deveria
17	Sabinus Poème dramatique en 4 parties. <i>Livret de M. Fernand Prost.</i>	H. Eug. Mestres

Les trois sous-commissions qui se partagèrent la besogne furent d'abord unanimes à écarter huit partitions, soit pour des raisons d'art, soit pour non exécution des règles du concours. Cinq autres partitions furent retenues à l'unanimité : *Rubezahl*, *Merlin enchanté*, *les Ancêtres*, *le Chant de la Cloche*, & *Fingal*. En outre, il y eut une œuvre réservée par deux sous-commissions & trois réservées par une seule. En séance générale, & à l'unanimité, le jury élimina *Fingal* ; restreignant peu à peu le nombre des concurrents, il ne se trouva plus en présence que de quatre œuvres :

Rubezahl, par M. Georges Huë ;
Les Ancêtres, par M. Chapuis ;
Le Chant de la Cloche, par M. Vincent d'Indy ;
Merlin enchanté, par M. Georges Marty.

Le choix parut difficile. Pour s'éclairer une fois de plus, les juges chargèrent M^{lle} Auguste Holmès d'étudier & d'exécuter au piano les deux partitions : *Rubezahl* & *le Chant de la Cloche* ; M. Lavignac reçut la même mission pour les *Ancêtres* & *Merlin*. En outre, les auteurs furent invités à venir eux-mêmes jouer leurs compositions. MM. Huë, Chapuis & d'Indy se rendirent personnellement à cette invitation ; M. Marty délégua pour le remplacer MM. Lucien Hillemacher & Pierné (séances des 12, 14, 15 & 16 mai).

Il fallut voter. La lutte fut très vive. Dès le début, elle parut nettement circonscrite entre les œuvres de M. d'Indy & de M. Huë, & ne demanda pas moins de huit scrutins. Invariablement, 9 voix étaient accordées à chacun des deux concurrents (plus un bulletin blanc). Pour sortir de cette impasse, M. Saint-Saëns, appuyé par MM. Lamoureux & Delibes, proposa de partager le prix ex-æquo (comme on l'avait fait en 1877-1878). Mais les termes du programme s'opposaient à ce dénouement, impraticable d'ailleurs puisqu'il eût doublé les dépenses d'exécution.

A l'unanimité, le jury exprima son regret de ne pouvoir couronner à la fois les deux compositeurs.

Enfin, au huitième tour de scrutin, les voix se répartirent ainsi :

<i>Le Chant de la Cloche</i>		10 voix
<i>Rubezahl</i>		9 voix.

Le prix de 10 000 fr. fut donc accordé à M. Vincent d'Indy, dont l'œuvre, dit le Rapporteur (1), « a un haut relief & révèle une réelle personnalité ». Par 14 voix (contre 5 accordées à la partition de M. Marty), le jury accorda à M. Huë la prime de 6 000 fr. « attribuée à la partition se rapprochant le plus de celle qui aura réuni la majorité des suffrages ».

Au Conservatoire. Une grande école de musique doit sa réputation à celle des compositeurs qu'elle a produits ; mais elle est tenue de faire entendre quelquefois ses élèves en cours d'études, pour permettre au public d'apprécier la qualité & les résultats pratiques de son enseignement. C'est pourquoi notre Conservatoire national, le 9 de ce mois, nous permettait d'apprécier ses élèves, en présence de M. G. Leygues, ministre de l'Instruction publique, de M. H. Roujon, membre de l'Institut & Directeur des Beaux-Arts, de M. Th. Dubois, Directeur de l'École, & d'un grand nombre de notabilités artistiques (MM. Colonne, Pierné, Diémer, &c. &c.) dont l'énumération serait trop longue. Le programme était emprunté aux genres les plus divers : ouverture de *Zanetta*,

(1) M. Frédéric Hattat.

d'Auber; des fragments du *Requiem* en *ut* de Cherubini; les danses du *Roi s'amuse*, de Léo Delibes (le charmant passe-pied a eu les honneurs du *bis*); le prologue (brillant, mais un peu vide) de la *Françoise de Rimini* d'A. Thomas; 2 pièces de concert de J.-Ph. Rameau; le 1^{er} mouvement du *trio* en *la* mineur de Th. Gouvy; l'ouverture d'*Arteveld* d'E. Guiraud; deux « chœurs sans accompagnement » (transformés hélas! en chœurs *avec* accompagnement) de Roland de Lassus (xvi^e siècle) & de A. Boisset (xvii^e siècle); enfin la 5^e *Béatitude* de César Franck. Cet éclectisme a permis de constater, dans les rôles les plus divers, les qualités très solides des élèves, qui possèdent déjà une assurance & une aisance remarquables. Ils ont fait honneur à leurs maîtres, à leur chef M. Marty, & à leur directeur M. Dubois, dont nous avons été heureux de voir les fonctions prorogées pour une nouvelle période de cinq ans. — Nous avons regretté de n'être pas prévenus en temps utile du Concert où ont été exécutées des œuvres du prince E. de Polignac. Nous aurions été heureux d'apprécier publiquement l'œuvre d'un compositeur de talent.

J. C.

Société Nationale. Concert du 26 Avril 1901.

Bonne soirée pour la musique française! La *II^e Symphonie* de M. Ropartz est une œuvre de tout premier ordre, d'un sentiment aussi profond & aussi délicat que la 1^{re} Symphonie, mais d'un style plus ferme & plus personnel: plus de ces longues successions chromatiques, qui rappelaient Franck sans l'égaliser; un développement précis & sobre (qualité surtout sensible dans l'Adagio, parce qu'elle y est plus rare), une orchestration fine & colorée, où chantent les cors, hautbois & clarinettes, enfin & surtout des rythmes intéressants & nouveaux (dans le 2^e & le 4^e mouvements); c'est cette résurrection du rythme qui caractérise, croyons-nous, l'école contemporaine. La musique de Franck se mouvait dans des régions éthérées où les contours précis tendaient à disparaître: c'est, par excellence, la musique de l'inconnaissable; l'art d'aujourd'hui redescend sur la terre; son charme très vif est moins intime, sa tonalité plus décidée; &, dans l'allure, ce ne sont plus ces larges impulsions pareilles à des battements d'ailes: la Muse danse devant nous, & l'on entend le choc cadencé, sur le sol, de ses pieds délicats; mais, « même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes », & on ne saurait dire la grâce imprévue & légère de ces rythmes nouveaux, inspirés à des musiciens raffinés par nos vieilles danses populaires.

La belle *Élégie* pour violoncelle de M. Fauré précédait la *Prière pour la France* de M. P. de Bréville; les vers de F. Coppée, émus & simples, ont inspiré au compositeur une mélodie simple aussi, sincère, & d'une belle tenue; autour de ce chant palpite un orchestre puissant & varié, où l'émotion se reflète, se prolonge & s'illustre d'images: cris de douleur, éclats de tonnerre, appels aux armes passent ainsi dans le lointain, comme sur une toile de fond, puis toute la masse orchestrale se soulève & se tend, pareille aux « clochers des vieilles cathédrales », dans une prière angoissée & confiante. Il est difficile d'imaginer une musique plus fine, plus fouillée, plus discrètement émouvante, & d'une distinction plus achevée.

Le fragment d'*Armor*, de S. Lazzari, est tout wagnérien par l'esprit du poème. *Armor*, comme Parsifal, est un chevalier pur; *Ked* est une pécheresse apparentée de fort près à *Kundry*; le drame nous fait assister à la défaillance d'*Armor* & à son repentir; *Ked* elle-même est touchée de la grâce & s'élève avec lui jusqu'aux « sphères éternelles ». Mais la musique n'a pas souffert de ces redoutables analogies: la mélodie, très nette, la couleur orchestrale, appliquée en touches vives, (il y a surtout un appel de cors, en

accords de sixtes, plein de fraîcheur & d'énergie), ne rappellent pas Wagner. M. Lazzari a fait en France ses études musicales & fut disciple de César Franck; c'est un des nôtres; aussi son beau drame d'Armor fut-il représenté pour la première fois le 7 novembre 1898 au Théâtre Royal allemand de Prague & depuis au Stadttheater de Hambourg.

L. L.

École Hortense Parent. — M^{lle} Hortense Parent a donné, dans le courant de Mai, les cinq séances annuelles consacrées à l'audition des élèves des cours d'amateurs fondés par elle en 1891; ces cours sont une *école d'application* annexée à l'école normale professionnelle créée par M^{lle} Parent en 1880. Les professeurs formés à l'école normale trouvent, aux cours d'amateurs, l'emploi de leur talent, & les jeunes aspirantes-maîtresses y font un stage professionnel en qualité de répétitrices. C'est là une fondation utile & unique dont nous avons été heureux de constater la prospérité.

BIBLIOGRAPHIE

La poésie lyrique au moyen âge.

Le fascicule 23 des *Studj di filologia romanza* publiés par MM. les professeurs Monaci & De Lollis (Turin, Lœscher), qui vient d'être distribué, sera salué avec joie par tous ceux qui s'intéressent à la poésie lyrique du moyen âge. Il contient en effet, d'après un manuscrit récemment retrouvé par M. G. Bertoni, une soixantaine de chansons, ou *tensons* provençales, absolument inconnues et dont quelques-unes appartiennent à des troubadours de premier ordre, tels que Cercamon, Jaufré Rudel, Marcabru, &c. Nous ferons connaître bientôt à nos lecteurs quelques-unes des plus intéressantes parmi ces poésies, dont M. Bertoni ne donne qu'une édition diplomatique, sans notes ni commentaire. Nous avons tenu à enregistrer tout de suite l'heureuse fortune qui vient d'accroître notre connaissance de la lyrique provençale, ne fût-ce que pour affirmer devant nos lecteurs que les troubadours, chanteurs du Midi, nous intéressent au même titre que les trouvères, chanteurs du Nord, qui avaient été seuls mentionnés expressément dans notre programme.

MICHEL BRENET : **Les Concerts en France sous l'ancien régime.** (Paris, Fischbacher, 1900; 1 vol. in-12, de 407 p.)

M. Michel Brenet est un de nos musicographes les plus actifs & les mieux renseignés. Son œuvre, déjà considérable, nous guide avec aisance de J. de Ockeghem & de Goudimel à Grétry ou à Berlioz. Voici qu'après nous avoir conté l'histoire de la symphonie à orchestre depuis ses origines, il entreprend aujourd'hui de résumer l'histoire des Concerts en France jusqu'à la Révolution. — Les ouvrages que l'on possède sur la question sont fragmentaires, & nul historien n'avait encore songé à réunir les documents épars pour en constituer une étude d'ensemble.

Le mot *Concert*, dans son acception la plus large, désigne toute audition publique donnée, en dehors de l'église et du théâtre, par un ou plusieurs musiciens. A ce compte, on trouve trace de l'existence des concerts dès les temps les plus reculés du moyen âge. Dans les palais & dans les humbles maisons bourgeoises, les jongleurs chantent les grands coups d'épée & les paroles d'amour, à moins qu'ils ne donnent libre cours à leur

verve satirique. Leurs instruments sont encore dans l'enfance. Rebecs, flûtes & tambourins, voilà presque tout l'orchestre. La Confrérie de Saint-Julien est déjà célèbre; elle tient ses états rue des Ménétriers, & la récente Exposition universelle nous a permis de reconstituer le cadre, à défaut du tableau. Tout est prétexte à cortèges musicaux : entrées & mariages de princes, tournois, banquets, processions, assemblées corporatives. Et ces concerts étaient gratuits! Au sacre de Charles VI, on entendait de tous côtés le son des instruments. Froissart s'émerveille d'avoir vu, sur le passage de la reine Isabeau, des chœurs d'enfants & de jeunes filles, & un groupe d'hommes « qui sonnaient un orgue moult doucement ». De même en fut-il à l'entrée de Louis XI. La douceur de la mélodie est-elle bien vivement sentie? Non pas. La foule semble plus accessible aux musiques bruyantes qui la forcent à « estouper ses oreilles ». La province imite naturellement Paris; Troyes reçoit triomphalement Charles VIII, en 1486, & Angoulême, en 1526, accueille François I^{er} à grand renfort de trompettes & de clairons. En 1470, Orléans célèbre de même la naissance du dauphin. Que pouvaient-êtré ces orchestres recrutés au hasard? L'incertitude des vocables qui désignent la notation, les instruments, les formes musicales elles-mêmes, laissent place à mille conjectures. *Motets, conduits, rondeaux, ballades, vironelles*, tels sont les termes les plus fréquemment usités. Un manuscrit de Montpellier nous montre l'union du sacré & du profane, dans l'association des chansons populaires & des mélodies liturgiques. Toutefois il semble prouvé que ces musiques de plein air n'étaient point décriées par les habiles, comme elles le furent par la suite. Les chefs de maîtrise renommés ne craignaient point d'y participer. La procession de Jeanne d'Arc à Orléans, à la fin du x^v^e siècle (comme M. Brenet l'a montré ici-même), s'accompagnait de motets & d'hymnes, mêlés de vers latins & français, composés par Eloy d'Amerval, maître de chapelle de la cathédrale Sainte-Croix. La ville payait les frais. Hébert Lecouteux à Rouen, Philibert Jambe-de-Fer à Lyon, furent les organisateurs, au xvi^e siècle, de cérémonies semblables. Au xvii^e siècle, ces fêtes continuèrent, & certaines villes se mirent à entretenir à l'année de petites troupes de musiciens, chargées d'égayer les carrefours, aux jours de liesse.

*
* * *

Mais ce sont là des éléments de concert plus encore que des concerts proprement dits. La tendance naturelle de l'art étant de devenir aristocratique, l'élite sociale ne tarda pas à se désintéresser de ces auditions populaires. On chercha autre chose; & l'on voulut mettre en communication directe les artistes & les amateurs. On crut y arriver par la voie d'association. La musique vocale étant alors surtout cultivée dans les églises, il n'est pas étonnant qu'un caractère semi-religieux ait présidé à ces premières réunions. Le *pui de musique* d'Évreux fut créé en 1570, sous l'invocation de M^{me} Sainte-Cécile. Une pensée pieuse justifiait les fondations de ce genre. Pourtant, on mêla bientôt les chansons profanes françaises aux motets religieux latins, & l'on se borna à exclure les « textes scandaleux ». Des concerts couronnaient la fête annuelle, ainsi qu'un concours que jugeaient les maîtres d'alors, Orlando de Lassus, G. Costeley, &c. Lyon, Rouen & Caen suivirent bientôt cet exemple. — A Paris, la Confrérie de Sainte-Cécile, (1575), se borna à la musique religieuse. Les chants profanes se firent entendre au sein de la célèbre *Académie du Palais*, fondée vers 1567, & autorisée par lettres patentes de 1570.

Cette Académie, organisée à l'imitation des compagnies italiennes par Baïf & le musicien Thibaut de Courville, fut, on le sait, à la fois littéraire & artistique. Non contents de « remettre sus la façon de la poésie », Baïf & ses confrères songeaient à

fixer le *règlement* de la musique, en prétendant restaurer la mélodie grecque & romaine. N'oublions pas que nous sommes en pleine Renaissance. L'œuvre projetée par l'Académie sera le pendant des efforts tentés en Italie pour ranimer le théâtre antique. Les séances avaient lieu tous les dimanches, devant un public choisi, & duraient deux heures. Elles se donnaient dans la propre maison de Baïf, au faubourg Saint-Marcel. Les exécutants étaient tenus de répéter tous les jours.

Les historiens ont voulu voir dans ces séances de simples réunions littéraires, agrémentées de musique. Toujours est-il que les poètes de la Pléiade font, dans leurs théories, la part très large à la musique. On chanta donc, très certainement, à l'Académie, des vers de Ronsard & de Baïf. Étaient-ce des mélodies avec *accompagnement*, comme celles qu'on chante de nos jours ? Non certes, car l'usage de l'accompagnement & du chant soutenu par une *basse* instrumentale n'est pas antérieur au *xvii^e* siècle. On a pu supposer que les vers des poètes étaient déclamés sur les accords espacés & les vagues dessins d'un luth ou d'une lyre. C'est du moins ce qu'en l'absence de documents musicaux on peut inférer des textes. Au reste, la plus complète anarchie régnait alors dans la distribution des instruments. Et puis les poètes de la Pléiade se souciaient peu des compositions purement instrumentales. Elles durent prendre une plus large place dans les concerts de Jacques Mauduit, qui, après la mort de Baïf, continua & développa l'institution, en rompant l'équilibre au profit de la musique. Ce fut là sans doute que l'épinette & les violes devinrent d'usage courant.

*
* * *

Henri IV paraît avoir été peu musicien, quoiqu'on cite une gavotte pour laquelle il eut un faible. Louis XIII, au contraire, contribua personnellement à développer en France la culture musicale. Comme document pouvant contribuer à l'étude de la musique profane à cette époque, je citerai la composition ci-jointe de Crispin de Pass, qui est de 1610 (1). Les divertissements importés d'Italie & d'Espagne furent un cadre tout trouvé. Le ballet eut la vogue, & les concerts se multiplièrent à la cour & à la ville : « On n'était pas un *bonnête homme*, (dit V. Cousin), si l'on ne donnait de temps en temps une collation aux dames avec les violons, une petite sérénade..., un concert... » Le *Grand Cyrus* contient la description soignée d'un concert. Les violons étaient à la mode. Les précieuses introduisent dans leur galimatias mille sortes de métaphores tirées de la musique. Un bel esprit du temps, M. de Grenaille, dans son livre *Les plaisirs des dames*, se pâme sur le talent des cantatrices : « Quand nous contemplons le corail de leurs lèvres, nous ne les voudrions jamais voir ouvertes ; mais quand le chant nous découvre l'ivoire de leurs dents qui fait retentir l'air qui en sort, nous ne les voudrions jamais voir fermées. » On n'est pas plus galant ! Il paraîtrait que ces dames chantaient avec les dents !

Quant à la nature même des morceaux interprétés dans ces concerts, nous sommes pauvres de documents. Le P. Mersenne regrette l'abandon de la musique sacrée. Il est vrai que le ballet de cour étend partout son influence. Et. Moulinié, Gabriel Bataille, Fr. Chancy, Jean de Cambefort, publient des recueils en parties vocales, ou pour une

(1) Gravure tirée de la B. N. (Collection Hennin, t. XVIII, p. 19. — Cf. le Catalogue de Duplessis, t. I, p. 204, n° 1629). Cette gravure ne reproduit pas d'ailleurs une scène prise sur le vif (les deux personnages de gauche ont l'attitude de danseurs & il semble bien que l'artiste ait voulu réunir en une sorte de synthèse la musique instrumentale, le chant & la danse). Elle fait partie de la série *Hortus voluptatum* ; point de doute possible, par conséquent, sur sa signification allégorique : mais, même à ce titre, elle constitue un document intéressant. (Cf. aussi l'œuvre gravé des *Van de Pass* par Franken, Paris, Rapilly, 1881, p. 251.)



Crispin de Vogt invent. excudit.

*Concentu vario mentesque auresque fruuntur,
Quas rapit ad Musas melle refertq; amor.*

*Gratus is est, blanda qui carmina voce suspirrat,
Atque simul cythara dulcia plectra movet.*

voix seule avec accompagnement de luth. Presque tous ces morceaux sont des *entrées*, des *courantes*, des *allemandes*, c'est-à-dire des airs de danse travestis. Une autre conséquence de la mode, c'est la virtuosité toujours plus recherchée. Les mélodies se surchargent de fâcheux ornements. Chaque chanteur, chaque instrumentiste ajoute les siens, qui le font valoir, « fredons sur fredons, voix forcées qui se guindent jusqu'au ciel, & se précipitent jusqu'aux abîmes d'enfer ». Les vrais artistes se plaignent de ces fantaisies qui gâtent les *assemblées de concert*. Du moins leurs doléances nous prouvent-elles que l'expression de *concert* est dès lors d'un usage commun. Le P. Mersenne définit la chose tout au long dans son *Harmonie universelle*; Pierre Trichet, dans son traité demeuré inédit, fait l'éloge du violon, devenu le roi de l'orchestre : « Ceux qui ont entendu les vingt-quatre violons du Roi, (dit Mersenne), avouent qu'ils n'ont jamais rien ouï de plus ravissant ni de plus puissant. » Cette bande de choix exécutait, à cinq & à six parties, des airs de danse & des pièces sérieuses. On sait qu'ils jouèrent même à la guerre, & le Roi les envoyait parfois donner des sérénades aux personnes qu'il avait distinguées.

*
* * *

C'est un document de 1642 qui nous apprend l'existence du « Concert de la musique almérèque », fondé par un intelligent amateur, Jean Lemaire, qui consacra sa fortune au projet du canal des deux mers, & qui se délassait par des inventions musicales. L'*almérie* était une nouvelle espèce de luth, & le système *almérique* un nouveau procédé de notation. Ce que fut cette notation, nul traité ne l'indique. Mais, à la même époque, d'autres concerts plus importants sont signalés. Tels furent les *Concerts spirituels* donnés avant 1650 chez Pierre de Chabanceau de la Barre, organiste du Roi. Peut-être faut-il y voir l'origine des concerts publics & payants. Les écrivains de l'époque citent avec éloge les chanteurs & les instrumentistes qui s'y faisaient entendre, particulièrement M^{lle} de la Barre, que, dit le chanoine Jacques de Gouy, « Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe à chanter les grandeurs du Créateur, au lieu des vanités des créatures ». Là parurent Louis Constantin, « le roi des violons », Lazarin, son rival, Hotman, « l'unique de Paris pour la viole », & vingt autres. L'assemblée des « Honnestes Curieux », instituée par le claveciniste Champion de Chambonnières, & les séances de musique vocale de Michel Lambert semblent avoir, vers 1655, fait courir tout Paris.

*
* * *

Dans la deuxième moitié du xvii^e siècle, l'art de la musique se développe encore sous l'influence de Louis XIV. Tandis que, par sa volonté, la tragédie lyrique déploie sa majesté au théâtre, & que la musique d'église s'altère par l'adjonction de l'orchestre, les concerts cessent d'être des amusements d'amateurs & deviennent plaisirs royaux, organisés & payés par le Roi lui-même. Le corps de musique royal s'accroît de jour en jour. Les concerts dans la chambre ou le cabinet du monarque deviennent presque quotidiens. On signale l'apparition d'artistes étrangers, dont les noms difficiles sont fréquemment écorchés par le *Mercur*. M^{me} de Montespan, M^{me} de Maintenon suivent l'exemple du maître. Il y a des symphonies au souper, des gondoles chargées de musiciens aux fêtes de Versailles. Les princes ont des violons, & M. Jourdain se croit obligé d'en faire venir à son tour. Concerts généralement gratuits, où l'on entraînait aisément pour peu qu'on fût amateur, & qui semblent avoir servi aux artistes de *réclame* pour se procurer des élèves. En 1678, ce sont des concerts que le luthiste Dessansonnières donne

chaque semaine à ses amis. Louis de Mollier fait exécuter chez lui un petit opéra sur *Andromède*. Le guitariste Médard fait appel au public tous les quinze jours. Nous ne saurions citer tous ceux qu'indique le *Mercur de France*.

La province ne reste pas en arrière, & partout se fondent des « Académies de musique », sociétés d'artistes & d'amateurs assez semblables à celles qui existent encore en certaines villes. Amiens, Troyes, Rouen, Orléans, Strasbourg ont des Académies, qui paient redevance à Lulli, en vertu de son fameux privilège. Des concerts privés se multiplient un peu partout.

*
* * *

Quel était le répertoire musical & vocal de ces concerts? C'est ce qu'il est aisé de trouver dans les auteurs du temps. L'air à ornements & variations semble y avoir été fort à la mode, en dépit de Lulli, qui l'interdisait à ses élèves. C'était une manière de corriger l'uniformité des couplets. Il paraît aussi que les maîtres de chapelle, souvent clercs, se faisaient scrupule de chanter des airs tendres; mais ils se rattrapaient sur la chanson à boire, dont on publie alors d'innombrables recueils. Dans les concerts dits *spirituels*, on constituait volontiers les programmes avec des œuvres pieuses & morales en langue française. C'étaient les paraphrases des psaumes, d'Antoine Godeau, mis en musique par de Gouy, puis par beaucoup d'autres; les quatrains moraux de M. de Pibrac, avec mélodies de Jean de Bournonville; les *Tablettes de la vie et de la mort* de Pierre Mathieu, avec musique d'Artus Auxcousteaux; les *Airs spirituels* de Fleury, les *Stances chrétiennes* de l'abbé Testu, &c. A la même époque, les *Cantiques* de Racine s'ajoutaient au répertoire. On se rapprochait insensiblement de la cantate; ce résultat était dû à l'influence de la musique italienne.

Depuis que Mazarin avait fait venir à Paris des chanteurs italiens, la vogue de cette musique nouvelle avait grandi rapidement, tout en excitant des contestations nombreuses. Chose amusante, on reprochait à la musique italienne son extrême complication. Le théâtre s'emparait de la querelle, & un ballet de Lulli, *la Raillerie*, dès 1659, contenait un duo d'actualité entre les deux écoles rivales. Un curé de Saint-André-des-Arcs, l'abbé Mathieu, passe pour avoir le premier introduit les compositions religieuses des musiciens italiens dans les programmes des concerts qu'il donnait chez lui. On y entendit des *oratorios*. Charpentier, élève & continuateur du maestro Carissimi, imita cette forme étrangère, non sans succès.

(A suivre.)

PAUL GLACHANT,

Professeur agrégé de l'Université.

La Messe au moyen âge. — Sous ce titre, M. le Prof. P. Wagner, de l'Université de Fribourg, vient de publier, dans le périodique *Schweizerischen Rundschau*, une belle étude dont les parties les plus importantes peuvent être ainsi résumées :

Aujourd'hui, le chant ne s'allie à la messe que comme un ornement *extérieur* & facultatif. Le service divin peut se passer de lui. La preuve qu'il n'a aucun rôle liturgique, c'est que le prêtre doit réciter à voix basse toutes les paroles que le chanteur prononce à pleine voix. Au moyen âge (jusqu'au XII^e siècle), il en était tout autrement. La musique était associée étroitement à tout ce qui se passait à l'autel; elle n'était pas un accessoire, mais une partie *intégrante* de la liturgie. La messe solennelle partageait

les rôles entre les ministres du culte, les chanteurs & les lecteurs. De là trois sortes de livres : le *Sacramentaire* (contenant les prières à dire par l'officiant), le *Lectonnaire* & l'*Évangélaire* pour les lectures tirées de l'Écriture sainte, & l'*Antiphonaire* pour les chantes. Aujourd'hui, le virtuose fait, pendant la messe, une sorte de commentaire à côté ; on lui laisse un certain temps pour se déployer, & une cloche l'avertit du moment où son droit est épuisé ; autrefois, il était une sorte de protagoniste de l'action sacrée, & rien ne se passait à l'autel pendant qu'il se faisait entendre. Le pape & ceux qui officiaient autour de lui l'écoutaient jusqu'à ce qu'il eût librement fini. La messe grégorienne pratiquait trois formes de chant : le *solo* (graduel, alleluia), le *répons* (solo & chœur alternés), & l'*antienne* (deux chœurs se répondant). Il est à remarquer que les mélodies destinées à un soliste sont très ornées ; celles du chœur sont beaucoup plus simples. Au xvii^e siècle le sens du rôle liturgique d'abord joué par le chant s'est tout à fait perdu, & l'on est arrivé à ce non-sens qui consiste à faire chanter par un soliste une mélodie faite pour un chœur... Ces observations justifient l'idée traditionnelle qu'on se fait du pape saint Grégoire, organisateur musicien de la liturgie. — Nous serons heureux de reprendre ce sujet, quand M. Wagner fera paraître le livre dont la présente étude est un chapitre détaché.

R. L.

LUIGI BOTTAZZO & ORESTE RAVANELLO : **L'harmonium dans son emploi liturgique.** (*Méthode théorique et pratique pour apprendre à jouer de l'harmonium et à accompagner le service divin.* Texte français & italien. Turin, Marcello Capra, édit. 1 vol. 143 p. 8 fr.)

Combien nombreuses sont les personnes qui, dans de modestes églises où l'orgue fait défaut, n'ayant à leur portée aucune source de renseignements utiles, seraient heureuses de posséder un petit ouvrage encyclopédique contenant toutes les indications nécessaires à leur goût musical & à leur zèle religieux ! Voici une publication qui répond à ce desideratum. Elle se divise en 4 parties. Dans la première sont exposées les règles élémentaires de la musique ; la seconde contient une brève description de l'harmonium, des exercices techniques progressifs, des gammes & de petites études dans toutes les tonalités ; la troisième est un recueil de pièces empruntées aux maîtres anciens & modernes & pouvant convenir aux divers moments des actions liturgiques ; dans la quatrième, on trouve des notions sur les modes ecclésiastiques & l'harmonisation de plusieurs mélodies de plain-chant tirées de l'ordinaire de la messe & du vespéral.

Je regrette d'avoir à faire deux réserves : 1^o il me paraît contraire aux principes de doubler la valeur de la note (une *ronde* au lieu d'une *blanche*) toutes les fois que la syllabe du mot latin est frappée de l'accent tonique ; 2^o la méthode qui consiste à mettre un accord sous chaque note nouvelle de la mélodie a pour effet d'alourdir le plain-chant & de le morceler d'une manière très fâcheuse.

S.

E. DE SOLENNIÈRE : **Cent années de musique française.** *Aperçu historique.* (1 vol. in-16, 110 p., chez Pugno, Paris).

M. de Solennière, qui a une plume & une parole élégantes, vient de résumer en une centaine de pages l'histoire de notre xix^e siècle musical. Il y a quelque temps, dans sa *Musique depuis Beethoven*, M. Riemann faisait un travail analogue. L'écrivain français ne paraît pas avoir consulté l'écrivain allemand ; peut-être y aurait-il trouvé beaucoup de

renseignements dont il aurait fait son profit. Son livre est d'une lecture agréable ; on y rencontre beaucoup d'appréciations justes & d'idées fines présentées avec originalité. Je regrette cependant que M. de S., au lieu de nous donner une suite de chroniques vivement écrites, n'ait pas songé à faire une véritable étude d'histoire. Le *xix^e* siècle est clos ; on doit l'étudier aujourd'hui comme on étudierait le siècle de Rameau ou de Lulli. Or, c'est par la méthode que l'« *aperçu* » de M. de S. prête à la critique. D'abord, je ne vois pas le plan de son livre. Il n'y a même pas une *Table des matières* pour guider le lecteur. En outre, je ne vois indiquées nulle part les « sources » d'informations où il faut puiser pour connaître l'histoire musicale du *xix^e* siècle ; je voudrais à la fois une nomenclature exacte de ces sources précises & une étude comparative de leur valeur. (La note publiée plus haut à propos du *Roi de Paris* peut montrer ce que j'entends par là.) Enfin, je ne vois pas quelles sont les règles de critique ou de simple exposition que l'auteur s'est fixées à lui-même : en parlant de nos opéras, tantôt il donne, avec l'année de la *1^{re}* représentation, le mois & le jour ; tantôt il donne seulement l'année, souvent il abrège l'énumération des œuvres par un « &c... &c... » (comme pour les opéras de Boïeldieu) ; quelquefois même il supprime tout, l'année, le mois, le jour, & le titre des opéras (par ex. en parlant d'Auber). Il y a aussi bon nombre de dates à vérifier & rectifier. La fin de l'opuscule est une énumération sèche & hâtive. — Si je n'hésite pas à exprimer ces regrets, c'est que M. de Solennière étant à la fois un musicien, un écrivain exercé & un travailleur, a tout ce qu'il faut pour écrire d'excellentes études d'histoire sur la musique française. Il faut qu'il nous donne autrement sa mesure & « remplisse son mérite ».

E. DE REY-PAILHADE : **Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son.** (1 vol. in 18. 100 p. chez Delagrave).

Ceci n'est point un livre de haute science, mais une esquisse d'amateur intelligent & éclairé qui, assez ingénument, écrit sur « l'esthétique du son » sans être gêné par les travaux de Helmholtz (il ne cite que M. Mahillon), & sur « l'expression musicale » sans avoir même feuilleté les répertoires où, en quelques pages, sont indiquées toutes les théories des philosophes sur la signification de l'art musical. Quelques textes, fort intéressants d'ailleurs, de V. Cousin, de Scudo, de Beauquier, de Ch. Lévêque, &c... émaillent cet opuscule élégant & clair, où la compétence technique est visible, mais qui est vraiment trop court. Il n'a que cent pages, & c'est une encyclopédie ! Ça & là, les observations justes ne sont pas rares. P. 93 (à la note), M. de R.-P. n'a point de peine à rectifier ces lignes de Michelet sur les funérailles de Mirabeau : « Pompe vraiment funèbre à cette heure (les funérailles se prolongèrent jusqu'à la nuit). *C'était la première fois qu'on entendait deux instruments tout puissants, le trombone et le tam-tam !* » — Le livre est dédié à M. C. Saint-Saëns.

Les femmes et la musique. — *Nous recevons d'un de nos lecteurs la note suivante :*

A l'Institut Rudy & devant un auditoire choisi, M. de Solennière a traité, sans aboutir (par courtoisie peut-être) à une solution nette, une intéressante question : Pourquoi y a-t-il si peu de femmes qui pratiquent sérieusement la composition musicale, alors qu'il y a tant de femmes peintres, — & tant de femmes qui sont de très bonnes pianistes ? L'aimable conférencier, ayant bien voulu nous inviter à l'entendre, nous

permettra de répondre sans ambages à une question qu'il invitait son auditoire lui-même à discuter avec lui. Habituellement, on raisonne ainsi : La musique est un art d'émotion, un art de sentiment, de charme & de délicatesse ; or la femme est par excellence un être de sentiment ; la délicatesse & le charme sont ses privilèges. Comment se fait-il donc que les femmes ne soient pas au premier rang parmi les compositeurs ? — Il me semble que cet enchaînement d'idées a un principe faux. Que, pour être un bon compositeur, il faille d'abord posséder une grande faculté d'émotion, un cœur qui soit « de verre pour gémir », cela est de toute évidence ; c'est le cœur qui fait le musicien plus encore qu'il ne fait l'orateur ; & l'on peut dire que ni Beethoven, ni Mozart, ni Schubert & Schumann, ni Chopin, ni César Franck, ni Massenet, ni Saint-Saëns, n'eussent été ce qu'ils sont, s'il n'y avait eu en eux quelque chose de l'exquise sensibilité qui caractérise les femmes. Mais voici un principe qui, à nos yeux, éclaire la question : En musique, si on s'arrête à l'émotion & si on ne va pas plus loin, on est incapable de faire même un devoir d'écolier : il faut autre chose ! Innombrables sont les gens que la musique émeut dans leurs plus intimes profondeurs & qui n'ont jamais pu écrire une page avouable (ex. : J.-J. Rousseau). Composer, c'est construire ; c'est établir des *rapports* entre des éléments immatériels ; en un mot, c'est penser avec des abstractions. Or, les femmes en sont-elles capables ? Elles s'arrêtent à l'émotion, c'est-à-dire au seuil de l'art. Voilà pourquoi elles peuvent être des exécutantes de haute valeur, & pourquoi elles sont presque toujours inférieures dans la composition.

Le pittoresque musical à l'Exposition. (Paris, éditions de l'*Humanité nouvelle*, 15, rue des Saints-Pères.)

Sous ce titre, M. Edmond Bailly nous offre un travail qui a un réel intérêt documentaire & dont la lecture est fort agréable, parce qu'à la reproduction graphique des instruments & à la notation de nombreux airs caractéristiques, l'auteur a pris soin d'ajouter des légendes locales & des témoignages d'explorateurs. Il mentionne tout ce qu'il a pu observer sur la musique des Sénégalais, des Dahoméens &, en général, des peuplades de l'Afrique (y compris Madagascar), cette terre classique du tambour. Il a trouvé aussi à glaner dans nos colonies d'Extrême-Orient, dont les produits s'étagaient sur le versant ouest du Trocadéro. Il conclut pourtant que le pittoresque musical a été assez pauvrement représenté à l'Exposition. La compétence me manquerait pour suivre M. Bailly dans l'étude de tous ces objets exotiques, dont plusieurs me paraissent appartenir à la catégorie des choses qui font du bruit plutôt qu'à celle des instruments qui font de la musique. Je me borne à signaler la publication aux connaisseurs. Quant aux mélodies notées par M. B., je désirerais les entendre jouer par un phonographe qui les aurait recueillies sur place. Photographie, pour les instruments ; phonographie, pour les airs : telle me paraît être la double méthode qui s'impose aujourd'hui à quiconque veut étudier la musique exotique.

I.

Ont paru récemment :

R. STROHL : **Bilitis** (poème en 12 chants extrait des « Chansons de Bilitis » de Pierre Louys, illustrations de Notor, 1 vol. de 102 p., encres de diverses couleurs, Paris, Toledo éditeur, 32, avenue de l'Opéra). — Cette publication plaira aux bibliophiles par son élégance raffinée, & aux musiciens affranchis des « préjugés » d'École par ses

grandes libertés d'harmonie. — Du même compositeur (*ibid.*) : *Dix poésies mises en musique* (vers d'A. Segard, Baudelaire, Verlaine, C. Delthil, Rodenbach) & un *Thème et Variations* pour piano.

VOLBACH : **Trois Lieder** (*Au Matin. — Chant dans la nuit. — Aube printanière*, paroles allemandes & françaises, chez Breitkopf & Härtel, Leipzig). Musique beaucoup plus raisonnable & sage que la précédente.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Le rythme du plain-chant.

« Depuis plus de vingt ans, silencieusement & sans hâte, nous travaillons ce sujet ; tous les jours nous chantons & rythmons pratiquement, avec l'aide d'un grand chœur bien formé, les mélodies romaines ; nous avons donc eu le loisir de nous laisser pénétrer par ce rythme dont nous voulions formuler la théorie. Nous sommes passés par bien des phases, nous avons esquissé plusieurs ébauches, chaque essai, chaque effort nous approchant toujours plus de la vérité. Aujourd'hui enfin, nous croyons pouvoir livrer au public notre pensée sur le point fondamental qui va nous occuper. Elle est le fruit d'une longue expérience & notre conviction est d'autant plus solide que nous arrivons, après de nombreux circuits, à nous rencontrer avec ceux de notre École qui nous ont précédés dans ce genre de recherches, en particulier avec Dom J. Pothier... » Tels sont les termes de l'avant-propos dans lequel Dom Mocquereau présente à ses lecteurs le début d'un travail d'ensemble sur le rythme des mélodies grégoriennes. La loyauté grave dont ces paroles sont empreintes augmenterait, si c'était possible, notre respect pour le savant Bénédictin qui a déjà consacré au difficile problème du rythme de très belles & très brillantes études d'approche. « Nous écouterons volontiers, ajoute-t-il, les observations qui nous seront communiquées... » (*Paléographie musicale*, Solesmes, avril 1901, n° 50.) Cette déclaration sera notre excuse si, en suivant avec la plus grande attention la théorie exposée, en l'examinant sans parti-pris, il nous arrive de formuler quelques doutes avec la bonne foi dont l'exemple nous est donné par l'éminent musicien.

Quelles sont au juste les propriétés de l'accent latin ? Quel est le rythme que l'accent doit imposer aux mélodies liturgiques ? Pour résoudre cette question qu'il considère comme « centrale », Dom M. fait d'abord une sorte de grand mouvement tournant qui est peut-être autre chose qu'un procédé d'exposition ayant pour objet de ménager le lecteur, en le conduisant de ce qui lui est connu à ce qui lui est beaucoup moins familier ; (il me semble y voir l'intention d'englober toute la musique moderne dans une théorie sur le plain-chant.) Dom M. consacre un premier chapitre à l'étude de la mesure. Après avoir reproduit l'opinion courante d'après laquelle la mesure est l'espace compris entre deux temps forts revenant à intervalles réguliers, il met en lumière, à l'aide de citations empruntées à M. C. Saint-Saëns, à Mendelssohn, à Beethoven, &c., les trois faits suivants : 1° Dans la musique écrite sur des paroles françaises, on fait toujours coïncider la syllabe accentuée avec le premier temps de la mesure (temps fort) ; 2° très souvent aussi, & par analogie, les musiciens suivent la même méthode pour des paroles latines ; 3° mais les bons compositeurs (M. Saint-Saëns par exemple dans son *Oratorio de Noël*)

s'affranchissent souvent de cet usage & placent la syllabe latine accentuée *avant* & non *après* la barre de mesure. C'est ce que font aussi les Maîtres religieux des *xv^e*, *xvi^e* & *xvii^e* siècles : « *Plus nous remontons vers les siècles passés, plus nous trouvons d'exemples dans lesquels l'accent latin est placé au levé de la mesure.* » C'est là, selon Dom M., la vraie place de l'accent. Les théoriciens contemporains eux-mêmes après avoir donné leur définition de la mesure reconnaissent que la coïncidence du premier temps de la mesure avec une note accentuée est une règle qui souffre de très nombreuses exceptions (qu'ils expliquent en attribuant au compositeur le dessein de produire un effet *pathétique*). Mais Dom M. prendrait volontiers ces exceptions pour la règle elle-même (p. 31), d'après laquelle il faudrait mettre le temps fort au *levé* de la mesure, & le temps faible au *frappé*.

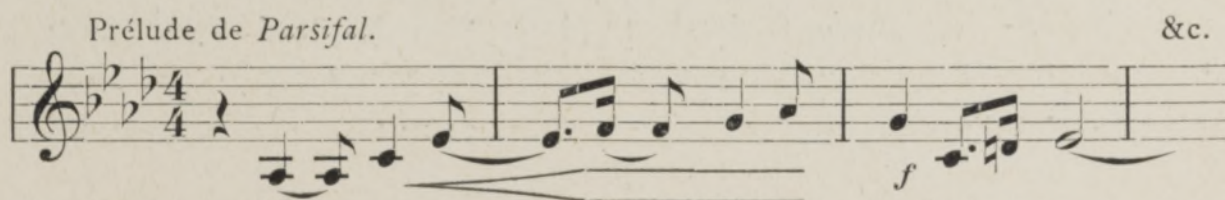
On voit déjà se dessiner la thèse à laquelle nous conduisent de petites étapes successives prenant à rebours l'histoire de la musique pour aller de l'analyse de *Trilby*, *monture guillerette*, à Beethoven, aux Maîtres de la Renaissance, &, de là, au chant grégorien. Une telle entrée de jeu ne laisse pas d'être un peu troublante ; on s'étonne de voir la musique profane & moderne appelée à déposer au début d'un pareil débat & à fournir des armes à une théorie sur le plain-chant. Ces armes ne sont-elles pas à double fin ? Ne peuvent-elles pas se retourner contre celui qui en fait usage ? Il y a beaucoup de cas, cela est parfaitement vrai, où la note de la mélodie qui coïncide avec le premier temps de la mesure, est faible ; mais il y en a tout autant, sinon plus, où cette même note est forte. En outre, rien ne me prouve que tel compositeur (fût-ce M. Saint-Saëns) qui tantôt place l'accent latin au temps fort, tantôt au temps faible, ait conscience, dans le premier cas, de céder à une routine, &, dans le second, de rentrer dans la règle. De tous ces exemples peut-on vraiment rien tirer de décisif ? Je demanderai en outre au savant Bénédictin la permission de lui présenter les deux remarques suivantes :

1^o Avec M. Mathis Lussy, il cite cet *Allegretto* de Beethoven (op. 31, n^o 2) :



N'oublions pas qu'il y a ici deux rythmes qui se répondent & s'entrelacent, comme dans une conversation ; n'oublions pas que le *bassus* commence précisément lorsque le *superius* finit, & que les deux parties ne sont pas organisées de la même façon, si bien que, au début de la mesure, il y a une note faible à la main droite, mais, *dans le même temps*, une note forte à la main gauche : de ces deux faits, ne retenir que le premier, n'est-ce pas solliciter un peu les textes musicaux ?

2^o De l'examen des mélodies qui ont une terminaison féminine sur le premier temps de la mesure (ou, d'une façon générale, une note *faible* là où l'opinion courante place un temps *fort*), je ne crois pas qu'on puisse tirer de conclusion contre la théorie usuelle ; bien au contraire, je crois que les formules mélodiques favorables, en apparence, à la thèse que j'ai indiquée, supposent précisément l'organisation de la mesure avec le premier temps fort. Prenons un exemple récemment cité par le Dr Rietz dans la question qui nous occupe :



& ne considérons que les deux premières mesures (les seules favorables à la thèse de D. M.). Toutes les notes coïncident avec les temps faibles de la mesure ou avec des temps non marqués. De là l'originalité de la phrase ; mais cette originalité tient précisément à ce que cette phrase trompe notre attente à certains moments du rythme & s'écarte volontairement de l'usage. De même que la ligne courbe ou oblique suppose la ligne droite, de même ce début suppose que le premier temps de la mesure est fort. Supprimez cette conception dans l'esprit du lecteur, vous enlevez du même coup à la mélodie sa physionomie propre. Un fait analogue (plus significatif peut-être) apparaît dans la musique de danse la plus banale : il arrive constamment que, des trois temps d'une mesure, le premier est marqué par une note faible ou même par un silence ; & cependant, ce qui persiste *nécessairement* dans l'esprit de l'exécutant & celui du danseur, c'est le retour régulier du temps fort au début de chaque mesure. — Nous aurons certainement l'occasion de revenir sur ce sujet. Ici, nous ne sommes prisonniers d'aucune doctrine & ne demandons qu'à nous instruire ; mais le savant directeur de la *Paléographie musicale* nous accordera que nous manquerions à la méthode bénédictine elle-même si nous ne le lisions pas avec un esprit critique.

J. C.

Antiphonaire de Hartker.

Pages DU MANUSCRIT								
1.	52.							
		De	fruc-	tu	ven-	tris	tu-	i
2.	158.							
		Au-	dí-	te	&	in-tel-	lí- gi-	te
3.	219.							
		Cap-	tá-	bunt in	á-	ni-mam	jus-	ti
4.	222.							
		In	pa-	ce	in	id-	í-	psum
5.	361.							
		De-	dís-	ti	hæ-	re- di-	tá-	tem
6.	265.							
		Vi-	dén-ti-	bus	il- lis	e- le-	vá- tus	est

Le rythme antiphonique.

Dans une réponse à M. Houdard (1), j'indiquais le seul point qui, à vrai dire, me sépare de mon honorable contradicteur ; (je dis le *seul*, car, en beaucoup de cas, je serais assez disposé à reconnaître, sans attacher d'ailleurs à ce fait une importance sérieuse, que les cantilènes liturgiques sont mesurables à deux ou à trois temps.) Le point essentiel qui nous divise, c'est que M. Houdard change, arbitrairement selon moi, la valeur des notes & met tantôt des croches, tantôt des double-croches, là où l'uniformité de la notation me paraît seule justifiée.

M. Houdard voudra bien se rappeler qu'au Congrès de musique, mis pour la première fois en présence d'un texte traduit selon sa méthode & ne connaissant pas encore ses ouvrages antérieurs (j'ai comblé depuis cette lacune), je me bornai à lui faire l'objection que je reprends aujourd'hui.

Il suffit de parcourir les antiennes suivantes (en examinant surtout leur première partie), pour constater qu'elles sont *identiques au double point de vue du rythme et de la mélodie*, c'est-à-dire constituées d'après un type unique.

Antiphonaire de Hartker, n° 390-391 de la B. de Saint-Gall

(publié en fac-similés phototypiques, Solesmes, 1900.)

PAGES DES TRADUCTIONS
(Livres de Solesmes)

						-	-	Antiph. 181
	po-	nam	su- per	se- dem		tu-	am	
						-	-	Antiph. 272
tra-di- ti-	ó-	nes quas	Dóminus	de- dit		il-	lis	
						-	-	Sem. Sainte. 93
&	sángui-	nem	in- no-	céntem	condem-	ná-	bunt	
						-	-	Sem. Sainte. 127
	dórm-	am	&	re-qui-		és-	cam	
						-	-	Responsorial. 136
ti-	mén-ti-	bus	no-men	tu- um	Dó-mi-	ne		
						-	-	Antiph. 349
& nubes suscepit	e-	um in	cæ- lo	al- le-		lú-	ia	

(1) Voir notre N° d'Avril.

Pages
DU MANUSCRIT

7.	120.								
			Lu-	men ad	re-ve-	la- ti-	ó-nem	gén-ti-	um
8.	118.								
			Ob- tu-	lé-	runt	pro	e- o	Dó-mi-	no
9.	74.								
			- Ve-	ni-	te	ad- o-	ré-mus	e-	um
10.	220.								
			- Re-	plé-	vit	& in-	e-bri-	á- vit	me
11.	235.								
			- Vi- dé- te ma- nus	me-	as	&	pe- des	me-	os
12.	361.								
			- An-nun-ti- a-	vé-	runt	ó-	pe- ra	e-	jus
13.	235.								
			- Da- ta est	mi-	hi	om-	nis po-	té-	stas
14.	47.								
			- Na- tus est	no-	bis	hó- di-	e Sal-	vá-	tor
15.	53.								
			- Na- tus est	no-	bis	De-	us de	De-	o
16.	53.								
			- Na- tus est	no-	bis	Sal-	vá- tor	mun-	di
17.	365.								
			- Po- tens in	ter-	ra	e- rit	se-men	e-	jus

Encore une fois, il est impossible de ne pas admettre que tous ces types de cantilènes ne se ramènent pas à un seul & même type. A chaque antienne, le même thème se répète sans variante. Nous sommes en présence d'un « air » connu du peuple & *qui se retenait facilement* (qualité bien précieuse à une époque où les livres imprimés ou gravés n'existaient pas). En un mot, c'est un « timbre ».

Or, d'après le système de M. Houdard, cette identité rythmique n'existe plus & fait place à la plus grande variété. Chaque groupe de deux notes, au lieu de valoir deux temps, n'en vaut plus qu'un, si bien que la mélodie de la première antienne, au lieu de servir à toutes les autres, subit les *déformations* suivantes :

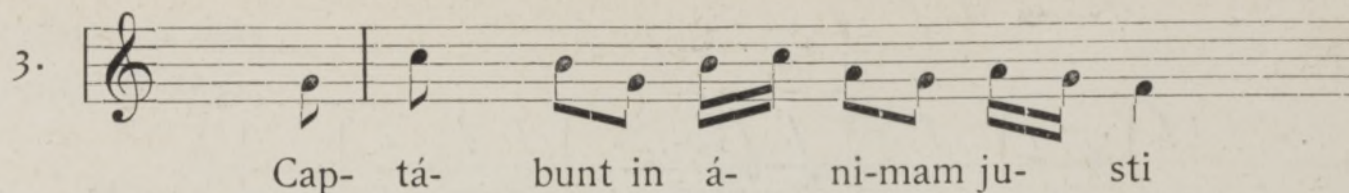
	/	/ /	<i>p</i>	/ /	- -	/ /	-		Antiph. 559
	&	gló-ri-	am	ple-bis	tu- æ	l-sra-	el		
	✓	/ /	/ -	/ /	/ /	/ ^c	-	-	Antiph. 559
		par	túrtu-	rum aut	du- os	pul- los	co-lum-	bá- rum.	
	<i>Λ</i> ✓	qui- a	ipse	est Dó-	mi-nus	De- us	-	-	
		a-ma- ri-	tú-di-	ne	in- i-	mí-cus	me-	us.	
	/ - /	/ /	<i>Λ</i>	/ /	- /	-	-	-	
		- / - /	/ /	/ -	✓	/ <i>Λ</i>	<i>J</i> /	-	
		qui-a	e-go	i-pse	sum al-	le-	lú- ia.	al-le-	lú- ia.
	/ - /	/	<i>Λ</i>	✓	/ /		-	-	
		& fa-cta	e-	jus	in-	tel- le-	xé-	runt.	
	- / - /	/	<i>Λ</i>	✓ /			-	-	
		in cæ-lo & in	ter-	ra,	al-le-		lú-	ia.	
	/ - / /	/ /	/ -	/ /	-	/ /	-		
		qui est Christus	Dómi-	nus in	ci- vi-	tá-	te Da-	vid.	Antiph. Dominicain, ms. du XIII ^e S. (B. de Solesmes).
	/ - / /	/ /	/ -	/ /	-	/ /	-		
		lu-men de	lúmi-	ne quod	e- rat	in prin-	ci- pi-	o.	
	/ - / /	/ /	/ -	/ /	tá-	/ /	-		
		qui est Chri-stus	Dómi-	nus in	ci- vi-	tá-	te Da-	vid.	
	/ / / / - /	/	<i>p</i>	✓	- /	-	-	-	
		ge- ne- rá- ti- o rec-	tó-	rum	be-	ne- di-	cé-	tur.	

1.

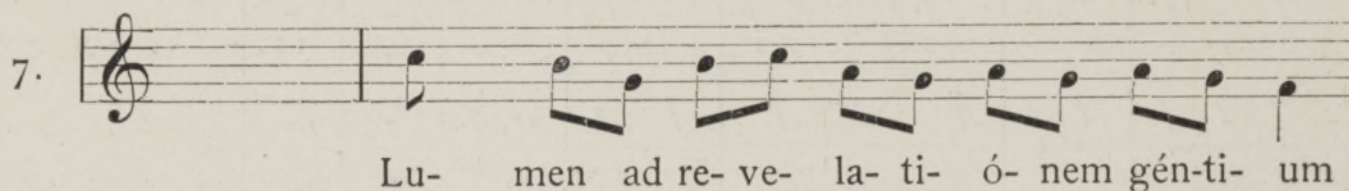
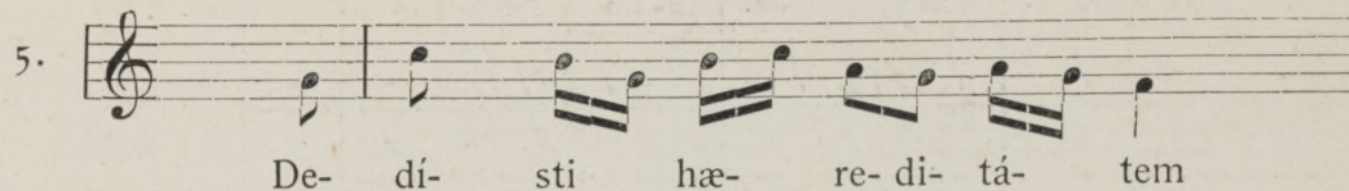
de fru- ctu ven- tris tu- i

2.

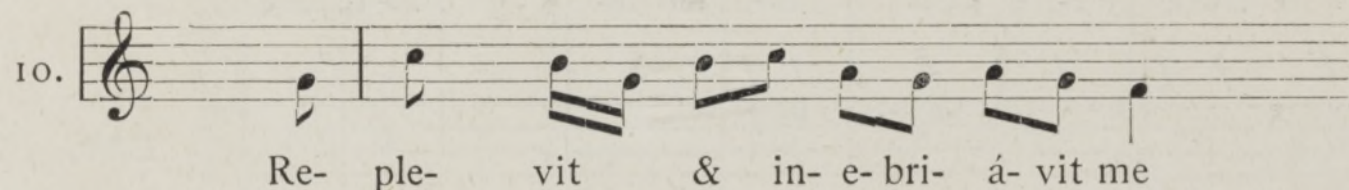
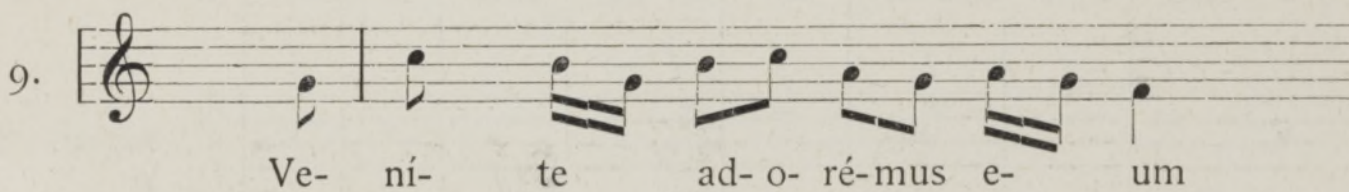
Au- dí- te & in- tel- lí- gi- te



4. *Comme 1.*



8. *Comme 2.*



11, 12, 13. *Comme 5.*

14. *Comme 9.*

15, 16. *Comme 5.*

17. *Comme 9.*

Peut-être M. Houdard nous dira-t-il que le plain-chant n'est pas, à ses yeux, une musique populaire, & qu'il ne croit pas à un parti-pris de simplification chez ceux qui l'ont organisé. Mais, on le voit, il y a dans les manuscrits des preuves intrinsèques du contraire. D'ailleurs, l'argument que je viens de reproduire n'est pas le seul dont nous puissions nous servir.

NOTA. — On remarquera quelques différences, surtout dans la deuxième partie des Antiennes, entre le texte du ms. & celui de la traduction. Elles sont de peu d'importance & ne dépassent pas les limites ordinaires des variantes de ms. à ms. D'ailleurs les textes souffriraient plusieurs autres critiques de détail, mais elles sont en dehors de notre sujet.

J. C.

ERRATUM. N° 4 de la *Revue*, p. 151, l. 20 : au lieu de « anapeste », lire « tribrachys ».

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.