

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE

PAR C. KALKBRENNER

Membre de la Société Philotechnique de Paris , de
l'Académie Royale de Musique de Stockholm , et de
l'Académie Philharmonique de Bologne.

AVEC IX PLANCHES

TOME SECOND

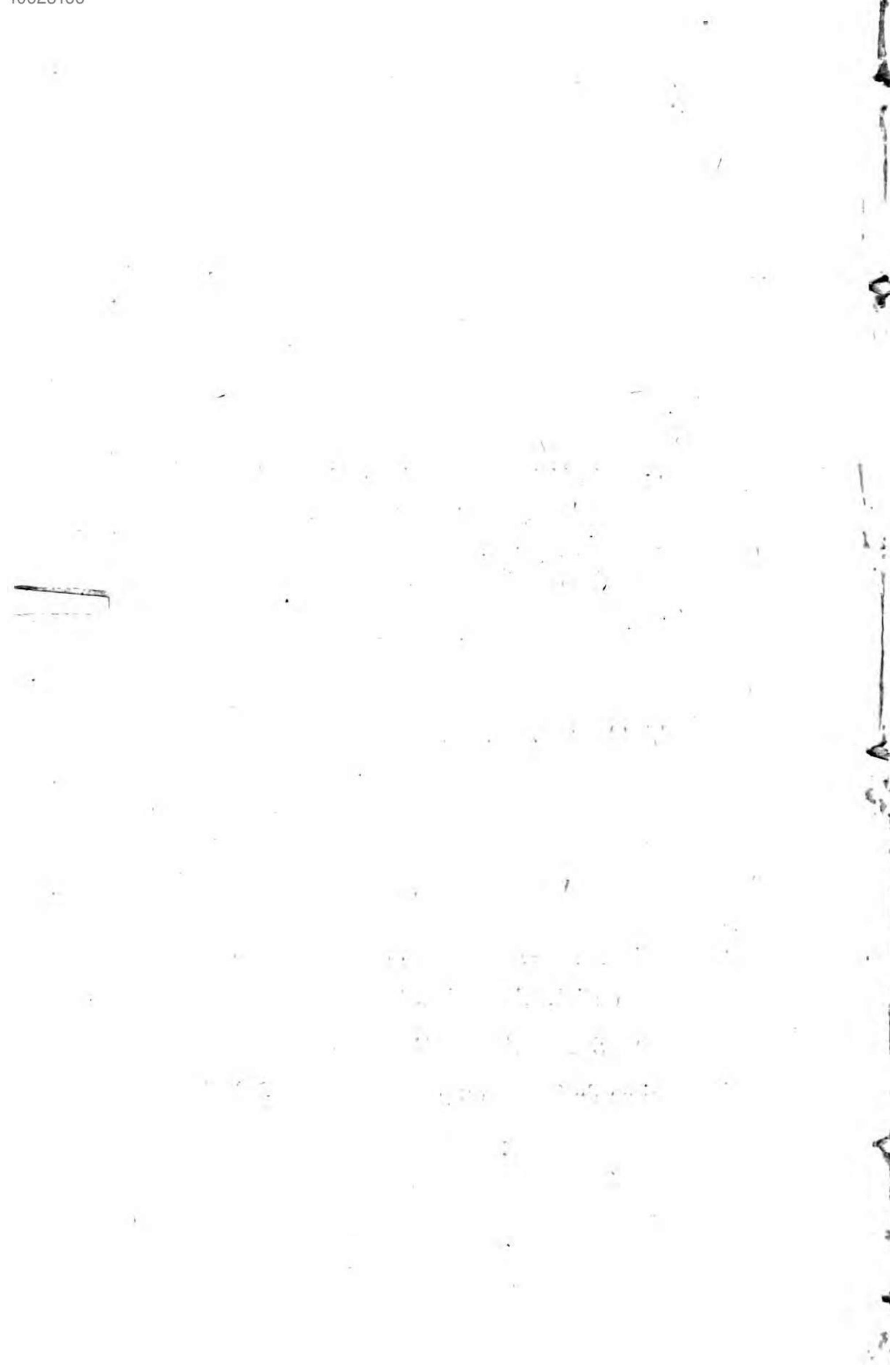
A PARIS

Chez AMAND KÖENIG , Libraire
quai des Augustins , N° 31

A STRASBOURG

Même Maison de Commerce , rue du Dôme , N° 26

1802



E R R A T A.

T O M E P R E M I E R.

Page 78, ligne 12, *l'indication de la note doit être à la ligne suivante, après le mot conjugale.*

P. *ibid.*, lig. 14, zhythme : *lisez* rythme.

P. 80, lig. 6, Paus. in Alt : *lisez* Paus. in Att.

P. 100, lig. 3, frapper : *lisez* frappé.

P. *ibid.* lig. 4, lever : *lisez* levé.

P. 153, note (1), lig. 9, Scopa : *lisez* Scopas.

P. *ibid.*, note (2), lig. 5, s'écarât : *lisez* s'écartât.

P. 178, lig. 4, cornes : *lisez* cordes.

P. 188, lig. 5, proslambranomenos : *lisez* proslambanomenos.

T O M E I I.

P. 88, lig. 13, tu ne puisse : *lisez* tu ne puisses.

P. *ibid.*, lig. 15, grosse : *lisez* grosses.

P. 103, lig. 22, son get core : *lisez* son gēt corps.

HISTOIRE
DE
LA MUSIQUE.

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE
CHEZ LES ROMAINS.

LE peuple romain, si remarquable par son origine, par son élévation, par ses victoires et par la décadence de son empire, ne nous offre, pendant les quatre premiers siècles de son existence, que fort peu de fragmens pour l'histoire de la musique : nous les avons recueillis avec tout le soin possible : cependant, pour bien les faire connoître et approfondir, il nous faut commencer par l'exposition de quelques institutions politiques et religieuses auxquelles la musique s'identifioit tellement, qu'elles influoient toujours sur ses progrès.

Romulus, fondateur de la monarchie romaine,
TOME II. A

s'occupa pendant son règne à former son peuple pour la guerre, et à lui inspirer le respect et la crainte des dieux. Il fit bâtir des temples, éleva des autels, ordonna le cérémonial que l'on devoit suivre dans les sacrifices, et institua des collèges de prêtres. Il prépara la grandeur future de son empire par des lois convenables à sa situation. Nous n'en citerons qu'une seule, comme ayant rapport à notre sujet ; c'est celle qui défendoit aux Romains d'embrasser jamais d'autres professions que celles des armes et de l'agriculture. Voilà la raison pour laquelle les Romains en général s'appliquèrent si peu à l'étude de la musique, et abandonnèrent l'exercice des sciences et des beaux arts à leurs esclaves ou aux étrangers qui venoient s'établir à Rome.

L'institution religieuse la plus remarquable fut celle des *augures*, que les Romains alloient consulter avant d'entreprendre quelque chose d'important, soit en paix, soit en guerre. La science des mystères consistoit à observer les différentes régions du ciel, le vol des oiseaux et les poulets sacrés : si ces poulets mangeoient avidement ce qu'on leur présentoit, c'étoit regardé comme un heureux présage ; mais s'ils mangeoient peu et lentement, ou qu'ils dédaignassent tout à fait leur pâture, on étoit menacé des plus grands malheurs. La musique et la poésie ne pouvoient avoir au-

cune part à ces mystères, puisqu'un augure en fonction étoit condamné au plus profond silence.

Une autre institution, plus intéressante par rapport à ces deux arts, étoit celle des *Arvales* ou prêtres de Cérès. Au jour du sacrifice que l'on offroit avant que de couper les blés, on faisoit trois fois la procession autour du champ, conduisant la victime, qui étoit ordinairement une truie ou une vache pleine, et que l'on immoloit après avoir purifié le champ par les lustrations d'usage. Pendant cette cérémonie, le grand prêtre, couronné de feuilles de chêne, chantoit à la louange de Cérès des hymnes, que les prêtres inférieurs répétoient après lui. Nous ignorons si, dans l'origine, ces chants furent accompagnés par des instrumens de musique, aucun auteur de l'antiquité ne s'étant expliqué à ce sujet.

Romulus avoit régné trente-sept ans lorsqu'il fut assassiné par les sénateurs. Après un interrègne d'un an, la couronne fut décernée à *Numa Pompilius*. Ce prince, convaincu que pour gouverner avec succès un peuple grossier et ignorant il falloit le captiver par l'empire de la religion, feignit d'avoir des conférences avec la nymphe Egérie (1), qui lui transmettoit les volontés des

(1) Pendant mon séjour à Rome je visitai la grotte de la nymphe Egérie, située dans une vallée délicieuse et entou-

immortels ; et le peuple reçut alors ses lois avec un saint respect. Numa institua beaucoup de collèges de prêtres , fit bâtir des temples , et parvint à adoucir les mœurs de ses sujets. Parmi ses nombreuses institutions , nous ne parlerons que des *Vestales* et des *Saliens* ou prêtres de Mars.

L'ordre des vestales étoit composé d'un petit nombre de jeunes filles qui , dès leur admission , consacroient leur virginité au soin d'entretenir dans le temple de Vesta le feu sacré qui brûloit sans cesse sur l'autel (1), et de garder le palla-

rée d'un petit bosquet ; elle sert d'abreuvoir aux troupeaux que l'on mène paître dans les environs. L'intérieur est entouré de niches , qui autrefois étoient ornées de statues représentant des muses. Dans le fond , au-dessus d'une source limpide , on aperçoit une figure de la nymphe Egérie , mais on assure que ce n'est point celle qu'adorèrent les Romains qui , dit-on , fut enlevée par ordre de Pie VI , et déposée dans son musée. Cette figure se ressent des injures du temps ; les morceaux de marbre que l'on voit encore épars sur les parois de la grotte , attestent les ornemens dont elle étoit décorée , et augmentent les regrets des amateurs de l'antiquité.

(1) L'on ne peut s'empêcher de déplorer la foiblesse humaine en voyant les peuples de tous les siècles et de tous les pays , imiter les uns des autres , quelques cérémonies religieuses , et se vanter ensuite d'être seuls en possession de la vraie manière d'adorer Dieu. C'est ainsi que la cérémonie du feu sacré , entretenu dans le temple de Vesta ,

dium, amené de Troye, auquel les Romains attachoient le salut de l'empire. Ce palladium n'étoit autre chose qu'une petite figure de Minerve, tenant de la main droite sa lance, de la gauche son bouclier, et ayant un casque sur la tête. L'entrée du temple des vestales étoit défendue aux hommes, sous peine de mort, à l'exception du grand pontife, qui surveilloit ces vierges dans l'exercice du culte mystérieux de Vesta. Nous avons lieu de croire que la musique n'entroit pour rien dans ces cérémonies ; car nul événement ne nous indique que jamais on ait chanté des hymnes dans le temple de Vesta. Les vestales jouissoient de la plus grande considération ; elles ne paroissoient en public qu'entourées de la plus grande pompe, ce qui contrastoit singulièrement avec la simplicité et la pureté des mœurs dont elles devoient offrir l'image. Elles assistoient à toutes les fêtes et spectacles publics, même aux combats des gladiateurs dans le cirque. Ce fut Théodose, empereur chrétien, qui supprima cet ordre et confisqua ses biens immenses.

Les saliens, ou prêtres de Mars, institués pour

n'étoit autre chose qu'une copie des cérémonies religieuses de Moïse. Voyez Lévitique, chap. 6. Il en est de même d'une grande partie des cérémonies religieuses des Chrétiens, qui ne sont que des copies et des imitations fidelles du paganisme.

conserver les boucliers sacrés, faisoient, au mois de mars de chaque année, une procession solennelle, qui offroit plutôt le tableau d'une danse de fous que d'une cérémonie religieuse. Ils étoient vêtus d'une grande robe retroussée, et avoient la tête couverte d'un casque; ils tenoient d'une main un petit bouclier, appelé *ancilia*, et de l'autre une épée, avec laquelle ils frappoient sur le bouclier en même temps qu'ils sautoient à droite et à gauche, en chantant des hymnes consacrés au dieu Mars. C'est ainsi qu'ils faisoient leur procession dans les rues et les places publiques de la ville pendant les treize premiers jours du mois de mars que duroit cette fête. Il est à regretter qu'aucun auteur de l'antiquité n'ait daigné nous transmettre quelques fragmens du genre de ces hymnes et de leur mélodie (1).

Après la mort de Numa, les Romains se virent obligés de reprendre les armes et de faire la guerre à leurs voisins. Le règne de *Tullus Hostilius*, ainsi que celui d'*Ancus Martius*, troisième et quatrième rois des Romains, ne nous offrent rien qui puisse intéresser les amateurs de la musique. Mais sous le règne de *Tarquin Priscus* nous trou-

(1) Pendant la durée de cette fête singulière, il n'étoit pas permis aux Romains de se marier, ni d'entreprendre une expédition militaire, ni même de faire des courses à cheval, etc.

vons de quoi exciter l'attention de nos lecteurs. Ayant fini avec gloire une guerre sanglante contre les Latins , ce roi fit , à son retour dans Rome , célébrer les *jeux romains* d'une manière plus pompeuse qu'aucun de ses prédécesseurs n'avoit encore fait. Ces jeux , institués par un principe de religion et célébrés en l'honneur de Neptune , ne consistoient jusqu'alors qu'en courses de chevaux et de chars ; car les Romains n'étoient pas encore instruits dans les exercices gymniques. Tarquin Priscus , pour donner plus de variété à la fête et la rendre plus mémorable , fit venir des athlètes de la Toscane , où ces exercices étoient déjà fort en usage. Il désigna en même temps une belle place entre les monts Palatin et Aventin , pour y faire bâtir un cirque d'une magnificence et d'une grandeur étonnante. Ce cirque avoit 1487 pieds de longueur sur 652 de largeur , et pouvoit contenir plus de 150,000 spectateurs. Il avoit la forme d'un carré long , mais circulaire à l'un des deux bouts : bâti tout en marbre , il étoit orné tout autour de magnifiques portiques et de deux rangs de sièges ; au milieu de l'arène , il y avoit une longue et large muraille , appelée *Spina* , sur laquelle on voyoit plusieurs petits temples et deux obélisques. Jules César fit encore embellir ce cirque , en y plaçant le fameux obélisque que l'on voit encore sur la place du peuple (*Piazza*

del Popolo), en entrant dans Rome. Ce cirque fut ruiné par l'incendie de Néron ; mais Domitien et Trajan le firent rebâtir, l'agrandirent et le rendirent encore plus beau. Constantin y fit élever un superbe obélisque, plus grand encore que celui de Jules César ; c'est le même que l'on admire à présent à Rome, sur la place de Saint Jean de Latran : il est d'un granit rouge, orné d'hiéroglyphes, et sa hauteur est de 115 pieds et demi, sans compter le piédestal. On rapporte aussi que ce fut dans ce cirque qu'Androclès, exposé aux bêtes féroces, fut reconnu par le lion à qui il avoit tiré une épine du pied, et qui, au lieu de le déchirer, vint se coucher à ses pieds, le lécha et le caressa, en signe de reconnoissance.

Les prêtres, institués pour garder les livres sacrés de la Sibylle, et chargés du soin de les expliquer dans les événemens malheureux, faisoient des sacrifices à Apollon pour invoquer son assistance ; mais nous ignorons si la musique fut mise en usage dans cette cérémonie.

Nous sommes dans la même incertitude relativement au culte des autres divinités qu'adoroient les Romains. Cependant nous savons que, dans la plupart des sacrifices particuliers, et plus encore des sacrifices publics, la musique jouoit un rôle distingué, et que les joueurs de flûte, les conducteurs de victimes, les personnes qui faisoient

l'offrande, ainsi que les prêtres qui la recevoient, étoient tous couronnés de branches de chêne, de myrte, de laurier, etc., selon les attributs de la divinité à laquelle on sacrifioit. Pendant la cérémonie les musiciens jouoient des hymnes sacrés : lorsque la victime étoit immolée et que le prêtre victimaire l'avoit dépecée, tout le cortége se réunissoit aux prêtres pour manger, dans le temple, la chair de la victime ; et pendant ce repas on chantoit des hymnes à la louange des dieux auxquels on venoit de sacrifier.

Les flûtes dont on jouoit dans les temples devoient être faites de buis : ce n'étoit que dans les jeux publics et sur les théâtres que l'on employoit les flûtes d'argent. Les trompettes n'étoient employées que dans ces grands sacrifices de cent bœufs à la fois, que les Grecs appeloient *hécatombes* ; alors le cortége étoit précédé des musiciens qui sonnoient de la *trompette* et du *lituus*. (Tubicines et Liticines. Voyez Tite-Live, Tacite, les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres et des Inscriptions, et le Discours de la religion des anciens Romains par de Choul.)

Les joueurs de flûte formoient à Rome une corporation ou collège qui exerçoit la plus grande influence sur le peuple et sur le sénat. Lorsqu'on voulut supprimer leur dîner journalier au capitolé, tous ces musiciens émigrèrent en corps et se

retirèrent à Tivoli. Le peuple en fut profondément affligé, et le sénat même en conçut de vives inquiétudes; car on ne pouvoit plus faire de sacrifices, n'y ayant personne qui sût jouer un hymne sacré sur la flûte. On envoya une députation au sénat de Tivoli, pour le prier de vouloir bien employer sa médiation pour faire retourner les musiciens à Rome : le peuple de Tivoli vivoit alors en bonne intelligence avec les Romains. On fit venir les joueurs de flûte, et on les exhorta de retourner dans leur patrie; mais ils s'y refusèrent obstinément. Tout moyen de persuasion ayant été inutilement employé, le sénat de Tivoli eut recours à la ruse : sous le prétexte d'ajouter plus d'éclat à la célébration d'une fête, il les invita d'accompagner la cérémonie avec leur musique. Les musiciens ayant accepté de bonne grâce, on commença par leur donner un repas splendide, dans lequel on les enivra si complètement, que bientôt ils tombèrent tous dans un profond sommeil. Aussitôt on les plaça sur des chariots, et on les transporta à Rome. Arrivés le lendemain sur la place publique, et réveillés par la foule du peuple, qui accouroit plein de joie et d'alégresse de revoir ses joueurs de flûte, ils s'aperçurent qu'ils avoient été surpris; mais on les supplia avec tant d'instances et de marques de considération de ne plus s'en aller de Rome, qu'ils ne purent s'y refuser.

Alors le sénat ordonna que les musiciens employés dans les sacrifices seroient nourris dans les temples comme précédemment. Les joueurs de flûte reprirent leurs fonctions, et des réjouissances générales succédèrent à quelques jours d'alarmes.

Si la flûte étoit un instrument indispensable au culte religieux, la trompette ne l'étoit pas moins à la guerre. Quand la levée d'une armée s'étoit effectuée, le chef faisoit donner le signal du départ par quelques sons de trompette; et de même celui de l'attaque quand on étoit en présence de l'ennemi. Si, dans la chaleur de l'action, la troupe se trouvoit désunie, un son de cet instrument suffisoit pour la rallier; un autre pour opérer la retraite, si le combat étoit défavorable. Dans la construction d'un camp, dans la distribution des quartiers, dans les manœuvres générales et particulières de l'armée ou de ses différens corps, tous les ordres étoient donnés par des signaux qu'exprimoient les différens sons de la trompette. Il en étoit de même de tous les mouvemens militaires, soit dans les marches, soit dans les combats.

Ce peuple belliqueux étoit si bien exercé à distinguer ces nombreux signaux par la différence des sons, que l'ennemi le plus rusé n'a jamais réussi à le tromper en les imitant. Annibal ayant surpris la ville de Tarente, voulut faire prisonnière

de guerre la garnison romaine, avant qu'elle pût se jeter dans la forteresse; à cet effet, il fit sonner par les trompettes le signal qui ordonnoit aux Romains de se rendre sur la place d'alarme, qui en pareil cas étoit le cirque. Mais les soldats romains reconnurent à la qualité des sons et aux articulations du signal que ce n'étoit point un romain qui le donnoit, et qu'il cachoit quelque ruse de l'ennemi; en conséquence, au lieu de se rendre au cirque, ils volèrent défendre la forteresse, et Annibal manqua son but.

Malgré l'usage fréquent que les Romains faisoient de la flûte et de la trompette, rien n'indique qu'ils aient excellé sur ces instrumens; et quoique nous manquions de documens authentiques qui constatent la qualité véritable de leur musique vocale et instrumentale, nous croyons pouvoir avancer que leurs talens étoient fort médiocres. Ce jugement ne paroîtra point téméraire, si l'on examine que les musiciens romains tenoient toute leur science des musiciens grecs, lesquels, malgré leur grande réputation, n'eurent jamais que des connoissances foibles et bornées de leur art.

Uniquement occupés de la guerre, de l'agriculture et de leurs cérémonies religieuses, les Romains ne nous offrent rien d'intéressant pour notre ouvrage pendant le règne de Servius Tullius: son successeur, Tarquin le Superbe, n'est remarquable

que parce qu'il fut le dernier roi des Romains. Sa fierté insolente et la conduite criminelle de son fils ayant révolté le peuple, il fut chassé du trône et de Rome. La dignité royale fut abolie après avoir existé environ 250 ans, et le peuple se donna un gouvernement républicain, présidé par deux consuls, qui étoient élus tous les ans parmi les chefs du sénat. Pendant ce gouvernement, qui dura 460 ans, les Romains ne respirèrent plus que pour la gloire de conquérir et de subjuguier. C'est ainsi qu'ils étendirent leur puissance en Europe, en Asie et en Afrique, et que Rome devenue la maîtresse et la capitale du monde, fut le rendez-vous des hommes illustres, le centre des beaux arts, et le dépôt des objets les plus rares et les plus précieux.

Cependant le goût pour les sciences, pour les beaux arts et principalement pour la musique ne se manifesta chez les Romains qu'après qu'ils eurent porté leurs conquêtes au delà des mers et que la Grèce subjuguée fut devenue une province romaine : jusqu'à cette époque, ils vécurent dans un état d'ignorance et de superstition. Il n'est donc pas étonnant que, pendant les premiers 500 ans, nous ne remarquions point chez eux un développement de l'esprit national, un accroissement de connoissances utiles, et surtout un emploi de la musique plus étendu et plus digne de cet art, soit

dans l'exercice du culte, soit dans les entrées triomphales de leurs généraux, soit dans les jeux publics et les fêtes nationales.

Dans les entrées triomphales, les soldats chantoient en l'honneur de leur chef tout ce qui se présentait à leur imagination pour célébrer sa victoire ; car ils ne connoissoient pas encore assez l'art d'arranger les mots poétiquement, pour pouvoir chanter des hymnes, ou des chants de victoire réguliers. Ce chant triomphal ne pouvoit donc être que des cris confus, plus ou moins animés, suivant la récompense que les soldats avoient reçue. Car si le général avoit fait vendre le butin au profit du trésor public, ce qui arrivoit quand les soldats s'étoient mal conduits, ou s'il leur avoit fait distribuer une trop légère gratification, pour lors, pleins d'aigreur et de dépit, ils suivoient le char de leur chef en insultant à sa gloire par des cris moqueurs, plutôt qu'en chantant ses louanges.

Dans les jeux et les spectacles publics, la musique perdit beaucoup de ses effets et de sa considération, dès que l'on y introduisit les combats des gladiateurs. Ce fut par un faux principe de religion qu'en l'an 489, les deux frères Brutus, pour honorer les cendres de leur père, donnèrent un spectacle de gladiateurs qui combattirent jusqu'à la mort. (1) Tout le peuple applaudit à cette nou-

(1) M. Boulanger s'explique ainsi sur cette institution :

veauté, et, dès ce moment, il conçut un tel goût pour ces spectacles barbares, que ceux qui cherchèrent à gagner son affection, furent sûrs de réussir en mettant sous ses yeux de malheureux gladiateurs qui s'entregorgeoient.

Pour entretenir un spectacle aussi cruel qu'inhumain, la nation institua des écoles de gymnastique, où l'on faisoit élever dans l'horrible profession de gladiateur des enfans d'esclaves, qui ensuite étoient obligés de combattre dans les jeux publics pour obtenir leur liberté. Pendant cet apprentissage, on nourrissoit ces infortunés avec les choses les plus propres à engraisser leur corps, afin que dans le combat leur sang coulât plus lentement, et que les spectateurs pussent jouir plus

les Romains, envisageant chaque événement du monde physique comme le présage de grandes calamités, faisoient des jeûnes, des prières publiques, des sacrifices, des jeux solennels, des fêtes extraordinaires, et immoloient souvent des victimes humaines pour apaiser la colère des dieux. La superstition fut donc la cause de ces jeux inhumains et barbares; on croyoit que ceux qui périssent dans ces spectacles sanglans, devenoient des victimes propres à apaiser la colère céleste et à expier les fautes de la nation. La religion en fit d'abord des sacrifices, la politique ensuite en fit des spectacles, et le peuple, par son attachement pour les usages de ses ancêtres, conserva le goût de ces institutions cruelles.

long-temps des horreurs du désespoir et des convulsions des mourans.

Par un raffinement de cruauté, on obligeoit les maîtres de ces écoles de montrer à leurs élèves non-seulement à faire le meilleur usage de leurs armes, pour parer les coups dangereux et faire durer le combat plus long-temps ; mais on exigeoit encore qu'ils exerçassent ces malheureux aux positions et aux attitudes gracieuses dans lesquelles il falloit qu'ils tombassent, quand ils étoient frappés du coup mortel.

Le nombre de gladiateurs étoit, suivant Tite-Live, toujours relatif à la fortune et aux richesses de celui qui donnoit un tel spectacle au public. Les deux frères Lévinus, pour honorer la mort de leur père, firent combattre cinquante gladiateurs ; et par le même motif, Flaminius donna au peuple un festin qui dura quatre jours, pendant lesquels soixante-quatorze gladiateurs furent sacrifiés. Les fils de M. Emilius Lépidus, qui avoit été deux fois consul et augure, firent célébrer pendant trois jours des jeux funèbres en l'honneur de leur père, et chaque jour ils donnèrent pour le plaisir du public le spectacle de quarante-quatre gladiateurs qui combattoient à mort.

Les chœurs chantans ne furent connus à Rome que sous le consulat de C. Claudius Néron et de M. Livius. Pour dissiper la frayeur du peuple, occasionnée

occasionnée par quelques événemens que l'on regardoit comme des prodiges, les pontifes ordonnèrent que trois chœurs de filles, au nombre de neuf dans chacun, feroient une procession dans la ville, en chantant un cantique que le poète Livius fut chargé de composer et de leur apprendre. Tite-Live dit que les Romains de ce temps-là, d'un esprit rude et grossier, avoient été charmés de cette production poétique, mais que ceux de son siècle (le huitième) trouveroient un semblable poème insupportable. Tout cela est bien naturel. Un premier essai ne peut pas avoir le caractère d'un chef-d'œuvre, car il falloit bien des siècles pour perfectionner les arts, surtout chez un peuple tel que les anciens Romains. Cet historien fait encore la description d'un sacrifice à Junon, ordonné par les *décemvirs*. Dans la procession qui eut lieu à ce sujet, un chœur de vingt-sept filles, vêtues de robes traînantes, chantoient un cantique en l'honneur de la déesse. Arrivé dans la grande place, tout le cortège s'y arrêta, et le chœur de filles, se prenant par la main, commença à danser au *rhythme de l'air* qu'il chantoit. Ce que Tite-Live nomme ici le *rhythme de l'air*, ne suppose autre chose que le jeu de la flûte, qui accompagnoit le chant en marquant la mesure et les pieds poétiques du cantique (1).

(1) On lit dans quelques auteurs que, dans les temples,

Les jeux scéniques furent de même institués par un principe de religion. Car, lorsque sous le consulat de Sulpitius Péticus et de C. Licinius Stolon Rome fut tourmentée par la peste, et que l'emploi de tous les remèdes d'usage, comme prières, sacrifices, processions, etc., n'eurent fait aucun effet, on chercha à fléchir les dieux par l'institution des jeux scéniques, inconnus jusque-là aux Romains. Le sénat fit venir à cet effet de la Toscane une troupe de comédiens, consistant en joueurs d'instrumens, chanteurs ou récitateurs de vers et danseurs de pantomime. Les auteurs de l'antiquité ont oublié de nous instruire si ces danses et ces chants arrêtaient les ravages de la contagion : ils se contentent de nous dire que les Romains affectionnèrent beaucoup ce nouveau spectacle. La jeunesse romaine ne tarda pas à imiter

des chœurs de jeunes gens, choisis entre les premières familles de Rome, chantoient matin et soir des hymnes au son des instrumens. Mais ces auteurs ont oublié de fixer l'époque d'un tel usage. Il est bien naturel qu'après avoir entendu louer les dieux par un chant mesuré, les Romains aient introduit de semblables chœurs dans les temples pour inspirer plus de dévotion à ceux qui venoient y prier ; mais avant l'institution de ce chœur de filles, dont nous avons parlé, le culte ordinaire ne consistoit qu'en prières, qui étoient prononcées par un prêtre et répétées par les assistans ; c'étoit seulement dans les sacrifices et dans les offrandes que les joueurs de flûtes étoient employés.

ces artistes étrangers ; bientôt adaptant à la musique des paroles ingénieuses et piquantes, on vit représenter des *pièces satiriques* expressément assujetties au rythme de la flûte. Cette invention obtint un succès général. En l'an 514 de la fondation de Rome, *Livius Andronicus* (1), grec de naissance et esclave de M. L. Salinator, entreprit de perfectionner les jeux scéniques. Il abandonna la satire, et choisit des sujets de la fable dont il composa des comédies, qu'il récitait lui-même en gesticulant : à l'accompagnement de la lyre, il joignit encore d'autres instrumens à cordes, et ce spectacle excita chez les Romains des transports d'admiration.

Par le tableau que nous venons d'esquisser des différentes institutions romaines, l'on peut voir

(1) Après avoir bien élevé les enfans de son maître il en obtint sa liberté. Ses connoissances littéraires et surtout la perfection à laquelle il porta les jeux scéniques ont illustré son nom dans les annales romaines. Cela se passa 160 ans après la mort d'Euripide et de Sophocle, et 52 ans après celle de Ménandre. On rapporte encore d'Andronicus que jouant un jour un rôle, il fut fort applaudi ; le peuple lui cria tant de fois *bis*, que L. Andronicus s'enroua et demanda au public la permission de faire réciter le reste de la pièce par un autre, se réservant de jouer la pantomime. Voilà l'origine de l'usage romain, de faire quelquefois représenter un rôle par deux personnes, dont l'une récite les paroles et l'autre les exprime par ses gestes.

combien de temps il a fallu aux Romains pour acquérir les premières notions des sciences et des arts.

En l'an 567, l'armée romaine, commandée par Manlius, introduisit, à son retour dans Rome, le luxe asiatique. Les soldats apportèrent pour prix de leur campagne victorieuse, des lits ornés de cuivre doré, des tapis précieux, des vases, des buffets et toutes sortes de meubles les plus magnifiques. Cette époque, si mémorable dans les annales des Romains, changea aussi le sort de la musique ; car les guerriers avoient appris des autres peuples à n'apprécier les plaisirs de la table que lorsqu'ils étoient assaisonnés par les charmes de la musique ; dès ce moment l'on appela dans les festins particuliers des musiciens, qui par leurs chants et leurs danses, amusoient les convives pendant le repas et même encore long-temps après. Alors on vit disparaître la sobriété et la frugalité romaine ; il n'y eut plus un repas où ne régnât l'abondance et la prodigalité.

Mais tout ceci n'étoit qu'un foible avant-coureur de ce luxe effréné qui s'introduisit chez les Romains dans le siècle suivant, lorsqu'ils eurent vaincu les rois de l'Asie et de l'Afrique et conquis la Grèce. Les richesses immenses et les objets d'art les plus précieux que les armées enlevèrent dans les pays ennemis et transportèrent à Rome,

firent de cette ville le dépôt de tous les trésors de l'univers. La conquête de la Grèce leur fit aussi connoître combien les arts et les sciences peuvent contribuer à embellir la vie ; pleins d'admiration et du désir de jouir, à leur retour chez eux, de tous les agrémens et les plaisirs qu'ils avoient jusquelà méconnus, ils employèrent tous les moyens pour attirer à Rome des artistes et des savans grecs. Ceux-ci instituèrent des écoles pour enseigner les sciences et les beaux arts ; ils établirent des théâtres et des spectacles nouveaux ; ils introduisirent leurs goûts et leurs usages, et parvinrent à effectuer un changement total dans le caractère national des Romains. Bientôt ce peuple guerrier, robuste, laborieux, sobre et patriote par excellence, devint un peuple aimable, poli, mais en même temps mou, indocile, fainéant, débauché, lâche et traître, n'aimant sa patrie que par intérêt et fléchissant le genou devant le premier tyran qui s'emparoit de l'empire.

Avec l'introduction des théâtres grecs et des cultes nouveaux, la musique des Romains changea aussitôt de caractère. Dès ce moment elle fut enseignée, à la manière des Grecs, comme une science élémentaire qui devoit opérer le développement de l'esprit et conduire aux connoissances les plus profondes. L'étude de cet art fut regardée comme la base principale d'une bonne éducation,

et quiconque ne savoit pas chanter et jouer d'un instrument, étoit aussi peu considéré que l'est chez nous un homme qui ne sait ni lire ni écrire.

Les maîtres de grammaire enseignoient aussi à leurs élèves les principes élémentaires de la musique. C'est pourquoi Quintilien disoit que sans un peu de musique, un maître de grammaire ne sauroit être parfait dans son art, puisqu'il étoit obligé de donner des leçons sur les mesures et sur les rythmes.

Les Romains conçurent bientôt une telle passion pour la musique, qu'il ne leur fut plus possible de faire un acte de religion, de célébrer quelques événemens heureux ou malheureux et même de jouir des plaisirs de la vie sociale, sans l'assistance du chant, de la danse et du jeu des instrumens. Dans l'exercice du culte, il leur falloit un chœur nombreux de chanteurs et de joueurs d'instrumens pour rendre la cérémonie plus imposante, pour donner un nouveau relief au don du sacrifice, et pour agrandir en même temps l'idée de la divinité.

La religion des Grecs et le culte de leurs divinités ayant été adoptés, tout ce qui composoit leur système dogmatique fut imité fidèlement. Mais il est à remarquer que les Romains, avides de nouveautés et de jouissances, s'y livrèrent avec une ardeur démesurée, mettant sur le champ de

côté tout sentiment de pudeur, de honte et de moralité. C'est ainsi qu'au lieu de goûter avec modération les plaisirs que leur offroit la célébration d'une fête grecque, ils s'abandonnèrent tout de suite aux excès de tout genre; et il étoit assez commun de voir les personnes les plus distinguées par leur rang se confondre avec la plus vile populace de Rome.

Dans les pompes funèbres, la musique occupoit une place distinguée. Le chœur chantoit les thrènes ou les cantiques de mort que d'autres musiciens accompagnoient selon l'âge et le sexe des personnes : *les flûtes lugubres* (gyngrine) n'étoient employées que pour les jeunes gens qui n'avoient pas encore porté les armes et pour les femmes; et *la trompette*, uniquement dans les funérailles des hommes et des vieillards.

Les Romains avoient aussi leurs pleureuses, qui suivoient le convoi, et qui faisoient couler les larmes à raison de la somme dont on étoit convenu. Elles recevoient ces larmes dans des phioles, que l'on jetoit ensuite dans l'urne qui renfermoit les os et les cendres du défunt, recueillis sous le bûcher. Voilà ce qui nous explique les inscriptions que l'on trouve sur des épitaphes antiques : *cum lacrimis posuere*, posé avec les larmes.

Horace, dans son Art Poétique, peint ces pleu-

reuses sous des traits aussi vrais qu'ingénieux.
Vers 430, il dit :

Ut qui conducti plorant in funere, dicunt
Et faciunt propè plura dolentibus ex animo. Sic
Derisor vero plus laudatore movetur.

C'est-à-dire, semblable à ces pleureuses mercenaires qui accompagnent les convois, et qui contrefont mieux les affligés que ceux qui le sont véritablement, un flatteur paroît plus touché qu'un ami sincère qui vous loue de bonne foi.

Dans les festins publics et particuliers, les Romains sembloient avoir besoin de la musique pour exciter leur appétit. Pendant le repas il leur falloit entendre un concert composé de joueurs d'instrumens, de chanteurs, de danseuses, etc. On y chantoit des hymnes en l'honneur des dieux, ensuite des cantiques à la gloire des grands hommes qui, de leur vivant, avoient illustré la patrie, et au dessert des chansons les plus licencieuses (1). Vers la

(1) Quintilien, indigné de la conduite immorale des Romains, dit : il n'y a pas de repas, point de table, qui ne retentisse du bruit des plus infâmes chansons; des choses que je n'oserois dire sans rougir sont exposées en spectacle aux yeux de nos enfans; tout cela passe d'abord en habitude, bientôt après la nature même s'en ressent. Les pauvres enfans se trouvent vicieux avant que de savoir ce que c'est que le vice, etc.

fin du repas on faisoit venir des baladins ou des bouffons , qui égayoient les convives par des plaisanteries souvent grossières et dégoûtantes. Les personnes de distinction donnoient même un spectacle de gladiateurs.

Le festin le plus grand et le plus solennel dont l'histoire ait conservé le souvenir est, sans contredit, celui que Jules César donna au peuple Romain : presque toutes les rues et les places de la ville étoient remplies de tables richement couvertes et servies avec abondance, et auprès de chaque table se trouvoit un corps de musiciens pour l'amusement des convives. L'on prétend qu'à cette époque il y eut douze mille musiciens à Rome, qui tous se ressentirent de la générosité de leur auguste protecteur. Les musiciens, à leur tour, portoient le plus sincère attachement à Jules César ; on peut en juger par l'excès de douleur qu'ils firent éclater à sa mort, lorsque les sénateurs l'eurent assassiné et que son corps fut brûlé publiquement. Tous les musiciens s'approchèrent du bûcher en versant des larmes de désespoir, et jetèrent leurs instrumens dans les flammes.

Un corps de musiciens aussi nombreux pourroit sans doute paroître exagéré ; mais il faut se rappeler que chaque fois qu'on instituait à Rome un nouveau genre de spectacle ou qu'on adoptoit le culte d'une divinité étrangère , on faisoit venir un

grand nombre de musiciens de la Toscane, et d'autres pays. Tous ces artistes étrangers jouissoient du sort le plus agréable, et c'est ainsi que leur nombre s'augmentoit d'année en année. C'est surtout l'introduction de la musique dans les festins et dans les banquets, qui fut cause que de la Toscane, de Naples et de la Sicile un nombre prodigieux de chanteurs, de chanteuses et de fameux joueurs d'instrumens, vinrent se fixer à Rome. En se rappelant tous ces faits, on ne trouvera rien de surprenant dans le nombre de douze mille musiciens employés pour embellir le plus grand des festins.

Le peuple romain avoit pris tant de goût pour les spectacles et l'empressement d'assister aux représentations des jeux scéniques étoit devenu si général, que l'on vit les hommes les plus distingués de l'état, des empereurs mêmes, briguer l'honneur d'y présider. La politique avoit engagé les consuls, et après eux les empereurs, d'exercer eux-mêmes la fonction de grand pontife ou de chef de la religion; ce fut aussi par politique, et bien moins par amour pour les arts, que les princes et les empereurs s'emparèrent de la place de directeur des spectacles (1). C'étoit une occasion

(1) La même chose arriva aussi relativement aux *Septemviri Eupulones*, à l'époque où ils acquirent tant de considération, qu'on en fit le quatrième des grands collèges

trop favorable de s'attacher de plus en plus l'amour du peuple, pour l'abandonner à quelque particulier ambitieux. Jules César, dans les spectacles qu'il donna au peuple, porta le soin de lui plaire jusqu'à faire couvrir de voiles de soie tout le théâtre, afin de garantir les spectateurs des rayons ardents du soleil auquel ils étoient exposés.

Les jeux scéniques ainsi que les jeux gymniques, institués par principe de religion, étoient aussi consacrés à quelque divinité protectrice, qui avoit ses autels dans le théâtre et dans le cirque, et à laquelle les acteurs rendoient hommage et offroient des sacrifices. C'est sans doute par ce motif que les Romains donnoient à ces jeux le nom de *ludi sacri*, et que les personnes qui s'y distinguoient et y remportoient le prix du talent ou de la valeur, étoient appelés *sacri victores*. Tous ceux qui consacroient leurs talens au théâtre comme comédiens, chanteurs, danseurs et joueurs d'instrumens, étoient nommés *scenici artifices*; et chaque société ou troupe de comédiens prenoit le titre de collège, et étoit appelée *sacrum collegium*. La

de prêtres. Dès ce moment, les empereurs s'empressèrent de s'y faire recevoir, et de joindre à leurs titres celui de septemvir. Les septemvir avoient la présidence aux fêtes épulaires, où, après avoir honoré les dieux par des chants et des sacrifices, l'on donnoit au peuple des jeux suivis d'un festin. (Voyez Cicéron).

passion pour les spectacles devint telle, que toutes les villes de l'empire romain s'empressèrent avec une égale ardeur de posséder chez eux un *sacrum collegium*.

Chez le peuple romain, l'amour des spectacles l'emportoit même sur les besoins les plus indispensables de la vie. L'histoire nous atteste, qu'un jour Rome étant menacée de la famine le sénat se hâta de faire sortir de la ville tous les étrangers, tous les savans et tous les professeurs de beaux arts, comme autant de bouches inutiles; mais il garda trois mille comédiens et danseurs, et autant de chanteurs et joueurs d'instrumens, afin de contenir le peuple par les spectacles, lorsque la disette des vivres le porteroit à la sédition (1).

Tous les historiens s'accordent à citer le règne d'Auguste, qui succéda à Jules César, comme

(1) Jusqu'à la fin du septième siècle, Rome ne possédoit que des théâtres mobiles, construits en bois : ce ne fut qu'en l'an 699, après la guerre contre Mithridate, que Pompée fit bâtir le premier qui eut de la stabilité. Il étoit d'une grandeur imposante et contenoit 40,000 spectateurs : un portique magnifique, soutenu par cent colonnes, y servoit d'abri au peuple en temps de pluie. Pompée fit aussi bâtir près de ce théâtre un palais ou curie pour l'assemblée des sénateurs les jours de spectacles, et ce fut précisément là qu'on tua le grand Jules César, au même moment où le sénat votoit pour lui accorder le titre de roi des Romains.

l'époque la plus brillante de la prospérité de l'empire romain et de la perfection des sciences et des beaux arts en Italie et particulièrement à Rome. Auguste, après avoir établi sa puissance par le meurtre et le carnage, avoit besoin de se concilier la bienveillance du peuple ; pour l'obtenir et lui faire oublier les maux dont il l'avoit accablé, il lui donna des jeux et des spectacles magnifiques. Il appela en même temps autour de lui les artistes et les savans et les encouragea par de grandes récompenses. Bientôt Rome se vit embellie par un grand nombre de beaux édifices et de chefs-d'œuvres d'architecture. Des académies furent instituées, des lycées furent ouverts, des écoles de peinture et de sculpture furent établies et par tout les productions du génie furent multipliées : de tous côtés on vit arriver à Rome des étrangers de tout rang, soit pour y admirer la splendeur et la magnificence romaine, soit pour y acquérir des talens, soit pour y professer les leurs. Mais les grands hommes qui illustrèrent le plus le règne d'Auguste, furent Horace et Virgile, que l'empereur eut la politique d'admettre dans sa société intime après les avoir comblés de richesses et d'honneurs. Ces deux poètes à leur tour ne furent pas ingrats envers leur protecteur, et leur plume reconnoissante lui attribua des vertus, qui étoient ouvertement démenties par ses actions. Mais tel est

le charme du génie, qu'en lisant les vers sublimes d'Horace et de Virgile, un saint transport s'empare de notre esprit; et qu'en admirant les chefs-d'œuvres de ces poètes immortels, nous oublions les crimes de celui dont ils font l'éloge.

Pendant le règne d'Auguste, où Rome étoit en possession de tout ce qu'il y avoit de parfait au monde; où des artistes habiles et des savans de toutes les nations quittoient leur patrie pour venir s'établir dans cette première ville du monde, et jouir des récompenses et de la considération de son auguste maître; où les théâtres et les spectacles étoient suivis plus que jamais; où la musique enfin étoit devenue la compagne inséparable des Romains dans tous les événemens et dans toutes les actions de leur vie (1); pendant cette époque si belle on auroit lieu de croire que cet art,

(1) Il est généralement connu que des orateurs, pendant le cours de leurs discours, se faisoient donner le ton sur une petite flûte appelée *tonorion*, qu'un esclave tenoit derrière eux, afin de ne pas trop s'écarter du ton de déclamation qui convenoit au sujet qu'ils traitoient. Les orateurs et les jurisconsultes sacrifioient même à *Marsias*, qui, en qualité d'excellent joueur de flûte, avoit une statue dans le *forum*, auprès du tribunal où l'on rendoit la justice. Lorsqu'un avocat avoit gagné sa cause il alloit couronner la statue, pour la remercier de son assistance, et la prier de lui être toujours propice dans l'exercice de son éloquence.

plus qu'aucun autre, fut porté au plus haut degré de perfection, et que les musiciens romains, marchant sur les traces des fameux musiciens grecs, qui leur communiquoient toute leur science, durent avoir bientôt surpassé leurs maîtres. Cependant rien ne seroit aussi faux qu'une pareille conjecture; et, sans entrer dans une longue discussion à cet égard, nous croyons que parmi les beaux arts, la musique seule est restée chez les Romains dans le même état d'imperfection où elle étoit chez les Grecs. La preuve en est facile; rappelons-nous que lorsque les Romains eurent conquis la Grèce et qu'ils furent devenus les possesseurs de tous les chefs-d'œuvres des arts, ce peuple ignorant devint en même temps aussi l'héritier des usages, des mœurs, des superstitions, des extravagances religieuses et des erreurs scientifiques des Grecs: de sorte que l'obstacle insurmontable qui s'opposoit en Grèce au perfectionnement de l'art de la musique, exista de même dans toute sa force à Rome; les musiciens purent bien y copier les Grecs et en devenir des imitateurs habiles, mais, faute de lumières et de recherches, ils ne parvinrent jamais à faire de nouvelles découvertes.

Ces vers d'Horace :

Nam neque chorda sonum reddit, quem vult manus ac mens;
 Poscentique gravem persæpe remittit acutum.

nous font entendre que les musiciens n'excelloient pas trop dans leur exécution. Prendre une corde pour une autre, rendre un son grave où il falloit un son aigu, voilà des fautes bien grossières qui surement ne font pas l'éloge de l'habileté de ces artistes.

La musique jouît de la plus haute considération et des honneurs suprêmes sous le règne de Néron. Ce prince, dont l'éducation avoit été très-négligée par Sénèque et par Burrhus, conçut une si folle passion pour les spectacles, et particulièrement pour la musique et la poésie, qu'il sacrifioit à l'étude de ces arts la plus grande partie de sa vie. La gloire d'être un fameux *citharède* (poète et musicien) lui sembloit préférable à la gloire d'être un fameux général d'armée; et il passoit nuit et jour avec *Terpus*, son maître de musique, à jouer de la lyre et à s'exercer dans le chant. En l'an 65 de l'ère vulgaire, Néron chanta plusieurs fois sur le théâtre de Rome en habit de *citharède*. Le peuple, curieux d'admirer les talens de son empereur, accouroit en plus grand nombre que le théâtre n'en pouvoit contenir, ce qui causoit beaucoup de malheurs, surtout parce que Néron faisoit fermer et garder les portes aussitôt qu'il paroissoit sur la scène, pour empêcher que personne ne sortît pendant qu'il chantoit; on s'y pressoit si fort qu'un grand nombre d'individus étoient

étoient étouffés dans la foule. Un jour, lorsqu'il chantoit sur le théâtre, un tremblement de terre ébranla toute la contrée : les spectateurs effrayés du danger d'être engloutis sous les débris de la salle, cherchèrent à se sauver ; les uns, en sautant par dessus les murs, se cassoient bras et jambes ; d'autres, s'élançant par les fenêtres des différens étages, restoient morts sur la place. Néron seul ne parut point affecté ; il resta tranquillement sur la scène, et ne cessa de chanter avec la même assurance jusqu'à la fin de son hymne.

Sa folie et sa prodigalité envers les musiciens furent bientôt connues chez les peuples étrangers, et un grand nombre de fameux citharistes et citharèdes d'Alexandrie vinrent à Rome chanter des hymnes à la gloire du maître du monde. Néron en fut si charmé, qu'il les retint tous à son service, et qu'il en fit même venir d'autres, jusqu'au nombre de cinq mille. Ce corps, distribué par brigade, dont chacune avoit pour commandans les maîtres les plus fameux, accompagnoit l'empereur dans ses voyages romanesques. Deux mille de ces musiciens n'étoient exercés et uniquement occupés qu'à donner le signal au peuple, lorsqu'il falloit applaudir : leur habilité consistoit à battre des mains en mesure et avec un mouvement uniforme.

Néron, non satisfait des suffrages du peuple

romain, ambitionna de l'emporter sur les plus fameux citharèdes de Naples, et soudain il se rendit dans cette ville avec une suite de mille chariots et autant de mulets magnifiquement équipés, qui transportèrent ses musiciens, ses chanteurs, ses danseurs et danseuses, etc. Il réussit à remporter les prix et les couronnes destinés aux vainqueurs dans les luttes des citharèdes; mais sa vanité ne se borna pas encore là: l'ambition de se voir applaudi, ne fût-ee même que par la plus vile populace, lui fit oublier tous les égards qu'il devoit à son rang. Voilà la raison pour laquelle il prenoit le plus souvent ses repas avec les comédiens néapolitains devant le peuple, étant assuré d'être prié de chanter et de recueillir de nouveaux applaudissemens. A son retour de Naples, le sénat de Rome vint au-devant de lui pour le féliciter sur la gloire qu'il venoit d'acquérir, et Néron fit suspendre dans le temple d'Apollon et de Minerve les couronnes et les autres prix qu'il avoit remportés, comme autant de trophées et de marques de son mérite.

Néron, d'un caractère immoral et barbare, se conduisoit envers ses musiciens avec toute la jalousie et la perfidie d'un virtuose orgueilleux et puissant; il les obligeoit d'adopter sa manière de chanter et de jouer de la lyre, comme la plus parfaite; et malheur à celui qui auroit osé en dou-

ter. S'il rencontroit un citharède dont les talens lui fissent craindre que sa gloire ne fût éclipée, il cherchoit à le corrompre par toute sorte de vices ; et si ce moyen ne lui réussissoit pas, il le faisoit assassiner. Éphore, citharède d'Athènes, fut la première victime de ce genre. Il faisoit même punir de mort les spectateurs qui, dans les grandes chaleurs de l'été, avoient le malheur de s'endormir pendant qu'il étoit sur la scène. Il prenoit un soin ridicule de la conservation de sa voix : il créa même une place de *conservateur de la voix*, dont la fonction consistoit à être toujours auprès de l'empereur, pour lui rappeler de ne pas parler trop haut. La passion de la musique et de la poésie étouffoit en lui tous les sentimens d'humanité et d'honneur. Il fit mettre le feu dans Rome, pour le seul plaisir de contempler l'incendie, et de chanter un poème qu'il avoit composé sur l'embrasement de Troye. Lorsqu'à la fin de son règne il se vit forcé de se préparer à la guerre contre Galba, il leva sur les Romains et sur les peuples alliés des contributions excessives, qu'il dissipa aussitôt par l'achat de chariots dorés et d'un nombre prodigieux de mulets magnifiquement harnachés, pour porter des milliers de musiciens, de chanteurs, de danseurs, et un nombre incalculable de domestiques et d'esclaves qui devoient accompagner l'empereur dans les combats.

Néron, à l'âge de trente-deux ans, perdit l'empire et la vie. Galba, son successeur, n'aimoit que les soldats et l'argent, et fit peu de cas des beaux arts. Lorsqu'après un règne de sept mois il fut assassiné par ses propres troupes, pour cause de son avarice, Rome devint le théâtre des guerres civiles, et les arts s'enfuirent des lieux où ils avoient brillé avec tant d'éclat pendant plus d'un siècle.

Nous ne nous sommes entretenus jusqu'ici que de la musique exécutive et de la pratique; il est temps que nous parlions des connoissances des Romains dans la partie théorique de cet art.

Les Romains, imitateurs fidèles de Grecs, regardoient la musique comme la science principale: elle renfermoit, selon eux, ce que l'enfance doit apprendre et ce que les grandes personnes doivent savoir; c'est pourquoi les professeurs de grammaire enseignoient aussi une partie de la musique. Sans avoir une connoissance parfaite du rythme et du mètre, il leur étoit impossible de mettre en pratique les règles grammaticales et de savoir lire comme il faut les ouvrages de leurs auteurs (1).

(1) Il falloit que la lecture des vers fut mesurée et mélodieuse, sans avoir le ton languissant et efféminé. Ce défaut, qui étoit celui de beaucoup de personnes, donna lieu à un mot piquant de César, lorsqu'il étoit encore

Sous ce rapport, la doctrine musicale avoit un champ plus vaste chez les anciens que celui qu'elle occupe chez les modernes ; cependant ce seroit honorer la médiocrité que de leur supposer d'avoir possédé cet art dans toute son étendue, et d'avoir connu les effets aussi bien que nous.

La partie scientifique ou la théorie de la musique, étoit appelée par les Romains l'*harmonique* ; elle comprenoit les principes et les règles de l'art, et étoit divisée en cinq parties : 1°. la *mélopée*, ou l'art de composer la mélodie et la déclamation des vers, (c'est-à-dire, le chant ou le récit). 2°. La *rhythmopée*, ou l'art du mouvement qui analysoit les pieds rythmiques de la musique, ainsi que les mouvemens corporels des acteurs. 3°. La *poétique*, qui renfermoit la connoissance et les règles des différens genres de poésie. 4°. L'*hypocritique*, ou l'art de la gesticulation ; elle enseignoit la pantomime qui convenoit à l'esprit des vers que l'on exécutoit, et étoit aussi appelée *saltation*. 5°. L'*organique*, qui enseignoit la partie pratique de l'art, la musique vocale et instrumentale.

Nous avons à regretter qu'aucun des auteurs romains ne se soit étendu d'une manière détaillée

dans sa première jeunesse : « Quand vous chantez, disoit-il » à quelqu'un, vous chantez mal ; et quand vous lisez, vous » chantez ». (Voyez Quintilien).

et systématique sur la doctrine de ces divisions fondamentales de la musique romaine : leur silence sur cet objet ne nous permet pas même de nous livrer à des conjectures sur la perfection ou la défectuosité de leur manière d'enseigner cet art. Saint Augustin, en parlant de la musique, paroît disposé à entrer à ce sujet dans quelques détails ; lorsqu'aussitôt il s'arrête, et dit : *il seroit inutile de parler d'une chose qui étoit généralement connue, et que le comédien même le plus médiocre n'ignoroit pas.*

Chez les Grecs, la poésie et la musique étoient étroitement liées ensemble ; car les poètes composoient à la fois la déclamation et le chant de leurs vers : mais les Romains n'adoptèrent point cet usage. Chez eux, les poètes ont beaucoup parlé de musique, sans en connoître les premiers principes : pour mettre leurs vers en musique, il leur falloit avoir recours à des musiciens de profession, que l'on appeloit *artifices pronunciandi*. Dans les titres des comédies de Térence, dont Flaccus avoit composé la déclamation et l'accompagnement, on lit : *Modos fecit, modulavit Flaccus.*

Tous les auteurs anciens attestent que la mesure, ainsi que la quantité dans la lecture ou le chant des vers, ont toujours été bien observées chez les Romains : ils donnoient à la syllabe brève la durée d'un temps, et à la syllabe longue deux temps.

Sous ce rapport, la composition du chant ne pouvoit offrir de grandes difficultés aux *artifices pronunciandi*, parce que la mesure, la marche de la mélodie, la longueur de ses phrases et la valeur des notes, étoient déjà déterminées par les syllabes de chaque genre poétique. La stricte observation de la mesure étoit si nécessaire à l'oreille délicate des Romains, qu'ils aimoient mieux la faire battre avec grand bruit pour diriger le chœur des chanteurs et des danseurs, que d'en souffrir la moindre altération. La pantomime même n'osoit se livrer à aucun mouvement arbitraire qui auroit contrasté avec la marche égale de la mesure : c'est pour cela que le maître de musique, appelé *coryphée*, chargé de battre la mesure avec ses sandales de fer, étoit toujours placé sur le théâtre devant le groupe du chœur, afin d'être vu et entendu plus facilement. Lorsque ces batteurs de mesure la frappaient avec les pieds, les Latins les appeloient *pedarii*, *podarii* ou *pedicularii*; mais quand ils la battoient avec les mains, armées de coquilles, d'écailles d'huîtres ou d'ossemens d'animaux, on les nommoit *manu ductori*.

Quant aux orateurs, il étoit de toute nécessité de faire un cours de musique avant de se hasarder à parler en public : la musique seule pouvoit enseigner l'art de bien déclamer, de bien faire sentir le rythme et la cadence des phrases, et de bien

adapter les gestes aux paroles du sujet. Aussi voyoit-on les professeurs de rhétorique mettre la plus grande importance à l'étude de ces parties dominantes de la musique et de la poésie, et en publier, avec tout le feu de l'éloquence, les effets favorables à l'orateur. A l'égard de la *rhythmopée*, les orateurs ne pouvoient se dispenser de l'étudier pour acquérir la connoissance de la mesure et du mouvement dans la récitation des vers. Ils expliquoient le mètre, en disant que c'étoit l'art de connoître les proportions et les pieds poétiques, ou les diverses qualités du rythme, ainsi que sa valeur intérieure ou caractéristique.

Il nous paroît évident que les Romains n'ont pas connu ce que nous appelons, en terme moderne, *accord*, *harmonie* et *composition à plusieurs parties*; car aucun de leurs auteurs n'en a parlé. Ce qu'ils appeloient *concentus* (que quelques traducteurs ont mal rendu par *harmonie*), ne signifioit chez eux que le parfait ensemble des voix, avec l'exécution instrumentale et les pas des danseurs. En cela, les Romains ne pensoient et ne raisoient pas mieux que les Grecs leurs prédécesseurs et leurs maîtres.

Il nous faut encore remarquer que les anciens, pour la plupart, ont nommé *accord* ce qui effectivement n'étoit que les différentes espèces d'intervalles de leur système : ils disoient que la se-

conde *ut-re* étoit un accord dissonant, au lieu de dire un *intervalle dissonant*; et, par la même habitude, ils appeloient la quinte *ut-sol* un accord consonnant, au lieu de l'appeler un *intervalle consonnant*, etc.

L'art ou la connoissance de classer scientifiquement plusieurs tons l'un sur l'autre, et d'en former cet effet qui résulte de la vibration de plusieurs sons touchés à la fois, et que nous appelons un *accord*; cet art, dis-je, fut absolument inconnu aux anciens. Voilà la raison pourquoi la *mélodie* des Grecs et des Romains a tant d'originalité dans sa marche progressive, d'intervalle en intervalle, et qu'elle ne permet pas d'y ajouter un accompagnement à plusieurs parties ou une harmonie moderne. Que ceux de nos lecteurs qui pourroient encore conserver quelque doute sur ce sujet lisent les ouvrages d'Aristoxène, et ils seront bientôt désabusés. Cet auteur affirme d'une manière positive que les anciens n'ont point connu ce que nous appelons harmonie : « L'intelligence de la musique, dit-il, » consiste dans le sentiment et dans la mémoire ; » il faut sentir le son qui frappe *actuellement* » l'oreille, et se ressouvenir de ceux qui l'ont » frappée *auparavant*, afin de comparer les uns » aux autres ; autrement il est impossible de suivre » un chant ou une modulation ».

Parmi les modernes, il s'est trouvé plusieurs

écrivains qui ont attribué aux anciens la connoissance du *contre-point*, et qui l'ont même soutenu avec opiniâtreté. (*Voyez* les ouvrages de M. Dacier, de M. l'abbé Châteauneuf et d'autres). Ces auteurs ont prouvé qu'avec des talens rhétoriques, de l'esprit et du goût, on peut impunément avancer une erreur et la propager.

A l'égard des autres termes techniques de notre art, les Romains leur donnoient des significations qui n'étoient pas toujours les plus convenables et les plus expressives. Ils appeloient le chant *sonus* ou *voces*, le mouvement *modus*, la mesure *numerus*, et les temps de la mesure *numeri*. Le mot *numerus* a été quelquefois employé par les poètes latins en place du mot *sonus* ou le chant qui étoit assujetti à un certain rythme. Nous en trouvons un exemple dans Virgile :

» Numeros memini, si verba tenerem ».

c'est-à-dire, je me rappellerois le chant, si je savois les paroles.

Par le mot *modulation*, ils comprenoient le contenu de toute la science de la musique. Saint Augustin dit que tout ce qu'un musicien a besoin de savoir se trouve renfermé dans le mot *modulation*. Diomède a expliqué ainsi la modulation : *Un art qui enseigne à exprimer l'articulation et la récitation d'un discours par des signes agréables*

à l'oreille. Mais Diomède, en cet endroit, ne peut avoir eu en vue que de parler de la mélopée et de la rhythmopée ; et l'on ne doit point supposer qu'il ait voulu comprendre dans ces deux parties toute la science de la musique, cette erreur seroit trop grossière.

D'après ce que nous avons dit de l'institution des fêtes et des habitudes des Romains, l'on aura vu que la musique jouissoit chez eux de la même considération que chez les Grecs, dont ils sembloient avoir emprunté à la fois les talens et les goûts. Mais tous les auteurs s'accordent à dire qu'ils n'ont ni surpassé leurs maîtres ni étendu leurs connoissances. On peut donc avancer avec assurance que, dans tous les beaux arts, et surtout dans la musique, les Romains n'ont été que les fidèles imitateurs des Grecs.

DE LA MUSIQUE

CHEZ LES CHRÉTIENS.

LES premiers chrétiens ne nous offrent rien d'intéressant pour l'histoire de la musique. Victimes d'un culte nouveau qui contrarioit textuellement la religion païenne généralement révérée dans ces temps, ils furent par tout poursuivis par la proscription et les supplices les plus cruels. L'empereur Claude les fit chasser et bannir de Rome. Néron, après avoir fait mettre le feu dans cette ville, osa imputer ce crime aux chrétiens, et les fit périr comme incendiaires. Il inventa pour eux les supplices les plus affreux : il faisoit couvrir les uns de peaux de bêtes féroces, et les faisoit déchirer par des chiens; d'autres étoient fouettés, crucifiés et brûlés ensuite pour servir de lumière pendant la nuit.

C'est ainsi que, pendant les premiers siècles de la chrétienté, tous ceux qui embrassoient le christianisme éprouvèrent la plus cruelle persécution : proscrits par les empereurs, odieux aux prêtres du culte romain, et traités d'impies par le peuple,

ils ne jouissoient d'aucune sureté publique ; ils se réfugioient dans des souterrains et dans les antres des rochers , pour se rassembler, s'entretenir sur la doctrine de Jésus-Christ, se consoler et s'exciter réciproquement à supporter avec courage le sort inévitable que leur nouvelle croyance leur préparoit. La mort la plus cruelle devenoit leur partage aussitôt qu'ils étoient découverts, à moins qu'ils n'abjurassent solennellement, par mille imprécations contre Jésus-Christ, la religion qu'ils avoient embrassée.

Outre l'impossibilité de s'occuper des sciences et des beaux arts dans une telle situation, les chrétiens avoient encore un autre motif de les bannir des lieux de leur réunion ; c'étoit la crainte de ressembler, en quelque manière, aux autres hommes qui, dans leur culte idolâtre, faisoient de la musique, de la poésie et de la danse, le principal ornement de leur religion. Voilà pourquoi les cérémonies religieuses des premiers chrétiens ne consistoient qu'en prédications et en lecture des écrits des apôtres.

Ce ne fut qu'en l'an 260 que le chant, ou la musique vocale, fut adopté dans les églises orientales. *Nepos*, évêque chrétien, composa des mélodies sur les Pseaumes de David, et les introduisit dans les assemblées des fidèles. La musique instrumentale en resta exclue comme une invention profane,

à cause de l'usage qu'en faisoient les païens. Si l'on considère que les chrétiens de ce temps n'avoient aucune des connoissances relatives à la musique, parce que la religion ne leur permettoit pas de fréquenter la société des musiciens païens, on peut en conclure que la composition du chant et l'exécution de ces pseumes ont dû être bien imparfaites.

En l'an 306, *Constantin le Grand* monta sur le trône impérial. Cette époque est remarquable en ce que cet empereur romain fut le premier qui embrassa la religion chrétienne; qui érigea, tant à Rome que dans les autres villes de l'Empire, des églises consacrées au vrai Dieu, et qui affermit, par son exemple, l'état politique et le culte des chrétiens.

Dans le quatrième siècle, *S. Ambroise*, évêque de Milan, introduisit dans les églises de l'Occident le chant des cantiques, dont il avoit composé lui-même un grand nombre. Le cantique triomphal, connu et exécuté encore de nos jours sous le titre de *Te Deum laudamus*, est de sa composition. Dans beaucoup de provinces d'Allemagne on ne le nomme que le *Cantique Ambrosien*. Il institua en même temps pour chaque église des psalmistes ou chantres particuliers, dont la fonction consistoit à entonner et à diriger le chant pendant le service divin.

Il y a des auteurs qui ont voulu nous persuader qu'en dépit des défenses du clergé, l'on avoit déjà, dans le quatrième siècle, composé et exécuté dans les églises des pseumes à plusieurs parties. Cette opinion n'est appuyée sur aucune autorité, et n'offre même aucune vraisemblance. Il est certain que les évêques ou chefs de l'église chrétienne avoient fait une loi par laquelle ils proscrivoient du culte toute composition qui ressembloit à la musique théâtrale des païens : ils craignoient que le charme de cette musique profane ne fit oublier aux chrétiens l'objet principal pour lequel on se rassembloit dans les églises.

Voulant de même éviter et éloigner du rituel chrétien tout ce qui pouvoit avoir quelque rapport avec le cérémonial des Romains et des Grecs, la musique instrumentale fut sévèrement défendue, même dans les cérémonies funèbres qui n'étoient accompagnées que de la simple musique vocale. Cependant, dans la célébration des mariages ou de quelque autre événement heureux, les chrétiens se permettoient de transgresser les défenses épiscopales, et de se réjouir aux sons des instrumens. Malgré les sermons des prêtres, qui ne cessoient de déclamer contre l'usage impie et l'invention diabolique des chœurs, des cymbales, des lyres et des instrumens à vent, la musique instrumentale et la danse furent maintenues dans les

fêtes nuptiales ; usage qui s'est perpétué jusqu'à nos jours.

A l'égard du chant religieux des chrétiens, nous avons lieu de conjecturer qu'il a été aussi triste que discordant. Il est vrai que S. Ambroise avoit choisi quatre toniques grecques, pour y composer la mélodie de ses cantiques : c'étoient la *dorienne*, la *phrygienne*, la *lydienne* et la *mixolydienne*. Mais n'ayant encore nulle idée des notes et des autres signes, il se servit des premières lettres de l'alphabet pour écrire et indiquer les tons de la mélodie. Cependant les chrétiens de ce temps n'étoient point familiarisés avec le système des Grecs, et, en général, il régnoit parmi eux tant d'ignorance, qu'il y a lieu de croire que, malgré les psalmistes et les chantres, la plupart des chrétiens ont chanté les cantiques dans les tons que le sentiment seul leur inspiroit.

Si en introduisant dans le culte une manière convenable de chanter et d'adorer Dieu, saint Ambroise a mérité la vénération de la postérité, il est douloureux de voir ce même homme montrer tant de mépris et de haine pour les sciences et les arts. Dans son livre *De Officiis* il dit : « il n'est » rien de plus absurde que de s'occuper d'astronomie et de géométrie, de calculer l'immensité des » cieux, et de se livrer à la recherche des erreurs, » tandis

» tandis qu'on néglige l'affaire de son salut (1). » Ces idées, faites pour perpétuer l'ignorance, avoient été suggérées à Saint Ambroise par Saint *Paul*, qui, dès le commencement du christianisme, se faisoit apporter tous les livres des philosophes grecs et romains pour les livrer aux flammes. Ce système destructeur fut fidèlement imité par les autres pères de l'église : on les vit unir leurs efforts pour étouffer les conceptions du génie et anéantir ses plus belles productions.

Pendant cette guerre exterminatoire contre les livres des poètes et des philosophes grecs, les saints pères dirigèrent particulièrement leurs attaques contre la musique instrumentale ; elle étoit devenue un objet de haine et de malédiction à leurs yeux, parce que ses effets étoient de porter la joie et le contentement dans l'ame de ceux qui l'écoutoient. Ils employèrent tout ce que le fanatisme et la superstition peuvent inventer de plus absurde pour décrier un art qui, dans les siècles modernes, est devenu l'ornement principal du culte de cette même religion.

Saint Clément d'Alexandrie, qui se déchaîna le moins contre la musique instrumentale, dit,

(1) Quid tam absurdum quam de astronomia et geometria tractare, et profunda aeris spatia metiri, relinquere causas salutis, errores quærere. *Vid. St. Ambr.*

dans son second livre : « Qu'on n'entende jamais
 » parmi nous ces musiques molles et efféminées,
 » qui, par leurs inflexions tendres, inspirent l'in-
 » dolence et la mollesse. Les sons graves et sé-
 » vères, tels que les chants d'église, bannissent
 » l'ivrognerie et l'insolence. Il faut abandonner la
 » musique chromatique à ces hommes voluptueux
 » que le vin rend impudens, qui se couronnent
 » de fleurs, et se plaisent à entendre des airs qui
 » ne conviennent qu'aux femmes débauchées. »

Saint Jérôme, dans son épître à Titus, s'est permis des expressions remplies de haine et de mépris pour les sciences. Il dit : « La science de
 » la géométrie, celle de l'arithmétique et de la
 » musique, sont fondées sur la vérité; mais elles
 » ne sont point la science de la piété, qui consiste
 » à connoître l'écriture sainte, à comprendre les
 » prophètes et à croire à l'évangile (1) ».

Malgré cette critique des arts, *Saint Jérôme* ne s'appliquoit pas moins à l'étude de la poésie et de la musique; et c'est à lui que nous sommes redevables des *Horas canonicas*, ainsi que du vers *Sicut erat in principio*, qu'il a ajouté au *Gloria*.

(1) Geometria, arithmetica, musica, habent in sua scientia veritatem; sed non ex scientia illa, scientia pietatis; scientia pietatis est noscere scripturas et intelligere prophetas, evangelia credere, prophetas non ignorare.

Il a fait encore d'autres compositions poétiques et musicales, qui, par divers événemens, ont été confondues avec les productions des siècles suivans.

La stérilité qu'offre l'histoire des premiers siècles de l'ère chrétienne, nous laisse ignorer si les princes et les personnes de distinction se sont occupés de l'étude de la musique; s'ils ont eu à leur solde des musiciens et des poètes; si la musique théâtrale fut perfectionnée par quelque invention nouvelle, etc. L'ouvrage de *Saint Vitricius* nous apprend seulement que, dès le quatrième siècle, il étoit d'usage de chanter dans les entrées des princes des espèces d'hymnes à la louange des guerriers (1).

C'est sans doute à cet usage antique que nous devons l'institution et le cérémonial observé dans toutes les grandes cours de la Germanie, de faire sonner de la trompette lorsque le prince souverain entre dans la salle de spectacle.

Ceux qui ont assisté autrefois aux représentations du grand opéra italien à Berlin, ou qui ont vu représenter l'ancien grand opéra français et

(1) Omnis ætas in studium divisa ad oreas (id est laudes) et bellica facta cantaret. On le trouve imprimé dans le recueil de divers écrits pour l'éclaircissement de l'histoire de France, que l'abbé *Le Beuf* a publié en 1738.

l'opéra italien à Hesse - Cassel, sous le règne de Frédéric II, sans parler des fêtes et des spectacles des cours de Brunswick, de Stutgard, etc., doivent se rappeler que deux corps de trompettes, avec les timbaliers à leur tête, placés des deux côtés du théâtre, dans les loges du troisième ou du quatrième rang, sonnoient à l'entrée du souverain une fanfare générale. Celui de droite sonnoit ensuite un air triomphal à quatre ou à cinq parties ; celui de gauche en faisoit autant : après cela, les deux corps de musiciens se réunissoient, sonnoient encore une fanfare, et l'ouverture de l'opéra suivoit immédiatement. A la fin du spectacle, lorsque le souverain sortoit avec sa cour, les trompettes et les timbaliers recommençoient leur musique triomphale dans le même ordre qu'ils avoient observé à son entrée.

Nous avons dit que les évêques avoient proscrit sévèrement l'usage de la musique instrumentale, et qu'ils condamnoient ceux d'entre les chrétiens qui se permettoient de l'introduire dans les fêtes nuptiales. Cela n'empêchoit pas que le plaisir qu'excitoient les joueurs d'instrumens et le chœur des chanteurs et des danseuses n'attirât une foule de chrétiens au cirque et au théâtre, pour y voir les représentations scéniques. Le clergé s'en alarma ; il menaça de la colère céleste tous ceux qui osoient aller applaudir aux chefs-d'œuvres de Sophocle,

de Térence, de Ménandre; mais les charmes de ces spectacles l'emportoient sur leurs déclamations. Enfin, après avoir épuisé tous les moyens de persuasion, les évêques employèrent avec succès une arme que la crédulité rendit, dans la suite, si terrible, puisqu'elle soumit au joug sacerdotal les peuples et les souverains. L'excommunication fut prononcée sur tous les individus attachés aux théâtres des Romains : les musiciens, par conséquent, s'y trouvèrent compris.

Si l'esprit des chrétiens n'avoit pas été totalement captivé par une croyance qui commandoit une obéissance aveugle à ses ministres, il leur eût été facile de voir que les pouvoirs de leurs prêtres ne s'étendoient point sur des hommes qui leur étoient étrangers par la religion. Mais l'effroi que leur causèrent les foudres de l'église fut tel, qu'il les fit renoncer à des plaisirs qui ne leur offroient plus que l'image de la damnation. Il paroît cependant qu'ils revinrent peu à peu de cette première frayeur, puisqu'en l'an 452, le second concile d'Arles renouvela la peine d'excommunication contre ceux qui paroissoient sur la scène. Cela a servi du moins à prouver que, dans ce temps-là, Arles (1) possédoit encore des jeux scéniques lorsque, par l'ir-

(1) Arles est resté sous la domination des Romains jusqu'en 466, qu'Avaric s'en rendit maître.

ruption des barbares, les spectacles étoient abolis dans les Gaules et en Espagne.

Devroit-on penser que, lorsqu'après une succession de siècles de fanatisme et d'ignorance, les souverains de l'Europe eurent enfin secoué le joug tyrannique de l'église, cette peine d'excommunication, aussi ridicule que barbare, fût maintenue pour tous les chrétiens qui s'adonnoient à l'art dramatique? La postérité aura peine à croire que, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, cette horrible loi, triomphant des lumières de la philosophie, ait avili en France un état respectable par les talens qu'il exige, et des hommes qui, par leur célébrité, ont fait la gloire de leur nation.

Le cinquième siècle fut remarquable par les incursions fréquentes des barbares dans l'empire d'Occident, dont ils affoiblissoient peu à peu les forces et dont ils hâtèrent la destruction totale. En l'an 476, Augustule fut vaincu par Édoacre, roi des Hérules, et l'empire des Césars et des Augustes disparut du tableau politique. Dès cette époque mémorable commencèrent les rois d'Italie, qui se partagèrent le vaste empire d'Occident : sous leur règne, qui dura jusqu'au huitième siècle, Rome, l'Italie et les provinces soumises autrefois aux Romains, furent continuellement tyrannisées et sacagées par les Vandales, les Huns, les Hérules et d'autres peuples barbares. Les sciences et les beaux

arts disparurent de l'Europe, faute d'avoir un protecteur puissant qui pût les soutenir dans une catastrophe aussi funeste.

Il ne se conserva chez les chrétiens, de l'art de la musique, que le chant des poésies religieuses et un foible souvenir de l'emploi que les Grecs et les Romains faisoient des instrumens. Voilà la raison pour laquelle, dans le sixième siècle, il étoit si difficile de trouver des hommes qui joignissent aux talens poétiques l'art de savoir jouer d'un instrument pour accompagner leur chant. La rareté des talens obligea les grands à leur accorder plus de considération, et bientôt un citharède, à la cour d'un roi, fut honoré autant que l'est de nos jours un premier ministre.

Cassiodore nous a conservé une lettre que *Théoric*, roi des Ostrogoths, écrivoit à Clovis, en lui envoyant un citharède. Après avoir félicité Clovis sur la victoire qu'il venoit de remporter près de Tolbiac, *Théoric* continue ainsi : « Nous vous » avons aussi envoyé, pour réjouir la gloire de » votre puissance, un citharède, habile dans son » art, qui joint à son chant les sons harmonieux » d'un instrument. Nous pensons qu'il vous sera » d'autant plus agréable, que vous avez paru le » désirer vivement ». (*Voyez Cassiodore*, lib. II, cap. 14).

Pendant que des peuples sauvages se dispu-

toient les dépouilles de l'empire romain , et que par tout on ne voyoit que des villes ensanglantées et des pays ravagés par le fer et la flamme , les évêques unissoient tous leurs efforts pour propager le christianisme et l'établir sur des bases solides. Après l'extinction des empereurs romains , qui jusque-là avoient occupé la charge de *grand pontife* , les évêques s'empressèrent de s'emparer de cette place , afin de donner plus d'éclat à leur religion et d'en imposer aux infidèles. Ils élirent donc un chef suprême de l'église , qui , en qualité de grand pontife , prit le titre de *pape* ou *papa* : c'étoit le nom que presque tous les peuples de l'orient donnoient aux souverains prêtres de leur religion.

Les pontifes chrétiens , débarrassés du culte odieux des Romains et de leurs représentations théâtrales , sentirent que , pour donner plus de relief à leur culte , il étoit nécessaire d'établir un cérémonial imposant. Il est à remarquer que l'habillement que l'église choisit alors pour ses prêtres , étoit justement celui qu'Échyle avoit inventé et adopté , cinq cents ans avant la naissance de Jésus-Christ , pour l'habillement de ses choristes dans la tragédie.

Le chant liturgique , dépourvu de mélodie et de régularité , fut encore un des objets qui attira l'attention toute particulière des papes ; mais ,

faute de connoissances musicales , aucun d'eux ne réussit mieux que *Saint Grégoire* , qui fut élu pape et grand pontife en l'an 591, et qui régna sur les chrétiens jusqu'en l'an 604. Le commencement de son pontificat se fit aussi remarquer par les mêmes soins qu'avoient eu ses prédécesseurs à faire rechercher et brûler les livres poétiques et philosophiques des auteurs grecs et romains ; mais nous avons lieu de croire qu'il conserva , pour sa propre instruction , tous les livres qui traitoient particulièrement de l'art de la musique.

En l'an 594 , *Saint Grégoire* fit le premier changement dans la musique , en supprimant les noms grecs des quinze tons , que contenoit le système d'alors , comme *proslamb* , *hypate* , *parhypate* , *lichanos* , *mèse* , *trite* , etc. Ces mots furent remplacés par les sept premières lettres de notre alphabet , A , B , C , D , E , F , G ; la seconde octave fut marquée par de petites lettres , a , b , c , d , e , f , g ; et lorsqu'on montoit dans la troisième octave l'on doubloit ces lettres , comme aa , bb , cc , etc.

Après ce changement , *Saint Grégoire* augmenta le nombre des toniques usitées jusqu'alors , de quatre nouvelles. Cette nouveauté est une preuve incontestable qu'il étudioit les ouvrages des poètes et musiciens grecs ; car , dans la création de ces quatre nouvelles toniques , il procédoit entièrement à la manière des Grecs , par une division

harmonique et arithmétique. La première se faisoit en montant progressivement de la tonique à la quinte, et de là jusqu'à l'octave; la seconde commençoit de la quinte à l'octave, et de celle-ci à la douzième. La division harmonique s'appeloit encore *authentique*, et la division arithmétique, *plagale*; et pour distinguer davantage les toniques plagales, l'on ajoutoit aux noms de ces dernières, le mot *hyper* ou *hypo*; par exemple:

Mode dorien;	re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.	}	authent.
	1 2 3 4 5 6 7 8		
Hypo dorien;	la, si, ut, re, mi, fa, sol, la.	}	plag.
Mode phrygien;	mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.		
Hypo phrygien;	si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.	}	plag.
Lydien;	fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.		
Hypo lydien;	ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.	}	plag.
Mixolydien;	sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.		
Hypo mixolyd.;	re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.	}	plag.

C'est ainsi que Saint Grégoire créa huit toniques, qu'il consacra à l'usage religieux pour le chant des psaumes, des cantiques, des messes, etc. Ces toniques grecques nous sont connues sous le nom des *huit tons d'église*, et nous les trouvons encore

conservées dans quelques chants de l'église catholique romaine : mais, dans les mélodies des psaumes et cantiques des protestans, ces toniques ont éprouvé tant d'altérations et de modifications depuis les deux derniers siècles, qu'elles ne sont presque plus reconnoissables. Depuis ces changemens importans, opérés dans la musique vocale des chrétiens, l'on a toujours nommé le chant de l'église catholique, *chant grégorien* ; les Allemands l'appellent *choralgesang* ; les Français *plain-chant* et les Italiens *canto fermo*.

Il est de la plus grande importance pour les musiciens ainsi que pour les amateurs de la musique de bien connoître les huit tons de l'église, et nous espérons que nos lecteurs nous sauront gré de nous y arrêter encore un moment : car pour être en état de les employer ou de les reconnoître dans les ouvrages des modernes, l'on ne sauroit trop les approfondir. A cet effet nous allons tracer le tableau des huit toniques anciennes, et y ajouter pour faciliter la comparaison, le tableau de nos toniques modernes.

TONIQUES ANCIENNES.

	1	2	3	4	5	6	7	8.
1. Dorienne.	re,	mi	$\frac{1}{2}$ fa,	sol,	la,	si,	$\frac{1}{2}$ ut,	re.
2. Hypo dor.	la,	si,	$\frac{1}{2}$ ut,	re,	mi,	$\frac{1}{2}$ fa,	sol,	la.
3. Phrygienne.	mi,	$\frac{1}{2}$ fa,	sol,	la,	si	$\frac{1}{2}$ ut,	re,	mi.

4. Hypo phryg. si, $\frac{1}{2}$ ut, re, mi, $\frac{1}{2}$ fa, sol, la, si.
 5. Lydienne. fa, sol, la, si, $\frac{1}{2}$ ut, re, mi, $\frac{1}{2}$ fa.
 6. Hypo lyd. ut, re, mi, $\frac{1}{2}$ fa, sol, la, si, $\frac{1}{2}$ ut.
 7. Mixolydienne. sol, la, si, $\frac{1}{2}$ ut, re, mi, $\frac{1}{2}$ fa, sol.
 8. Hypo mixolyd. re, mi, $\frac{1}{2}$ fa, sol, la, si, $\frac{1}{2}$ ut, re.

TONIQUES MODERNES.

	1	2	3	4	5	6	7	8.
Majeur.	Ut,	re,	mi,	$\frac{1}{2}$ fa,	sol,	la,	si,	$\frac{1}{2}$ ut.
Mineur.	la,	si,	$\frac{1}{2}$ ut,	re,	mi,	$\frac{1}{2}$ fa,	sol,	la.

En faisant la comparaison de ces deux tableaux, nous remarquerons qu'à l'exception du ton *hypodorien* et du *hypo lydien*, aucune des toniques anciennes ne ressemble à nos toniques modernes, par rapport aux intervalles progressives de l'octave. Le ton *dorien*, pour correspondre à notre tonique de *re mineur*, manque la progression d'un demi-ton du cinquième au sixième degré. Le phrygien diffère de notre *mi mineur* par le demi-ton du premier au second degré, qui devrait se trouver du second au troisième degré. L'*hypophrygien* ne ressemble pas non plus à notre *si mineur*, parce que du premier au second et du quatrième au cinquième degré il fait la progression d'un demi-ton au lieu d'un ton entier. Le *lydien* contraste avec notre tonique de *fa majeur*,

en ce qu'il procède de la tierce à la quarte d'un ton, en place d'un demi-ton. Le *mixolydien* est différent de notre tonique de *sol majeur* par rapport au demi-ton de la sixte à la septième. Il en est de même du ton *hypo mixolydien*, qui, dans sa progression de la quinte à la sixte, monte d'un ton au lieu d'un demi-ton.

Les anciens ne permettoient pas que la composition d'un hymne ou d'un cantique surpassât l'étendue de l'octave, à moins que l'expression du sentiment poétique n'autorisât à s'écarter de la règle ordinaire; et pour lors ils appeloient cela: *ad exprimendum animi ardorem*. Ils exigeoient de même, avec une sévérité religieuse, qu'on n'altérât jamais la progression des intervalles renfermés dans l'étendue de l'octave de chaque mode ou tonique. Ainsi les dièses, les bémols et les bécarres que nous trouvons quelquefois dans la modulation finale d'un chant antique, ne sont que des altérations faites à son caractère originaire par les musiciens et par les traducteurs des seizième et dix-septième siècles. Les anciens ne connoissoient pas même les dièses et les bémols, parce qu'ils n'en avoient pas besoin: le mouvement de leur musique étoit d'une extrême lenteur; et chantant tous à l'unisson et à l'octave la mélodie la plus simple, ils devoient moins sentir la dureté de la progression *d'un ton*, où, d'après la connoissance

et le sentiment des modernes, il falloit une progression de *demi-ton* pour monter du septième au huitième degré. Les modernes ayant adopté dans leur musique un mouvement plus rapide s'aperçurent bientôt que le chant de la tonique ionienne étoit infiniment plus mélodieux et agréable à l'oreille que n'étoit le chant de la tonique dorienne, etc.; en conséquence, ils prirent la première pour modèle et arrangèrent les autres d'après elle. Voilà l'origine des dièses et des bémols, qui caractérisent nos trente toniques modernes.

Les anciens pour noter la musique n'avoient que des points égaux, comme *table 4, fig. 1*; de sorte que leur chant, soit religieux ou profane, ne pouvoit être que d'une extrême monotonie, n'étant composé que de notes d'égale valeur. Ce ne fut qu'au huitième siècle que l'on inventa des notes de valeurs différentes; elles étoient de trois espèces, comme *table 4, fig. 2*. Cette invention donna déjà une variété sensible à la musique et particulièrement au chant, qui désormais pouvoit exprimer les pieds poétiques des paroles, tandis qu'auparavant les syllabes longues et brèves étoient chantées sous la même valeur. Ces trois espèces de notes se sont conservées dans le chant de l'église catholique; mais la musique profane les abandonna vers la fin du quatorzième siècle.

Quelques auteurs ont présumé que Saint Grégoire avoit aussi parodié et admis dans le culte plusieurs chants profanes : cette idée ne paroît pas invraisemblable. Dans ce temps-là, les théâtres et les représentations des jeux scéniques n'existoient plus en Italie ; et les peuples sauvages et barbares qui avoient succédés au peuple romain n'avoient aucune connoissance des beaux arts, et peu de sentiment pour la musique. En conséquence, Saint Grégoire pouvoit hardiment commettre un plagiat, et adopter les mélodies d'anciennes chansons théâtrales, pour faire chanter des cantiques chrétiens.

Les successeurs de Saint Grégoire respectèrent et maintinrent les changemens qu'il avoit opéré dans le système de la musique ; ils s'appliquèrent même à l'étude de cet art ainsi qu'à celle de la poésie, et plusieurs d'entre eux se sont distingués par des compositions poétiques et musicales. Le pape *Sergio I* composa, en l'an 688, la messe *agnus Dei*, et l'introduisit dans le culte pour y être chanté pendant la consécration. Les paroles de cette messe sont imitées des livres de Saint Jean. Sa composition musicale nous paroît cependant avoir perdu son originalité primitive : il se peut que l'altération de son véritable caractère soit l'effet d'une tradition ou d'une traduction fautive, parvenue jusqu'à nous de siècle en siècle ;

ou, ce qui est encore plus apparent, qu'elle soit l'effet des changemens qu'a éprouvés la musique dans le onzième et dans le quinzième siècle.

Avant que d'aller plus loin dans nos observations sur l'histoire de la musique, nous ne pouvons nous dispenser de faire mention de l'ordre des *Druides*, exterminé en France dans le premier siècle du christianisme. L'ordre et les cérémonies religieuses des druides étoient en si grande vénération chez les Anglais, les Gaulois et les peuples de la Germanie, que l'on peut dire qu'ils exerçoient une véritable souveraineté. L'ordre se divisoit en trois classes principales : 1°. *les Druides* ; 2°. *les Bardes* (1) ; et 3°. *les Eubages*. Les druides, gouvernés par un pontife, étoient commis aux sacrifices, aux prières, et chargés d'être à l'égard du peuple les interprètes des dogmes de la religion ; mais ils étoient en même temps aussi les chefs des tribunaux civils. L'on ne faisoit la guerre que par leur volonté, et l'on ne pouvoit traiter de la paix qu'avec leur consentement : ils étoient les juges suprêmes des procès et des disputes parmi le

(1) Beaucoup d'auteurs ont confondu les Bardes avec les Trouvères, ou avec les Troubadours du onzième siècle ; ce qui est d'autant plus étonnant que la différence en est assez apparente, soit sous le rapport de l'institution, soit sous le rapport des talens, soit sous celui de leur état civil et politique.

peuple ;

peuple ; la jeunesse pour étudier la musique, la géométrie, l'astrologie, la physique, la morale et la théologie, n'avoit d'autres instructions, d'autres écoles que chez eux.

La seconde classe, les *bardes* étoient des poètes et musiciens qui composoient les hymnes et cantiques à la gloire de leurs divinités, qu'ils chantoient ensuite dans les fêtes et cérémonies religieuses en s'accompagnant sur des espèces de harpes ou de lyres. Ils composoient de même pour les festins particuliers des cantiques en l'honneur des hommes illustres. En temps de guerre, les bardes se mettoient à la tête de l'armée, qu'ils suivoient jusqu'au champ de bataille, pour exciter par leur chant belliqueux la valeur des guerriers.

La troisième classe, les *eubages* n'étoient occupés que de la science augurale. Ils immoloient les victimes, dont ils tiroient les augures ; les victimes étoient pour la plupart de malheureux captifs, que le sort des armes avoit fait tomber entre leurs mains.

Les Romains, après la conquête des Gaules et de la Germanie, furent souvent alarmés de l'empire qu'exerçoient les druides sur l'esprit des peuples de ces deux pays ; cependant on les laissa exister : mais *Tibère* en conçut de si grandes inquiétudes, qu'il les fit tous massacrer ; il fit raser en même temps les bois de chêne qu'ils habitoient

et dans lesquels ils alloient sacrifier. C'est ainsi que les druides et les bardes, ces fameux musiciens et poètes de l'antiquité, furent détruits dans les Gaules, pour assurer aux Romains la possession tranquille d'une de leurs provinces.

L'empereur *Charlemagne*, défenseur ardent de la religion, et protecteur zélé des arts et des sciences, s'est aussi occupé, avec succès, de la perfection du chant des hymnes qui, dans ce temps, n'étoit que foiblement connu dans ses Etats. Il sollicita le pape de lui envoyer la liturgie et le chant des pseumes et cantiques, tels qu'on les chantoit dans les églises de Rome : les ayant reçus, il les introduisit dans les églises de France ; mais pour en répandre la connoissance avec plus de promptitude, il eût le bon esprit d'établir dans chacune de ses provinces plusieurs écoles de chant, dans lesquelles les chrétiens alloient apprendre la mélodie des pseumes : par ce moyen, il réussit à propager la musique vocale, et à donner au chant d'église cette simplicité régulière, qui produit toujours l'effet le plus majestueux.

Si la conduite politique et guerrière de Charlemagne devint un modèle pour les autres princes, ses connoissances dans la musique et dans la poésie n'excitèrent pas moins d'émulation parmi les souverains : plusieurs d'entre eux s'appliquèrent à l'étude de la musique, et réussirent à se faire re-

marquer fort avantageusement parmi les citharèdes de leur siècle.

Alfrède, roi d'Angleterre, étoit bon poète et très-habile musicien. Lorsqu'en 871 les Danois eurent effectué une descente en Angleterre, Alfrède, travesti en citharède, alla dans le camp ennemi divertir les soldats par ses chants et par le jeu de son instrument; c'est ainsi qu'il prit connoissance de leur nombre et de leur position, et s'assura, en les attaquant ensuite, la victoire la plus signalée et la délivrance de son pays.

Théophile, empereur grec, joignit au talent d'être bon musicien le mérite de posséder plusieurs sciences. Il introduisit dans le culte beaucoup d'hymnes de sa composition; et, dans les assemblées religieuses des chrétiens, il jouoit lui-même de quelque instrument, pour diriger et pour accompagner le chant.

Vers la fin du huitième siècle, l'empereur *Constantin* fit présent au roi *Pepin* d'un jeu d'orgues. Quelque exagérée que soit la description que les historiens ont faite de cet événement, on peut en conclure qu'il produisit sur l'esprit du peuple des effets surprenans. Beaucoup de personnes, disent-ils, qui l'entendoient pour la première fois, en furent tellement frappées qu'elles tomboient en extase par terre; d'autres furent portées mortes hors de l'église, et, malgré les secours qu'on leur

administra, on ne put les rappeler à la vie. Il ne faut cependant pas croire que ces orgues offrissent déjà la perfection et l'étendue des orgues modernes; mais leur invention nous est un sûr garant que, dans le huitième siècle, l'on s'occupoit déjà beaucoup de la lecture des anciens, et que l'on s'attachoit avec le plus heureux succès à l'étude de la musique et à la fabrication de nouveaux instrumens.

Les notions que nous avons des événemens relatifs à la situation des beaux arts, jusqu'à l'époque du onzième siècle, sont aussi embrouillées qu'imparfaites : malgré l'application la plus constante et les recherches les mieux dirigées, nous ne saurions jamais en tracer un tableau fidèle. C'est ainsi que, par les *articles du premier capitulaire d'Aix-la-Chapelle*, nous apprenons que les *histrions* (1), les *mimes* et les *farceurs*, étoient fort répandus; mais aucune chronique ne fait mention de quelle manière ces imitateurs des jeux scéniques se sont formés; dans quel temps et à quelle époque ils se sont montrés en France; pourquoi les prêtres gardèrent le silence à leur première apparition, et n'imitèrent pas les saints pères de l'église qui lan-

(1) Ce mot est d'origine Toscane. *Hister* signifie en terme étrusque un joueur de flûte; et voilà la raison pourquoi les Romains appeloient ceux de leurs esclaves qui s'appliquoient à cet état, *histrions*.

çoient leurs anathèmes contre les théâtres et contre tous ceux qui montoient sur la scène. Au surplus, les histrions de ce temps-là jouissoient d'une très-mauvaise renommée : l'article 44 du capitulaire mentionné ci-dessus en parle comme de gens notés d'infamie ; et il étoit défendu aux fidèles et aux bons chrétiens, ainsi qu'aux évêques, abbés et abbesses, d'assister à leurs représentations théâtrales.

Il est assez plaisant de voir que ces défenses graves n'ont servi qu'à produire un effet tout à fait contraire. Dès ce moment, les histrions furent recherchés plus que jamais : ils furent accueillis dans les premières maisons et par les familles les plus considérées ; ils étoient même admis dans les fêtes publiques pour amuser le peuple. Mais, ce que l'on aura peine à croire, c'est qu'en l'an 858, le penchant pour le plaisir l'emporta tout à fait sur le devoir, et l'on ne respecta plus une nouvelle défense faite aux évêques et aux ecclésiastiques d'assister à ces spectacles. Les évêques prirent des histrions et des baladins à leur service pour jouir de leurs talens, sans être obligés de sortir de chez eux. Les prêtres et les moines, à leur tour, employoient la plus grande partie du jour à l'étude de la musique instrumentale, du chant des poésies théâtrales, et de tout ce qu'il falloit pour acquérir eux-mêmes les talens

des histrions et des farceurs. De temps en temps il se trouvoit bien quelques saints évêques qui, scandalisés de la conduite de leurs confrères, élevoient leur voix contre l'immoralité ecclésiastique et tonnoient contre les histrions ; mais leurs exhortations ne faisoient plus d'effet.

La familiarité dans laquelle le clergé et les histrions vivoient ensemble , eut les suites les plus favorables pour les beaux arts en général , et particulièrement pour la musique et la poésie. Le plaisir qu'éprouvèrent les évêques aux représentations scéniques , les excita à consulter les ouvrages des anciens : cette lecture , entreprise par un motif frivole , contribua à leur instruction et développa leur génie. Les annales des neuvième et dixième siècles nous attestent que dans presque toutes les provinces de la France, de la Germanie et de l'Angleterre, il y eut des évêques qui illustrèrent leurs noms par des compositions théoriques et pratiques.

Robert, évêque de Chartres, étoit renommé pour être bon poëte et habile musicien : il s'est beaucoup appliqué à donner plus de perfection à la manière de chanter en France.

Dunstan, évêque de Canterbury, possédoit l'art de la musique à un tel degré, qu'il a donné à ses contemporains des règles de composition vocale et instrumentale.

Régino, abbé dans le pays de Trèves, a écrit beaucoup d'ouvrages sur la musique, que les révolutions des temps nous ont enlevé : le seul parvenu jusqu'à nous a pour titre : *De Harmonica Institutione*.

L'abbé *Notgère* a composé beaucoup d'ouvrages sur la musique; et c'est encore à lui que nous devons les *Sequentias Missales*, introduits depuis dans l'église catholique romaine.

Albertus, abbé bénédictin à Liége, a publié plusieurs ouvrages de sa composition.

Strabo Walfride, prêtre bénédictin à Saint-Galle, écrivit un traité *de Hymnis et Cantilenis*.

Pour abréger ces détails, nous nous bornerons à citer une anecdote de *Théodulphe*, évêque d'Orléans sous le règne de Louis le Débonnaire. Ce prélat possédoit une grande habileté dans l'art de la musique et de la poésie. Condamné par Louis I^{er}. à un emprisonnement éternel, il y composa le cantique *Gloria, laus et honor sit tibi Christe Redemptore*, et le chanta le dimanche des Rameaux. Le hasard voulut qu'au même instant l'empereur passât processionnellement devant sa prison; il s'arrêta, écouta le cantique jusqu'à la fin, et *Théodulphe* recouvra sa liberté.

Si dans le moyen âge, où l'on ne connoissoit de loi que le droit du plus fort, et de gloire que dans les exploits chevaleresques, les sciences et

les beaux arts n'ont pas faits de progrès, ils ont eu du moins le bonheur de se maintenir, malgré les efforts que le fanatisme et l'ignorance de ces siècles firent pour les étouffer. Heureusement pour la musique instrumentale et vocale, ainsi que pour la poésie, les Français, en inventant le *Tournois*, y introduisirent ces deux arts précieux. Dans les promotions ou réceptions au grade de chevalier, des corps nombreux de musiciens étoient employés pour rendre la cérémonie plus pompeuse : les uns sonnoient de la trompette, les autres chantoient des chansons à la louange de la chevalerie et des couplets en l'honneur du récipiendaire. La proclamation d'un tournois se faisoit toujours au son bruyant des trompettes. Dans le tournois, l'arrivée de chaque chevalier étoit annoncée par une fanfare générale. A chaque coup extraordinaire de lance ou d'épée, et surtout au moment où l'un des combattans triomphoit de son adversaire, l'air retentissoit du bruit des instrumens et des voix triomphales des chanteurs. Le nom du chevalier déclaré vainqueur, étoit proclamé au son des trompettes; et dans les festins qui succédoient aux combats, l'on célébroit la gloire des plus illustres chevaliers par des chansons que les dames, les demoiselles et les musiciens, chantoient accompagnés de divers instrumens. Ces chansons, destinées à retracer les hauts faits de la chevalerie,

étoient de véritables poèmes historiques : colportés dans tous les pays, ils faisoient connoître dans les cours de l'Europe le nom et la gloire de ceux qui s'étoient le plus distingués dans les combats. Cette publicité donnoit un grand élan aux jeunes écuyers et chevaliers, qui n'aspiroient qu'à se signaler par quelque action glorieuse.

Au commencement du onzième siècle, en l'an 1028, la musique éprouva dans son système un changement mémorable qui s'est soutenu jusqu'au seizième siècle.

Nous avons dit plus haut que les pères de l'église avoient poursuivi les ouvrages des philosophes et des poètes grecs ; mais que, depuis le pontificat de Saint Grégoire, l'on s'étoit borné à les soustraire aux yeux des profanes, laissant aux prêtres la liberté de les lire et de les étudier. C'est ainsi que *Guido d'Arezzo* (1), prêtre bénédictin et maître de musique dans son couvent, s'appliqua beaucoup à la lecture des anciens, et parvint à se créer un nouveau système. Jusque-là le système de la musique ne s'étendoit qu'à quinze tons ou deux octaves ; Guido essaya d'y ajouter en haut

(1) Il reçut le surnom d'Arezzo, du lieu de sa naissance. Il s'étoit distingué de bonne heure par un ouvrage intitulé *Mierologue*, qu'il avoit dédié à Théobaldo, évêque d'Arezzo ; et ce fut à l'âge de 34 ans que son couvent le nomma directeur de la musique liturgique.

et en bas quelques nouvelles cordes ou notes, et il se forma de cette manière un système de vingt-deux tons.

Il divisoit ces vingt-deux tons en *hexachords*, composés chacun d'une suite de six tons. Ces hexachords se distinguoient par : 1°. le *dur*, composé des tons sol, la, si, ut, re et mi; 2°. le *naturel*, composé des tons : ut, re, mi, fa, sol et la; et 3°. le *doux*, qui contenoit les notes : fa, sol, la, ^bsi, ut et re. Chaque *hexachord* pouvant être transposé d'un octave plus haut, il en résulta que le système d'Arétin contenoit sept heptachords. Il réforma aussi la dénomination des notes, et substitua aux lettres de l'alphabet une dénomination syllabique, qui avoit l'avantage de renfermer les cinq voyelles, comme : ut, re, mi, fa, sol et la. Il prit ces six syllabes des paroles d'un hymne fort estimé des musiciens de ce temps - là, qui le chantoient pour implorer le secours de Saint Jean contre l'enrouement.

Ut queant laxis
 Resonnare fibris
 Mira gestorum
 Famuli tuorum
 Solve poluti
 Labii reatum
 Sancte Johannes.

Nous avons plusieurs compositions sur cet hymne

Lorsq

Hexachords.

					La.
				La.	Sol.
				Sol.	Fa.
					Mi.

Sol.	Re.	Ut.			
Fa.	Ut.				
Mi.					
Re.					
Ut.					

2... 3... 4... 5... 6... 7.

st hymne

antique; mais la seule qui porte le sceau de la vérité, se trouve *table 4, fig. 6*: nous l'avons copié d'un ancien manuscrit de la bibliothèque du chapitre de Sens.

Voyons présentement le tableau du système d'Arétin et la conjonction des hexachords.

Aussi long-temps qu'une phrase ne sortoit pas de l'étendue de son *hexachord*, la solmisation en étoit fort aisée; mais aussitôt que le chant moduloit d'un hexachord dans un autre, la solmisation en devenoit extrêmement difficile, parce que la progression des deux demi-tons de l'octave *mi-fa* et *si-ut* devoit toujours être nommée par *mi-fa*. En conséquence de ce changement, nécessité par le défaut d'une septième syllabe, il falloit en préparer la *mutation* un ou deux degrés auparavant: par exemple, si l'on eût voulu chanter progressivement d'*ut* jusqu'à *fa*, la dénomination des notes en auroit été ainsi:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

ut re mi fa sol re mi fa re mi fa;

+ + +

et pour descendre cette gamme, il falloit la syllaber ainsi:

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

fa mi sol fa mi la sol fa mi re ut.

+ + +

Lorsque, dans la suite, l'on parvint à connoître

et à employer le genre chromatique et le genre enharmonique, la dénomination des notes offroit à chaque instant des difficultés insolubles pour placer le *mi-fa*; et l'on se vit à la fin obligé de substituer encore les syllabes *fa-la*, pour indiquer la progression d'un demi-ton.

Ces changemens continuels dans la dénomination des notes rendoient la solmisation d'Arétin excessivement difficile; même les personnes douées des meilleures dispositions étoient obligées de sacrifier cinq ou six ans pour apprendre à nommer les notes en les solfiant. Malgré toutes les imperfections de ce nouveau système, il fut généralement adopté, et il se conserva chez les chrétiens pendant plus de cinq cents ans.

La considération dont jouissoient le système et les connoissances d'Arétin excitoit une grande émulation parmi les prêtres des différens ordres. Chaque couvent désiroit de posséder un frère habile dans l'art de la musique, qui pût diriger le chant de l'église et illustrer par ses talens la sainte confrairie. Cette ambition, ou plutôt cette noble rivalité, devint favorable aux progrès de l'art; car l'on vit bientôt paroître dans tous les pays de nouveaux ouvrages sur la musique. Il est remarquable que dans cette lutte ce fut l'ordre des bénédictins qui l'emporta sur tous les autres.

Cependant la musique, confondue avec d'autres

sciences qui auroient dû lui être étrangères, sembloit comme étouffée par la multiplicité de chapitres qui en composoient la théorie. Il résultoit de cet amalgame de diverses connoissances, une confusion qui en rendoit l'étude pénible et exigeoit le sacrifice d'un temps précieux : de plus, la musique n'étoit plus que partie accessoire, tandis qu'elle auroit dû être une science particulière ; elle opposoit enfin des bornes au génie, au lieu de lui offrir ce champ vaste et libre qu'il se plaît à parcourir.

Pour donner une idée de cette doctrine ancienne, nous allons présenter le tableau d'après lequel la musique étoit enseignée dans le moyen âge.

Division de la musique.

1°. La musique arithmétique s'occupoit des proportions des sons du système, etc. ;

2°. La musique grammaticale enseignoit les premiers élémens de l'art ;

3°. La musique rythmique ;

4°. La musique métrique ;

5°. La musique naturelle ;

6°. La musique artificielle ;

7°. La musique spéculative ou didactique, qui enseignoit la nature, la qualité et les effets des sons, etc. ;

- 8°. La musique pratique ;
- 9°. La musique combinatoire, qui enseignoit ce que nous appelons *transposer* d'une tonique dans une autre ;
- 10°. La musique diatonique ;
- 11°. La musique chromatique ;
- 12°. La musique enharmonique ;
- 13°. La musique ecclésiastique ;
- 14°. La musique choraique : elle s'occupoit de la musique de danse ;
- 15°. La musique scénique ou dramatique ;
- 16°. La musique figurée ;
- 17°. La musique humaine ou vocale ;
- 18°. La musique instrumentale ;
- 19°. La musique mixte ;
- 20°. La musique canonique ;
- 21°. La musique historique ;
- 22°. La musique mélopoétique ;
- 23°. La musique mimique ;
- 24°. La musique récitée ;
- 25°. La musique organique ;
- 26°. La musique tragique ;
- 27°. La musique comique ;
- 28°. La musique satirique, etc., etc., etc.

Jusque-là, l'art de la musique n'étoit étudié et professé que par les prêtres et les histrions ; mais le onzième siècle nous fait remarquer une nouvelle classe d'artistes. *Robert*, roi de France,

épousa une princesse de Provence ou de Toulouse ; cette princesse , en se rendant à Paris , fut accompagnée par plusieurs troubadours de son pays , qui firent connoître à la cour de Robert les charmes de leurs talens. La cour , transportée d'admiration pour ce genre de musique poétique , combla de considérations et d'honneurs ces troubadours , pour les engager à se fixer en France , et à y propager leurs connoissances.

Voilà l'origine des troubadours en France. Ils étoient poètes et musiciens ; ils récitoient ou chantoient des poèmes de leur composition , en s'accompagnant sur quelque instrument. Le sujet de leurs cantiques étoit toujours un fait remarquable de l'histoire ; la grâce avec laquelle ils chantoient les exploits des fameux guerriers , la valeur des illustres chevaliers , les sentimens de l'amitié , et les amours malheureux de quelques nobles dames , leur méritoit la plus grande estime dans les cours des rois et dans les châteaux des grands seigneurs.

Cela ne doit pas nous étonner : dans le onzième siècle on ne possédoit que peu de livres qu'il n'étoit pas même d'usage de lire ; de sorte que les Français ne recevoient leur instruction qu'en conversant , et se faisoient gloire d'unir ensemble la valeur , la galanterie , l'ignorance et la dévotion. Il étoit naturel qu'avec un caractère qui indiquoit

une ame sensible, ils dussent éprouver une douce émotion chaque fois qu'ils entendoient le chant des troubadours. Ces artistes, à leur tour, se faisoient distinguer des autres musiciens et des histrions par une conduite sage et circonspecte, et par une fidélité inviolable envers leurs protecteurs.

L'histoire des troubadours est remplie d'exemples de ce dévouement généreux, que ces hommes aimables ont toujours manifesté envers les rois, les princes et le beau sexe. Le trait héroïque de *Blondel*, qui délivra le roi *Richard* enfermé, en l'an 1192, par Léopold, duc d'Autriche, dans une forteresse, est généralement connu, depuis que l'on a traité ce sujet à l'Opéra Comique. Mais le caractère de Blondel n'a rien d'extraordinaire pour celui qui connoît les principes des troubadours. Ce n'est que faute d'habiles auteurs modernes que nos répertoires ne sont pas plus riches en pareils sujets.

Pendant les siècles des croisades, la musique, ainsi que les autres arts, ne pouvoit faire des progrès chez les chrétiens, dont les têtes étoient généralement frappées d'un délire religieux. Cependant les sciences ne furent point entièrement perdues de vue dans cette catastrophe mémorable : la superstition n'empêcha pas les prêtres de s'occuper dans leurs couvens de la lecture des anciens et de se livrer à des méditations sur des objets scientifiques.

fiques. Les troubadours, par une bonne conduite et par des productions poétiques et musicales, s'affermirent de plus en plus dans l'estime des grands ; et si, dans ces temps de fanatisme, la musique n'a pu rien gagner, elle a été assez heureuse pour ne rien perdre. Elle continua à faire partie intégrante du culte, et le principal ornement des fêtes particulières ; dans les cours des rois et des princes, un musicien habile fut toujours regardé comme un personnage digne de l'estime générale.

Dans le treizième siècle, la musique et la poésie devinrent le premier et le plus noble divertissement des cours. Des princes et des seigneurs s'appliquoient sans cesse à improviser des chants moraux ou des ballades galantes ; cet exercice continuel les rendit à la fin si habiles dans la composition poétique et musicale, que plusieurs d'entre eux paroisoient quelquefois en lice, pour disputer, à la manière des Grecs, le prix du talent que l'on accordoit aux plus fameux troubadours.

Une association remarquable pour nous, fut celle de *la jonglerie*, que beaucoup d'auteurs ont confondue avec les troubadours. La jonglerie étoit une société d'artistes, composée de *trouvères*, de *chantres*, de *conteurs* et de *jongleurs*. Les *trouvères* étoient poètes ; ils composoient en vers les poèmes ou chansons, que les *chantres* exécutoient. Les *conteurs* récitoient des faits historiques ou

des contes; les jongleurs étoient les joueurs d'instrumens qui accompagnoient les chantres et les conteurs. Admise dans les cours des princes et des rois de l'Europe, la jonglerie a fait les délices du treizième siècle.

Cependant il faut bien se garder de croire que ces compositions aient été comparables à celles de nos jours : les productions de ce temps-là n'étoient que les premières émanations du sentiment; et la musique n'étoit soumise à d'autres règles qu'à celles que la poésie lui prescrivait. Aussi fut-elle de la plus grande simplicité par tout où elle se fit entendre, et son application pratique ne s'étendit-elle jamais au delà des limites et des formes d'une chanson.

Ces chants n'étoient ni difficiles ni savans, et ne différoient du plain-chant que par la grâce et l'expression du sentiment dont le chanteur pouvoit les colorer : son exécution, plus ou moins parfaite, dépendoit donc absolument du goût du chanteur. Voilà pourquoi nous ne savons plus exécuter les compositions de ce temps-là, quoiqu'il nous soit facile de les déchiffrer. L'on employoit fort rarement dans un morceau de musique les trois espèces de notes que l'on connoissoit alors; de sorte que la mélodie, soit d'un cantique, soit d'une chanson amoureuse ou gaie, ne présentait que des notes uniformes et carrées, rangées

sur les quatre lignes de la *portée*, la cinquième ligne n'ayant été ajoutée aux quatre premières que vers les années 1260-1270. Observons encore que les anciens n'écrivoient jamais leur musique que dans la clef d'*ut*, sans avoir égard à la quantité des parties d'une composition. Ils avoient aussi l'habitude de ne jamais indiquer le mouvement et la mesure.

Pour confirmer tout ce que nous venons de dire, nous allons citer des compositions d'un de nos plus célèbres poètes et musiciens français : ce sont les poésies de *Thiébaut IV*, roi de Navarre, comte Palatin de Champagne et de Brie, qui monta sur le trône en l'an 1234. Elles ont été généralement reconnues par tous les critiques, comme les meilleures productions poétiques et musicales du moyen âge.

A la table 5, fig. 2, se trouve la musique d'une chanson dont voici les paroles.

L'Amour a attaché Thiébaud à la plus belle dame du monde pour laquelle il va composer une chanson.

I.

Amors me fait comencier
Une chanson nouvelle,
Ele me vuet enseigner
A amer la plus bele
Qui soit il mont vivant :
C'est la bele au cors gant ;
Cest ele dont je chant ;
Diex men doint tele novele
Qui soit a mon talent
Qui menu et sovent
Mes cuers por li sautele.

2.

Bien me porroit avancier
Ma douce dame bele
Sele me vouloit aidier
A cette chansonele :
Je naim nule rien tant
Come li seulement

Et son afaitement
 Qui mon cuer renovele
 Amors me lace et prent
 Et fait lie et joiant
 Pour ce qu'a soi m'apele.

3.

Quand fine amor me surmont
 Moult me plait et agrée
 Que c'est la riens en cest mont
 Que j'ai plus désirée
 Or la m'estuet servir
 Ne m'en puis plus tenir
 Et du tout obeir
 Plus que riens ne soit née
 S'ele me fait languir
 Et vais jusqu'au morir
 M'ame en sera salvée.

4.

Si la mieudre de ce mont
 Ne m'a s'amour donée
 Tuit li amoreus diront
 Ci, a fort destinée ;
 S'a ce puis ja venir
 C'aie sans repentir
 Ma joie et mon plaisir

De li qui tant m'agrée
 Lors diront sans mentir
 Que j'aurai tot mon desir
 Et ma queste achevée.

Table 5, fig. 3; l'on verra une autre chansonnette aussi intéressante, et dont voici les couplets.

I.

Pour conforter ma pesance
 Fais un son
 Bon iert, se il m'en avance
 Car Jason
 Cil qui conquist la toison
 N'ot pas si grief pénitence, e, e, e, e.

2.

Je meismes a moitence
 Car raison
 Me dist, que je fais enfance
 Quant prison
 Tieng, ou ne vaut raençon,
 Si ai mestier d'alegance, e, e, e, e.

3.

Madame a tel connoissance
 Tel raison

Que g'e ai mis ma fiance
 Jusk'en son
 Meix aim que d'autre amour don,
 Un regart, quand le me lance, e, e, e, e.

4.

Miex aim de li l'acoimtaine,
 Le dous nom,
 Que le royaume de France;
 Mort Mahom!
 Ki damer quier achaison
 Por esmai, ne por doutance, e, e, e, e.

5.

Bien ai en moi ramembrance
 Compaignon,
 Toujours remir sa semblance
 Sa façon :
 Aiés amors guerre don
 Ne souffres ma mescheance, e, e, e, e.

Sous le règne de *Saint Louis*, la poésie galante fut particulièrement en faveur en France. Les troubadours étoient les premiers favoris de la cour : *la complainte d'amour*, *la chansonnette*, *les bouffonneries* et les *farces* faisoient grande fortune sous le règne de ce roi. Ce fut, dit-on, vers ce temps-là qu'on introduisit dans la musique

instrumentale le jeu des tambours de basque , pour accompagner le chant de certaines poésies.

Dans les ouvrages de *Philippe de Maizières* , écrits pour servir d'instruction à *Charles VI* , il se trouve plusieurs traits qui peignent le caractère du quatorzième siècle , et qui nous font connaître l'emploi que les rois faisoient de la musique.

Philippe de Maizières fait parler la reine *Vérité* , qui s'explique sur ses intentions : elle ne prétend pas bannir de la cour du jeune roi les *ménestrels* ou joueurs d'instrumens et les faiseurs *de dictiez* (les poètes ou les troubadours) ; ensuite elle continue ainsi : « Je ne dis pas que tu ne puisse avoir » des ménestrels à l'honneur et révérence de Dieu » et de ta royale majesté , si comme grosse trompes » sacrées , comme avoit le grand Moïse , lesquelles » grosses trompes tu feras sonner doucement à » l'élévation du saint sacrement , et en ost et par » tout solempnités royales , et les trompettes aussi » qui seront toujours devant toi. . . Encor est » chose convenable que tu aye des ménestrels à » bas instrumens pour aucune récréation , faisant bonne digestion de ta personne royale » après les consauls et travaux. . . . Beau-fils , tu » peux avoir des *faiseurs* honnestes et prud'hommes qui font les beaux dictiez de Dieu et de la » Vierge Marie , et des histoires honnestes , morales » et dévotes » ,

Ce que la reine Vérité appelle ici *bas instrument* ne veut signifier que des instrumens à cordes d'un son doux et agréable, comme les luths et les harpes de ce temps-là.

Ce fut encore dans ce siècle de bigoterie et de galanterie, que les spectacles se relevèrent de l'avilissement où ils étoient plongés, et qu'ils devinrent l'amusement des rois et des peuples. Il est vrai que la composition de ces pièces théâtrales n'avoient encore ni finesse poétique, ni délicatesse dans les expressions, ni forme régulière : ils ne consistoient qu'en dialogues grossièrement récités, entremêlés de chant et de danses, qui n'étoient que des sauts et des tours d'adresse, accompagnés par le jeu de divers instrumens de musique ; mais ce qui nous paroît aujourd'hui le comble du ridicule et de l'absurdité, ne l'étoit pas dans les quatorze et quinzième siècles ; voilà pourquoi ces représentations excitoient alors l'admiration des grands comme celle de la populace : on les avoit même introduites dans les cours, pour ajouter à la somptuosité des festins et des banquets solennels, en présentant un agréable divertissement aux yeux des convives.

Ces divertissemens ou espèces de représentations théâtrales, que l'on exécutoit dans les festins sous le titre d'*entremets*, étoient d'une origine ancienne ; sans craindre d'altérer la vérité de l'his-

toire, l'on peut fixer l'époque de leur invention avant le règne de Saint Louis. Voici l'événement historique qui paroît autoriser cette assertion. Dans le onzième siècle, les Turcs envahirent l'empire d'Orient, et marchant de conquête en conquête, ils se rendirent maîtres de Constantinople. L'empereur chrétien d'Orient manquant de forces pour repousser un ennemi victorieux, envoya demander des secours au duc de Bourgogne et à tous les princes chrétiens. Le duc de Bourgogne, flatté de cet appel impérial, employa tous les moyens possibles pour exciter l'enthousiasme des princes et des chevaliers, et pour les déterminer à se joindre à lui dans l'expédition méditée, pour secourir l'empereur et défendre la religion. A cet effet, il donna plusieurs festins et banquets dans lesquels il fit paroître, pendant le repas, des figures allégoriques, qui tantôt racontaient des faits héroïques de preux chevaliers, et tantôt venoient implorer le secours des nobles défenseurs de la religion. Ce stratagème réussit; tous les braves et illustres chevaliers s'engagèrent, par serment, à suivre le duc de Bourgogne en Orient. C'est ainsi que les *entremets* furent inventés par un principe fort louable; mais dans la suite, ils devinrent pour les grands un objet de luxe et d'amusement.

Cependant il ne faut pas se laisser séduire par les phrases emphatiques de quelques auteurs mo-

dernes, et croire que ces *entremets* aient été comparables à nos représentations théâtrales : les historiens de tous les siècles ont peint les arts comme portés au plus haut degré de perfection. Les fêtes et les opéra de Louis XIV ont souvent été proclamés comme le *nec plus ultra* de la musique lyrique ; mais aujourd'hui l'on conçoit aisément que ce n'étoient que des jeux d'enfans en comparaison des grands opéra de nos jours. Pour s'en convaincre, il ne faut qu'aller à Saint - Germain en Laye (1), voir le château, et considérer la hauteur, la largeur et la profondeur de la salle de spectacle qui existe encore, de même la salle à manger, dans laquelle les *entremets* étoient exécutés (2). Après un examen attentif, tout homme non prévenu sentira aisément quels ont dû être les progrès des arts et de l'industrie.

Les *entremets* ne furent d'abord que des farces, quelquefois des sujets historiques représentés par des acteurs que l'on nommoit *mimes*, *farceurs*, *baladins* et *ménétriers*. Ce ne fut que dans le seizième siècle que l'on composa ces sortes de pièces sur des sujets pris dans la mythologie.

(1) Personne n'ignore que le château de Saint Germain en Laye étoit l'habitation des rois de France, avant que Louis XIV eut fait bâtir le château de Versailles.

(2) On les exécutoit dans l'intervalle des services d'un grand festin, et c'est de là qu'on les nommoit *entremets*.

En l'an 1237, à l'occasion du mariage de Robert, frère de Saint Louis, avec la fille du duc de Brabant, il y eut à Compiègne un festin royal accompagné de plusieurs *entremets* d'un genre singulier. Albéric, qui en fait la description dans sa chronique (1), dit : « ceux qu'on nomme ménétriers » (joueurs d'instrumens) augmentèrent beaucoup » les plaisirs de la fête; de même que celui qui, » monté à cheval, marchoit en équilibre sur la » corde; et ceux qui, montés sur des bœufs, couverts de drap écarlate, donnoient du cors à » chaque service que l'on plaçoit sur la table du » roi ».

En l'an 1378, le roi *Charles V* donna à l'empereur *Charles IV*, son oncle, de la maison de Luxembourg, un festin de cérémonie au château de Saint Germain, dans lequel il y eut deux *entremets* qui représentoient la conquête de Jérusalem par Godefroi de Bouillon.

Dans le festin nuptial qui eut lieu lors du mariage de Charles IX avec une princesse de Bavière,

(1) Illi qui dicuntur ministelli (ménétriers) in spectaculo vanitatis multa ibit fecerunt, sicut ille qui in equo super cordam in aëre equitaret, et sicut illi qui duos boves de scarlate vestitos et quitabant cornitantes ad singula fercula quæ apponebantur regi in mensâ, etc. (Chron. d'Albéric, pag. 562).

les *entremets* représentèrent la prise et la destruction de Troye.

M. de Thou nous apprend qu'aux noces du prince de Navarre, en 1572, avec la sœur du roi, les *entremets* avoient déjà pris une autre forme, et que les personnes les plus distinguées y jouoient eux-mêmes des rôles. Dans les livres 52 et 55, M. de Thou écrit : « que l'on dansa après le souper » pendant quelque temps, et qu'aussitôt après l'on » vit entrer de magnifiques machines ; c'étoient » trois rochers argentés, sur lesquels étoient assis » le roi et les ducs d'Anjou et d'Alençon ses frères. » Sept autres rochers, sur lesquels il y avoit des » dieux, et des monstres marins qui les suivoient : » après qu'on leur eut fait traverser la grande » salle du palais, au milieu de laquelle il y avoit » une arcade, ces rochers, traînés sur des chariots, » s'arrêtèrent, et des musiciens d'élite, qui étoient » dedans, chantèrent devant les assistans des » airs dont les paroles avoient été faites en français par les meilleurs poètes de ce temps - là, » etc. »

Le plan de notre ouvrage ne nous permet pas de nous arrêter plus long-temps à ces représentations, nous renverrons ceux de nos lecteurs qui aiment le genre merveilleux, à l'ouvrage de M. de Thou, à celui de M. *Ducange* sur les cours et fêtes solennelles des rois de France, à la *chro-*

nique de Nangis et à l'*histoire universelle des théâtres de toutes les Nations*.

Nous observerons encore, que jusqu'à la fin du seizième siècle, le mot *entremets* a été employé dans les pièces de théâtres, en place du mot *intermède*, *intermezzo*. L'on peut voir les *œuvres en rime* de *Jean Antoine de Baif*, secrétaire de la chambre du roi, (Paris, 1573), qui contient un entremets de la tragédie de *Sophonisbe*, récité par la furie *Mégère*. Les poètes du seizième siècle avoient aussi conservé le mot *jeux*, pour désigner des pièces de théâtre. *De Baif* a publié, en l'an 1572, le recueil de ses compositions dramatiques, sous le titre : *les Jeux*. Ils contiennent dix-neuf églogues, deux comédies, le *Brave* et l'*Eunuque*, et la tragédie d'*Antigone*.

En l'an 1361, on vit paroître en Allemagne une nouveauté très-importante pour notre art : c'étoit les premières grandes orgues, que l'on plaça dans la cathédrale de *Halberstadt*. Cependant, à cette époque, elles n'avoient pas encore de pédales, qui ne furent inventées qu'en 1471, par un allemand nommé *Bernhard*, qui, pendant son séjour à Venise, perfectionna les orgues. L'effet de cet instrument ouvrit un vaste champ aux méditations sur la théorie des sons, et sur les parties physiques et mathématiques de la musique.

A la fin du quatorzième siècle, en l'an 1398, les

jeux scéniques furent surchargés d'une nouveauté remarquable. Quelques bourgeois de *Saint-Maure* conçurent la folle idée de mettre en scène les principaux traits de la passion de J.-C. A cet effet ils construisirent un théâtre et jouèrent une pièce qu'ils avoient composée et dans laquelle figuroient *Dieu le père*, le *Fils*, le *Saint-Esprit*, la *Sainte Vierge*, *Satan*, les *Diabes*, les *Anges*, etc. Tous ces personnages parloient le jargon du peuple, et dans leurs conversations se traitoient absolument d'après les usages et les procédés de la société humaine. Ce nouveau genre de spectacle eut un succès merveilleux. Princes et sujets, riches et pauvres, tous coururent le voir et l'admirer. Entraîné par l'enthousiasme général, Charles IV, par lettres de patentes du 4 décembre 1402, permit à ces nouveaux comédiens d'établir leur théâtre à Paris, et d'y jouer sous le titre de *Confrères de la Passion*. Depuis ce moment on vit ce spectacle profaner les objets les plus saints, en représentant d'une manière grotesque, sous le titre de *mystère*, de *morale* ou de *passion*, tous les événemens mémorables de l'ancien et du nouveau Testament.

La musique des chrétiens n'avoit été jusqu'ici qu'un plain-chant, car la différence qui existoit entre la musique liturgique et la musique théâtrale, étoit peu saillante : toutes les deux avoient la même forme de notes, et presque le même

mouvement ; ce n'étoit que les paroles du chant qui les distinguoient. Mais, dans le quatorzième siècle, *Jean de Muris* inventa des notes de différentes valeurs, comme la *maxime*, la *longue*, la *brève*, la *semi-brève* et la *minime*. Voyez *table 1, fig. 3*. Cette nouveauté eut les suites les plus favorables pour la perfection de l'art : sans elle, il n'auroit pas été possible d'inventer la musique figurée, et de parvenir à l'organisation du système moderne.

L'invention de Jean de Muris éprouva beaucoup de contrariétés avant d'être généralement adoptée. C'étoient surtout les prêtres, ainsi que les poètes dévots, qui la désapprouvoient et la rejetoient. La forme ancienne des notes leur paroissoit infiniment plus avantageuse et plus respectable : 1°. parce que les notes anciennes n'étoient que de trois différentes espèces ; 2°. parce que le nombre de trois leur représentoit à chaque instant l'image de la sainte Trinité, que l'on ne retrouvoit plus dans les cinq figures de la nouvelle invention. D'ailleurs les trois formes anciennes correspondoient encore avec les trois genres de musique dont chacun avoit un caractère distinctif : elles donnoient *la gravité* au chant d'église, *la grâce* au chant d'amour, et *la gaieté* aux airs de théâtre. Mais avec l'introduction des cinq nouvelles

velles formes de notes, toutes ces allusions se trouvoient détruites.

Les dévots crièrent encore plus fort contre la nouvelle manière de composer à *trois* et à *quatre parties* avec des notes coupées : car, jusque-là, l'on n'avoit connu que le contre-point à deux parties en observant religieusement l'uniformité de note contre note.

Il ne faut pas croire que lorsque dans le quatorzième siècle on commença à composer à quatre parties on eut déjà connu la *basse générale* ou *l'art de l'accompagnement* : ce ne fut qu'en l'an 1605 que *Lud. Viadano* inventa cette partie essentielle de la composition ; mais l'honneur de l'avoir perfectionnée n'est dû qu'à un petit nombre de célèbres musiciens de la fin du dix-huitième siècle. Voilà pourquoi toutes les compositions à quatre parties des quatorzième et quinzième siècles sont si irrégulières, si discordantes, et qu'elles n'offrent que très-rarement une combinaison de parties, qui produit un effet harmonieux.

Nous remarquons aussi dans les compositions des quatorze et quinzième siècles un changement continuel de clefs ; ce qui cause de fréquentes erreurs aux modernes, lorsqu'ils veulent exécuter, à livre ouvert, la musique ancienne. Cependant ces changemens n'étoient point du tout l'effet du caprice ou de la fantaisie du compositeur ; au con-

traire, il étoit forcé d'employer un changement de clef aussitôt que son chant montoit au-dessus ou descendoit au-dessous des lignes de la portée. Il faut croire que les anciens n'étoient pas habitués ou qu'ils n'aimoient pas à ajouter, en cas de besoin, de petites lignes au-dessous et au-dessus de la portée, comme nous le faisons; ou bien qu'ils n'en connoissoient point l'usage.

Les clefs anciennes ne sont pas même trop distinctes, n'étant formées que de deux points entre deux lignes : il en résulte qu'on les prend quelquefois pour le signe d'une note, ce qui fait tomber dans de continuelles erreurs.

Pour mieux faire sentir la vérité de nos observations, nous allons les accompagner de quelques exemples pratiques, extraits des *poésies de Guillaume de Machaut*, poète et musicien du quatorzième siècle (1). Ce manuscrit précieux contient une infinité de poésies, comme *ballades*, *envois*, *rondeaux*, *chansons*, etc., qui sont entremêlés de

(1) G. de Machaut étoit valet de chambre du roi Philippe-le-Bel, après la mort duquel, en l'an 1314, il entra au service de Jean de Luxemburg, roi de Bohême, en qualité de secrétaire. Nous ignorons s'il rentra de nouveau au service de la France, mais il vivoit encore sous le règne de Charles V, qui monta sur le trône en 1364; et ce fut pour l'instruction de ce roi qu'il composa le poëme *le Confort d'amy*, qui se trouve dans ce recueil.

chant. Ensuite viennent des *motets*, notés pour une seule partie. Un de ces morceaux nous a particulièrement intéressé, parce qu'il est noté en notes rouges et en notes noires, avec cet avis pour le chanteur : *Nigræ sunt perfectæ, rubæ imperfectæ*. Voilà une conséquence que nous ne saurions attribuer qu'à la contrariété qu'a éprouvée la dissection de la valeur des notes inventées par J. de Muris. A la fin des motets suivent un *kyrie* et un *credo*, composés en entier à quatre parties.

Ce manuscrit est encore remarquable, 1°. par l'originalité des nombreuses vignettes et figures dont il est orné et qui nous prouvent clairement dans quel état d'enfance les beaux arts étoient chez les anciens; 2°. parce que les lignes de la portée sont tirées avec de l'encre rouge et les notes écrites dessus avec de l'encre noire; 3°. que les morceaux de musique ne présentent aucune marque qui indique un genre de mesure, ou le degré du mouvement; 4°. que les airs finissent sans que la conclusion soit annoncée par aucun signe.

Le premier morceau de chant :

Qui naroit autre deport en amer

Fors dous penser et souvenir, etc.,

a été dénaturé par des écrivains qui, ne sachant point comprendre ce chant antique, se sont avisés

d'y ajouter par tout des dièses, pour lui donner une mélodie et une cadence moderne. Leur ignorance étoit telle qu'ils ne se sont point doutés qu'avec de pareilles altérations, ils dénatureroient le caractère des compositions. Ils n'ont pas remarqué qu'ils gâtoient totalement ce beau manuscrit en mettant des dièses à tort et à travers. Confondant très-souvent les clefs des différentes parties, ils ont mis des dièses jusqu'à l'intervalle de l'octave; de sorte que dans l'accord *ut mi sol ut*, une partie chante l'*ut naturel*, et l'autre chante l'*ut dièse* (1).

La chanson royale (chason roial) nous paroît digne d'être citée. La poésie en est pleine de grâce; nous allons la copier en conservant l'ortographe ancienne.

(1) Ne seroit-ce pas à M. le comte de Caylus, ou à quelques-uns de ses amis, que nous serions redevables d'erreurs aussi choquantes? En l'an 1747, il a lu à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres deux mémoires sur Guill. de Machaut; et il dit dans ces mémoires, qu'il a consulté ou plutôt copié le manuscrit de notre auteur, qui se trouve à la bibliothèque nationale, sous le n^o. 7609. Parlant de la musique, M. de Caylus dit: « quelque soin que » j'aie apporté à l'examen des airs de ce recueil qui présen- » tent d'abord aux yeux un chant à plusieurs parties; quel- » ques recherches que j'aie faites auprès de ceux qui pou- » voient éclaircir mes doutes, je n'ai pu trouver de quoi » me satisfaire ». Cette phrase me fait présumer que c'est à cette époque que la musique de ce manuscrit a été falsifiée.

Joie plaisance et douce norriture
 Vie donnour prennent maient en amer
 Et pluseurs sont qui ni ont fors punture
 Ardour douleur plour tristesse et amer.
 Se dient. Mais accorder
 Ne me puis quen la souffrance
 Damours ait nulle grevance
 Car tout ce qui vient de li
 Plais a cuer dami.

Voyez la musique sur la *planche 4, fig. 4.*

Le chant de ce couplet est si naturel et si mélodieux, qu'il pourroit servir de modèle à certains compositeurs d'opéra, qui semblent ne trouver de mélodie que dans les écarts de quartes et de quintes.

Il est à regretter qu'aucun auteur ne nous ait instruit dans quel mouvement, et d'après quelle mesure poétique, les anciens exécutoient leur musique. C'est faute de ces connoissances indispensables que nous ne savons plus la chanter, et que ses effets primitifs nous sont inconnus.

La plupart des musiciens de nos jours, peu familiarisés avec les anciennes formes de notes, doivent trouver de la difficulté à lire et à solfier l'air de cette chanson royale. C'est pour eux que nous en avons fait la traduction en notes modernes. *Voyez fig. 5.* Maintenant tout le monde pourra le

chanter en observant la valeur des notes; mais ne nous flattons pas de pouvoir le faire dans le même genre et le même mouvement que les anciens; car il nous faudroit pour cela avoir la tradition qui nous manque.

A la fin du premier, du troisième, du cinquième et au milieu du huitième vers, nous remarquons dans l'original des notes couchées obliquement, qui, par leur forme, remplissent l'espace d'une tierce. Comme ces notes transversales se trouvent sur la pénultième syllabe des vers, nous en conjecturons que les anciens étoient dans l'habitude de suspendre le mouvement à la fin de ces vers, pour préparer la cadence et la rendre plus saillante; ou bien, ces notes ne servoient qu'à donner de la grâce au chant en le modulant de degré en degré, dans l'espace d'une tierce, avant que de finir la phrase. Nous avons rendu le sens figuratif de ces notes obliques par de simples points. *Voyez fig. 5, a, b, c et d.*

Nous avons découvert d'autres altérations qu'une main profane a imprimées dans la musique originale de cette chanson. 1°. On n'a pas fait attention au changement de clef de la troisième phrase, et l'on a mis un dièse devant la première note; comme si les anciens avoient pu finir une phrase en *fa naturel*, et commencer la suivante par un *ut dièse*. Supposons même que l'on ne se fût point

trompé de clef, est-il concevable de faire commencer la troisième phrase par un *la dièse*? 2°. L'on a mis un *bémol* au *si* de la quatrième phrase. 3°. A la fin de chaque vers l'on a tiré des barres perpendiculaires sur les cinq lignes de la portée. Les anciens n'en connoissoient point; et les modernes, qui ne savent pas distinguer les phrases musicales des anciens, feroient mieux d'avouer leur ignorance. Il est douloureux de voir que les ouvrages estimables de M. Burette ont produit peu d'effet en France, tandis que les étrangers en ont si bien profité.

Occupons-nous encore un moment de notre manuscrit. Dans les vignettes qui décorent le poème *le dit de la harpe*, l'on voit des troubadours qui semblent s'accompagner de cet instrument, monté de six ou de sept cordes. Cependant, *G. de Machaut* lui donne vingt-cinq cordes, en faisant une allusion galante des vertus et des qualités de sa dame avec les cordes de la harpe.

« Je puis trop bñ ma dame comparer à la Harpe
» et son get core parer de XXV cordes que la
» harpe a ».

Pour achever le parallèle, l'auteur donne à chacune des cordes un nom allégorique; l'une est *l'honnêteté*, l'autre la *beauté*, celle-ci la *jeunesse*,

celle-là la *grâce*, une autre la *richesse*, etc. ! C'est un plaisant assemblage de sentimens d'amour, de respect et de galanterie.

Vers la fin du poëme *le remède de la fortune*, G. de Machaut nous apprend qu'il a dîné somptueusement chez sa dame chérie, et qu'à la suite de ce repas, elle lui a donné un concert. Le récit original contient une nomenclature des instrumens connus dans le quatorzième siècle ; nous allons copier cette tirade et l'accompagner de quelques notes pour l'intelligence de ceux qui ne sont pas familiarisés avec le vieux langage français.

Mais qui veist apres mangier
 Venir menestrels sans dangier
 Pignes et mis en pure cors (corps)
 La firent meins divers accors
 Car je vi la en I cerne (1)
 Viele (2) rubebe guiterne (3)
 Lenmorache micanon (4)
 Citole (5) et le psalterion

(1) Cercle.

(2) La vielle.

(3) Guiterne ou quitterne ; la guitare.

(4) Ces deux instrumens nous sont inconnus.

(5) Citole, citolles, instrument de musique dont nous ignorons le genre.

Harpe tabour (1) trompes (2) naquaires (3)
 Orgues cornes (4) plus de X paires
 Cornemuses (5) flaiols (6) chevrettes (7).
 Douceines (8) simbales (9) clochettes
 Timbre (10) la flauste brehaigne (11)
 Et le grand cornet d'Allemaigne
 Flaios de sans fistule (12) pipe (13)
 Muse d'Aussay (14) trompe petite

(1) Tabour, tabor; le tambour.

(2) Trompe, trompette ou guimbarde.

(3) Naquaire, espèce de timbale ou de tambour.

(4) Cornes; ils avoient des cors de métal et des cors faits de cornes de bœufs sauvages.

(5) Cet instrument rustique est encore connu. Les anciens appeloient quelquefois les comédiens et les farceurs des *cornemuseurs*; et leurs femmes ou comédiennes *cornemuseresses*.

(6) Flageolets.

(7) Chevrettes, instrumens de musique ressemblant à la chevrie, ou musette.

(8) Douceine ou douçaine, instrument de musique qui nous est inconnu.

(9) Cymbales.

(10) Timbre ou cimbre.

(11) La flûte bohémienne.

(12) Fistule ou des flûtes.

(13) Pipe, étoit un genre de cornemuse ou de musette.

(14) *Muse*, espèce de musette. *Muser*, joueur de l'instrument appelé *Muse*.

Buisines (1) Eles mouscorde (2)
 Ou il na cune seule corde
 Et muse d'Eblet tout ensemble
 Et certainement y me semble
 Quonques mais tele melodie.
 Ne fu veue en oie
 Car chascuns de aux selon lacort
 De son instrument san descort
 Viele, guiterne citole
 Harpe trompe corneflagole
 Pipe souffle muse naquavre
 Taboure et quauque on peu faire
 De dois de penne et de larchet
 Oy je et vi en ce parchet.

Nous laisserons à chacun de nos lecteurs à s'imaginer l'effet qu'a dû produire un concert exécuté par ces divers instrumens, et ce que devoit être une pareille composition.

Nous avons dessein d'extraire un *kyrie* et un *credo* du manuscrit de G. de Machaut; mais nous n'avons su de quelle manière indiquer le mouvement que les quatre parties doivent observer entre elles pour effectuer un ensemble. Cependant, afin de donner un exemple de la composition du quatorzième siècle, nous citerons le verset *et in*

(1) *Buisine*, étoit une espèce de trompette, d'où vient *buisiner*, sonner de la buisine.

(2) *Mouscorde*, étoit un monochorde, instrument monté d'une corde.

terra pax, dont la composition est la plus mélodieuse, la valeur des notes la plus uniforme et qui, par conséquent, est le plus aisé à déchiffrer. Voyez table 5, fig. 2.

Dans le quinzième siècle, l'application à l'étude de la musique devint plus générale, surtout après la sublime invention de l'imprimerie; car dès lors la communication des découvertes faites dans les sciences et dans les arts devint facile et générale, tandis qu'auparavant ces découvertes restoient enfouies dans les couvens et n'en pouvoient sortir que par le moyen difficile et coûteux des copies de manuscrits. A l'aide de l'imprimerie on étudia en Italie la musique avec le plus grand succès, et bientôt elle fut enseignée publiquement dans les universités et dans les écoles. L'Angleterre suivit sagement un si bon exemple, et l'histoire nous atteste que, sous le règne d'*Edouard IV*, les universités nommèrent déjà des docteurs en musique. De toute part on vit paroître des ouvrages théoriques : prêtres, philosophes, poètes, musiciens, tous s'occupèrent à examiner, approfondir, classer systématiquement les principes de l'art, et bientôt enfin on vit paroître le moment de la régénération de la musique.

Le quinzième siècle fut encore remarquable par quelques institutions qui peuvent nous servir de preuves incontestables, que le goût pour la mu-

sique et pour les spectacles étoit devenu général dans tous les pays. La fête *des foux*, qui duroit depuis Noël jusqu'à l'Epiphanie, représentoit le tableau d'une extravagance universelle. Chacun vouloit être comédien, farceur, musicien ou chanteur, et, mettant de côté toute bienséance, ne cherchoit qu'à se distinguer par les folies les plus extrêmes. C'étoient surtout les prêtres qui la célébroient d'une manière qui contrastoit singulièrement avec les préceptes de l'évangile et avec les ordonnances des saints pères. Nous ne saurions mieux en offrir le tableau qu'en copiant un extrait de la lettre circulaire du 12 mars 1444, adressée au clergé de France par la faculté de théologie. Il est dit dans cette lettre, que pendant l'office divin, les prêtres et les clercs étoient vêtus, les uns comme des bouffons, les autres en habit de femme, ou masqués d'une manière monstrueuse. Non contents de chanter dans les chœurs des chansons impudiques, ils mangeoient et jouoient au dez sur l'autel, à côté du prêtre qui célébroit la messe : ils mettoient des ordures dans les encensoirs et couroient autour de l'église, sautant, riant, proférant des paroles obscènes et figurant mille postures indécentes. Ils alloient ensuite par la ville se faire voir sur des chariots. Quelquefois ils éli-soient et sacroient un évêque ou pape des foux, qui célébroit l'office, et, revêtu d'habits pontifi-

caux, donnoit la bénédiction au peuple. Enfin, ces folies plaisoient tant aux prêtres, et paroisoient à leurs yeux si légitimes et si chrétiennes, qu'ils regardoient comme excommuniés ceux qui vouloient les défendre. *Voyez* les ouvrages de Pierre de Blois, et Sauval, tome II.

La seconde institution fut de la plus haute importance pour les beaux arts en général. En l'an 1480, le cardinal *Riaty* sollicita auprès de son oncle, le pape *Sixte IV*, la permission de faire élever, pendant le carnaval, un théâtre dans Rome : le pape y consentit, et *Riaty* devint le régénérateur de l'art dramatique, et le créateur de la scène lyrique à Rome : il choisit un sujet de l'histoire, auquel il sut donner la forme et la coupe lyrique, et le fit mettre en musique par *Francisco Beveriny*, le plus fameux musicien de son siècle. L'ouvrage fut représenté et couronné du plus grand succès. C'est depuis ce moment que l'on a continué à donner sur le théâtre de Rome des représentations lyriques dans le temps du carnaval.

Quant à la musique instrumentale bannie de l'exercice du culte et jusqu'alors totalement négligée, l'institution de l'opéra devint extrêmement avantageuse pour elle. Les musiciens s'appliquèrent à perfectionner le jeu de leurs instrumens, et la musique instrumentale se vit bientôt en état de rivaliser avec la musique vocale. Elle reçut encore

un nouveau degré de considération lorsque, 50 ans après, *Philippe de Nery*, pour réprimer l'immoralité qui régnoit dans Rome, institua les *oratoires*. Il choisit des sujets tirés de l'écriture sainte qu'il fit traiter par les plus habiles poètes et musiciens romains; ce fut alors que l'art de la musique, particulièrement la partie vocale et la partie instrumentale, fit de rapides progrès.

Dans le seizième siècle, la musique fut si généralement étudiée que, dans les universités, l'on institua des *professeurs en musique*. C'est à cette institution que nous sommes redevables de plusieurs découvertes utiles, que des gens plus habiles ont perfectionnées ensuite; ce fut elle qui, surtout en *Allemagne*, contribua la plus à répandre les connaissances musicales. Si aujourd'hui nous ne trouvons plus dans chaque université un de ces professeurs en titre, c'est parce que ce titre a été remplacé par celui de *directeur de musique*, de *maître de chapelle* ou de *maître de concert*.

Il est à observer que les Italiens, les Anglais et les Hollandais avoient déjà acquis une grande célébrité dans la musique, lorsque les Allemands commençoient seulement à se livrer à cette étude. Cependant, malgré la supériorité des Italiens et des Anglais, l'histoire nous atteste que, dans le dix-septième siècle, l'Allemagne avoit déjà produit les plus grands talens en composition et en

exécution, et que c'est à eux que les Italiens eux-mêmes sont redevables des principes de composition qu'ils ont suivis jusqu'à nos jours. Combien n'est-il pas à regretter que les *académies musicales*, instituées dans le dix-huitième siècle à Berlin, à Hambourg et à Leipzig n'aient pu se maintenir, faute de secours et de protection!

La réformation fut encore très-favorable à la propagation des lumières et à la perfection des beaux arts : avant cette époque, la musique, ainsi que toutes les sciences, n'étoit qu'un monopole du clergé ; toutes les découvertes faites dans les beaux arts restoient cachées dans les couvens ; l'ignorance la plus profonde étoit le partage du peuple ; mais dès le moment où *Luther* eût consolidé la réformation, les arts et les sciences parurent au grand jour ; ils acquirent une nouvelle forme d'existence et exercèrent leur influence sur tous les états. Les peuples s'instruisirent, le génie des hommes se développa, et l'humanité acquit une dignité nouvelle.

Enfin, le seizième siècle vit s'opérer dans la musique une révolution qui renversa le système ancien et qui donna naissance à la musique moderne. Un Hollandais, nommé *Erycius Puteanus*, entreprit la réforme du système d'Arétin. Il changea les *hexachords* en *heptacords*, et ajouta encore aux six syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la*, une

septième syllabe , à laquelle il donna le nom de *sz*. Par le moyen de cette innovation , la difficulté ridicule de la solmisation ancienne fut écartée , et chaque note fut nommée d'après le degré où elle se trouvoit. E. Puteanus divisa le système en octaves , composées chacune de cinq tons et deux demi-tons , ou , ce qui revient au même , de douze demi-tons. Jusque-là la musique ancienne n'avoit connu que l'étendue de vingt-deux tons , la nouvelle division en octaves en augmenta le nombre à l'infini. Autrefois on ne possédoit que huit toniques irrégulières , et la nouvelle musique en offroit trente régulières , dont quinze majeures et quinze mineures. Dans l'ancienne musique , la théorie étoit embrouillée et entravée par la défectuosité du système : la nouvelle la débarrassa de tout ce qui pouvoit la contrarier ; elle devint en peu de temps claire et précise dans ses principes élémentaires , et elle étendit son influence bienfaisante sur toutes les parties de l'art. La partie exécutive même , enveloppée jusque - là dans des difficultés presque insurmontables , devint , à l'aide du système nouveau , un mécanisme aisé et très-facile à apprendre.

Considérant les grands avantages du nouveau système de la musique moderne , l'on devroit supposer que les musiciens de toutes les nations se seroient empressés à l'adopter et à le mettre en
exécution ;

exécution ; mais le contraire arriva parce que la force du préjugé et des habitudes étoit beaucoup plus difficile à détruire dans le seizième siècle, qu'elle ne l'est aujourd'hui. On examina le nouveau système avec l'attention la plus scrupuleuse ; on se vit même forcé d'en reconnoître tous les avantages, mais on continua néanmoins pendant un siècle à se disputer sur son entière admission, et beaucoup de gens fanatiques ne cessèrent d'exprimer leurs regrets de voir abandonner le système fautif et très-imparfait de l'ancienne musique.

A la fin la vérité triompha chez les Français, les Allemands et les Anglais ; mais pour les Italiens il ne fut pas possible de leur faire entendre raison. Soit par entêtement, soit par de fausses considérations religieuses, ils restèrent inébranlables sous le joug des difficultés inutiles du système et de la solmisation d'Arétin. Ils craignoient qu'en abandonnant le système musical de leurs pères, ils ne pussent plus exceller dans cet art ; le seul changement qu'ils jugèrent nécessaire, fut celui de nommer la première note de la gamme *do* au lieu d'*ut*, de sorte que les Italiens nomment les notes *do, re, mi, fa, sol, la*, et qu'ils conservent toujours la mutation de la solmisation d'Arétin.

Les Français, plus raisonnables que leurs voisins, conservèrent la dénomination d'Arétin, mais ils y joignirent la syllabe *si* pour le septième de-

gré de la gamme, et adoptèrent en tout le système de la musique moderne.

Les Allemands, en adoptant le système moderne, reprirent la dénomination primitive des notes, et les nommèrent par les lettres de l'alphabet: *a, b, c, d, e, f, g*, ou en commençant par le premier degré de la gamme: *C, D, E, F, G, A, H*.

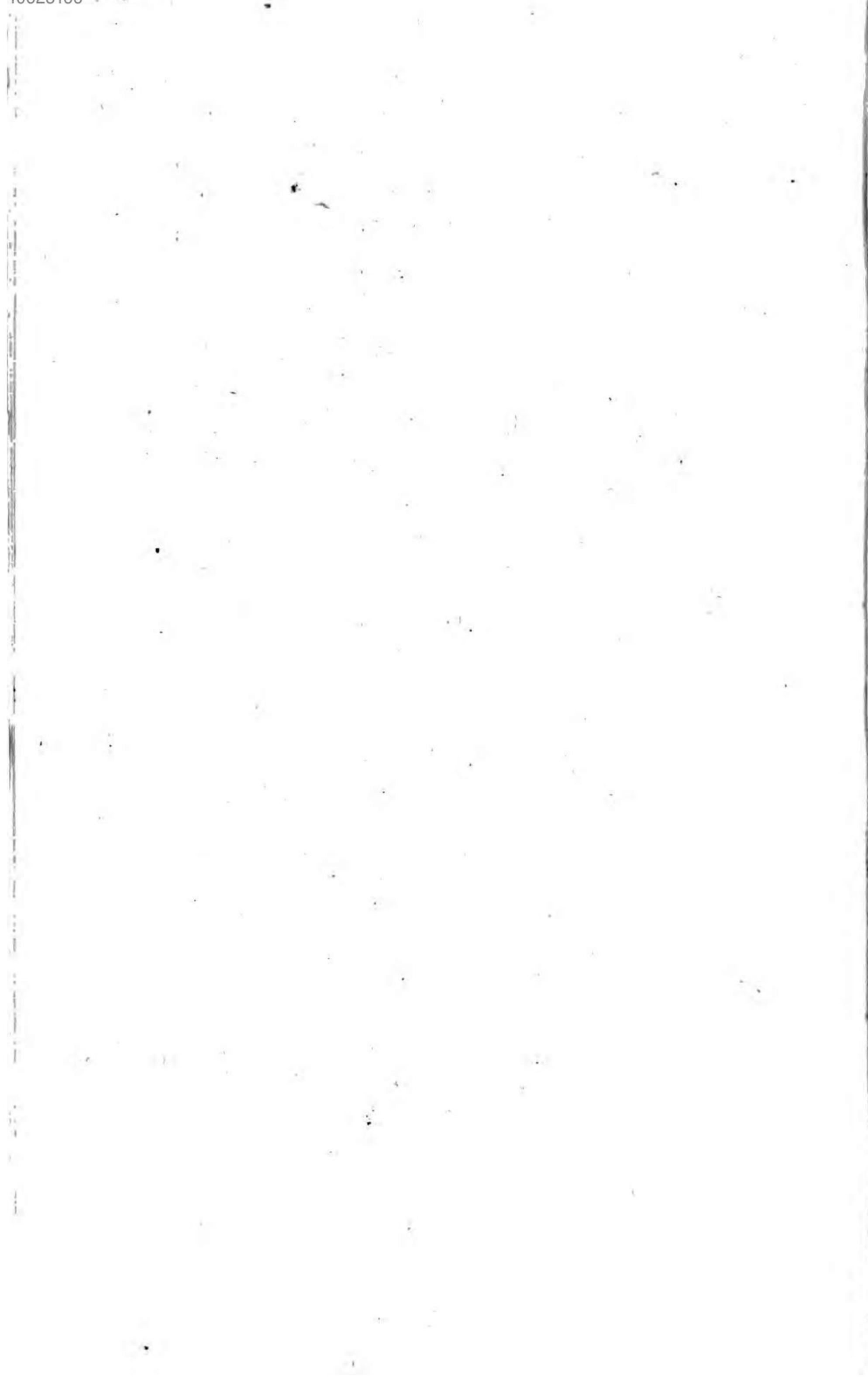
La dénomination allemande, privée des voyelles *i, o, u*, ne semble pas être aussi favorable pour le chant que l'est la dénomination française et italienne: cependant elle réunit des avantages réels, dont celle-ci est privée. Les exposer ou les comparer l'une à l'autre, n'entre point dans le plan de cet ouvrage, et nous remettons ce travail intéressant à une autre occasion.

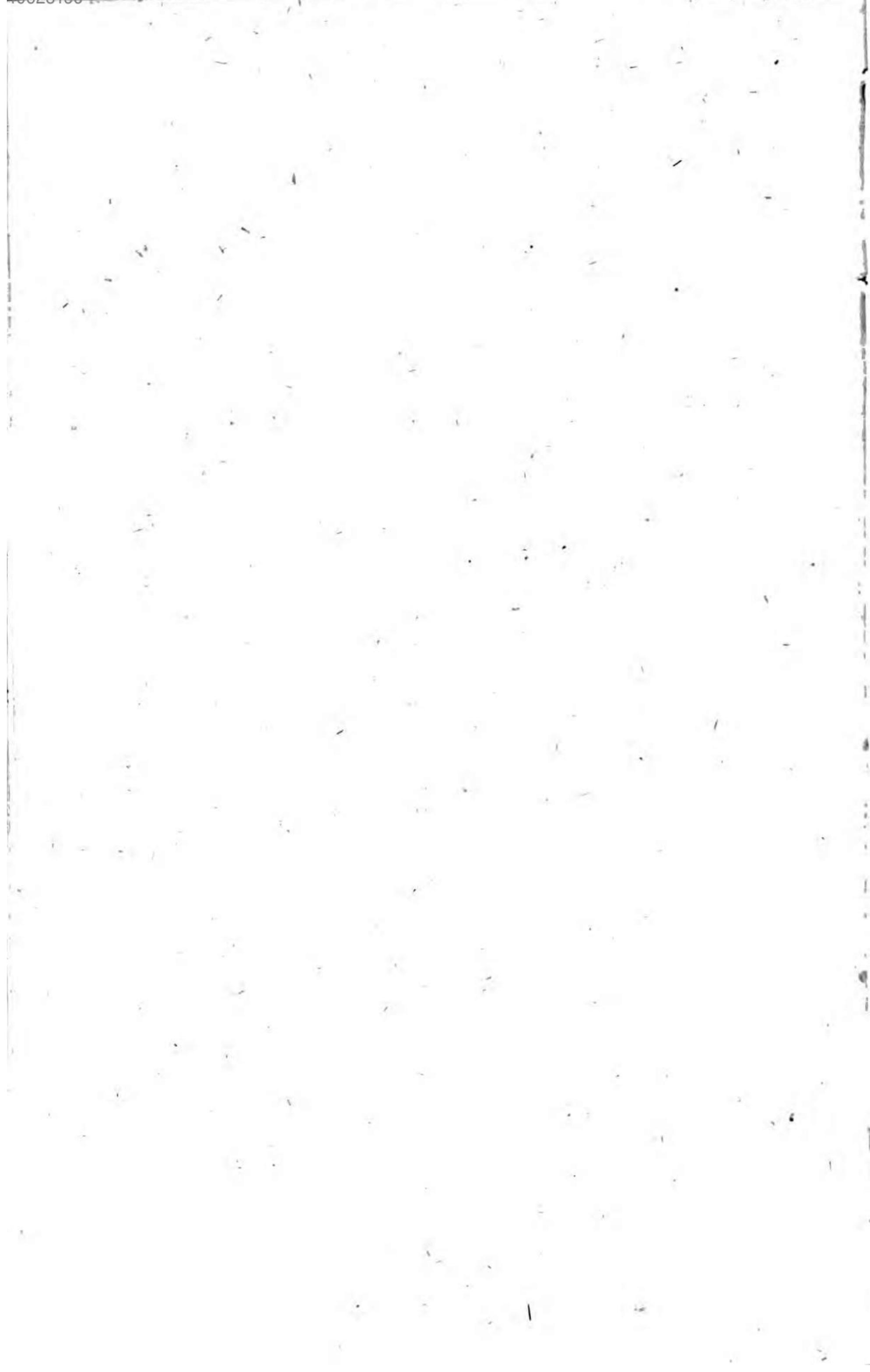
Le devoir que nous nous sommes imposés dans le cours de cet ouvrage a été de bannir toute prévention sur les lumières des siècles passés et d'être impartial dans l'examen des connoissances des diverses nations, de classer systématiquement et chronologiquement les époques mémorables de l'art, de conclure toujours d'après la comparaison des diverses traditions, et de relever, avec une critique sage et raisonnée, les erreurs dans lesquelles nombre d'historiens nous avoient induits.

Si nous n'avons pas entièrement réussi à exécuter un plan qui nous a offert de grandes diffi-

cultés par les profondes recherches qu'il exigeoit, du moins osons-nous espérer d'avoir contribué à l'instruction des artistes, et d'avoir porté quelques lumières sur ce que chaque peuple de l'antiquité, du moyen âge, et des temps modernes, est en droit de s'attribuer relativement à l'invention, la conservation et la perfection de la musique.

F I N.





HY
s. de



ph





Dithyra





