

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 20 (huitième année)

15 Octobre

1908

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du théâtre lyrique.

Le « Prométhée » d'Eschyle (fin). — L'organisation du drame lyrique.

4° Après les Océanides consolatrices et l'Océan, Prométhée reçoit sur son rocher une nouvelle visite : celle d'Io (dont le masque est muni de cornes). Io, fille d'Inachus, est aussi une victime de Zeus. Aimée par lui, elle a provoqué la jalousie d'Héra (la Junon des Latins), qui l'a transformée en une génisse aux flancs de qui un taon reste attaché, et qui erre à travers le monde, gémissante, furieuse, éperdue. Elle passe devant le rocher du Titan ; c'est un épisode de sa route ; et elle se plaint, elle s'informe. Dans cette scène, qui pouvait être un hors-d'œuvre, mais qui est très habilement reliée au sujet et à la progression nécessaire de l'intérêt, Prométhée apparaît comme celui qui connaît l'avenir et en possède tous les secrets. Il prédit à Io tous les maux qui l'attendent encore. Là se place un trait admirable, digne de Shakespeare. Effrayée des épreuves qu'elle doit traverser, Io gémit. — « Que dirais tu donc à ma place, lui répond Prométhée, moi qui suis *immortel* ? » (Cf. dans la Bible, *Isaïe*, xxxviii, 16.)

En même temps, Prométhée annonce qu'un jour Zeus lui-même, aujourd'hui si orgueilleux, tombera de son trône, réalisant la malédiction que son père Saturne a jadis lancée contre lui. De son union imprudente avec une vierge naîtra un fils qui le perdra : « Et à cette catastrophe, quel est le moyen de parer ? Nul des dieux ne peut le lui dire. Moi seul, je le puis. C'est mon secret à moi ; moi seul je sais comment m'y prendre. — Après cela, qu'en son outrecuidance Zeus trône au plus haut des airs ! qu'il roule ses foudres ! qu'il brandisse l'éclair en sa main ! — Impuissante bravade ! Il n'en tombera pas moins honteusement, de la chute dont on ne se relève pas ! » C'est, comme dirait Wagner, le « crépuscule » de Zeus qui est prédit.

A ce moment paraît Hermès, le messenger de Zeus, avec son caducée, ses ailes aux épaules et aux talons.

5° Ici, se fait un nouvel élargissement de l'horizon dramatique. L'intérêt de la pièce n'est plus seulement le spectacle d'un Titan qui expie son amour et sa

pitié pour les hommes ; c'est la *lutte* entre ce Titan et le maître du monde, Zeus.

Je ne puis mieux faire que reproduire ici le dialogue qui s'engage entre l'envoyé de Zeus, acharné à connaître le secret qui menace son maître, et le Titan, obstiné dans sa résistance.

HERMÈS. — Te voilà donc, maître fourbe, mauvaise tête, en ta rancune obstiné. C'est au criminel de lèse-divinité, qui de nos prérogatives a doté les Ephémères (les hommes), c'est au voleur de feu que j'ai affaire. Mon père veut savoir de toi ce que c'est que ces fameuses amours dont tu as plein la bouche, qui doivent le renverser du pouvoir. Et ce grand secret, il me le faut sans équivoque, nettement, dans les détails. Ne va pas, Prométhée, m'exposer à un second voyage ici ! — Aussi bien ne serait-ce pas là, tu ne l'ignores point, de quoi désarmer Zeus.

PROMÉTHÉE. — Impérieux et hautain, bien parlé pour un valet des dieux ! — D'hier au pouvoir, vous réglez en parvenus, aux revers vous vous croyez inaccessibles en vos citadelles. — Et de là pourtant, moi, n'ai-je pas vu tomber deux tyrans (1) ? Pour le troisième, le tyran du jour, ce sera bientôt, à sa très grande humiliation. Te fais je encore l'effet d'un trembleur, à baisser les yeux devant les jeunes dieux ? De beaucoup, de tout il s'en faut. — Tu peux t'en retourner par où tu es venu, tu ne sauras rien ; à tes questions nulle réponse.

HERMÈS. — Et pourtant c'est par orgueil obstiné que déjà dans ces angoisses, tête baissée, tu t'es jeté.

PROMÉTHÉE. — Contre ta servitude, non, ma triste situation, sois-en sûr, moi, je ne l'échangerais pas. Il y a plus de dignité, à mes yeux, d'être asservi à ce roc, que d'être de ton père Zeus le très humble porteur de nouvelles. — Outrage pour outrage, c'est toi qui m'y contrains.

HERMÈS. — Bienheureux, en effet, qui pend à ce rocher !

PROMÉTHÉE. — Bienheureux ? D'un tel bonheur je voudrais voir goûter tous mes ennemis, toi, tout le premier.

HERMÈS. — M'accuserais-tu donc aussi de ton malheur ?

PROMÉTHÉE. — Pour tout dire, en un mot, je les hais, tous ces dieux qui, par moi obligés, m'écrasent sans merci.

HERMÈS. — Vraiment, c'est du délire ; allons, te voilà fou.

PROMÉTHÉE. — Oui, si c'est être fou que haïr ses bourreaux.

HERMÈS. — Dans la prospérité tu serais intraitable.

PROMÉTHÉE, *de douleur*. — Ah ! ah ! ah !

HERMÈS. — Voilà des cris amers que Zeus ne connaît pas.

PROMÉTHÉE. — Le temps marche, et de tout vous instruit à la longue.

HERMÈS. — S'il eût pu seulement t'apprendre la sagesse !

PROMÉTHÉE. — T'eussé-je donc alors répondu, vil esclave ?

HERMÈS. — Donc tu ne diras rien de ce que veut mon père ?

PROMÉTHÉE. — Il m'a si bien traité qu'il me faut lui complaire !

HERMÈS. — Suis-je donc un enfant qu'on raille et qu'on bafoue ?

PROMÉTHÉE. — Un enfant, toi ? non pas, moins simple est un enfant, si tu comptes jamais de moi rien tirer. Ni humiliation ni raffinement de cruauté n'y pourront, et Zeus ne me réduira pas à lui révéler mon secret qu'il n'ait d'abord

(1) Ouranos et Chronos.

fait tomber ces chaînes de malheur. — Après cela, qu'elle éclate, la brûlante flamme ! qu'aux blancs tourbillons de neige, aux sourds grondements de la terre tout se trouble et se confonde ! il n'y gagnera rien. — Inébranlable en mon dessein, je ne lui en dirai pas davantage sous les coups de qui il doit tomber du pouvoir.

HERMÈS. — De tant d'entêtement qu'espérer ? réfléchis.

PROMÉTHÉE. — Tout est examiné, tout vu depuis longtemps.

HERMÈS. — Aie donc le courage, pauvre insensé, le courage, une bonne fois, à la triste situation de conformer ta pensée.

PROMÉTHÉE. — Me rompre les oreilles, à quoi bon ? autant vaudrait morigéner le flot. — Ne te mets pas en tête que jamais, par peur du ressentiment de Zeus, j'aille, cœur efféminé, flagorner qui je hais du profond de mon âme, le prier comme une femme, la main levée vers lui, de faire tomber mes chaînes. Du tout au tout ce serait te tromper.

HERMÈS. — A tant insister, en vérité, je perds mon temps. Ni il ne cède, ni il ne mollit, ton cœur, à mes prières. La dent sur le mors, comme un poulain tout neuf au joug, tu fais rage, contre la bride tu te débats. Te cabrer pourtant, à quoi sert ? triste ressource ! L'obstination, en soi, contre toute raison, ne peut rien, moins que rien. — Vois plutôt, si tu refuses de m'écouter, quelle tempête, quel orage gros de catastrophes prêt à crever sur toi !... — D'abord ce front sourcilleux de l'abîme, avec le tonnerre et le feu de la foudre, mon père le fracassera ; sous ses débris pendra ton corps, pris à ces bras de pierre qui l'enlacent et l'entraînent. Bien des années, longtemps, tu seras enfoui avant d'être de nouveau rendu à la lumière. — De Zeus alors le chien ailé, l'aigle sanglant, le dévorera, ton corps déchiqueté, ce vaste lambeau. Un terrible convive que nul n'a invité, tout le jour au noir et sanglant régal, à te ronger le foie ! — Et de l'affreux supplice point de fin à espérer, que quelqu'un des dieux ne te relève en la rude épreuve, ne consente à descendre à l'Hadès enténébré, aux sombres profondeurs du Tartare. — Après cela, décide-toi ! — Ce ne sont de ma part ni fictions à plaisir inventées, ni menaces à faire la grosse voix, c'est, à la lettre, trop à la lettre peut-être, la parole, l'ordre de Zeus. Et de cette bouche divine nulle parole vaine : toute s'accomplit. Recueille-toi, songe à ne plus donner à l'entêtement raison contre la prudence.

LE CORYPHÉE. — A nous, Hermès nous semble parler d'or. Il voudrait te voir rompre avec cette opiniâtreté, revenir à la raison, à la prudence. Pourquoi ne l'en pas croire ? — Pour un sage, la honte est de s'obstiner à l'erreur.

PROMÉTHÉE. — Avant lui, je les savais par cœur, tous ces beaux lieux communs, dont il me rebat les oreilles. — Etre écrasé de son ennemi, rien de plus naturel. — Eh bien, que sur moi tombe le serpent de feu, la flamme échevelée, tandis que l'éther s'agitiera éperdu au fracas du tonnerre, au choc sauvage des vents. Tremble sur sa base la terre, par le tourbillon déracinée, pendant que le flot de la mer, en ses rauques grondements, monte au ciel, gigantesque jetée sur le chemin des astres. Qu'au noir Tartare enfin abîmé, Zeus lance mon corps emporté en un vertige sans fin, irrésistible ! Pas plus je n'en mourrai.

HERMÈS. — Oui, c'est bien là d'un cœur insensé les entêtements, le langage ; véritable folie, rien n'y manque. Fût-il malheureux, il n'en serait pas moins fou. (*Aux Océanides.*) Pour vous, qu'émeuvent ses souffrances, d'ici retirez-vous au

plus tôt. — Gardez que votre âme ne se consterne, ne s'effare à l'effroyable mugissement du tonnerre.

LE CORYPHÉE. — Autrement parle-moi, conseille-moi, si tu me veux docile. — Révoltantes paroles, en effet, que les tiennes. — Comment toi-même me pousser à l'infamie ? — Avec Prométhée, quoi qu'il arrive, moi je suis décidée à souffrir. — Ah ! de longtemps je suis faite à haïr la trahison, de toutes les maladies la plus répugnante à mes yeux.

HERMÈS. — Rappelez-vous du moins que je vous ai prévenues. Une fois la proie de la fatalité, ni ne vous en prenez à la fortune, ni ne dites que Zeus, par surprise, au malheur vous a jetées. De vous-mêmes, vous y aurez couru, tête baissée et en connaissance de cause, sans coup imprévu, sans pièges, à jamais au filet du malheur prises par votre propre folie. (*Hermès disparaît.*)

(*Epouvantable orage autour du rocher de Prométhée ; ciel en feu, vents déchaînés, horrible fracas du tonnerre*)

PROMÉTHÉE. — Oui, c'est une réalité, non plus seulement une menace ! La terre s'agite, sursaute ! — De sa rauque voix le tonnerre mugit. — Les longues spirales s'allument, les spirales de l'éclair tout en feu, et les tourbillons de poussière montent en tournoyant. — Voilà tous les vents qui bondissent, de leur souffle l'un contre l'autre portés, se heurtent dans une fratricide mêlée. — Tout se confond, le ciel, le flot. — Ah ! c'est, contre moi, de Zeus l'assaut suprême qui visiblement me jette à ces épouvantes. — O ma mère ! mon culte ! — O ciel, lumière où roule l'immensité, voyez ce que je souffre pour la justice. »

Tel est ce drame grandiose, plein de terreur et de pitié, de mythologie et d'humanité. De sublimes idées éclairent l'éblouissant et symbolique édifice des fables antiques. La conscience morale et l'imagination y ont une part égale. Au théâtre, on trouverait difficilement une conception plus puissante et plus haute : drame énergique, simple, admirablement coloré, d'une poésie pénétrante, — et mélancolique, où la fragilité des dieux est aussi bien marquée que la misère des hommes. Et quelle originalité ! Tous les personnages sont des êtres merveilleux : la Force, la Violence, Héphaïstos, les Océanides, Océan, Io, Hermès ; au centre de l'action et de la scène, visible du commencement à la fin, le Titan Prométhée ; au-dessus d'eux, les dieux jaloux, les puissants du jour qui s'enivrent d'un succès passager ; au-dessous, mais dans le lointain, très bas, dans un recul de méfiance et d'hostilité, les Hommes, les « Ephémères »... Le vrai sujet de la pièce, c'est le progrès de l'Humanité par la science, et l'opposition jalouse des dieux à ce progrès. Dans le théâtre de Shakespeare, dans celui de Corneille, de V. Hugo, de Goethe et de Schiller, il y a plus d'« art », assurément, mais je ne vois rien de supérieur comme intérêt.

L'entrée de tous les personnages, sauf dans la première scène, est une apparition, à l'aide de « machines », comme en une sorte de féerie ; et le lyrisme est partout ! Voilà qui est singulièrement favorable à la musique, — à celle de notre orchestre moderne. Mais un tel libretto réclamerait un compositeur rare : il faudrait un musicien dont l'imagination serait très hardie et dont le cœur serait l'écho des voix de l'humanité...

*
* *

Je ne ferai pas ici l'analyse des autres pièces antiques ; ce serait très long, et

une pareille étude appartient à la littérature. Je ne dois pas perdre de vue la musique. Je reviens à elle en m'occupant de l'organisation du drame lyrique des Grecs.

Ce drame se compose d'*actions*, de *paroles* et de *chants*. Les chants sont de plusieurs sortes ; mais celui du chœur est de beaucoup le plus important, dans la partie musicale de la pièce et dans la pièce tout entière.

Dans le théâtre moderne, le chœur est un accessoire, un hors-d'œuvre ; quelquefois même, dans les théâtres de province, on le supprime. Chez les Grecs, il est la base de la pièce. Faire jouer une tragédie, c'est « demander un chœur » (aux magistrats de la cité) ; la mettre en répétition, c'est « instruire le chœur » ; proclamer son succès, c'est couronner le chorège. L'importance du chœur est attestée par ce fait que les personnes qui le composent servaient à donner leurs titres aux œuvres des poètes ; telles sont des pièces comme les *Prêtres*, les *Jeunes gens* (Thespis), les *Danaïdes*, les *Phéniciennes*, les *Lybiens* (Phrynichus), les *Suppliantes* (Eschyle), les *Bacchantes* (Euripide), etc..., ainsi nommées parce que le chœur de chacune d'elles était formé de prêtres, de jeunes gens, de Phéniciennes, etc... Cela tient aux origines de la tragédie qui, primitivement, n'était qu'un hymne collectif aux dieux (dithyrambe). Un autre fait caractéristique, c'est que, une fois son entrée effectuée, le chœur, sauf dans des cas exceptionnels et déterminés, ne quitte jamais le théâtre. Il reste dans l'orchestre, près de l'autel, et, jusqu'au bout, il contribue à l'effet décoratif et musical, soit en chantant et en évoluant, soit en suivant l'action comme témoin. Il participe au drame, mais, en même temps, il le domine : il en est souvent le témoin, le spectateur idéal, le juge ; il parle aux acteurs en conseiller ; quelquefois au public (dans la comédie) en politique. Perpétuant la tradition du dithyrambe primitif, il représente un élément distinct du jeu des acteurs : les acteurs qui sont sur la scène « imitent » une légende, une action religieuse ; les choreutes qui sont dans l'orchestre (rarement assimilables à des acteurs) se rattachent à une idée plus générale et plus haute : ils représentent la cité, sa personne collective, ses traditions rituelles, sa conscience morale en face des événements tragiques déroulés devant elle. Ils sont le signe visible des origines religieuses du drame lyrique. Ajoutez que ce ne sont pas des professionnels du théâtre, à tant le cachet, comme chez nous... mais des citoyens libres (le titre de *citoyen* est exigé !), comparables aux « bourgeois » de l'ancien régime.

Dans ces conditions, — et surtout si l'on songe aux proportions grandioses du théâtre, — on s'étonnera que le nombre des choreutes, dans le drame lyrique des Grecs, ait été si peu élevé : 16 ou 24 personnes au plus .. Pour comprendre cet usage, il faut oublier nos théâtres modernes, et songer à ce que pouvait être, à l'origine, une cérémonie de caractère tout religieux. Autrefois, dans les plus grandes basiliques de l'Église elle-même, la musique jouait un rôle essentiel sans doute, mais sans aucun fracas. Berlioz nous a laissé ses impressions lorsqu'il visita Saint-Pierre de Rome :

— « Immense, sublime, écrasant... J'eus peur... Ces tableaux, ces statues, ces colonnes, cette architecture de géants, tout cela n'est que le corps du monument, la musique en est l'âme... Où donc est l'orgue ?... »

« Il avait fini par découvrir un harmonium « sur des roulettes », une façon d'accordéon caché derrière un pilier. Quant aux choristes, qui n'« auraient dû se compter que par milliers », ils n'étaient que *dix-huit* pour les jours ordinaires, et *trente-deux* pour les fêtes solennelles ».

M. Boschot, à qui j'emprunte ces détails (1), les fait suivre de ce commentaire :

« Avant d'avoir vu le Vatican, je croyais que Berlioz exagérait. Je dois avouer qu'un dimanche, pendant une messe chantée, lorsque j'entrai à Saint-Pierre, je n'entendis qu'un *vague murmure de musique, presque indistinct*. Je traversai l'immense nef, et je pus découvrir d'où venait ce murmure. Près de l'autel du Bernin, un échafaudage roulant, carré, de six ou sept mètres de côté, contient, dans sa maigre tenture d'andrinople rouge, un orgue très impuissant et quinze ou vingt choristes. Ils portent le surplis de mousseline blanche et ils chantent juste. Leur style n'est pas théâtral.

« Mais, dans la basilique énorme, cette charretée d'hommes autour d'un petit orgue équivaut à ce que serait, dans un boudoir, une tabatière à musique. »

Le drame lyrique grec est construit sur le plan suivant :

D'abord un *Prologue* (équivalent au *parlé* de nos opéras comiques ; dans le *Prométhée* d'Eschyle le prologue est le dialogue d'Héphaïstos et de la Force conduisant le Titan au supplice). Ensuite la *Parodos*, ou entrée des choreutes et premier chœur ; puis une série d'*épisodes*, séparés par des *stasima* ou chants du chœur. Il n'y a ni rideau ni entr'actes jusqu'à la fin.

La partie déclamée est un *épisode* ; les *stasima* ou chants du chœur, lorsqu'il a pris sa place dans l'orchestre, étaient à l'origine la partie principale. C'est juste le contraire de ce qui a lieu chez nous. Racine eut un jour l'idée de « mêler le chant au récit ou au dialogue » (préface d'*Esther*) : c'était une fantaisie d'archéologue artiste. On a dit de l'opéra comique : « C'est une comédie avec des ariettes. » Pour définir le drame grec, il faudrait renverser les termes et dire : « Ce sont des chants coupés par des dialogues. » Mais les chants restent l'essentiel, le « nerf » de l'œuvre, selon le mot d'Aristophane (2) : chants du chœur, solo du coryphée, — accessoirement : monodie d'un acteur, duos et trios (mais par voix alternantes, jamais en concert).

Toutes les parties du drame avaient un rythme spécial, une expression verbale particulière, une construction symétrique ou non symétrique, qui les faisait reconnaître. Dans nos livrets d'opéras, rien de semblable : le rythme des vers est tout arbitraire, *ad libitum* pour le poète.

Primitivement, le chant (et aussi la danse) appartenait à l'orchestre, le dialogue à la scène ; mais il s'établit de bonne heure entre l'un et l'autre une sorte d'équilibre instable et d'antagonisme aboutissant à un déplacement de fonctions : les acteurs eurent à chanter certains morceaux ; le chœur perdit sa raideur hiératique, devint agissant, et finit par s'absorber dans l'action, — jusqu'au jour où les créateurs de notre opéra, à l'époque de la Renaissance, s'attachèrent à le faire revivre. Maintenant, entrons un peu dans le détail.

La *Parodos* ou entrée du chœur après le prologue, est habituellement une procession religieuse. Précédés du coryphée et accompagnés par le joueur de flûte, deux à deux, les choreutes défilaient devant les gradins des spectateurs, ordinairement dans l'orchestre (sauf dans un cas comme celui des Océanides de *Prométhée*), puis venaient prendre place près de l'autel de Dionysos, la *thymélé*. Dans l'ancien drame, ce défilé avait un caractère de majesté tranquille. Avec leurs robes flottantes, les choreutes, fiers sans doute de représenter la Cité devant ses

(1) *Un Romantique sous Louis-Philippe* (p. 80), ouvrage couronné par l'Académie française.

(2) *Les Grenouilles*, v. 862.

magistrats, formaient un bas-relief vivant. Ce défilé se faisait sur des paroles du coryphée ayant un rythme de marche, l'*anapeste* à 4 temps. C'était une « introduction », au sens musical du mot. L'effet visuel devait être analogue à celui des pèlerins au 1^{er} acte de *Tannhäuser* ; une fois arrivé à sa place, le chœur chantait des strophes, sur un rythme différent. *Anapestes* et *strophes*, voilà les caractéristiques normales de l'entrée du chœur. Sur 32 tragédies connues, il y en a 13 où le chœur entre avec la flûte et les anapestes. (Une tragédie, les *Euménides* d'Eschyle, a une seconde *parodos*, ou *épiparodos*.)

J'ai comparé les anapestes à une « introduction ». Mais on sait que dans la symphonie et au théâtre (*ouverture*), l'introduction a été traitée de façons très diverses, déplacée, parfois même supprimée. Un fait analogue s'est produit dans le théâtre grec. Il faut noter quelques variétés :

1^o Au lieu de faire entendre d'abord les anapestes du coryphée, puis les strophes du chœur, le poète place les strophes *entre* les anapestes, ce qui fait supposer qu'il y a des défilés partiels et successifs, coupés par des arrêts (exemple, l'*Antigone* de Sophocle).

2^o Les strophes sont supprimées ; seuls les anapestes subsistent (exemple, l'*Hécube* d'Euripide, v. 98-153). Les choreutes marchent silencieux derrière leur chef et, dès qu'ils ont gagné l'endroit qui leur est réservé, au lieu de chanter tout de suite, comme à l'ordinaire, c'est le protagoniste, l'acteur principal qui les remplace (*ibid.*, v. 154 et suiv.).

3^o D'autres fois, l'introduction anapestique est attribuée non au coryphée, mais au protagoniste. Ainsi, dans *Prométhée*, c'est Prométhée lui-même qui prépare l'entrée des Océanides (v. 120-127), en disant qu'il entend ses ailes frémir autour de lui et qu'il sent le parfum révélateur de la présence d'une divinité. Dans la *Médée* d'Euripide, les anapestes sont récités par Médée et la nourrice (v. 96-213. Cf. les *Troyennes* et le *Rhésus*).

4^o Tous ces changements étaient justifiés par la nature du sujet traité. Ainsi, au lieu d'apparaître en troupe bien ordonnée, les choreutes entraient parfois violemment, à la débandade, pleins d'effroi (exemple, les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle).

5^o Un dernier cas, c'est la suppression pure et simple des anapestes, — assimilable à la suppression de l'*adagio* initial dans certaines symphonies, ou de l'*ouverture* dans certains opéras.

*
* *

Le chœur, une fois installé dans l'orchestre, faisait entendre, à la fin de chaque épisode du drame, un *stasimon*, chant formé d'unités binaires, c'est-à-dire de strophes accouplées (alors que dans le lyrisme de Pindare il y a uniformité) et suivies, ou non suivies, d'une strophe finale appelée *épode* : AA', BB', CC'... *a.* La strophe et l'antistrophe étaient chantées sur le même air. L'équivalent le plus exact de ce mode de construction se trouve dans notre musique de danse, par exemple dans les *Suites* de Bach et de Hændel, composées de « périodes » dont chacune a une reprise. Les poètes grecs ne se contentaient pas de donner aux strophes jumelles les mêmes coupes et la même valeur métrique ; ils prenaient encore soin d'en marquer le parallélisme et l'exacte symétrie par des artifices extérieurs tels que la répétition de certains mots, des retours de consonances, et ce qu'on a appelé (pour le texte littéraire) les *rimes lyriques*.

De cette musique chorale, qui fut sans doute très simple, avec une grande sérénité, — peut-être analogue à notre plain-chant, que nous reste-t-il ? A l'inverse des mélodies grégoriennes, nous ne pouvons en étudier que le rythme ; le texte musical est perdu ; il n'est pas sûr qu'il ait toujours été fixé par une notation. En 1892, M. C. Wessely a trouvé dans les manuscrits possédés par l'archiduc Régnier le fragment d'un *stasimon* de l'*Oreste* d'Euripide (v. 330 et suiv.) accompagné d'une notation, en tout 30 notes, pleines de lacunes, dont on essaierait vainement de déterminer le sens musical, comme aussi le genre (chromatique, enharmonique, diatonique ?) auquel il faut les rattacher.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

Publications nouvelles.

Cent motets du XIII^e siècle, publiés d'après le manuscrit de Bamberg, par Pierre Aubry (3 vol., chez A. Rouart et P. Geuthner). — Je viens de recevoir cette admirable publication où la photographie, la gravure et l'érudition luttent de magnificence. Je l'ai seulement parcourue et suis obligé d'ajourner un compte rendu sérieux ; mais ma première impression est que depuis la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes (1889), il n'a rien paru en France qui soit supérieur à ce travail. A bientôt une analyse. — J. C.

Sonate de Pergolèse en ré majeur, pour piano, éditée par Giulio Azzioni (Florence, éditions de la « Nuova Musica, n^o 101). — Pergolèse (1710-1736) est surtout connu chez nous par le charmant intermezzo de la *Servante maîtresse* (1731) ; mais il a écrit une intéressante musique d'église et de chambre. M. Azzioni fait revivre une exquise sonate, écrite en forme de suite, où l'allemande rappelle la manière de Bach, et les variations de la gavotte celle de Hændel.

Allemande pour piano, par Henri Février (chez A. Leduc). — OEuvre d'élégance et de grâce, due à cet heureux compositeur qu'est M. Henry Février.

Enseignement moderne du piano : 1^{er} livre, classe enfantine, 30 études préliminaires et graduées de rythme et de diction, par B.-M. Colomer (chez Leduc 3 fr. 50). — Excellent recueil, qui ne peut produire que de bons résultats s'il est utilisé sous la direction d'un bon professeur.

L'Evolution lyrique au théâtre dans les différents pays, tableau chronologique, par H. de Curzon (chez L. Marcel Fortin). — Publication qui sera particulièrement agréable et utile à tous ceux qu'intéresse l'histoire du théâtre lyrique. Ces 73 pages sont divisées en 4 ou 5 colonnes : dans la première, les dates de (1554 à 1906) ; en regard des dates, les opéras joués en Italie, France, Allemagne, Angleterre, etc. Rien de plus net et de plus commode. Si l'auteur a oublié, çà et là, de mentionner quelques ouvrages peu connus, le lecteur peut les ajouter au crayon et se faire ici un très bon instrument de travail ; mais M. de Curzon, qui est un savant très consciencieux, lui laissera rarement cette peine.

Erratum. — Un de nos lecteurs nous signale une confusion de titres qui s'est

glissée dans le travail de notre collaborateur relevant les recettes officielles des théâtres lyriques : ce n'est pas le *Fils de l'Etoile* (de M. C. Erlanger) que l'on a donné avec *Samson et Dalila*, en août et septembre, à l'Opéra ; c'est l'*Etoile*, le charmant ballet de MM. André Wormser et Adolphe Aderer, qui, soit dit en passant, en est à sa 70^e représentation.

Festival annoncé. — La Chorale des lycées de jeunes filles de Paris donnera le premier jour de mai 1909, au Trocadéro, un concert au bénéfice de l'OEuvre de protection de l'enfance contre la tuberculose. On annonce qu'une chorale de jeunes filles anglaises prendra part à ce festival, pour lequel des artistes de grand renom ont déjà promis leur concours.

Pablo de Sarasate.

Nous extrayons d'une lettre adressée en juin dernier par le maître Saint-Saëns à un ami de Sarasate les lignes suivantes :

« Il y a bien longtemps de cela, je vis un jour arriver chez moi, frais et jeune comme le printemps, Pablo de Sarasate, déjà célèbre, dont un soupçon de moustache ombrageait à peine la lèvre. Il venait gentiment me demander comme la chose la plus simple d'écrire un concerto pour lui. Flatté et charmé au dernier point, je promis et tins ma parole avec le *Concerto en la majeur*, auquel on donne, je ne sais pourquoi, le titre de *Concertstück*. J'écrivis ensuite pour lui le *Rondo capriccioso* en style espagnol et plus tard le *Concerto en si mineur* pour lequel il me donna de précieux conseils auxquels est dû certainement en grande partie le succès considérable de ce morceau.

« Ceux qui ont assisté, autrefois, à mes soirées musicales du lundi n'ont pas oublié l'éclat qu'y apportait mon illustre ami, éclat tel que pendant plusieurs années aucun violoniste ne voulut consentir à se faire entendre chez moi : tous étaient effrayés par l'idée d'affronter la comparaison. Et il n'y brillait pas seulement par son talent, mais par son esprit, par la verve intarissable de sa conversation toujours intéressante et savoureuse.

« En promenant à travers le monde mes compositions sur son archet magique, Pablo de Sarasate m'a rendu le plus signalé des services et je suis heureux de pouvoir lui donner publiquement, avec le tribut de mon admiration, celui de ma reconnaissance et de mon amitié

« C. SAINT-SAËNS. »

On ne peut faire du regretté virtuose un portrait plus vivant, et il semble que cette opinion sur Sarasate, comme artiste et comme homme, formulée par Saint-Saëns quelques mois avant la mort de son ami, soit une sorte de biographie anticipée. On remarquera l'extrême bienveillance et même la modestie avec laquelle Saint-Saëns parle toujours des artistes.

NOTES SUR LES EFFETS DU CHANT MAGIQUE D'APRÈS LES ANCIENS

Le chant magique et l'amour.

Le papyrus 3229 du Louvre (M. Maspéro, *Mémoire sur quelques papyrus du Louvre*) contient plusieurs conjurations pour envoyer des songes amoureux : « Récite la formule : Lève-toi, Esprit, mâne vénérable de Xent-Ameut... car je t'invoque en ton nom... (suivent des noms incompréhensibles, en hiératique égyptien, écrits à moitié en lettres grecques)... Dirige son cœur vers une telle... » Ces opérations requièrent la fabrication d'amulettes enchantées par ces formules *chantées quatre ou sept fois*. — La seconde des tablettes d'Hadrumète citée par M. Maspéro (*Eléments de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, II, p. 296) se rapporte à un charme d'amour analogue.

Ovide parle des enchantements dont les Marse ont gardé les traditions « mixtaque cum magicis nænia Marsa sonis », enchantements quelquefois impuissants : «... Circe tenuisset Ulixen si modo servari carmine posset Amor ». Même impuissance contre les chagrins d'amour (*Rem. Am.*, 254) : « Nulla recantatas deponent pectora curas. » (*Ibid.*, 290). « De me veneficiis carminibusque fidem... » — Médée essaye d'agir sur l'esprit de Jason par les enchantements : « Carmen auxiliare canit. » (*Metamorph.*, VII, 138.) « Agisque carminibus grates. (*Ibid.*, 146.) — Sénèque (*Epist.* IX), d'après Hécaton, mentionne les philtres et enchantements d'amour : « Ego tibi monstrabo amatorium sine medicamento, sine herba, sine ullius veneficæ carmine. » Ailleurs il rappelle les effets de la musique mystique des Phrygiens, prêtres de Cybèle (*Epist.* CVIII) : « Nec aliter concitantur quam solent Phrygii tibicinis sono semiviri et ex imperio furentes. » — Juvénal parle des charmes amoureux : « Hippomanes carmenque loquar » (VI, 133) et de ceux qui servent à inspirer des chagrins à un mari (*Ibid.*, 610) : « Hic magicos affert cantus, hic Thessala vendit philtro quibus valeat mentem vexare mariti. » — Pline (XXVIII, 4) s'élève contre la crainte qu'on a d'être l'objet d'enchantements : il cite à ce sujet les enchantements amoureux dont les poètes ont parlé. — Toute l'*Apologie* d'Apulée est destinée à se défendre contre l'accusation de s'être servi lui-même d'enchantements et d'opérations magiques pour faire un riche mariage. Il proteste n'avoir jamais composé de vers magiques, « magica maleficia », qu'il oppose aux poésies ordinaires avec quoi on les confond : « An ideo magus quia

poeta ? » Il parle du pouvoir incroyable des chants magiques, *cantamina*. Il y croit d'ailleurs : « Hoc emolumentum canticis accipimus » ; il reconnaît la possibilité d'opérer des prodiges, notamment de prédire l'avenir par le secours d'un enfant, « puerum quemdam *carmine cantatum* ». On peut inspirer l'amour « seu *carminum* avocamento, seu odorum delinimento » ; mais il nie avoir usé de ces moyens.

Lucien (*Lucius*, 11) doute qu'il y ait des chants assez forts pour vaincre l'amour : Τίς γάρ ὥδῃ δύναται μαγεῦσαι τὸν ἔρωτα ; Les Thessaliennes excellent dans cet art (*Dialogue des Courtisanes*, 4) : οἶαι πόλλαι Θεσσαλαὶ λέγονται ἐπάδουσαι καὶ ἐρασμίους ποιοῦσαι. Une magicienne ramène un amant oublieux (*Ibid.*) : ὅδε ὑπὸ τῶν ἐπωδῶν ἤκεν αὐθις ἐπ' ἐμῇ.

Autres effets merveilleux de la musique.

Les satyres, dans le *Cyclope* d'Euripide (646), connaissent un chant d'Orphée (ἀλλ' οἶδ' ἐπωδὴν Ὀρφείως αγαθὴν πάνυ), par la vertu duquel le tison ira de lui-même s'enfoncer dans l'œil du Cyclope. — Dans la légende du balai transformé en domestique et travaillant pour le compte de l'enchanteur (Lucien, *Philopseudes*, 35 : περιβαλὼν ἱματίοις, ἐπειπὼν τινα ἐπωδὴν...) l'enchantement est un mot de trois syllabes : ἐπήκουσα τῆς ἐπωδῆς· ἦν δὲ τρισύλλαβος. — Les verrous des portes s'ouvrent seuls devant les enchantements de Médée : ὡκείαις ἄψορροι ἀναθρώσκοντες αἰοδαῖς (Apollonius de Rhodes, *Argonautiques*, IV, 42).

Pline (XXVIII, 2) dit qu'existait encore de son temps la prière de la vestale Tuccia, qui à l'aide d'un chant magique puisait de l'eau avec un crible : « exstat Tucciæ vestalis incestæ precatio qua usa aquam in cribro tulit, anno Urbis DCIX. » Il rapporte aussi (*Ibid.*, 4) qu'on croyait pouvoir faire éclater les poteries par un enchantement (*incantamentum*) : « Figlinarum opera multi rumpi credunt tali modo. »

Dans le *Kalevala* (Runo 3) : « Wäinämöinen chante et aussitôt les marais mugissent, la terre tremble, les montagnes chancellent et les dalles épaisses volent en éclats, les rochers se fendent, les pierres se brisent sur le rivage. — (Runo 26) : Lemmikäinen enchante un terrible serpent en lui chantant « les paroles de l'origine du serpent ». Plus loin (Runo 27), une lutte d'évocations magiques a lieu entre lui et ses hôtes qui lui font mauvais accueil. Les uns et les autres font naître à leur voix des animaux et des monstres. Lemmikäinen chante un chant (Runo 28) pour se transformer en aigle, afin de fuir ses ennemis. Il se réfugie dans une île où il

charme les habitants. Ses chants font naître des fleuves, des lacs, des forêts : il change les cailloux en or et en gemmes (Runo 29). (Runo 40) : ses invocations arrachent un navire aux cataractes qui vont le détruire. — Le Runo 48 renferme une incantation pour faciliter la capture d'un gigantesque poisson enchanté. — Au Runo 16, Wäinämöinen construit un navire : « Il chantait un chant pour chaque partie qu'il construisait. » Trois paroles lui font défaut et il ne peut achever l'œuvre. Quand après grand'peine un géant lui a fait part de ces mots mystérieux, « le bateau est achevé sans le secours de la hache... ». Cf. chez les Grecs la légende d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes en jouant de la clarinette.

On sait les effets merveilleux produits par les sept anges de la Bible qui jouent de la trompette : grêle de feu sur la terre, montagne de feu sur la mer, étoile d'absinthe dans les fleuves, obscurcissement des astres, monstres en forme de sauterelles sortis de l'abîme, armée de chevaux à têtes de lions et à queues de serpents... (*Apocalypse*, VIII-XI).

Effets du chant magique sur les astres. Divers.

Aristophane (*Nuées*, 749) parle d'une magicienne qui fera descendre la lune du ciel pour l'enfermer dans un étui. — Platon (*Euthydème*) parle de l'art, τεχνή τῶν ἐπωδῶν, d'enchanter les serpents, les scorpions et autres animaux. Il compare les hommes aux lions domptés par le chant : ὥσπερ λέοντας κατεπάδοντές τε καὶ γοητεύοντες (*Gorgias*). — La légende d'Orphée dans Diodore de Sicile (*Biblioth. histor.*, IV, 25) : ὥστε τῇ μελωδίᾳ θέλγειν τὰ τε θηρία καὶ τὰ δένδρα.

Diodore compare l'effet des chants des bardes sur les Gaulois à celui qu'ils opèrent sur les fauves ὥσπερ τινὰ θήρια κατεπάσαντες (*Ibid.*, V, 31). — Les chants magiques d'un mage font s'ouvrir la terre jusqu'aux enfers (Lucien, *Ménippe*, 10). Il existe des enchantements pour chasser les serpents d'un lieu (*Philopseudes*, 11) : ἐπειπὼν ἱερατικά τινα ἔκ βίβλου παλαιᾶς ὀνόματα ἐπτά. Une magicienne (φαρμακίς) fera descendre la lune (*Dialogues des Courtisanes*, 1) : θετταλὰς τινὰς ῥοὰς ἐπισταμένη καὶ τὴν σελήνην καράγουσα. — Clément d'Alexandrie (*Stromates*, 3, p. 263) parle du pouvoir des mages qui par leurs chants et leurs cérémonies ῥοδαῖς καὶ θύμασι détournent les orages et la grêle.

Tibulle (I, *Eleg.* 2) décrit les effets ordinaires du chant magique sur les astres : « Hanc ego de cœlo ducentem sidera vidi, Fluminis hæc rapidi

carmine sistit iter... Quum libet, hæc tristi depellit nubila cœlo, Quum libet æstivas convocat ore nives... » — Properce (I, *Eleg.* 1) : « Tunc ego crediderim vobis et sidera et amnes Posse Cytææis ducere carminibus... » ; (II, 28) : « Et jam luna negat toties descendere cœlo... [*carmine*] » ; (III, 3) : « Orphea detinuisse feras et concita dicunt Flumina Threicia sustinuisse lyra, Saxa Cithæronis Thebas agitata per artem Sponte sua in muri membra coïsse ferunt... » ; (IV, 5) : « Audax cantatæ leges imponere lunæ Et sua nocturno fallere terga lupo. » — Horace (*Carm.* I, 12) : « Unde vocalem temere insecutæ Orphea silvæ... » (cf. III, 11) ; (Ep. V) : « Quæ sidera excantata voce Thessala Lunamque cœlo deripit. » — (Ep. XVII) «... Per atque libros carminum valentium Defixa cælo devocare sidera Canidia... » ; (*Ibid.*) : Sabella carmina ; Marsa Nœnia ; ... et polo Deripere lunam vocibus possum meis. » — Virgile (*Æneis*, IV, 487 sq.) : « Hæc se carminibus promittit..... Sistere aquam fluviis et vertere sidera retro, ... mugere videbis Sub pedibus terram et descendere montibus ornos. »

Ovide (*Heroïdes*, VI, 83), à propos des enchantements de Médée : «... carmine movit Diraque cantata pabula falce metit, Illa reluctantem cursu deducere lunam Nititur, et tenebris abdere Solis equos : Illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit : Illa loco silvas vivaque saxa movet... » ; (*Amores*, II, *Eleg.* I, 25) : « Carmina sanguineæ deducunt cornua lunæ Et revocant niveos Solis euntis equos : Carmina dissiliunt abruptis faucibus angues, Inque suos fontes versa recurrit aqua » ; (III, *Eleg.* IX, 21) « : Carmine quid victas obstupuisse feras ? » ; (*Rem. Amor.*, 254) : « Non anus infami carmine rumpet humum, Non seges ex aliis alios transibit in agros, Nec subito Phœbi pallidus orbis erit..... » ; (*Medic. fac.*, 39) : « Nec mediæ finduntur cantibus angues, Nec redit in fontes unda supina suos Et quamvis aliquis Temeseia moverit æra Nunquam Luna suis excutietur equis » ; (*Metam.*, VII, 195) : « Cantus artesque magarum » ; suit l'énumération des effets précédemment exposés ; (*Ibid.*, 203) : « Vipereas rumpo verbis et carmine fauces ;... currus quoque carmine nostro Pallet avi..... [le Char du Soleil, ancêtre de Médée] » ; (*Ibid.*, 424) : Médée assemble des nuages pour se rendre invisible : « Effugit illa necem, nebulis per carminamotis » ; (*Metamorph.*, XIV, 337) : description des effets du chant de la nymphe Canens : «... Silvas et saxa movere Et mulcere feras et flumina longa morari Ore suo, volucresque vagas retinere solebat » ; (*Ibid.*, 267), à la voix de Circé : « Tunc quoque cantato densetur carmine cœlum. »

Evocation des morts, spectres, etc.

Dans un fragment d'Euripide, reste d'une pièce inconnue, on lit la prière suivante, qui n'est autre qu'une scène de magie ayant pour objet d'évoquer des ombres :

« A toi qui gouvernes tout, Zeus, ou bien Invisible, si tu te contentes
 « de ce nom, j'apporte la libation et les gâteaux de sacrifice ; de ton côté,
 « accepte cette offrande de prémices de toute sorte, sans feu sur l'autel,
 « répandue abondamment. Parmi les dieux d'en haut, tu tiens en main
 « le sceptre de Zeus, et parmi les dieux de la terre, tu partages le pou-
 « voir de l'Invisible. Éclaire l'esprit de ceux qui, avant de lutter (?),
 « veulent savoir d'où viennent leurs maux, quelle en est la racine, et
 « quel est celui des bienheureux à qui ils doivent offrir un sacrifice expia-
 « toire pour trouver la fin de leurs peines. »

Ce passage est très obscur ; la cérémonie rituelle est à peine indiquée, tout est vague, et pas un mot n'indique un rôle joué par la musique. Mais ce fragment est éclairé et complété par la grandiose scène des *Perses* où Eschyle est beaucoup plus près des traditions de la magie.

La reine Atossa, dans une angoisse et une épouvante qui lui font oublier toute étiquette, apporte des offrandes funèbres dont elle donne le détail : du lait, du miel, du vin, des olives, etc. Puis, s'adressant au chœur, elle lui demande de chanter des *hymnes* tandis qu'elle s'acquittera de la cérémonie rituelle. Le chœur chante alors une prière aux démons chthoniens, la Terre, Hermès, le roi des morts, pour obtenir qu'ils renvoient à la lumière du jour Darius, suprême ressource de ceux qui sont frappés d'un grand malheur. « M'entend-il ? dit le chœur ; le roi de bienheureuse mémoire, le roi égal aux dieux, m'entend-il pousser mes gémissements douloureux, mes prières barbares aux modulations variées qui signifient clairement le deuil ? Je crierai ma douleur suprême. Certes, en dessous, il m'entend !... O roi, antique roi, allons ! viens ! sur le sommet de ton sépulcre, montre ta sandale teinte de pourpre et les courroies de métal de la tiare royale ! Viens, père, exempt de maux, Darius ! » Chant dont la composition est un rythme ternaire de strophes et d'antistrophes accouplées (AA', BB', CC', D) analogue aux *Suites* de Bach et de Hændel, et où les répétitions symétriques de mots ou de simples exclamations ont un caractère nettement musical.

— Fidèles fils de fidèles, vieillards perses, contemporains de ma jeunesse, de quel mal souffre la cité ?...

Ainsi parle Darius. *La vertu magique du chant l'a fait sortir de sa tombe et l'a ramené à la vie.*

Dans des circonstances du même genre et à l'aide du chant (*Choéphores*, v. 454 et suiv.), Électre et Oreste invoquent Agamemnon devant sa tombe et lui demandent son assistance. Quand elle a terminé sa prière, Électre ajoute, comme si elle était prise d'un scrupule de formalisme, ce vers curieux qui fait allusion à des pratiques traditionnelles et rituelles : « Cet hymne est celui des dieux qui sont sous la terre » (v. 473), ce que le Scholiaste explique ainsi : « Les *chants* (dont je viens de me servir) sont bien ceux qui sont employés pour les dieux d'en dessous (comme Agamemnon) et non pour les dieux du ciel. » Ici, l'idée magique par excellence — la contrainte par la formule — réapparaît nettement.

Horace (*Ep.* XVII) : « Possum crematos excitare mortuos » [vocibus meis]. — Virgile (*Æneis*, IV, 491) : « nocturnosque movet manes » [carminibus]. — Tibulle (I, *Eleg.* 2) : « Hæc cantu finditque solum manesque sepulchris Elicit et tepido devocat ossa rogo. » — Ovide (*Amores*, I, *Eleg.* VIII) : « Et solidam longocarmina findit humum. » — Manilius (*Astronomicon*, I, 334) : « Domuitque infernas carmine leges. » — Lucain (*Pharsale*, VI, 527 sq.) cite l'évocation des morts parmi les opérations magiques des sorcières thessaliennes. Plus loin (*Ibid.*, 568) : « ... gelidis infudit murmura labris Arcanumque nefas Stygias mandavit ad umbras. » Une magicienne ressuscite un cadavre qui doit dévoiler l'avenir, en injectant dans ses veines un philtre dans les éléments duquel figurent « infando saturatas carmine frondes ». En même temps elle profère des sons mystérieux : « confundit murmura primum Dissona et humanæ multum discordia linguæ. » (*Ibid.*, 686 sq.) Le cadavre ramené ne pourra pas l'être une seconde fois : « Talibus exuram, Stygiorum carmine, sylvis Ut nullos cantata magos exaudiat umbra. » (*Ibid.* 706.) Il faut une opération analogue pour rendre le mort à son premier état : « carminibus magicis opus est herbisque, cadaver Ut cadat... » (*Ibid.*, 822). — Valerius Flaccus (*Argonautiques*, I, 732 sq.) représente Alcimède et Aeson évoquant les mânes de leurs aïeux : « tenues ad carmina vultus extulerat... » Plus loin (*Ibid.*, 787) : « execrabile carmen agens ». — (*Ibid.*, 448) : « Hæmoniis agitari cantibus umbræ. »

Senèque (*Medée*, 696) parle de l'évocation par le chant du serpent Python : « adsit ad cantus meos. » — Lucain (VI, 492, 497) : « Quis labor hic superis cantus herbasque sequendi Spernendique timor?... » ; « ... an habent hæc carmina certum Imperiosa Deum?... » (*Ibid.*, 527) : « Omne nefas superi prima jam voce precantis Concedunt carmenque

timent audire secundum. » (*Ibid.*, 527) : «... Perque cavas terræ quas egit carmine rimas Manibus illatrat... »

Héliodore (*Æthiopica*, VI, 14) décrit le sacrifice d'une vieille Égyptienne animant un cadavre pour l'interroger sur l'avenir. Les rites, imités de la *Nekuia* de l'*Odyssée*, sont accompagnés de chants en langue barbare : πρὸς τὴν σελήναιαν βαρβάρους τε καὶ ξενίζουσι τὴν ἀκοὴν ὀνόμασι κατευξαμένα. Le cadavre s'anime à sa voix : ἐπάδουσα ἐξήγειρέ τε καὶ ὀρθὸν ἐστάναι τῇ μαγανείᾳ κατηνάγκαζεν.

On apaise les mânes sortis des tombeaux par les mêmes cérémonies (*Ibid.*, III, 408) : « Carmina turbatos voluit placantia Manes. » (Cf. *Ibid.*, V, 99.) — Lactance (*Divin. Instit.*, VII, 13) : «... qui sciret certis carminibus cieri ab infernis animal... » — Mêmes croyances plus tard (Ratherii Veronensis Episcopi *Epist. Synodica ad presbyteros*, citée par Du Cange). Y sont interdits « carmina diabolica quæ super mortuos nocturnis horis vulgus cantare solet ». Plus tard l'évocation des morts reste une opération familière aux sorciers, mais l'incantation proprement dite (le chant) n'y joue plus aucun rôle.

Diodore de Sicile (*Biblioth. histor.*, IV, 51), à propos des enchantements de Médée, dit qu'elle fit apparaître : διὰ τίνων φαρμάκων (ici évidemment dans le sens d'incantation) des fantômes de dragons et devant Pélidas l'image d'un agneau à la place du bélier égorgé. — Lucien (*Philopseudes*, 17) : un personnage du dialogue connaît un enchantement ἐπωδὴν πολυνύμῳ pour chasser les démons rencontrés en plein jour. Ailleurs (*Ibid.*, 31) un philosophe met en fuite un spectre qui hantait une maison : προχειρισάμενος τὴν φρικωδεστάτην ἐπίρρησιν, αἰγυπτιάζων τῇ φωνῇ, κατὰδων αὐτὸν. — Dans Apollonius de Rhodes (*Argonautiques*, IV, 1663 sq.), Médée triomphe du géant Talôs en suscitant à ses yeux d'horribles fantômes. Pour les évoquer : αἰοιδῆσιν μειλίσσετο, μέλπε δὲ Κῆρας θυροβόρους... τὰς γουναζομένη τρίς μὲν παρακέκλετ' αἰοιδαῖς, τρίς δὲ λιταῖς... — Eunape (*Vitæ Sophist.*) représente le philosophe Jamblique suscitant par ses paroles deux figures d'enfant aux sources de Gadara... καὶ βραχεία τινα προσειπὼν ἐξεκάλεσεν ἀπὸ τῆς κρήνης κάτωθεν παιδίον... — Les mages, d'après Clément d'Alexandrie (*Cohortatio ad gentes*, p. 17), contraignent par leurs charmes les esprits à les servir : ... Μάγοι... δαίμονας... δούλους ταῖς ἐπαοιδαῖς πεποιηκότες...

La liturgie romaine et la magie.

Je viens de lire la description de la messe dans le *Cours de liturgie romaine* (t. II) de Th. Bernard, prêtre de Saint-Sulpice, en m'efforçant de me placer dans l'état d'esprit qui conviendrait à la lecture de la *Cité antique* de Fustel de Coulanges ou de tout autre ouvrage d'histoire. Le rituel de l'Eglise a une minutie de prescriptions qui lui donne une grande beauté, et dont le formalisme extrêmement précis est inséparable des idées mêmes de religion et de culte organisés. Mais à chaque instant s'impose le souvenir des rites de magie. Le Christianisme s'est parfois installé dans des temples de forme grecque ; souvent il a utilisé, pour appuyer ou illustrer sa foi, des matériaux qu'une mythologie méprisée par lui avait déjà façonnés à son usage et dont il se bornait à changer les noms. Rien de choquant à cela, si l'on a soin de distinguer les idées et les sentiments des modalités d'expression dont elles s'entourent. Il est dans la nature un peu vague des symboles de pouvoir servir à plusieurs fins. Dans les rites s'est produit quelque chose d'analogue : désappropriation et transposition, mais maintien d'usages traditionnels.

Cette réserve faite, les emprunts de l'Eglise aux usages de magie sont attestés par les faits suivants (je ne cite que les plus apparents) :

1° *L'usage du chant dans la prière et dans le sacrifice.* — Il y a des messes « basses » ou « privées » où l'on ne chante pas, ce qui est contraire au principe de magie d'après lequel les actes ne valent que s'ils sont accompagnés d'un chant ; mais si, dans la magie elle-même, le chant initial a eu peu à peu pour substituts la récitation, puis l'écriture, il ne faut pas s'étonner que, hors de la magie, dans les cultes organisés, il y ait eu une substitution semblable. Je dis *substitution*, car la messe chantée, dite encore « solennelle » ou « publique », est la plus ancienne : « La sainte messe, dans les desseins de Dieu et les intentions de l'Eglise, devait être surtout solennelle et publique. C'est le sacrifice, c'est-à-dire l'acte le plus grand du culte extérieur, offert à Dieu au nom du peuple chrétien tout entier. Rien donc ne serait plus convenable qu'il fût célébré avec tout l'éclat du chant. » L'auteur de ces lignes, Th. Bernard, paraît ne voir dans le chant qu'un moyen de rehausser la pompe, « l'éclat » de la cérémonie ; en ce cas, je crois qu'il se trompe. Lui-même rappelle (p. 53) que « l'usage des messes privées (non chantées) ne se généralisa qu'au VIII^e siècle ». Si le chant n'était qu'un moyen de rehausser la solennité, l'évolution se serait faite dans un sens contraire.

En dehors de la messe, je crois inutile de démontrer que la prière primitive était une prière chantée.

2° *L'objet très précis et tout pratique des diverses prières.* — Il y a des prières avec chant : pour obtenir la pluie (on dit le ps. 146) ; pour obtenir le beau temps (on dit le ps. 66) ; pour repousser un orage (on dit le ps. 147) ; pour faire cesser la disette et la famine (ps. 22) ; pour arrêter la peste (ps. 6) ; pour demander secours en temps de guerre et obtenir la défaite des ennemis (ps. 45, 78) ; pour avoir assistance « in quacumque tribulatione » (ps. 90).

Aux oraisons de la messe elle-même, l'Eglise permet ou prescrit d'en ajouter d'autres, dites *collectes* (après le *Gloria*), dont voici l'objet : demander les suffrages des saints ; — pour tous les ordres et les degrés dans l'Eglise ; — pour le pape ; — pour le prince régnant ; — pour les prélats et les congrégations ; — pour la famille spirituelle ou temporelle ; — pour la paix ; — contre les persécuteurs de l'Eglise ; — les méchants ; — pour une nécessité quelconque ; — pour le temps de l'adversité ; — de la famine ; — pour demander la pluie ; — le beau temps ; — pour chasser les tempêtes ; — contre les tremblements de terre ; — les maladies des animaux ; — pour le prêtre lui-même ; — pour obtenir le don des larmes ; — la rémission des péchés ; — pour la réconciliation des pénitents publics ; — pour les âmes tentées et affligées ; — pour éloigner les mauvaises pensées ; — pour demander la continence, — l'humilité, — la patience, — la charité ; — pour les amis dévoués, — les ennemis, — les prisonniers et les captifs, — les navigateurs ; — pour la santé et le salut éternel de ceux qui sont en vie ; — pour les vivants et pour les morts. Je me borne à ces exemples caractéristiques.

Comment oublier que dans tous les pays connus, depuis l'Amérique du Nord jusqu'à l'Extrême-Orient, en passant par l'Europe, et depuis les pays scandinaves jusqu'au cœur de l'Afrique, il y a eu des cérémonies magiques où le chant était employé pour obtenir le plus souvent des résultats identiques ? Et s'il est démontré que sur d'autres points plus importants l'Eglise a obéi au principe de continuité, comment ne pas reconnaître que là aussi elle a été héritière et continuatrice ? D'ailleurs, j'ai garde de méconnaître une différence importante : dans la magie, on commande ; ici, on supplie. Néanmoins persiste la foi dans la vertu des formules chantées.

3° *Le symbolisme et le formalisme rigoureux.* — La magie vit de symboles créés d'après la loi d'imitation. On fait brûler une feuille de laurier : par là, le magicien symbolise ou « imite » la passion, la *flamme* qu'il veut donner au cœur de quelqu'un. Il crache trois fois : par là, il symbolise ou imite la fuite d'un mauvais Esprit qu'il veut chasser du corps de quelqu'un. Tous les gestes, manuels ou vocaux, sont déterminés par ce principe : l'image matérielle (approximative) est équivalente à un fait moral ; et, en l'« imitant », elle provoque sa réalisation.

Que de fois, dans les rites de l'Eglise, on aurait à faire cette observation !

Observons le prêtre qui va se rendre à l'autel pour y célébrer la messe. Le prêtre doit se laver les mains : c'est le symbole d'une purification de l'âme, comme l'indique la prière : *Da, Domine, virtutem manibus meis, ad abstergendam omnem maculam, ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi servire.* « Si les mains étaient trop sales, il y aurait péché mortel. » (Liguori.) La pureté des mains est donc assimilée à celle de l'âme. Les officiers qui précèdent le célébrant à l'autel, dans la messe solennelle, ont leur raison d'être dans le même ordre d'idées : le *thuriféraire* exprime « par la fumée de son encens les désirs des patriarches et des prophètes avant la venue du Messie ; et, par le feu de son encensoir, l'encens des séraphins qui précédaient le Sauveur à son ascension » (Th. Bernard). Les *acolytes* suivent le thuriféraire en portant des flambeaux allumés ; ils représentent « les prophètes, le Précurseur, les apôtres, qui annonçaient l'arrivée ou la présence de Jésus, *vraie lumière du monde* » (*id.*). Le *cérémoniaire* a aussi une fonction symbolique. Le *diacre* et le *sous-diacre* représentent l'Ancien et le Nouveau Testament (*id.*). Le *prêtre* va de la sacristie à l'autel et, « dans cette marche, il représente le Sauveur entrant dans le monde » (Le Courtier). Le prêtre doit avoir « le visage et les mains propres, la tonsure et la barbe fraîchement faites, les cheveux peignés, les ongles pas trop longs, etc... » (dispositions résumées par Le Vavas seur). L'aspersion de l'autel, des objets et des personnes par l'eau bénite est un symbole où un phénomène moral est *imité* (et, par conséquent, *provoqué*) par un fait matériel ; « les constitutions apostoliques, Théodet et saint Jérôme nous en faisaient déjà connaître les admirables effets : *elle purifie les âmes et les préserve de la corruption par la grâce du repentir qu'elle obtient et par la vertu qu'elle a de chasser le démon* » (Th. Bernard). Après avoir entonné l'antienne *Asperges me*, le prêtre asperge l'autel trois fois, puis s'asperge lui-même par un signe de croix fait sur le front avec l'extrémité du goupillon ; il asperge ensuite le diacre, le sous-diacre, le clergé, le peuple, en récitant le psaume *Miserere*. Encore un symbole et une imitation ! — Pourquoi *trois fois* l'aspersion de l'autel et le chant *Miserere mei Deus*, etc... ? Il s'agit, comme dans une primitive cérémonie de magie, d'obtenir des grâces ; or ces grâces « ne nous sont pas dues ; les péchés nous en rendent indignes et nous ne pouvons rien espérer que par la miséricorde de Dieu » (Olier). Les gestes, les formules orales, leur répétition et leur rythme, — avec le sentiment et l'état d'âme qui les accompagnent, — ont donc pour objet d'obtenir ces bienfaits.

Le principe d'après lequel un geste est l'équivalent d'un fait moral très important explique pourquoi, dans l'accomplissement des rites religieux, comme dans celui des rites magiques, le formalisme est si rigoureux.

Voici quelques-unes des *fautes* et « infractions condamnables aux rubriques du Missel » que peut commettre le prêtre, à la sacristie ou à l'autel (d'après Th. Bernard, *Appendice III* de son *Cours de liturgie romaine*, p. 425 et suiv.) :

En faisant passer les bras dans les manches de l'aube, commencer par la manche gauche au lieu du contraire. Croiser le côté gauche de l'étole sur le côté droit ;

Ne pas baiser les ornements qui doivent l'être (amict, manipule, étole) ou baiser ceux qui ne doivent pas l'être (aube et chasuble) ;

Tenir le calice avec la main droite, ayant la gauche dessus ;

Relever d'une main son aube ou sa soutane, en marchant, ou avoir la main pendante, et non sur le calice ;

Commencer la messe avant que le servant ait allumé les deux cierges ;

Ne pas réciter la prière *Oremus* au moment précis où l'on est arrivé au milieu de l'autel, et après avoir posé sur celui-ci les mains jointes ;

Ne pas dire le nombre exact de *Kyrie* et *Christe eleison*, ou en intervertir l'ordre ;
 Réciter, en marchant, certaines prières quand il ne le faut pas. — Dire *Jube*,
Domne, au lieu de *Jube*, *Domine* ;

Faire de pieuses aspirations en dehors des prières commandées ;

Prononcer trop lentement ;

Ne pas croiser les pouces, et le droit sur le gauche, quand on a les mains jointes ;

Ne pas appuyer toute la main sur l'autel, mais seulement les doigts, quand on doit le baisser ;

Ecarter les doigts quand on a les mains étendues ;

Ne pas toucher le livre en lisant l'*Epître* ;

Ne pas poser la main gauche sur le livre en y faisant le signe de la croix au commencement de l'*Evangelie* ;

Tourner les feuillets du Missel sans prendre les signets ;

Lever les yeux quand il ne faut pas, comme au commencement du *Gloria in excelsis*, du *Credo* et des deux *Memento* ; et ne pas les lever quand il le faut, comme avant *Munda cor meum*, etc. ;

Ne pas baisser réellement l'autel ou ne pas le faire au milieu ;

Ne pas tenir unis le pouce et l'index de chaque main, depuis la consécration jusqu'à l'ablution des doigts ;

S'appuyer sur son côté gauche en disant : *Domine, non sum dignus*.

Les fautes de ce genre — les principales, celles « qui se commettent le plus fréquemment » — sont au nombre de 94 (d'après Th. Bernard).

4° Par le même principe encore, s'explique un fait qui nous ramène à la musique.

L'usage du rythme binaire et du rythme ternaire dans les répétitions.

Le *Kyrie eleison*.

Une des formules de prière chantée les plus anciennes, les plus éloquentes et les plus belles, car elle résume le sentiment religieux, est certainement : *Dieu, aie pitié !*

Kyrie, eleison ! (3 fois.)

Christe, eleison ! (id.)

Kyrie, eleison ! (id.)

Comment s'explique son rythme ?

« C'est le cri instinctif de la nature vers Dieu, » dit le cardinal Bona. Soit, pour ce qui regarde le sentiment traduit par la formule ; mais ce que la nature ne trouve pas instinctivement, c'est la triple répétition de chaque partie de la prière, la limitation rigoureuse au nombre trois, et l'observation exacte par le célébrant — sous peine de péché — de l'ordre où les trois appels doivent être dits.

Le deuxième concile de Vaison (523) semble dire (*canons* 3 et 4) qu'on répète pour mieux arriver à la « componction du cœur ». — Même objection. Le nombre 3 produit-il la « componction » plutôt que le nombre 4 ou 5 ?...

« C'est pour imiter les chants des neuf chœurs angéliques, » dit Lebrun. Inclignons-nous, et passons.

« Les trois premiers, dit saint Thomas, sont pour le Père ; les trois seconds pour le Fils et les trois derniers pour le Saint-Esprit, et chacun a trois invocations, pour montrer la circumincession des trois personnes divines. » (*Pars III, qu. 83, art. 4*, cité par Th. Bernard.) — L'idée de la Trinité explique bien pourquoi il y a trois appels, et trois fois *eleison*, mais elle ne m'explique pas pourquoi il y a *deux* mots différents (*Kyrie* et *Christe*) et pourquoi chaque formule est répétée trois fois ; de ce dernier fait elle donne une raison trouvée après coup, et subjective, en ce sens qu'elle n'est admissible, comme toutes les affirmations de la théologie, que si elle est fondée sur l'accord d'un certain nombre de témoignages autorisés.

Un autre théologien (Le Courtier) insinue que chaque *eleison* a un but spécial qui est sous-entendu. Ainsi il convient de dire, ou de penser :

Seigneur (esprit de lumière), ayez pitié (*de mes ténèbres*) ;

Seigneur (esprit de force), ayez pitié (*de ma faiblesse*) ;

Seigneur (esprit de sainteté), ayez pitié (*du peu de profit que je tire de vos grâces*).

Autant que j'en puisse juger, ceci me paraît être de l'exégèse de fantaisie ; les misères humaines sont donc limitées au nombre de neuf, exactement, par groupe de trois ?

Pour ne pas nous égarer en émettant une opinion à laquelle on pourrait opposer une autre opinion, bornons-nous à observer des faits.

Kyrie eleison, répété 3 fois, suivi de *Christe eleison*, répété aussi 3 fois, et de la reprise *Kyrie eleison*, répétée encore 3 fois, constitue un ensemble dont le schéma est celui-ci :

A, A, A ;

B, B, B ;

A, A, A.

ou, plus simplement A, B, A, soit trois strophes, composées chacune de trois formules pareilles et dont la troisième est la reprise de la première. 1° Cette construction est essentiellement musicale, que l'on considère le rythme de chaque strophe ou celui de l'ensemble ; 2° cette construction musicale se retrouve dans la plupart des incantations magiques antérieures au christianisme.

Je n'oublie pas, d'ailleurs, que, dans la Bible, les magiciens sont frappés d'anathème, et même condamnés à mort (*Exode*, xxii, 18.)

(A suivre.)

Documents historiques. — Les origines de l'opéra en France.

I. — *Privilège accordé au Sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'Opéra en Musique et en Vers François. — Grâce et disgrâce. Les Nobles sur la scène.*

A St-Germain en Laye, le 28 juin 1669.

(D'après le document conservé aux Archives de l'Opéra.)

Louis par la Grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre. A tous ceux qui ces présentes Lettres verront, Salut. Notre bien aimé et féal Pierre Perrin, Conseiller en nos Conseils, et Introdacteur des Ambassadeurs près la personne de feu notre très cher et bien aimé Oncle le Duc d'Orléans ; nous a très humblement fait remontrer, que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses Académies, dans lesquelles il se fait des Représentations en Musique, qu'on nomme *Opéra* : que ces Académies étant composées des plus excellents Musiciens du Pape et autres Princes, même de personnes d'honnête Famille, Nobles et Gentilshommes de naissance, très-savants et expérimentés en l'Art de Musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables Divertissements, non seulement des Villes de Rome, Venise et autres Cours d'Italie ; mais encore ceux des Villes et Cours d'Allemagne et d'Angleterre, où lesdites Académies ont été pareillement établies à l'imitation des Italiens ; que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites Représentations, se remboursent de leurs Avances sur ce qui se reprend du Public à la Porte des lieux où elles se font ; et enfin, que s'il nous plaisoit de lui accorder la Permission d'établir dans notre Royaume de pareilles Académies, pour y faire chanter en public de pareils Opéras ou Représentations en Musique et en Langue Française, il espère que non seulement ces choses contribueroient à notre Divertissement et à celui du Public ; mais encore que nos Sujets s'accoutumans au goût de la Musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet Art, l'un des plus nobles Libéraux. A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des Arts dans notre Royaume, et traiter favorablement ledit Exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu notre très cher et bien aimé oncle le Duc d'Orléans, que de ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années, en la composition des Paroles de Musique, qui se chantent, tant en notre Chapelle qu'en notre Chambre ; Nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces présentes signées de notre main, la Permission d'établir en notre bonne Ville de Paris, et autres de notre Royaume, une Académie, composée de tel nombre et qualité de Personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des Opéras et Représentations en Musique et en Vers François, pareilles et semblables à celles d'Italie : Et pour dédommager l'Exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites Représentations, tant pour les Théâtres, Machines, Décorations, Habits, qu'autres choses nécessaires, Nous lui permettons de prendre du Public telles sommes qu'il avisera ; et à cette fin, d'établir des Gardes, et autres gens nécessaires, à la Porte des lieux où se feront lesdites Représentations ; Faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux Officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer et de faire chanter de pareils Opéra ou Représentations en Musique et en Vers François,

dans toute l'étendue de notre Royaume pendant douze années, sans le consentement et permission dudit Exposant, à peine de dix mille livres d'amende, confiscation des Théâtres, Machines et Habits, applicables un tiers à Nous, un tiers à l'Hôpital Général, et l'autre tiers audit Exposant. Et attendu que lesdits Opéra et Représentations sont des Ouvrages de Musique tous différens des Comédies récitées, et que Nous les érigeons par ces dites Présentes, sur le pied de celles des Académies d'Italie, où les Gentilshommes chantent sans déroger ; Voulons et Nous plaît, que tous Gentilshommes, Damoiselles, et autres personnes puissent chanter audit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au Titre de Noblesse, ni à leurs Privilèges, Charges, Droits et Immunités ; Révoquant par ces Présentes toutes permissions et Privilèges que nous pourrions avoir ci-devant donnez et accordez, tant pour raison dudit Opéra que pour réciter des Comédies en Musique, sous quelque nom, qualité, condition et prétexte que ce puisse être. Si donnons en mandement à nos amez et féaux Conseillers, les Gens tenans notre Cour de Parlement à Paris, et autres nos Justiciers et Officiers qu'il appartiendra, que ces Présentes ils ayent à faire lire, publier et enregistrer ; et du contenu en icelles, faire jouir et user ledit Exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens ; car tel est notre plaisir. Donné à Saint Germain en Laye le vingt huitième jour de juin, l'an de Grace mil six cent soixante neuf ; et de notre Règne, le vingt septième.

Signé Louis ; et sur le replis, *Par le Roi,*

COLBERT.

II. — *Lettres patentes portant établissement d'une Academie Royale de Musique en faveur du S^r de Lully.*

Louis, par la grace de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et avenir salut. Les sciences et les arts étant les ornemens les plus considérables des Etats, nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens depuis que nous avons donné la paix à nos peuples que de les faire revivre en appelant près de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceler non seulement dans l'étendue de notre Royaume, mais aussi dans les pays étrangers ; et pour les obliger d'avantage à les y perfectionner nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance, et comme entre les arts libéraux la musique y tient un des premiers rangs, nous avons dans le dessein de la faire réussir avec tous ses avantages par nos lettres patentes du 28 juin 1669 accordé au S^r Perrin une permission d'établir en notre bonne ville de Paris et autres de notre Royaume des Académies de Musique pour chanter en public des pièces de théâtre comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années ; mais ayant été depuis informés que les peines et les soins que led. S. Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention et élever la Musique au point que nous nous étions promis, nous avons cru pour y mieux réussir qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues et qui eût assez de suffisance pour former des élèves, tant pour bien chanter et jouer sur le théâtre que dresser des bandes de violons, flûtes et autres instrumens. A ces causes, bien informés de l'intelligence et grande connoissance que s'est acquise notre cher et bien aimé Jean Baptiste Lully au fait de la Musique dont il nous a donné et donne journellement de très agréables preuves depuis plusieurs années qu'il est attaché à notre service qui nous ont convié de l'honneur de la charge de surintendant et

compositeur de la Musique de notre chambre, nous avons aud. S. Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes lignes de notre main d'établir une Académie Royale de Musique dans notre bonne ville de Paris qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon être, que nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera pour faire des représentations devant nous quand il nous plaira de pièces de Musique qui seront composé tant en vers françois qu'autres langues étrangères, pareille et semblable aux Académies d'Italie pour en jouir sa vie durant et après lui celui de ses enfans qui sera pourvu et reçu en survivance delad. charge de surintendance de la Musique de notre chambre avec pouvoir d'associer avec lui qui bon lui semblera pour l'établissement de lad. Académie ; et pour le dédommager des grands frais qu'il aura à faire pour lesd. représentations, tant à cause de théâtre, machines, Décorations, habits qu'autre chose nécessaire, nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant nous, sans néanmoins qu'il puisse se servir, pour l'exécution desd. pièces, des Musiciens qui sont à nos gages, comme aussi de prendre telle somme qu'il jugera à propos et d'établir des gardes et autres gens nécessaires aux portes des lieux où se feront lesd. représentations ; faisons très expresses interdictions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition que ce soit, même aux officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer comme aussi de faire chanter aucune pièce entière en Musique en vers françois ou autres langues, sans la permission par écrit du S. de Lully à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation de théâtres, Machines, Décoration, habits et autres choses applicables à nous, un tiers à l'hôpital général et l'autre tiers au S. de Lully, lequel pourra aussi établir des écoles particulières de Musique en notre bonne Ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de lad. Académie Royale et d'autant que nous l'exigeons sur le pied de celles des Académies d'Italie où les gentilshommes chantent publiquement en Musique sans déroger, nous voulons et nous plait que tous gentilshommes et Demoiselles puissent chanter auxd. pièces et représentations de notre Académie Royale sans que pour ce ils soient censés déroger aud. titre de noblesse ni à leurs privilèges, charges, droits et immunités ; révoquons, cassons et annulons par ces dits présentes toutes permissions et privilèges que nous pouvions avoir cy devant donnés et accordés, même celui du S. Perrin pour raison desd. pièces de théâtre en musique sous quelques nom, qualité, conditions et prétextes que ce puisse être ; si donnons en Mandement à nos amés et féaux Con^{rs} les gens tenans notre Cour de parlement à Paris et autres nos justiciers et officiers qu'il appartiendra, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et enrégistrer et du contenu en icelles faire jouir et user led. exposant pleinement et paisiblement cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens au contraire. Tel est notre plaisir ; et afin que ce soit chose ferme et stable à toujours nous y avons fait mettre notre scel. Donné à Versailles au mois de Mars l'an de grace 1672 et de notre Règne le Vingt neuvième.

Signé LOUIS ; et plus bas COLBERT.

Pour ampliation : AMELOT.

Le Gérant : A. REBECQ.