

LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE

Extrait de la CHRONIQUE MUSICALE

Ouvrages du même Auteur :

LES TRADUCTEURS DE SHAKESPEARE EN MUSIQUE. Brochure in-8°. — *Baur et
Detaille, éditeurs.*

LA MUSIQUE DANS LA NATURE. Brochure in-8°. — *Pottier de Lalaine, éditeur.*

Tous droits réservés

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue de Lafayette.

LA MUSIQUE
DANS
L'YMAGERIE
DU MOYEN AGE

PAR
H. LAVOIX FILS

Avec quatre grandes Planches, dont une Eau-forte



PARIS

POTTIER DE LALAINÉ. EDITEUR

P. LETHIELLEUX

J. BAUR

4, RUE CASSETTE ET RUE LE RENNES, 75

11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

1875

Tous droits réservés



LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE

I

INTRODUCTION

LES PEUPLES DE L'EXTRÊME ORIENT. — LES GRECS



POUR conduire l'écrivain à travers le dédale de l'histoire de la musique, jusqu'à l'époque où cette histoire peut être suivie dans les œuvres elles-mêmes, notre guide le plus sûr, avec la lecture des textes quelquefois bien obscurs, est encore l'étude attentive des monuments et des représentations figurées. Depuis un demi-siècle, à peu près, que l'histoire de la musique existe en réalité, c'est à cette source que les musicologues ont puisé le plus abondamment. C'est là qu'on a trouvé l'ex-

plication de bien des textes incompris, de bien des faits qui paraissent douteux. L'antiquité orientale, récemment étudiée, la Grèce, les premiers temps du moyen âge, ne nous ont pas encore livré tous leurs secrets en matière d'art musical, mais, le plus souvent, ce que les auteurs ne nous ont pas dit, nous l'avons lu sur les monuments, où les peuples se sont plu à reproduire leur vie religieuse, civile et militaire. M. Fétis, M. de Coussemaker, et tant d'autres, dans leurs recherches rétrospectives, se sont fréquemment appuyés sur ces précieux documents.

L'Iconographie musicale, considérée dans son ensemble, paraît comme une toile colossale sur laquelle sont représentés les divers épisodes des annales de notre art. C'est ce tableau que nous allons tenter de mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs. Nous n'essayerons pas, comme on le pense bien, de faire une description complète, de tous les monuments, miniatures et vitraux relatifs à la musique. Pour un pareil travail un volume ne suffirait pas, aussi nous contenterons-nous de présenter quelques groupes qui nous paraîtront les plus intéressants, signalant dans chaque siècle les scènes qui, par le nombre de leurs personnages, par quelques détails, ou par les dates, jettent le plus de lumière sur l'histoire de la musique aux diverses périodes du moyen âge. Dans le cours de cette étude nous avons suivi sur les monuments, autant qu'il nous a été possible, la marche philosophique de l'art musical à travers les siècles, et marqué à quelle époque nous le voyons, dans les miniatures des manuscrits principalement, se détacher de l'église à laquelle il était lié, pour suivre le courant qui l'entraîne vers l'art profane et populaire, jusqu'au moment où, au seizième siècle il parvient à conquérir complètement son indépendance.

Avant d'aborder le moyen âge, jetons un rapide coup d'œil sur l'Iconographie musicale de l'extrême Orient et de la Grèce. Plus d'une légende musicale, sculptée sur ces antiques monuments, se retrouve encore aux premiers temps du christianisme; plus d'un détail des représentations au moyen âge s'explique par la connaissance des monuments orientaux et nous ne pouvons laisser de côté les premiers anneaux de la chaîne qui relie les différentes périodes de l'histoire de la musique.

Tout ce que nous savons sur la musique des Égyptiens et des Assyriens nous est donné par les monuments, et avec quelle pompe ne voyons-nous pas se présenter à nous cet art qui tient tant de place dans le culte

des deux peuples. Le nombre et la variété des instruments semblent, au premier coup d'œil, devoir embarrasser l'historien, mais, après une étude plus approfondie, il nous est facile de voir, jusque dans ses plus minutieux détails, ce que nous pourrions appeler l'*extérieur musical* des anciens peuples orientaux. Grâce aux découvertes des Rawlinson, des Mariette, des Champollion, des Oppert, il devient possible de juger ce qu'était la musique chez ces nations, qui furent les plus anciennes et les plus puissantes du vieux monde, et l'Orient musical s'est, pour ainsi dire, découvert à nos yeux. Chœurs de chanteurs, longues théories de danseuses, se balançant voluptueusement au son des magadis et des nables, comme des bayadères hindoues, marches triomphales de princes, traînant derrière leurs chars les peuples vaincus, entourés de tambours sonores et de harpes retentissantes, toutes ces grandes cérémonies du culte, toutes ces pompeuses manifestations de la victoire, dans lesquelles la musique tient une si grande place, ont apparu successivement dans leurs tableaux de pierre, comme sur les bas-reliefs des églises, se déroulent les différentes scènes de nos mystères chrétiens.

A en juger par le nombre des instruments peints et sculptés sur les monuments assyriens et égyptiens, la musique de ces peuples était des plus variée : cornets, flûtes, harpes, psalterions à baguettes, instruments à cordes pincées de la famille des luths et guitares, tout était employé. Comme on le verra dans la suite de ce travail, plusieurs de ces instruments furent retrouvés par les Croisés, qui les rapportèrent en Occident. Qui n'a admiré ces splendides harpes égyptiennes qui, par leurs riches ornements, par leurs élégantes courbures, méritent d'être placées parmi les plus beaux objets d'art. L'étude de tant d'espèces d'agents sonores nous mènerait trop loin, aussi nous contenterons-nous de renvoyer le lecteur, pour cette partie de l'Iconographie musicale, à un excellent livre de M. Carl Engel (1) qui, sous une forme claire et concise, a su résumer tout ce que de récentes découvertes nous ont appris sur l'art musical chez les peuples de l'extrême Orient.

Si les représentations sont nombreuses pour la musique des Assyriens et des Égyptiens, il n'en est pas de même pour celle des Juifs, auxquels leurs lois religieuses ou leurs habitudes artistiques interdisaient la reproduction de la créature de Dieu et de l'être animé. Quelques Israélites représentés sur des bas-reliefs assyriens et sur une colonne romaine d'une époque avancée, quelques médailles frappées dans une ère de déca-

(1) *The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews,.....* by Carl Engel. — London. — Murray, 1864. in-8°.

dence, voilà tout ce qui nous reste de relatif à la musique d'un peuple qui, si nous en croyons les textes, la tenait en si grand honneur ; encore ces représentations sont-elles loin d'offrir un caractère d'authenticité suffisant pour nous autoriser à forger même des hypothèses. A défaut d'Iconographie, nous en sommes réduits pour contenter notre curiosité à fouiller les livres saints, retournant, torturant, pour ainsi dire, chacune de leurs expressions, nous fatiguant en efforts infructueux pour lever le voile épais du passé. On pourrait former tout une bibliothèque avec les livres qui traitent de la musique chez les Juifs, mais il suffit de nommer les derniers ouvrages écrits sur ce sujet pour les résumer tous. Parmi les plus récents, citons le premier volume de *l'Histoire de la musique*, par M. Fétis (1), et l'intéressante brochure de notre collaborateur E. David (2).

N'en déplaise aux Hellénistes, quoique beaucoup plus nombreuses chez les Grecs que chez les Orientaux, les peintures des vases et les sculptures de monuments, relatives à la musique, sont loin d'offrir la même variété et le même intérêt. En dehors de la lyre et de ses dérivés, des flûtes doubles et simples, du tambourin et de quelques crotales, nous ne trouvons rien à glaner. Je veux bien croire, pour ne pas blesser des opinions respectables, tout ce que les Grecs menteurs n'ont pas craint de nous débiter sur les merveilles de leur musique, et prendre pour justes les hypothèses avancées par les savants qui ont disserté sur cette question, mais le seul fait indiscutable est leur infériorité musicale en face des Asiatiques. Trois sortes d'instruments, tout au plus, se trouvent sur leurs monuments, et encore les doivent-ils à l'Orient. Tout, chez eux, arrêtait la musique dans son essor, des lois sévères enchaînaient sa liberté, et l'art musical nous paraît avoir été plutôt considéré par les Grecs comme une spéculation philosophique, une matière à développement de rhétorique, que comme un art véritable. Nous ne traiterons donc pas plus longtemps de cette matière, mais en dehors de la musique proprement dite, ces représentations des monuments et des vases donnent sur les origines musicales des aperçus que les musicologues ont

(1) Dans son troisième volume, M. Fétis a traité de l'art musical chez les Grecs. — Nous sommes loin d'admettre les théories du célèbre musicologue, mais son ouvrage est celui qui nous donne, de la façon la plus complète et la plus claire, la description des principales scènes musicales et des instruments représentés sur les vases et sur les monuments de l'art hellénique.

(2) *La musique chez les Juifs, essai de critique et d'histoire*, par E. David. — Paris, Pottier de La Laine, 1873, in-8°.

trop négligés jusqu'à ce jour, et le lecteur ne nous en voudra certainement pas de prendre en passant quelques notes rapides sur un sujet intéressant, et digne d'arrêter l'attention de l'historien.

Dans toutes les grandes luttes de races, dont la Grèce fut le théâtre, résistance des vieilles populations laconiennes contre les invasions thraces et asiatiques, combats des premiers possesseurs du sol contre les peuples de l'Orient ; dans toute cette histoire, qui n'est qu'un long récit de combats entre deux races comme entre deux génies, la musique tient une place des plus importantes, et c'est le plus souvent un instrument qui est le symbole de cet antagonisme de peuple à peuple, de religion à religion. Les plus anciens mythes nous montrent la flûte phrygienne et lydienne opposée à la lyre grecque. Les religions douces et philosophiques, issues des vieilles écoles, dites orphiques, qui avaient pris pour emblème la lyre, image de la sagesse humaine, réglée comme les lois de la musique, se trouvèrent en présence du culte bruyant et désordonné de Bacchus. Venu des montagnes de la Phrygie, Dionysios amenait avec lui Cybèle, Pan, tous les dieux issus du naturalisme, et conduisait cette troupe divine au son de la flûte, inventée par Marsyas. L'antique religion de la lumière fut menacée d'être étouffée par le culte de la nature, des eaux, de la terre ; par leurs sons éclatants, les cymbales et les flûtes couvraient les doux accords de la cithare.

Longtemps circonscrite en Thrace, la lutte se continua en Grèce avec des péripéties diverses, jusqu'au moment où les deux cultes finirent par exister simultanément dans la Grèce entière. Le mythe de l'Orphée apollonique déchiré par les Ménades, prêtresses de Dionysios, la fable de Marsyas et d'Apollon, nous racontent ce grand drame historique, et je n'ai pas besoin de rappeler combien de fois l'art s'est inspiré de ces légendes musicales.

Déjà la lyre des populations primitives de l'Argolide et de la Laconie, inventée par Mercure, le fils de Maïa, s'était trouvée en rivalité avec la cithare plus compliquée et importée par des peuples plus nouveaux, adorateurs de la lumière, c'est-à-dire d'Apollon lui-même. La lutte des deux cultes remplit une période de plusieurs siècles, et de nombreux monuments en ont conservé la tradition. Partout nous trouvons Apollon et Mercure, dans les représentations symboliques, se disputant l'invention de la lyre, en même temps que la possession du trépied de Delphes. Le fils de Maïa tint bon, car, s'il dut céder le trépied, il partagea l'empire de la musique avec le nouveau venu ; aussi voyons-nous souvent Mercure avec la lyre, et même, à des époques plus récentes, il va jusqu'à s'emparer des attributs de Bacchus, et, réunissant en sa personne toutes les

divinités premières de la musique, il est représenté tenant la lyre et entouré par les satyres du dieu lydien.

Pour toute cette mythologie musicale, dont l'histoire est encore bien incomplète, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur aux ouvrages de Creuzer, Lenormant, de Witte, Preller, Maury, etc. (1).

(1) *Elite des monuments céramographiques*, par MM. LENORMANT et de WITTE, 7 vol. in-f°. — PRELLER : *Griechische mythologie*. — 3^e édit. — Berlin, 1872, in-8°. — CREUZER : (Trad. Guignaut), *Religions de l'Antiquité*, Paris, 6 vol. in-8°. — MAURY, *Histoire des religions de la Grèce antique*, Paris, Ladrangé, 3 vol. in-8°, 1857. — BURNOUF : *Histoire de la littérature grecque*, t. I, Delagrave, 1869. 2 vol. in-12.





II

LES PREMIERS TEMPS DU CHRISTIANISME. — LA MUSIQUE DANS L'ICONOGRAPHIE SACRÉE.

Le symbolisme musical dont nous avons succinctement parlé, dans le paragraphe précédent, nous amène naturellement aux premiers temps du christianisme, qui présente, dans ses traditions, plus d'une analogie avec les fables grecques. C'est avec le christianisme que commence pour nous véritablement le moyen âge. Une grande révolution s'est accomplie. L'idée chrétienne s'étendant sur le monde, comme les bras de Jésus bénissant l'univers du haut de la croix, est prête à conquérir les peuples ; à cette source vivifiante, l'art musical va puiser de nouvelles forces, c'est dans l'Église qu'il se formera, c'est dans son sein qu'il grandira, jusqu'au jour, où assez fort pour voler de ses propres ailes, il empruntera au génie populaire sa grâce, sa passion et sa vie, pour s'élancer dans les régions où il trouvera sa plus sublime et sa plus vivante expression.

Chez les Chrétiens, comme chez les Grecs, la lyre est le premier instrument que nous rencontrons parmi les emblèmes. Clément, d'Alexandrie, ordonnait de la faire graver sur les anneaux que portaient au doigt les fidèles. On est plus habitué à compter la lyre au nombre des attributs païens qu'à la considérer comme un symbole chrétien, mais si on réfléchit que les psaumes de l'antiquité hébraïque étaient chantés, que la musique représente la glorification du Seigneur, et que l'instrument musical, par excellence dans toute l'antiquité est la lyre, on pourra facilement comprendre comment cet instrument devint le

symbole du chrétien serviteur de Dieu. Pour une autre raison encore on donnait à la lyre une place honorable dans la première iconographie chrétienne. Elle était le principal attribut d'Orphée, et, par une politique habile et sage, ces pères de l'Église n'avaient pas été fâchés, pour faciliter la transition du vieux culte au nouveau, de pouvoir emprunter à l'antiquité quelques-unes de ces traditions. On fit donc pour Orphée ce qui fut aussi fait pour Virgile et pour Socrate, que l'Église n'eut garde de rejeter complètement, soucieuse qu'elle était de ménager les doctes et les lettrés avec lesquels elle s'était trouvée en discussion dès le troisième siècle de son existence. Elle sut avec tact choisir les philosophes et les poètes dont les doctrines se rapprochaient le plus des siennes. Enfin, les pères de l'Église, pour répondre aux moqueries des païens sur la mort ignominieuse du Christ, ne manquèrent pas de rappeler que le célèbre Orphée, le plus grand de leurs poètes avait aussi subi une mort violente, comme le fils de Dieu, et qu'il avait été aussi victime des fureurs de ses compatriotes. De plus, la descente du poète aux enfers, son retour sur la terre, les effets merveilleux de sa voix offraient trop d'analogies avec les miracles faits par le Christ, pour ne pas servir de point de comparaison. Comme Orphée, le fils de Dieu était descendu aux enfers, non point seulement pour conquérir l'objet de son amour, mais pour délivrer tous les justes ; comme lui, il était revenu sur la terre ; si le chantre de la Thrace apaisait par ses chants les colères des bêtes fauves, Jésus, par la grandeur de sa morale, savait faire taire les passions ; enfin, et cette raison n'était pas la moindre, la vieille philosophie orphique se rencontrait sur plus d'un point avec la doctrine chrétienne. C'est ainsi que les pères avaient su rattacher aux dogmes nouveaux les anciennes traditions pour faciliter l'enseignement de la religion. Il n'est donc pas étonnant que le poète du paganisme ait été souvent pris comme le représentant symbolique du Christ (1). Dans les catacombes de Rome, sur une belle peinture du cimetière de saint Calixte, Orphée charme au son d'une cithare à cinq cordes, les animaux féroces qui l'entourent ; c'est la plus belle représentation chrétienne de ce genre que nous connaissons, et il est à remarquer que, fidèles à leurs traditions orientales, les disciples du Christ ont donné au chantre de la Thrace le costume asiatique et le bonnet phrygien. Dans le plus ancien manuscrit à figures connu, le *Virgile* du Vatican, Orphée est orné de la même coiffure, sur une des nombreuses miniatures qui ornent ce splendide monument. Plusieurs pierres gravées portent la lyre. Nous

(1) HALT : *Die Heiligen Bilder*. Berlin, 1845, 1 vol. in 8°.

trouvons encore dans les catacombes une autre représentation qui se rattache aussi à la musique : le Christ, par une allusion à la parabole de la brebis égarée, est souvent figuré, ayant à la main ou suspendu à son côté la flûte de Pan à sept tuyaux, l'emblème des pasteurs (1).

L'Ancien Testament fournit aussi un nombreux contingent de sujets musicaux. David surtout et sa famille tiennent une place importante dans l'Iconographie musicale. Depuis les premiers temps du christianisme jusqu'au quatorzième siècle principalement, la vision de Jessé a été souvent représentée; et dans ces monuments, non-seulement David, mais encore les autres rois de la descendance du vieux pasteur, jusqu'à Jésus exclusivement, tiennent souvent des instruments de musique. Un des plus curieux exemples de ce genre se trouve reproduit en fac-simile dans *le Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix (instruments de musique). Il est tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles. Un arbre immense sort du côté de Jessé, couché; et, sur chaque branche, assis dans le calice d'une fleur, un roi joue d'un instrument ou chante la gloire du dernier et divin rejeton de la race, Jésus. Nous y voyons onze instruments et, entre autres, une chifonie dont les six cordes sont découvertes et qui présente le plus grand intérêt. Mais c'est surtout David qui a le plus souvent occupé les enlumineurs et les artistes du moyen âge.

Les images du roi Prophète suffiraient seules à nous permettre de suivre dans les manuscrits et dans les monuments ce qu'on pourrait appeler la mode musicale. Au commencement du christianisme, lorsque les peintres et les sculpteurs s'inspiraient encore des traditions grecques, c'est la lyre, l'instrument par excellence des anciens, que nous voyons entre les mains du psalmiste. Plus tard, lorsqu'à la lyre antique succédèrent les instruments importés par les envahisseurs du Nord, le roi Prophète suivit l'impulsion nouvelle et généralement on lui attribua l'instrument qui, à l'époque où l'artiste composait, tenait le premier rang dans la hiérarchie musicale. Les manuscrits d'origine saxonne lui prêtent le *crawth*, si populaire et si répandu en Angleterre; mais le plus souvent, au neuvième et au dixième siècles, nous rencontrons la harpe; tantôt, c'est un de ces instruments triangulaires que nous aurons à mentionner plus loin, tantôt c'est une de ces belles harpes aux formes si élégantes et dont les miniatures nous offrent de si beaux et de si nombreux modèles. Plus tard, c'est le psaltérion qui vient prendre la place d'honneur. Peut-être, par un calembour comme on en faisait fréquem-

(1) PERRET : *les Catacombes de Rome*, Paris, 6 vol. grand in-folio.

ment au moyen âge, le psaltérion parut-il l'instrument le plus propre à chanter les *psalmes* de David. Mais il n'en est pas moins vrai que, pendant une longue période, le psaltérion fut à David ce que la lyre est à Orphée. Enfin, à une époque plus rapprochée de nous, l'orgue portatif vint prendre une place importante dans la musique et nous le voyons souvent entre les mains du roi d'Israël, jusqu'au moment où la tradition primitive triompha et où la harpe irlandaise devint définitivement un des attributs obligés du vainqueur de Goliath. Quelquefois aussi, David joue du carillon à main, fort répandu au neuvième et dixième siècles, mais cette représentation est assez rare et nous en avons eu peu d'exemples sous les yeux.

Un superbe manuscrit byzantin que possède la Bibliothèque nationale nous offre un curieux spécimen des représentations du roi David, aux premiers temps du christianisme. Ce monument, splendide à tous égards, fut apporté de Constantinople par un ambassadeur français qui l'y avait acheté, vers le milieu du seizième siècle, au prix de cent écus d'or. Il est intitulé *Catena in psalmos et preces biblicæ*. Le manuscrit est du dixième siècle; mais, de l'avis de tous les paléographes, les grandes peintures, hors pages, qui ne sont pas de la même époque que l'écriture, semblent avoir appartenu à un livre plus ancien. Elles sont détachées des cahiers de parchemin; on a dû les rogner pour les faire entrer dans le format du volume. Bref, on suppose, et non sans raison, que pour donner plus de prix au manuscrit, les scribes et les calligraphes ont ajouté à leur ouvrage ces treize grandes peintures qui étaient d'une époque beaucoup plus ancienne. Par le style, par le dessin, par les détails même du sujet, elles se rapportent au temps des peintures de Pompeï, et tous les savants sont portés à croire que ces magnifiques miniatures sont contemporaines des peintures des catacombes, ou d'une période artistique très peu postérieure (1).

Sur les treize miniatures à pleine page que renferme ce manuscrit, les huit premières ont trait à des épisodes de la vie de David, mais une seule, celle que nous reproduisons, intéresse réellement la musique. Elle représente David jeune, gardant les troupeaux de son père Jessé, au moment où les ambassadeurs de Saul viennent le chercher de la part du roi. La

(1) Nous saisissons, avec empressement, l'occasion de remercier ici M. H. Bordier, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, d'avoir bien voulu nous communiquer quelques-uns de ses beaux travaux inédits sur les miniatures des manuscrits. M. Bordier est un savant, et de plus un artiste, un enlumineur du moyen âge, et dans ses catalogues, le goût et le talent ajoutent encore à l'érudition.

scène se passe au pied de la montagne de Bethléem, personnifiée dans la figure d'un homme couché ; dans le fond du tableau apparaît un édifice de la ville. Au centre, David jeune pince de la lyre. Ses cheveux tombent sur ses épaules ; il est vêtu à la grecque ; son instrument est posé sur un socle en bois sculpté, qui ressemble un peu à une boîte carrée, d'où sortirait la lyre, dont un des montants s'appuie sur une espèce de contrefort métallique que David retient de sa main gauche et qui paraît une sorte de table de résonance. Auprès du musicien, une femme jeune, vêtue aussi à la grecque, paraît lui dicter ses chants ; c'est la mélodie (ΜΕΛΟΔΙΑ), déesse inspiratrice du futur prophète. On ne peut méconnaître l'influence grecque et païenne dans cette représentation. L'artiste a copié son David sur un Apollon ou un Orphée antique, dont il a reproduit les traits, la pose et le costume. De plus, la personnification poétique de la mélodie est une idée essentiellement classique qui se rattache aux plus belles traditions de l'art antique.

Une autre miniature du même manuscrit a rapport à la musique, mais d'une façon moins directe. Elle représente les femmes d'Israël chantant les gloires de David, qui vient de terrasser Goliath. Saül debout, en costume de guerre, la lance à la main, la tête entourée d'un nimbe rose, il semble parler à deux femmes, dont l'une joue des petites cymbales en dansant ; derrière Saül est le jeune triomphateur.

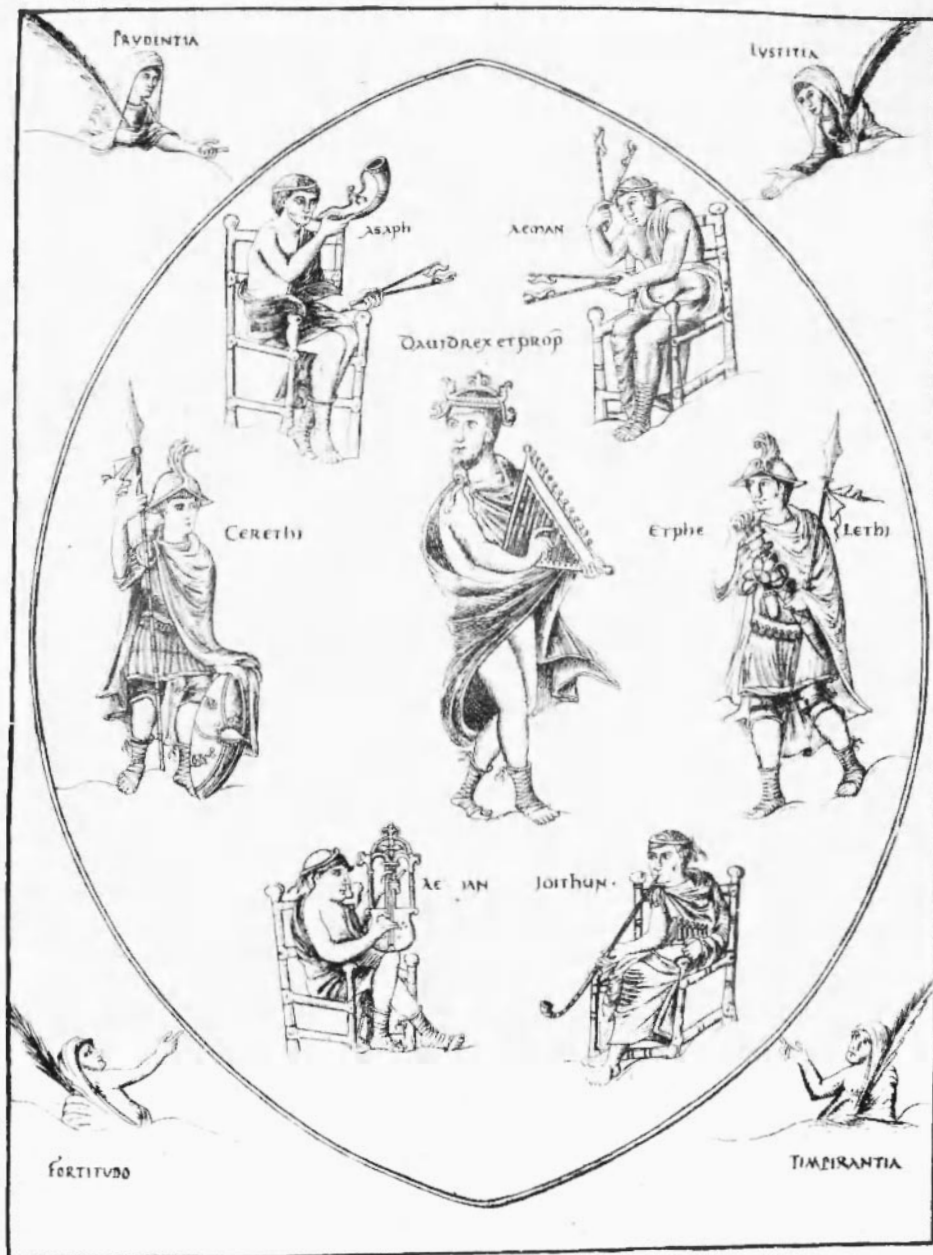
Autour du roi-prophète, nous rencontrons fréquemment ces quatre compagnons : Asaph, Héman, Ethan et Idithon. Quelquefois ces musiciens du temple sont transformés en danseurs, mais en général ce sont quatre instrumentistes, et c'est grâce à cette réunion de figures que nous trouvons des représentations de concerts qui nous permettent de reconstituer jusqu'à un certain point les associations d'instruments à cette époque reculée.

La plus belle représentation du roi David, que nous ayons au moyen âge proprement dit, est celle qui se trouve dans la Bible de Charles le Chauve. Cette Bible fut offerte à ce prince en 850 par le comte Vivien, abbé de Saint-Martin-de-Tours. Ce magnifique manuscrit, qui fait aussi partie des collections de la Bibliothèque nationale, fut conservé dans la cathédrale de Metz jusqu'en 1675. A cette date, les chanoines l'offrirent à la Bibliothèque Colbertine.

Il n'entre pas dans mon sujet de décrire ce joyau vraiment royal, aussi ne m'arrêterai-je que sur la grande miniature du roi David qui présente tant d'intérêt à tous les points de vue et que nous reproduisons ici. Le manuscrit est renfermé dans un cadre ovale. Au centre, David joue d'une harpe triangulaire. Sa harpe a douze cordes et douze chevilles ; il la tient

dans le bras gauche, tandis qu'il en pince les cordes de la main droite. Il est nu, sous un grand manteau qui rappelle encore les traditions grecques. Dans le haut de la miniature, Asaph, assis, joue du cornet et d'une espèce de cliquettes; en face de lui, Heman tient deux paires de cliquettes semblables à celles d'Asaph. Au-dessous, Ethan pince les cordes d'une lyre élégante d'une forme curieuse, sur laquelle nous aurons à revenir, et Idithon souffle dans un long cornet à bouquin. Aux deux côtés du roi, veillent ses deux gardes fidèles, Cerethi et Ephelethi. Enfin, les quatre vertus nécessaires à un monarque, la Prudence, le Courage, la Justice, la Tempérance, semblent prendre sous leur protection le psalmiste inspiré. Dans le livre d'heures de Charles le Chauve, autre manuscrit qui entra à la Bibliothèque comme la Bible, par l'entremise des chanoines de Metz, en 1674, nous retrouvons le même sujet; mais au point de vue artistique, la miniature est moins belle et ne présente pas le même intérêt musical; le lecteur peut en trouver un bon *fac-simile* dans le *Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix. La Bibliothèque nationale possède encore un manuscrit du dixième siècle qui nous donne une curieuse représentation du roi David. Il est vêtu royalement d'une longue robe richement brodée et porte une étole. Sa tête est ceinte du diadème des empereurs d'Orient. Il tient appuyée sur ses genoux une lyre à huit cordes, à laquelle est adaptée une grande clef. L'instrument est bien construit et d'une forme gracieuse. David tient sa lyre de la main gauche, tandis que de la droite il pince les cordes.

Une miniature d'un manuscrit du treizième siècle doit encore arrêter l'attention par le nombre de personnages et les instruments qu'elle représente. Tout le cadre de ce tableau en cinq parties est formé par un monument de style gothique. David, jouant de la harpe, occupe seul le fond du tableau dans un compartiment à part. Autour de lui sont ses quatre musiciens; l'un joue de la viole, l'autre d'une espèce de hautbois, le troisième sonne de la cornemuse, et le quatrième frappe de la main gauche sur un tambourin, suspendu à son bras droit, tandis que sa main droite tient un flûtet dans lequel il souffle. Cette miniature se trouve dans une bible manuscrite de la Bibliothèque nationale. Nous ne pouvons finir ce paragraphe sur David sans mentionner un manuscrit du quinzième siècle qui, par la disposition du dessin, par une naïve tentative de couleur locale et par l'instrument dont joue le roi, présente le plus réel intérêt. C'est un magnifique B majuscule, provenant d'un manuscrit de sainte Bénigne de Dijon. Dans cette œuvre, la Renaissance se fait déjà sentir. Le B du *Beatus vir* est formé par deux monstres marins et un



PRUDENTIA

LUSTITIA

ASAPH

ACHISH

DAVID REX ET PROP

CERETHI

ERPHE

LETHI

ACHISHAN

JOITHUN

FORTITUDO

TIMORANTIA

triton. Au milieu, David, vêtu à l'orientale avec un turban et une longue barbe et assis sur un tapis aux dessins asiatiques, chante en s'accompagnant sur une cithare à huit cordes. Sur l'instrument qui semble un luth de forme orientale, sept touches fortement accusées indiquent la place des intervalles ; trois ouïes rondes sont pratiquées sur la table d'harmonie. Debout autour du roi, les quatre chanteurs, accompagnés par le luth de leur maître, forment un concert (1).

Un autre épisode de la Bible nous fournit aussi de nombreuses représentations musicales, c'est l'histoire dramatique et touchante de Jephthé. Parmi les miniatures qui rappellent cette scène, nous citerons particulièrement celle qui se trouve dans le psautier de saint Louis. Ce beau monument du treizième siècle fut volé par les Vandales de la Révolution et vendu à vil prix, et ne revint à la France que grâce à la générosité du prince Galitzin, qui le racheta au prince Gorkouski, son premier acquéreur, et l'offrit gracieusement au roi Louis XVIII. Dans cette miniature, les filles d'Israël viennent, au son des harpes, recevoir le vainqueur. A leur tête, Seila, joyeuse, danse en s'accompagnant du tambourin.

La vie des saints nous donne aussi un grand nombre de scènes et de personnages relatifs à la musique. C'est ainsi que nous voyons donner la viole à Saint-Geniès, comédien, à Saint-Wilgeford, à Saint-Nicolas de Tolentin, la cornemuse à Saint-Simon, le solitaire ou l'insensé, le cor de chasse à Saint-Hubert ; au pape Saint-Corneille, à Saint-Lambert, évêque de Liège, la harpe, etc. La légende des saints explique ces différents attributs. Sainte Cécile, la sainte musicienne par excellence, ne fut considérée sous ce rapport que vers le quatorzième siècle. Le fidèle compagnon de saint Antoine lui-même ne put échapper au joug de la musique, et sur un vitrail du quinzième siècle, qui faisait partie de la collection Debruge-Dumesnil, décrite par Labarte, nous voyons un bon saint Antoine qui, non content de porter lui-même des clochettes, en avait orné la queue et les oreilles de son inséparable ami.

Quelquefois, on retrouve dans les attributs des saints des légendes musicales antiques par une assimilation analogue à celle dont nous avons parlé au sujet des premières peintures chrétiennes ; soit à cause de la ressemblance du nom, soit pour opposer des miracles chrétiens aux prodiges païens, Arrien (Arianus), qui fut martyrisé au quatrième siècle, est illustré par une légende qui offre plus d'une analogie avec celle du musicien Arion. Jeté à la mer avec les compagnons de son martyr,

(1) On trouve un dessin de cette miniature dans *les Arts au moyen âge*, par Du Sommerard. — Chap. VIII, pl. XXI.

saint Arrien fut recueilli et porté par un dauphin près d'Alexandrie où les chrétiens de cette ville le reçurent en grand honneur. Les représentations musicales des saints et leurs allégories pourraient à elles seules nous fournir un volume, mais nous nous contentons de renvoyer, à ce sujet, le lecteur au bel ouvrage du père Cahier (1).

(1) CAHIER.—*Caractéristique des saints dans l'art populaire.*—Paris.—Poussielgue. 1867. — 2 vol. in-folio. — T. II, au mot Musique.





III

LA MUSIQUE DANS LE SYMBOLISME CHRÉTIEN ET DANS L'ALLÉGORIE PROFANE.

Il est une science dans laquelle la musique est loin de rester en arrière : je veux parler du symbolisme, cette langue de convention dans laquelle chaque objet avait un sens caché, chaque représentation était une allusion, comme dans les écritures hiéroglyphiques des Égyptiens. Cette langue fut fort en usage pendant tout le moyen âge et je n'ai pas l'intention de traiter un sujet si délicat et si étendu, mais nous pouvons voir en quelques mots quelle place était réservée à la musique dans ce symbolisme qui explique à lui seul presque toute l'esthétique du moyen âge.

Ce fut naturellement l'Église qui inventa cette langue figurée, qui donne un sens aux productions d'un art dont les représentations seraient pleines d'obscurité pour qui n'aurait pas la clef du mystère. La musique tout entière rentra dans le système symbolique. Ses règles générales sont une image de la constitution du monde. Les tons authentiques du plain-chant furent les jours; les plagaux, leurs inférieurs, les nuits. L'hiver eut en partage les tons phrygiens; le printemps, les lydiens; l'été, les doriens; l'automne, les mixolydiens; les notes graves, moyennes et aiguës, représentaient les trois ordres de fidèles dans l'Église de Dieu; la division par tétracordes, les quatre Pâques, les quatre sens de l'Écriture, etc.; les finales, la mort. Dans chaque tétracorde, le demi-ton marque l'humilité sur laquelle s'appuient les autres vertus. Les tons, dans leur ensemble, signifient la vie, la louange de Dieu, les cieux et aussi la voix des apôtres s'étendant sur le monde entier. Les tons mixtes figurent l'union du Seigneur et de son Église. Comme Ézéchiël qui vit

deux roues enflammées se pénétrant l'une l'autre et de deux n'en faisant qu'une, de même voyons-nous l'authentique et le plagal se fondre pour former le mixte.

Un des monuments les plus curieux de la musique symbolique se retrouve dans les ruines de l'abbaye de Cluny. C'est un chapiteau du douzième siècle sur lequel sont sculptés les huit tons grégoriens; cinq seulement sont encore reconnaissables; les trois autres sont complètement dégradés. Au sujet de cette intéressante sculpture, M. l'abbé Pougnet a publié, en 1869 et 1870, une suite d'articles pleins d'érudition et d'ingéniosité dans lesquels il n'a pas, à mon avis, suffisamment cité les autorités sur lesquelles il appuyait ses hypothèses, peut-être un peu hasardées, mais qui constituent un travail excellent et fort recommandable. Nous ne suivrons pas M. l'abbé Pougnet dans sa longue dissertation sur la musique des Grecs, comparée au plain-chant, mais nous consacrerons, après lui, quelques mots au sujet de la personification symbolique des tons sculptés sur le chapiteau de Cluny (1).

C'est dans les antiennes qui précèdent les tonaires que nous trouvons l'explication des allégories propres à chacun des tons. Ce sens est purement mystique. Le plus souvent, excepté pour quelques-uns, il se rapporte bien plutôt à la place du ton dans l'échelle des sons, qu'à son caractère esthétique. Le premier représente le premier âge du monde, le Créateur, Dieu; le second le deuxième âge, Jésus, la confirmation de la promesse sainte; le troisième est qualifié de ton élevé qui remplit les cœurs par la douceur et la délicatesse de sa mélodie; il est attribué à la trinité, au troisième âge du monde, au troisième jour qui est celui de la Résurrection; le quatrième « dans un rang inférieur, est comme le second du deuxième » disent les textes, les joies et les peines qu'il apporte sont comme doublées, il est le symbole des quatre évangiles, du quatrième âge, de la quatrième veille (apparition du Christ aux apôtres). Le cinquième est le ton des cinq livres de Moïse, de l'extrême-onction qui s'adresse aux cinq sens, etc.; le sixième est tout entier voué à la prière: « Tu es l'inférieur du troisième mode, lui est-il dit, tu es touchant et viril, mais peu susceptible de variations: tu plairas aux simples; » il symbolise le sixième jour, celui de la création de l'homme, qui, à peine venu au monde, rend grâces à son créateur, le sacrement de l'ordre, enfin tout ce qui tient à la prière ou à l'adoration de Dieu; c'est le seul dont le carac-

(1) *Annales archéologiques de Didron*. — T. XXVI, p. 380. — T. XXVII, p. 32, 151, 287. On peut compléter les planches de cet article par deux autres qui accompagnent un article de M. Barraud. — T. XVII, p. 103.

tère musical particulier réponde pleinement au sens mystique; le septième est celui qui représente le plus grand nombre d'idées abstraites. On sait la place que tient le nombre sept dans tous les symboles de l'antiquité et du moyen âge. Il suffit de citer les sept jours, les sept branches du chandelier sacré, les sept cordes de la lyre, les sept planètes, les sept sacrements. Aussi, le septième ton est-il l'image de la perfection comme aussi de la mort, du septième âge, celui de la résurrection et du jugement dernier, du septième jour de la création, jour de repos pour le Seigneur, de la septième parole « *consummatum est.* » L'antienne qui le désigne lui dit : « C'est toi qui formes les danses et les guides en chantant et en frappant sur les cymbales. » Le huitième, dans l'échelle tonale, ne fait, comme on sait, que recommencer le premier. Aussi en a-t-on fait l'image de l'éternité et de la béatitude infinie des saints, de l'Église dont l'existence ne cessera jamais.

Sur le chapiteau de Cluny, chaque ton est représenté par un musicien qui tient entre ses mains un instrument. Le sens allégorique de la sculpture est quelquefois nettement défini par l'inscription gravée autour. Quelquefois aussi ces inscriptions ne font que préciser le sujet que le sculpteur a voulu traiter; d'autres fois encore, elles ont rapport au caractère esthétique et exclusivement musical du ton. La première figure tient une sorte de guitare dont les cordes sont effacées; on lit autour : « *Hic tonus orditur modulamina musica primus.* » Le second porte comme légende : « *Subsequitur ptongus numero vel lege secundus.* » Il est sculpté sous la figure d'une danseuse qui tient dans ses mains deux cymbales, reliées par un cordon. Les cymbales sont larges, hémisphériques, et le cordon qui les retient est fort long. Ces attributs offrent un double intérêt, et par la forme de l'instrument, et par leur sens mystique qui, du reste, est facile à saisir. Les cymbales sont au nombre de deux pour figurer le deuxième ton, dont le sens a été expliqué plus haut. La chaîne qui retient ces deux cymbales semble l'union des deux Charités comme des deux Testaments. Le troisième ton est un homme tenant une lyre à six cordes. La légende coïncide parfaitement avec l'explication symbolique du troisième ton donnée dans le paragraphe précédent. On y lit : « *Tertius impingit, christumque resurgere fingit.* » Cette légende peut se passer de commentaire; quant à la lyre, par une allusion que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, elle paraît rappeler le souvenir de David chassant le démon de l'âme de Saül, comme le Seigneur chassa, pour revenir au monde, le démon de la mort.

La figure et l'inscription qui ont rapport au quatrième ton s'expliquent

parfaitement l'une par l'autre ; nous y voyons un clerc frappant avec un marteau sur un de ces carillons à main si fréquents aux onzième, douzième et treizième siècles ; on lit autour : « *Succedit quartus simulans in carmine planctus.* » Si nous nous reportons au temps où ces clochettes étaient employées pour annoncer et sonner la mort, nous comprendrons le sens de cette représentation du ton, le plus funèbre et le plus lugubre du plain-chant. La dernière représentation distincte (et encore est-elle bien effacée), nous montre un homme dont la tête a disparu. Il joue d'un luth dont une corde seulement est visible : « *Si cupis affectum pietatis, respice sextum,* » dit la légende. Ce texte se rapporte encore aux divers sens mystiques du sixième ton, symboles que nous connaissons déjà. Les figures des septième et huitième tons sont complètement effacées, mais leurs légendes restent. L'un porte « *Insinuat flatum cum donis septimus alium.* » Il est dédié au Saint-Esprit, le dispensateur des sept dons. Pour le huitième, nous lisons : « *Octavus sanctos omnes docet esse beatos.* »

Dans l'ordre philosophique et moral, la musique et ses serviteurs sont généralement considérés comme l'emblème de la volupté et du libertinage. Toutes les scènes qui représentent des festins joyeux, des orgies, contiennent des musiciens. Lorsque l'enfant prodigue oublie son père abandonné, c'est le son de la harpe ou du rebec qui fait taire ses remords. Bonne chère, volupté, gourmandise sont toujours accompagnées de jongleurs et ménestrels. Dans un des vitraux de la tant regrettée bibliothèque de Strasbourg, daté de 1589 et reproduit dans le *Moyen Age et la Renaissance* (Universités), le vitrail représente la citadelle de Minerve, dont les candidats aux différents grades assiègent les murs. Mais avant d'arriver à la bienheureuse enceinte, où ils vont recevoir les lauriers universitaires, qu'ils se gardent bien de faire étape dans les tentes qui se trouvent sur leur chemin ; dans celle-ci habite la Paresse, plus loin la Timidité, à droite l'Ignorance, à gauche la Volupté. A la porte de la tente de Volupté, se tient un ménestrel, qui semble appeler le jeune candidat et le détourner du droit chemin au son d'un luth trompeur. Les Bestiaires du moyen âge sont remplis d'allégories semblables.

Dans la cathédrale de Strasbourg, une frise extérieure du quatorzième siècle représente les dangers du vice, et le démon tentateur se montre sous la forme de sirènes jouant de plusieurs instruments. Ici un jeune centaure semble apprendre la musique en face d'une sirène qui chante en s'accompagnant sur le luth. Plus loin, ce sont les mêmes personnages. Le centaure, initié par l'enchanteresse, joint aux accords du luth le son de sa flûte ; il est vaincu, il a cédé aux désirs charnels et à la tentation, mais

il ne tarde pas à recevoir le châtement de sa faute ; dans un des groupes suivants, nous le voyons, une corde au cou, danser sous la forme d'un animal immonde. La sirène est son maître, elle le mène à sa guise, non plus dans des plaisirs toujours renaissants, mais dans un dur esclavage. Le cruel regard de la sirène, qui tient la corde et frappe sur un tambourin pour accélérer, sans trêve ni pitié, la danse du malheureux, rend très bien l'intention de l'artiste (1).

C'est encore un sens mystique et allégorique qu'il faut attribuer aux tapisseries qui ornent l'église Saint-Maurice, cathédrale d'Angers. Ces tapisseries du quinzième siècle furent lacérées à l'époque de la Révolution. Mais, lorsqu'après ces troubles sanglants, la paix fut rétablie, les évêques d'Angers s'occupèrent de reconstituer ces tapisseries et c'est à ces prélats que nous devons la conservation de ce précieux monument. Ces tapisseries représentent les diverses scènes de l'Apocalypse, et chaque tableau renferme, comme on peut le comprendre, un sens allégorique.

Parmi ces nombreux personnages, nous trouvons beaucoup d'anges musiciens qui présentent de l'intérêt, et par leur sens mystique, et surtout à notre point de vue, par les instruments dont ils jouent. Nous y trouvons une gigue à trois cordes, un grand tambourin, deux timbales curieuses, un orgue portatif à double clavier et une sorte de trompette marine à deux cordes d'un modèle rare (2).

Cette personnification théorique de la musique et des sons se rencontre à chaque pas dans les manuscrits et dans les monuments du moyen âge, et même quelquefois vient s'y mêler le souvenir bien altéré mais pédant des œuvres de l'antiquité. A côté des symboles religieux se formèrent des allégories profanes dans lesquelles se trouve un singulier assemblage du mysticisme sacré et des fables profanes. Un des plus remarquables exemples de ce genre est un magnifique dessin du manuscrit du treizième siècle, tiré d'un *Liber Pontificalis*, qui appartient à la bibliothèque de Reims. Ce dessin, déjà décrit en détail dans un autre travail, représente la musique sous la figure de l'air, l'élément producteur du son. C'est un personnage barbu, entouré par Pythagore, Orphée, Arion et les neuf muses. De ses mains et de ses pieds, il gouverne à sa guise les quatre vents, le Zéphyr, l'Auster, l'Aquilon et l'Eurus(3). Nous avons vu plus

(1) Voir les dessins de CAHIER : *Nouveaux mélanges d'archéologie*. — 1874. — In-folio. Paris-Didot. Page 159.

(2) Voir pour la description de ces tapisseries : L. DE JOANNIS : *Les Tapisseries de l'Apocalypse de la Cathédrale d'Angers, dites tapisseries du roi René*. — Angers et Paris. Un vol. in-folio. 1864.

(3) LAVOIX fils. — *La Musique dans la nature*, une brochure in-8°. Paris, 1873.

haut comment la musique, sous les traits de la mélodie, inspirait David.

Pendant tout le moyen âge, nous trouvons la musique personnifiée par une femme jeune et belle, élégamment vêtue. Une des plus remarquables de ces représentations se trouve parmi les peintures des arts libéraux du quinzième siècle, découvertes il y a quelques années par le Comité des monuments historiques, dans une annexe de la cathédrale du Puy-en-Velay, sous une épaisse couche de badigeon. La Musique est assise dans une sorte de chaise, elle est jeune, richement vêtue, et joue d'un orgue portatif à huit tuyaux ; sa tête porte un diadème et, derrière son oreille gauche, se dresse coquettement un petit bouquet de fleurs ; auprès d'elle, Tubal écoute les dernières résonnances des deux marteaux avec lesquels il vient de frapper une enclume (1).

Le manuscrit des *Échecs amoureux*, du commencement du seizième siècle, exécuté pour le jeune comte d'Angoulême, plus tard François I^{er}, sur lequel nous aurons à revenir encore, nous offre une superbe figure de la Musique que nous reproduisons ici. C'est une femme jeune et couverte de riches habits ; elle est assise sur deux cygnes et frappe sur un psaltérion à baguettes. A ses pieds, on voit une harpe, un orgue à dix-neuf tuyaux visibles et vingt-deux touches, et une flûte à cinq trous ; derrière elle, sur une estrade, deux chanteurs, trois musiciens jouent de la flûte, du hautbois, de la cornemuse ; trois enfants de chœur et leurs maîtres exécutent un concert. Cette miniature, remarquable par l'exécution et aussi par la fidélité des instruments qui y sont peints, est placée en tête d'un traité de musique.

Dans un livre à l'usage des écoliers, intitulé : *Margarita Philosophica*, de Reichs (Strasbourg, 1508, 4^o), et qui eut une grande vogue pendant tout le seizième siècle, on voit encore une remarquable représentation de la Musique. Nous aurons à reparler de cette figure qui, au point de vue historique, n'est point sans présenter quelque intérêt, et que nous reproduirons dans la suite de ce travail.

Non contents de donner à la Musique des attributs et un costume allégorique, les artistes du moyen âge sont allés jusqu'à lui trouver un blason et M. Merlin cite un manuscrit de la bibliothèque Mazarine qui contient le blason et la figure des arts libéraux dans lequel on trouve ces lignes relatives à la Musique : « Une jeune dame en cheveux bien orné... assise sur une signe (cygne)... une orgue, un luth et plu-

(1) Voir le dessin de ces peintures : CAHIER : *Nouveaux mélanges d'archéologie*. — 1874. — Page 203.

sieurs autres instruments auprès d'elle... Porte de sinople à deux flaiolz (flageolets) d'argent (1). »

Pendant tout le seizième siècle, et au commencement du dix-septième, ces allégories musicales tinrent une grande place dans les peintures, les sculptures, les poésies et les romans. Ce fut comme une épidémie de concetti et de jeux d'esprit, qui régna sur la gent savante et romancière, toute bourrée de pédanterie, toute reluisante de grâces de colléges. Un seul exemple suffira pour montrer jusqu'où pouvait aller ce goût pour les calembours en allégories et en images, dont se régalaient les beaux esprits du commencement du dix-septième siècle, encore tout imbus des tendances littéraires de l'Italie. C'est Charles Sorel qui parle dans son *Histoire comique de Francion* : voulant donner un tableau de nos vertus, de nos vices, et caractériser chacune de nos passions bonnes ou mauvaises par un trait incisif et ingénieux, l'auteur ne trouva rien de mieux que de chercher ses comparaisons dans la musique et de nous montrer ce qu'il appelle l'orchestre des passions. L'Humilité chante la basse, l'Ambition le dessus, la Colère fait la taille, la Vengeance la contre-taille, la Modestie tient le tacet, la Prudence bat la mesure et conduit le concert, la Prudence fait le plain-chant, l'Artifice fredonne, la Douleur fait des soupirs, la Dissimulation les feintes et les dièses. Dans ce bel ensemble, les instruments ne restent pas muets ; l'Avarice joue de la harpe en véritable Harpagon, « la Prodigalité du cornet, non point du cornet à bouquin, mais bien de celui à jeter les dés, l'Amour joue de la vielle, parce qu'il fait violer les filles, la Trahison joue de la trompe parce qu'elle trompe, la Justice du hautbois, parce qu'elle fait élever des potences. » Cette liste présente à la vérité un autre intérêt que celui de quelques calembours d'un goût douteux, mais nous y voyons aussi jusqu'à un certain point la composition d'un orchestre en 1633.

Il faut rapporter aussi à la même époque une autre manie, pour dire le mot, qui n'était guère moins ridicule que celle dont nous venons de donner un exemple, et qui fut fort répandue surtout en Italie. Je veux parler des rébus dans lesquels nous trouvons un nombre infini d'instruments de musique, dont le dessin exprimait un mot ou une pensée. Des pièces de vers étaient écrites de cette façon, et il est des ouvrages entiers, complètement composés sous cette forme bizarre et figurée. Dans un ouvrage curieux intitulé : *Opera jocunda, Johannis Georgii Alioni astensis, metro macharonico, materno et gallico composita*, Ast, 1521,

(1) MERLIN : *Origines des cartes à jouer* — In-8°. 1870

on voit des sonnets de ce genre. Verrier, Sélim, Ménétrier en ont aussi publié, et la Bibliothèque nationale possède dans son département des manuscrits, deux volumes pleins de ces sortes de facéties. Je laisse à penser si les violes, les musettes et les trompes jouent un grand rôle dans cette langue hétéroclite, où le calembour et le coq-à-l'âne se marient dans la plus grotesque union. De pareils travaux, si tant est qu'ils méritent ce nom, peignent l'état intellectuel d'un peuple ou d'une époque ; mais, croyez-moi, cher lecteur, une courte mention est tout ce qu'ils méritent dans un travail de ce genre, et les étudier en détail serait aussi fastidieux qu'inutile (1).

(1) DELEPIERRE : *Essai historique et bibliographique sur les rébus*. — Londres, 1870. Une brochure in-8° avec planches.





IV

ICONOGRAPHIE MUSICALE DU NEUVIÈME AU TREIZIÈME SIÈCLE.

Avec les paragraphes précédents, nous avons fixé votre attention sur le rôle que jouait la musique dans la religion et dans la philosophie du moyen âge. Derrière le symbolisme des représentations et l'allégorie des images, nous avons suivi l'art des sons dans sa vie, pour ainsi dire philosophique et morale; mais il est temps d'aborder notre sujet à un point de vue moins spéculatif. Si l'iconographie musicale répand peu de lumière sur l'explication de la musique théorique et spéculative aux temps où l'art balbutiait ses premières notes, il n'en est pas de même pour l'art pratique. Une miniature, un vitrail, un bas-relief jettent souvent un jour tout nouveau sur la forme d'un instrument mal décrit, sur la composition d'un orchestre, sur une cérémonie dans laquelle la musique tient une place importante. Les enlumineurs et les imagiers font revivre réellement le moyen âge devant nous. Il faudrait un livre pour décrire toutes les scènes qui nous donnent d'intéressants détails sur l'art à cette époque, pour citer tous les manuscrits dans lesquels nous trouvons des révélations précieuses. Grâce aux œuvres originales que nous avons eues sous les yeux, grâce aux nombreux et consciencieux travaux que nous avons consultés, nous espérons, en quelques pages, pouvoir donner un aperçu de ce que nous a laissé cette époque si curieuse, où nous retrouvons, bien informés encore, mais cependant reconnaissables, les éléments de notre art moderne.

Depuis plusieurs années, une des principales conquêtes des historiens de la musique a été de constater qu'à côté de l'art religieux, si puissant,

si grand, et paré d'une grâce qui lui est particulière, mais enchaîné dans les liens d'une liturgie sévèrement réglementée, l'art profane, propre au caractère national de chaque peuple, n'avait pas un moment cessé d'exister. Longtemps étouffé, il avait grandi insensiblement, jusqu'au moment où, recouvrant sa liberté, il avait pris son essor et fait éclore la merveilleuse révolution si justement appelée Renaissance. Cette vérité que les textes nous avaient démontrée, les représentations viennent encore l'affirmer d'une manière éclatante. Loin de moi la pensée de partager les idées des historiens qui ont accusé l'Église d'avoir arrêté les arts dans leur élan. Je crois plutôt fermement avec M. Didron et les *Annales archéologiques*, ce beau recueil fondé pour la glorification du moyen âge, que, loin d'annihiler le génie musical, l'Église recueillit ce qui restait du grand naufrage de l'invasion, garda pieusement le riche héritage du passé, sans rejeter les richesses du présent; mais il n'en est pas moins vrai, qu'à partir du treizième siècle, nous voyons s'introduire dans la musique un élément nouveau. Les fortes races du Nord accentuent davantage leurs tendances musicales; avec les croisades, les instruments modernes font partout irruption; l'harmonie se ressent de ce progrès; la mélodie populaire, empreinte jusqu'à un certain point de notre tonalité moderne, va, non pas naître, puisqu'elle existait déjà, mais prendre droit de cité dans la musique véritablement artistique. Dans son cours d'histoire de la musique, M. Gautier a démontré cette vérité par des exemples frappants. L'iconographie musicale se ressent de cette révolution. C'est au treizième siècle qu'on commence à orner les ouvrages profanes, comme les romans de chevalerie et les poésies des troubadours, des miniatures jusque-là réservées aux missels et aux psautiers. Les costumes laïques et contemporains remplacent les costumes religieux. Du neuvième au treizième siècle, nous ne verrons en général d'instruments qu'entre les mains de David ou des prêtres; nous ne les avons trouvés employés que pour le service et la louange de Dieu; à dater du siècle de saint Louis, gais trouvères et joyeux ménestrels entreront en scène. Ce seront des tableaux de fêtes et de marches triomphales, des scènes d'intérieur, dans lesquelles une belle place sera réservée à la musique, et ces représentations se rencontreront par centaines, plus nombreuses et plus riches en personnages et en instruments à mesure que nous approcherons de la Renaissance.

Le caractère distinctif de la première période est la disparition successive des anciens instruments et l'apparition des nouveaux, apportés par les peuples du Nord. La lyre reste encore, mais bien changée et tendant à se rapprocher des formes de nos instruments modernes. C'est





ainsi que dans une miniature, reproduite par Willemin (1), nous la voyons armée d'un cordier presque semblable à celui de nos violons. Cependant, l'ancienne lyre se retrouve encore plusieurs fois, sans avoir subi une grande transformation, comme dans le poëme des *Vertus et des Vices*, d'Aurelius Prudence; mais un des derniers monuments dans lequel nous la rencontrons encore, est un calendrier saxon du onzième siècle. La harpe lui succède, soit triangulaire, comme celle de la Bible de Charles le Chauve, soit affectant, dans de plus petites proportions, la forme de nos harpes modernes. Ici déjà, nous sentons l'influence des populations septentrionales, mais elle s'accroît encore bien plus par l'introduction des instruments à cordes grattées, comme le *crawth* et la grande vielle à roue, dont le chapiteau de Bocheville nous donne un si curieux exemple. Chez les Saxons et les Anglais particulièrement, les manuscrits sont remplis de figures de ce genre.

Parmi les plus importants monuments figurés de la musique au neuvième siècle, il faut compter trois manuscrits dans lesquels les musicologues, et particulièrement M. de Coussemaker (2), ont abondamment puisé. L'un appartient à la Bibliothèque de Boulogne, l'autre à la Bibliothèque d'Angers, le troisième à la Bibliothèque Cottonnienne, au British-Museum. Non-seulement ces trois manuscrits renferment un grand nombre d'instruments, mais encore le nom des objets représentés est souvent écrit en marge et accompagné d'explications qui ne sont pas toujours très claires, mais qui renferment cependant des indications précieuses sur la forme et l'emploi de ces instruments. Ajoutez à cela que ces peintures ont été faites à la même époque, mais dans différents pays et par divers auteurs, que les dessins ne présentent entre eux que des variantes de peu d'importance et que, par conséquent, il ne peut y avoir de doute sur l'authenticité des instruments qu'ils renferment.

Le Manuscrit de Boulogne porte le n° 20 et est intitulé *Psalterium glossarium* dans le *Catalogue des Bibliothèques des départements* (3). C'est un grand in-folio carré sur vélin qui contient les gloses du onzième

(1) *Monuments français inédits*,... dessinés... par Willemin,... accompagnés d'un texte..., par A. POTTIER. — Paris, 1839, 3 vol in-f°.

(2) COUSSEMAKER. — *Essai sur les Instr. de mus. au moyen âge. Annales archéologiques*. T. III, IV, VI, VII, VIII, IX, XVI. — BOTTÉE DE TOULMON. — *Instruments de mus. au moyen âge*. — Paris. Crapelet. 1838, — et *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*. — 2^e série, t. VII. 1844, page 60.

(3) *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques des départements*. — Paris, 1849-1872. 4 vol. in-4°. — Imprimerie nationale. T. IV. — *Bibliothèque de Boulogne*, par M. Michelant.

siècle sur les psaumes. On trouve dans un acrostiche les noms du scribe Heriveus, de l'abbé Odbert, qui fit les ornements, et de Dodolin, leur collaborateur; une miniature nous intéresse particulièrement. Dans un portique triangulaire, surmonté de bâtiments avec bordures et rinceaux rouges et or, rehaussés de vert et de bleu, on voit une figure de David jouant du psaltérion. La partie inférieure de la page représente des instruments de musique avec des inscriptions en partie effacées. M. de Coussemaker a rétabli ces indications en donnant les dessins de ce manuscrit dans le travail que nous avons cité plus haut.

Le Manuscrit d'Angers a été décrit, en détail, par M. Lemarchand dans son *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque d'Angers* (Angers. 1863, 1 vol. in-8°) et a fourni à cet érudit la matière d'un article sur les instruments des Hébreux, dans lequel l'auteur, par une étrange méprise, a pris, pour des instruments hébreux, ce qui n'était que des représentations d'objets usités au moyen âge. M. de Coussemaker a reproduit une partie des dessins de ce manuscrit. C'est un psautier du neuvième siècle, in-4° sur vélin. Aux feuillets 12 (verso) et 13 (recto), on a dessiné le roi David, tenant un psaltérion et entouré d'instruments de musique. Sur le verso du feuillet 13 et le recto du 14, on voit encore le fils de Jessé. Cette fois, il tient une lyre à la main, il est accompagné de musiciens et paraît dicter ses chants à deux scribes. Le manuscrit n° 6 de la même collection est d'une époque bien postérieure (treizième siècle), mais nous ne pouvons quitter Angers sans mentionner une belle miniature qui s'y trouve. C'est un David, accordant sa harpe, qui a été publié au tome IX (1849), page 294 des *Annales archéologiques*.

Enfin, un manuscrit de la Bibliothèque cottonnienne, qui date du dixième siècle ou du commencement du onzième, contient un grand nombre d'instruments de musique. Strutt, dans son grand ouvrage sur les mœurs des Anglais (1), a donné une partie des dessins de ce manuscrit, et c'est d'après lui que les musicologues ont fait, en général, les planches qui ornent leurs livres. A ces trois curieuses pièces, il faut encore ajouter le manuscrit de Saint-Emeran, dont Gerbert a fait graver un grand nombre de dessins, et qui, par les instruments qui s'y trouvent, ne présente pas moins d'intérêt que ceux que nous venons de citer.

A cause de la grossièreté du dessin, ces instruments paraissent, au premier abord, être des objets créés par l'imagination de l'enlumineur,

(1) STRUTT. — *Hopda. Anŷel cynnam, ora compleat view of the manners... of Englands*. — Londres, 1774. — 3 vol. in-4°. — T. I, pl. xx et suiv.

ou des instruments construits pour quelque démonstration d'une acoustique compliquée, comme on peut en voir dans les théoriciens des seizième et dix-septième siècles; mais en tenant compte des ornements qui surchargent les instruments, en tenant compte aussi des inexactitudes si fréquentes au moyen âge, l'authenticité de ces représentations s'établit de plus en plus. Si quelques doutes pouvaient encore exister, un monument des plus curieux serait là pour les faire cesser. Je veux parler des chapiteaux de l'église de Saint-Georges de Bocherville. Non-seulement par le nombre des personnages, les sculptures de ces chapiteaux présentent le plus grand intérêt, mais encore nous retrouvons, entre les mains des musiciens qui en font partie, quelques-uns des instruments reproduits sur les manuscrits que nous avons cités plus haut. L'église de Saint-Georges de Bocherville fut construite entre 1050 et 1066, par Raoul de Tancarville, chambellan du duc Guillaume le Conquérant. Le chapiteau, qui nous occupe en ce moment, a été publié souvent, ainsi que les deux musiciens qui sont dans la même église. Coussemaker, dans l'essai déjà mentionné, M. Deville (1) en ont donné des dessins. Cette sculpture représente un orchestre qui semble accompagner la danse d'une jongleresse. On y voit une rote à échancrures et à quatre ouïes, une symphonie ou *organistrum* à roue de grande dimension, tenue sur les genoux par deux personnages, dont l'un appuie sur les touches, pendant que l'autre tourne la manivelle. Plus loin, un musicien joue de la flûte de Pan, puis une sorte de harpiste, puis un sixième personnage tient entre ses mains un nabulum, tandis que son voisin pince les cordes d'un psaltérion. Le huitième musicien joue d'une vielle à cinq cordes, dont on voit souvent les représentations sur les monuments; enfin trois personnages séparés des autres par la jongleresse qui danse sur sa tête, se servent de deux instruments bien répandus pendant tout le moyen âge, la harpe et le carillon à marteau.

La Bibliothèque nationale possède dans le n° 1118 latin, un manuscrit d'une importance capitale pour l'iconographie musicale. Il est intitulé : *Liber Troporum*, et provient de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Dans ce beau monument du onzième siècle, à partir du f° 104, nous trouvons sept miniatures contenant des musiciens. La plupart de ces figures ont été reproduites au trait, par M. de Coussemaker, aussi nous contenterons-nous de donner une espèce de table de ces miniatures.

(1) DEVILLE. — *Essai historique et descriptif sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges de Bocherville, près Rouen.* — Rouen, 1827. Un vol. in-f°.

1° Un curieux David couronné, jouant d'un *crawt* à trois cordes, folio 104.

2° Une flûte de Pan à sept trous, folio 107.

3° Des jongleurs dont les exercices sont accompagnés par un hautbois, folio 108.

4° Un psaltérion carré avec prolongement pour retenir l'instrument, folio 110.

5° Psaltérion triangulaire, folio 111.

6° Jongleur dansant au son d'une double flûte, folio 113.

7° Cymbales jouées par une danseuse, folio 114.

Chacune de ces miniatures est intéressante, non pas par la perfection du dessin, mais par les instruments qu'elle représente; et, chose rare, chaque figure, quoique grossière, est parfaitement nette et paraît avoir été copiée sur les originaux.

Lorsque s'ouvrit le douzième siècle, une grande révolution venait de s'accomplir; les croisades commençaient. Poussés par un saint enthousiasme, les peuples de l'Occident s'étaient rués en masse sur l'Orient. Ils conquièrent le tombeau du Seigneur, mais, comme les Romains qui, après avoir conquis l'Asie, s'étaient laissés amollir par le luxe de leurs nouveaux esclaves, ils ne tardèrent pas à rendre hommage à la prodigieuse civilisation des Arabes et des Byzantins. Éblouis par tant d'éclat, charmés de tant de beauté, les croisés ne résistèrent pas au désir d'imiter ce qui leur avait paru si beau et si nouveau. Ceux qui restèrent en Palestine empruntèrent aux Arabes leurs arts, leurs mœurs et jusqu'à leurs costumes; ceux qui revinrent en Occident voulurent conserver souvenance des pays merveilleux qu'ils avaient visités, tant un nouveau monde artistique s'était révélé à leurs yeux. Étudier la science des infidèles, imiter leurs procédés industriels, copier l'architecture byzantine, reproduire dans les églises les courbes élégantes des grandes coupes de Sainte Sophie, tel fut pendant longtemps le but des efforts de ces peuples chez lesquels une première renaissance commençait, et qui voyaient s'ouvrir devant eux un horizon jusqu'alors inconnu. La musique ne resta pas en arrière dans ce progrès universel, et les croisés rapportèrent d'outre-mer les nacaires ou timbales, les instruments de la famille des luths, qui devinrent bientôt d'un usage si général, les cors en cuivre, ou sarrasinois, et le *quanon* ou *tympanon* à baguettes, qui donna plus tard naissance au piano. Ce n'est, en effet, qu'à partir du douzième

siècle que nous rencontrons ces instruments sur les bas-reliefs, les vitraux et les miniatures.

Du reste, à cette époque, les représentations deviennent de plus en plus nombreuses, et pour ne pas donner à cet article des proportions exagérées, nous nous voyons forcé de faire un choix parmi tant de richesses. L'abbaye de Saint-Denis, la cathédrale de Chartres doivent tenir dans notre étude une place importante. Le caractère particulier des instruments sculptés sur le portail de l'abbaye de Saint-Denis est une certaine lourdeur dans les formes et une ressemblance frappante avec les sculptures des monuments d'Angleterre de la même époque. Il semblerait que pendant ce siècle, le nord de la France ait été pour la musique tributaire de l'art anglo-saxon. La lourde harpe saxonne affectant les formes mathématiques de secteurs quadrangulaires, les vielles à manches en losanges tronqués, qu'on remarque sur le portail de Saint-Denis, nous les retrouvons encore, plus grossièrement sculptées, il est vrai, mais tout à fait reconnaissables, dans les trois personnages qui ornent les piliers de la porte gauche dans la cathédrale de Cambridge. Cette église fut commencée sous Henri I^{er} et achevée en 1174. Les modèles que nous offre la basilique de Saint-Denis sont d'une conservation et d'une beauté parfaites. On y voit une vielle à cinq cordes, une autre grande vielle à quatre, une grande rote à cinq cordes et trois harpes. Tous ces instruments sont, comme nous l'avons dit, un peu lourds, mais sculptés avec soin, et paraissent avoir été copiés sur des modèles par un artiste consciencieux. Leur construction répond à toutes les exigences d'une lutherie encore barbare, et rien ne nous permet de douter de leur authenticité. Willemin, dans ses planches (t. I, pl. 9), a donné des reproductions fidèles de ces sculptures. Les instruments représentés sur la cathédrale de Chartres, sont loin d'avoir la même raideur de formes. Un génie plus élégant a inspiré l'artiste. Il suffit de citer, pour exemple, la belle harpe à dix cordes et la grande rote à trois, que Willemin a publiées. Dans la harpe, les courbures sont remarquables par leurs lignes gracieuses. La jolie colonne qui supporte la barre supérieure est terminée par un chapiteau plein de hardiesse, et la forme générale de l'instrument présente de bonnes conditions d'acoustique. Il en est de même de la rote; quatre ouïes, élégamment découpées, occupent le centre de chaque renflement de la caisse sonore. Les deux corps de la caisse sont séparés par deux échancrures bien dessinées, et par un chevalet qui joint la solidité à l'élégance. Le cordier, sculpté avec soin et rattaché au bouton par deux pattes, est peut-être placé trop près du chevalet, mais il est fort beau et ajoute encore à la richesse de l'instrument.

En face de pareils modèles, il ne faut plus douter que la facture instrumentale soit définitivement créée dès cette époque. La lutherie fera certainement d'immenses progrès, mais il n'en est pas moins vrai que la rote du portail de Notre-Dame-de-Chartres, révèle chez les facteurs du douzième siècle un goût des plus remarquables et des principes bien arrêtés d'après lesquels ils construisaient leurs instruments.





V

ICONOGRAPHIE MUSICALE DU TREIZIÈME AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Le progrès que nous avons constaté dans le paragraphe précédent s'accroît de plus en plus au treizième siècle. On peut citer à l'appui de ce fait les belles harpes publiées par Strutt, d'après le manuscrit de Matthieu Paris et aussi les élégants instruments que contiennent les manuscrits de la Bibliothèque nationale. La caisse s'est agrandie, elle a pris des proportions mieux appropriées aux lois de l'acoustique; la barre et la colonne se courbent avec aisance; en un mot, nous avons sous les yeux les types élégants qui ont longtemps servi de modèles dans les miniatures et dans les monuments. La fantaisie variait encore par ses caprices les formes instrumentales. Ces essais n'étaient pas toujours heureux, mais marquaient une forte tendance vers le progrès. C'est ainsi que d'après un manuscrit de Saint-Blaise, du treizième siècle, nous voyons un orgue en forme d'arbre. Les branches, formées par les tuyaux, sont peuplées d'oiseaux chanteurs, et le tronc semble sortir d'un sommier. M. Barbier de Montaut a reproduit le dessin du manuscrit de Saint-Blaise, au tome XVIII des *Annales archéologiques*. Dans l'article qui accompagne cette planche, M. Barbier de Montaut cite plusieurs instruments du même genre.

La facture instrumentale n'avait fait en cela que suivre le mouvement qui se fit sentir au treizième siècle dans la littérature, les sciences et les arts. L'époque de saint Louis est une des plus intéressantes de l'histoire. Le moyen âge est à son apogée. Partout, l'esprit humain travaille d'une formidable manière et prépare la Renaissance. La musique se ressent de l'impulsion donnée, et tout ce qui touche à cet art

se perfectionne à vue d'œil. Nous l'avons dit plus haut, c'est le moment où l'élément profane et populaire commence à prendre définitivement sa place dans l'histoire de l'art : avec *le Jeu de la feuillée* et *Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, l'opéra comique français se laisse déjà deviner. Bien plus, les tonalités modernes se font sentir, bien faibles, il est vrai, et encore bien hésitantes, mais assez sensibles pour prouver qu'elles se trouvaient en germe dans la musique populaire du moyen âge. Je laisse à penser si les représentations sont nombreuses pendant cette période. Au premier rang, il faut citer les vitraux de la cathédrale de Bourges, dans lesquels on peut voir quatre scènes musicales, qui toutes quatre présentent un réel intérêt (1), le splendide psautier de saint Louis, rempli d'instruments de musique, et un monument moins connu, mais non moins curieux, le vitrail de l'abbaye de Bonpart en Normandie, sur lequel nous nous arrêterons quelques instants. Ce vitrail représente un concert céleste exécuté par cinq anges. L'un tient un orgue portatif à neuf tuyaux, le second joue d'une vielle à deux cordes, en se servant d'un fort long archet, le troisième frappe avec un tampon, sur la peau tendue d'un tambourin, qu'il soutient de son coude et de son épaule gauches. Le quatrième joue d'une petite harpe fort soigneusement dessinée et fort bien construite. Sur la boîte sonore de cette harpe, on voit deux ouïes en forme d'oreilles. Enfin, le cinquième pince les cordes d'un luth, dont le chevillier est bizarre, mais qui, par ses détails, présente de grandes garanties d'exactitude. C'est aussi à la même époque que nous trouvons, dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, un superbe David, entouré de ses quatre musiciens. Le Roi prophète assis au milieu d'un élégant portique, la couronne en tête, joue d'une harpe dont les cordes sont disposées presque horizontalement dans la table d'harmonie. Ces cordes sont au nombre de quatre, et l'instrumentiste en pince des deux mains. Les quatre musiciens tiennent l'un une vielle, l'autre une cornemuse, le troisième un hautbois, le quatrième un flûtet dont il accompagne le chant par le rythme sonore de son tambourin.

Au quatorzième siècle, les tendances populaires déjà remarquées dans le siècle précédent prennent de jour en jour plus d'importance. L'art de la miniature est près d'arriver à son apogée, les peintres enlumineurs ont définitivement pris en main, pour les illustrer de leurs œuvres, les romans, les poésies, les fabliaux et les chroniques. Les miniatures, dans

(1) Voyez : *Monographie de la cathédrale de Bourges*, par les PP. A. Martin et Ch. Cahier. — Paris. — Poussielgue. 1841-1844. Grand in-folio. Première partie. Plaque XXXIII.

lesquelles la musique tient une grande place, deviennent plus nombreuses et plus animées. Ce ne sont plus seulement des scènes religieuses, mais des tableaux d'intérieur pleins de charme et de grâce, des éclatantes cérémonies triomphales ou guerrières, qui nous révèlent les détails de la vie musicale à cette époque. L'actualité, pour employer un mot nouveau, est entrée dans les représentations.

Le magnifique recueil des *Minnesänger*, dont nous reproduisons ici une miniature, renferme les œuvres d'un grand nombre de poètes allemands du quatorzième siècle.

Presque toutes ces miniatures à pleine page, dont il est orné, ont quelques rapports avec la musique, mais il est quelques-unes qui sont plus particulièrement intéressantes et que nous devons mentionner. Von der Hagen, dans son ouvrage sur les *Minnesänger*, a publié au trait quelques-unes de ces miniatures.

1° *König Wenzel von Böhmen*. — A ses pieds, on voit deux musiciens, dont l'un tient un hautbois; l'autre, une vielle à quatre cordes. — Folio 10.

2° *Markgraf Otto von Brandenburg*. — Aux pieds du Margrave, quant aux échecs, quatre musiciens font résonner deux grandes trompettes, un tambourin à deux baguettes, une cornemuse basse. — Folio 13.

3° *Heer Hildbold von Schwangau*. — Une gigue à quatre cordes. Les cordes sont courtes; le cordier placé entre les ouïes, le chevalet près du manche. — Folio 83.

4° *Un tournoi*. — Dans la galerie supérieure se tiennent un joueur de tambourin et un hautbois. — Folio 193.

5° *Heer Otto zum Turne*. — Dans ce tournoi, chacun des tenants a derrière lui un musicien. Ici, c'est un trompette et un tambourineur. Nous retrouvons la même disposition dans un bas-relief du chœur de la cathédrale de Worcester. Un timbalier suit un des combattants, et un musicien joue de la trompette derrière l'autre chevalier. — Folio 196.

6° *Herr Tannhäuser*. — Cette miniature représente le maître-chanteur célèbre, dont la légende a inspiré à M. R. Wagner le sujet de son opéra. Le poète est debout, portant le manteau et la croix de Malte. Non-seulement nous voyons ici une représentation du chevalier bavarois, mais encore ses poésies sont conservées. On peut en trouver un grand nombre dans le livre de von der Hagen, ainsi que de la musique tirée des manus-

crits (1). Dans le nouveau *Journal de Munich* (*Neuer Munchener Zeitung*), 1859, les *Aventures du repenté du Venusberg* sont racontées dans les plus grands détails, et l'auteur a su séparer l'histoire de la légende. Citons encore sur ce sujet : Haupt *Zeitschrift für deutsches Alterthum* (Leipzig, 1848) et Zander (Fried) *die Tannhäuser-sage und der Minnesänger Tanhäuser* (Kœnisberg, 1858, in-4°). — Folio 264.

7° *Reinmar der Vidiller* (le Vielleur). — Le poète joue d'une grande vielle à quatre cordes, semblable à celles que nous avons décrites plus haut. Au-dessus de sa tête, on peut voir une vielle du même genre sur un écusson et un casque auquel le même instrument sert de cimier. Il faut remarquer, dans ce dessin, la façon dont le musicien tient la vielle et de quelle manière est posé l'archet. — Folio 312.

8° *Master Heinrich von Meissen* surnommé *Frauenlob* (chantre des femmes.) — Ici, c'est une joute musicale. Le juge est assis sur un trône et semble décerner le prix à un musicien, debout sur un tapis, jouant de la vielle. Autour du vainqueur se groupent ses concurrents. On y trouve un hautbois, une vielle, une cornemuse, un tambourin et une flûte. Dans un coin de la miniature, deux femmes, l'une sur un écusson, l'autre en cimier, figurent les armes parlantes du trouvère (2). — Folio 399.

9° Un psaltérion à quatorze cordes. — Folio 410.

10° *Der Vilde Alexander*. — Une harpe à douze cordes. — Folio 412.

11° *Meister Rumslant*. — Une flûte traversière, une vielle à trois cordes. — Folio 414.

12° *Chançler*. — Une vielle et une flûte traversière. — Folio 424.

Malgré la sécheresse de cette énumération, nous n'avons pas cru devoir négliger ce manuscrit dans lequel les historiens de la poésie allemande ont puisé à pleines mains, mais sur lequel les musiciens ont rarement fixé leur attention.

Parmi les plus curieuses et les plus jolies miniatures du quatorzième siècle, dans le genre familier, il faut citer celles qui se trouvent dans le manuscrit de *Tristan et Iseult*, à la Bibliothèque nationale (n° 100 et 101 ; fonds français). L'une d'elles, charmante de naïveté, représente un déjeuner sur l'herbe. Sur la nappe étendue au pied d'un arbre, on voit des ustensiles de table. Un des personnages se prépare à prendre une

(1) HAGEN (Friederich, Heinrich von der). *Minnesinger*. Leipzig, 1838. 5 vol. in-4° avec planches.

(2) Nous avons reproduit cette miniature.

Meister Heinrich Wronenlob.



Le Tournoi des Maitres Chanteurs
tiré du Manuscrit des Minnesänger (Commencement du XIV. siècle)

volaille découpée sur un plat, pendant qu'une femme, en face de lui, pince les huit cordes d'une élégante harpe. Dans un manuscrit de Nicolas de Lyra (n° 364; fonds latin : *Postillæ in genesim* (folio 8), une curieuse scène nous montre Jubal jouant des instruments qu'il vient d'inventer. A un arbre est suspendu un luth, armé de trois cordes doubles; par terre, épars autour du père des luthiers, on voit des petites nacaires, un grand hautbois, une cornemuse, une lyre, une mandore et un psaltérion. Jubal lui-même joue de la vielle devant une petite statue placée sur un autel. Il semble remercier Dieu de lui avoir inspiré ses inventions. On trouve sur le tombeau de Robert Braunch et de ses deux femmes Lætitia et Marguerite, érigé en 1364 dans l'église Sainte-Marguerite, à Lynn, dans le Norfolk, une grande dalle funéraire en bronze. Un festin est représenté sur cette dalle. Onze personnages sont à table, et tandis qu'un écuyer tranchant prépare les mets, cinq musiciens réjouissent les convives au son de leurs instruments (1). Un de ces musiciens pince d'un luth à cinq cordes, tandis que l'autre joue de la vielle à trois cordes. De l'autre côté de la table, deux grandes trompettes et une sorte de hautbois sonnent une fanfare. L'habitude d'exécuter de la musique pendant les repas fut très répandue en Angleterre, et cette alliance des instruments à cordes et des cuivres n'a rien qui doive nous étonner. Souvent aussi, on trouve une cornemuse dans la musique des festins, et en Angleterre particulièrement la cornemuse tenait fréquemment la première place qui, en France, était généralement réservée à la vielle. Dans les miniatures et les monuments anglais, le cornemuseur marche le plus souvent en tête des musiciens qui doivent jouer pendant le repas. Outre les figures que nous venons de citer, le tombeau de Robert Braunch présente aussi de nombreux personnages qui font de ce monument un des plus curieux du siècle pour tout ce qui touche la musique : ce sont des anges jouant d'un grand nombre d'instruments.

Je ne ferai pas au lecteur l'injure de lui rappeler que c'est de la fin du quatorzième siècle que date la maison des musiciens à Rheims, ce monument qu'aucun musicologue n'a manqué de mentionner. Le lecteur, curieux de connaître des détails sur la maison des musiciens, peut en trouver un dessin d'ensemble dans l'ouvrage de Taylor, sur Rheims, et les détails des personnages dans les *Annales archéologiques* et en tête

(1) CARTER-*Specimens of the ancient sculpture and painting*, a new édition by Dawson. 2 vol. in-fol. Londres. 1838, pl. 72.

COTTMAN-*Sepulchral Brass of Norfolk and Suffolk*, ed. by Turner. 2 vol. in-fol. Londres. 1839.

des *Chants de la Sainte-Chapelle* (1). Dans une peinture à détrempe et à fresque de Barnabé de Modène, exécutée au quatorzième siècle, nous trouvons la représentation d'un grand nombre de musiciens formant un concert autour de la Vierge. Ce tableau, d'un si grand intérêt, représente le couronnement de la Mère du Sauveur. Au centre, Dieu, assis sous un dais, pose la couronne sur la tête de Marie. Autour, les anges célèbrent les gloires éternelles au son des instruments. On voit une cornemuse, une petite flûte droite, une flûte double, un rebec, un luth, un timbalier et son porteur, et deux grandes trompettes. Tous ces personnages sont habilement groupés et semblent se servir d'instruments qui tous, à peu près, faisaient partie des orchestres de cour (2). M. Paul Lacroix, dans *le Moyen âge et la Renaissance* (ornementation des manuscrits), a publié une fort curieuse miniature, faite sous le roi Jean, et qui met en scène un Charivari du quatorzième siècle. Rien d'amusant comme ce petit tableau populaire. Aux sons criards et discordants des casseroles, des chaudrons, des violons cassés, des tambours fêlés et des pincettes, on voit danser toute une bande de figures falotes et grotesques, aux masques horribles, aux gestes diaboliques. Au-dessus de la miniature, un malade est dans son lit, et, sous le costume d'un médecin, un âne vient le visiter.

Dans les collections de la Bibliothèque Nationale, relevons encore deux manuscrits dont l'un est un chef-d'œuvre de finesse d'exécution et d'esprit. Il porte le n° 1076 (latin). Le B du *Beatus vir* contient un orgue portatif à dix tuyaux et un David pinçant d'une harpe à la forme élégante. Citons dans ce manuscrit deux anges avec des guitares, un violon à quatre cordes; la plus jolie miniature du manuscrit c'est un roi David assis sur la barre transversale d'un E majuscule, d'un *Exultate*. La peinture est aussi vive que si elle sortait des mains de l'enlumineur. Le petit personnage, finement dessiné, frappe avec deux marteaux sur un jeu de timbre à sept cloches. Au point de vue de l'histoire instrumentale, ce timbre est un des plus complets que nous ayons rencontrés au moyen âge. Un autre chef-d'œuvre du quatorzième siècle mérite aussi d'être mentionné, c'est la crosse donnée par William Wikeham au collège d'Oxford, par testament du 24 juillet 1403. Cette

(1) CLÉMENT (F.). *Chants de la Sainte-Chapelle* avec une introduction par Didron aîné. Paris, Didron, 1849, in-1°

TAYLOR (J.). *Reims, ses monuments, sacre des rois de France*. Paris, Lemaître, 1854, Grand in-fol., pl. 24.

(2) Voir le dessin de ce tableau dans Seroux d'Agincourt. *Histoire de l'Art*. 6 vol. in-fol. Paris, 1823. Peinture, planche 133.

belle crosse est en argent doré, finement ornée de pierres précieuses et magnifiquement émaillée. Ses ornements sont dans le style gothique et de nombreuses figures s'y trouvent sculptées. La mode de ces sortes d'ouvrages semble être venue de France en Angleterre, sous le règne d'Edouard III et particulièrement après la bataille du Crécy. Parmi les figures, on distingue un orchestre complet, deux hautbois, une grande trompette, un psaltérion, un orgue portatif, une cornemuse basse, une flûte, un *crawth*. Enfin, nous ne pouvons fermer ce paragraphe sur le quatorzième siècle sans citer le beau travail de M. Fleury, intitulé les *Manuscripts à miniatures de la Bibliothèque de Laon*. Laon, 1863. *Un vol. in-folio*. En feuilletant ce livre, le lecteur trouvera quelques dessins relatifs à la musique, curieux et dignes d'être notés.

Au quinzième siècle, les manuscrits sont plus nombreux encore qu'au quatorzième. En face des représentations que j'ai sous les yeux, je suis embarrassé pour choisir celles qui me paraissent offrir le plus d'intérêt. Ce ne sont que troupes de musiciens célestes, que bandes de ménestriers, que fêtes et que marches triomphales. En Angleterre, en France, en Allemagne, partout la vie musicale se rencontre à chaque pas. Les dessins sont corrects en même temps qu'élégants. La musique se rapproche de plus en plus de la nôtre et se prépare à sortir définitivement des limbes du premier âge. L'élément populaire perce de toutes parts, les instruments anciens disparaissent, mais pour se retrouver sous une forme plus moderne et devenir ceux que nous employons aujourd'hui.

Un des monuments du commencement du quinzième siècle, des plus importants pour l'histoire de la musique et peut-être un des moins connus, est, sans contredit, le monastère de l'église de Beverley, dans le *Yorckshire* (1). Autour d'un des piliers de cette église, on voit cinq ménestrels comme dans la maison des musiciens à Rheims. Ces cinq musiciens sont debout et richement vêtus, plusieurs portent une lourde chaîne au cou, et l'un d'entre eux est armé d'une épée. Le premier souffle dans un flûtet et frappe sur un tambourin. Le second joue d'un rebec à trois cordes dont le manche et l'archet sont malheureusement dégradés. Le troisième tient dans ses mains une sorte de hautbois b-s ou cromorne dont l'embouchure n'existe plus, le quatrième pince les six cordes d'un luth, enfin, le cinquième se sert d'un hautbois dont cinq trous sont parfaitement visibles, quatre sur le corps

(1) V. CARTER. Planche 126. Voir aussi un beau dessin de la crosse de Wikeham, Planche LXXXII.

de l'instrument et un près de l'embouchure. A cette époque, l'église entretenait, à titre officiel, des musiciens, seulement, il est difficile de savoir si elle soldait à cet effet les ménestrels ordinaires, ou si elle avait des officiers spécialement attachés à son service. Dans beaucoup de villes de l'Angleterre, et particulièrement dans le nord, c'était l'habitude d'avoir des musiciens appelés *waits*, terme qui correspond à notre français *guet*. C'étaient des espèces de watchmen. L'état de surprises perpétuelles dans lequel vivaient nos ancêtres obligeait à placer des guetteurs dans les beffrois des églises et dans les donjons des châteaux, pour donner l'éveil. Ces officiers étaient payés par les villes et par les églises; la preuve de cette coutume se trouve dans une vieille édition de *Tiel Ulespiegel* dont un des chapitres est intitulé « comme Tiel Ulespiegel se loua au seigneur d'Anhalt, pour lui servir de guette et courrier. » Ces guetteurs étaient pris parmi les musiciens de la ville. Un autre emploi de ces ménestrels était aussi d'appeler le peuple au son du cor. Bientôt ils cumulèrent les fonctions de crieurs, de guetteurs de nuit, et de ménestrels. Ils parcouraient la ville à certaines saisons, appelant les heures et distrayant les habitants par leurs chants. Ce qui prouve que ces sonneurs étaient bien considérés comme des ménestrels, c'est la liste des musiciens d'Édouard III, citée par John Hawkins, dans laquelle, sous le titre de ménestrels, on compte trois guetteurs. Dans un autre compte de dépenses des officiers du même roi, on trouve cet article ainsi disposé :

Minstrels	}	10 each	20 sch.
		3 waits	20 sch.

Enfin, le livre noir de la maison d'Édouard IV est plus explicite encore, car on y voit que les guetteurs devaient sonner, en hiver comme en été, pour distraire les habitants et éloigner les voleurs, et aussi étaient tenus de servir aux besoins de l'église. Ce qui semblerait démontrer qu'outre ces ménestrels de ville les chantres avaient aussi des officiers musiciens, c'est qu'on rencontre souvent dans les églises les tombes de ces musiciens, qui semblent avoir été placées dans ce lieu particulièrement consacré en récompense des services rendus au culte. Deux musiciens, d'après Leland, furent enterrés dans le chœur de la cathédrale de Salisbury. L'inscription gravée sur leurs tombeaux est en partie mutilée, mais voici ce qu'on peut lire :

HAC JACENT, IN TUMBA FIDES ALBA, TIBIA, CUNCTA
 MUSICA MENDICAT, MUTA VIOLLA DOLET,
 PSALTERIUM, CITHARE, LYRA, CISTERA, SALES, LITUUS,
 CONTIGUERE SUO FUNERE, MESA 18°
 INSTRUMENTA. (1)
 OMN.

Il n'est donc pas étonnant que le sculpteur ait donné sur le pilier de l'église de Beverley, une place aux ménestrels qui, peut-être, ne contribuaient pas peu à la joie et à l'édification des fidèles.

Sur les colonnes de la même église, on peut voir aussi une suite de statues qui, presque toutes, présentent un intérêt musical. On en compte dix-huit qui jouent des instruments. Un fait qui se présente peut-être pour la première fois dans l'iconographie du moyen âge, c'est que l'artiste semble s'être préoccupé de placer à côté les uns des autres les instruments de même famille. C'est ainsi que nous trouvons, à peu de distance l'une de l'autre, deux flûtes basses dont Luscinius a donné la description. Dans ce curieux monument et dans plusieurs autres, que nous aurons encore à mentionner, il faut remarquer l'embouchure fort large de ces flûtes hautes et basses, qui rend assez difficile à comprendre comment le musicien pouvait les faire résonner. Notons encore, dans ces statues, une vielle à roue ou chitonie, d'une forme singulière, dont neuf touches sont visibles et les autres cachées par la main, deux cornemuses de tailles différentes, un grand psaltérion que l'instrumentiste porte suspendu devant lui comme nos marchandes de fleurs portent leurs éventaires, un luth grave et une sorte de harpe singulière, qui est formée d'un cylindre creux, servant de table d'harmonie, sur lequel sont placées les cordes. D'après le nombre des musiciens, le sculpteur paraît avoir voulu représenter un orchestre céleste, mais il a mêlé aux anges des musiciens armés d'épées, qui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, sont évidemment des ménestrels. Ces figures peuvent se rapporter au règne de Henri VI (1422-1471).

Vers le milieu du quinzième siècle, il faut mentionner aussi une belle vignette d'un manuscrit d'une traduction de Tite Live, qui appartient à la bibliothèque de l'Arsenal. La miniature représente les Tarentins allant au devant de Pyrrhus. Une rue remplie de monde et bordée de

(1) Voyez CARTER, ut supra, LELAND, *Itinerary*, published by Th. Hearn, Oxford, 1769, in-8, et *Sepulchral monuments in great Britain*. Londres, 1786, in-fol vol. II, part. 1, page CLXXXVIII.

maisons pittoresques, la mer, sur laquelle se balancent des navires couverts de soldats, une foule de seigneurs et de bourgeois s'élançant vers le port; tel est le sujet traité par l'artiste avec une animation, un naturel des plus remarquables. A gauche, on voit une estrade sur laquelle sont placés les musiciens qui doivent célébrer l'arrivée du roi d'Épire. L'estrade est à deux étages; au premier, on voit deux trompettes et une grande sacquebute, au dessous, sur le sol, un petit bossu souffle de toutes ses forces dans une cornemuse. Les miniatures furent faites pour le duc de Bourgogne.

Ce fut aussi vers la même époque, en 1467, que furent exécutées les stalles du chœur de la cathédrale de Rouen; ici encore, nous voyons un grand nombre de personnages, et les instruments à percussion dominant. Quoique ces représentations pèchent beaucoup par l'exactitude, elles n'en renferment pas moins de précieux renseignements. Nous remarquons d'abord une grosse caisse portée à dos d'homme et sur laquelle un musicien frappe avec un tampon. Cette grosse caisse est ornée de clochettes ou grelots, qui ajoutent encore à sa sonorité. Une autre figure nous montre un homme jouant de la flûte de la main droite et frappant de l'autre, non pas sur un tambourin, semblable à ceux que nous avons rencontrés bien des fois, mais sur un bedon ou grand tambour; le tambourineur frappe son instrument du côté du timbre (1).

Sur de belles tapisseries, qui appartenaient à Charles le Téméraire et qui furent apportées à Nancy, après la défaite de ce prince, par René d'Anjou en 1477, nous trouvons plusieurs scènes qui intéressent notre art et particulièrement la musique de danse. M. Achille Jubinal les a publiées avec un grand luxe (2). Cette suite de tableaux représente une moralité qui fut très en vogue aux quatorzième et quinzième siècles: c'est *la Condamnation des banquets*, espèce de drame à plusieurs scènes qui montre les déplorables suites de l'intempérance. Dans cette moralité, Dîner, Souper et Banquet sont invités par Passe-Temps et Bonne-Compagnie. Après le repas, les musiciens, « placés sur l'eschafaud ou quelques lieux plus hault, joueront une basse dance assez briefve. » Dîner invite à son tour Bonne-Compagnie et ses gens, mais dans l'intention de les punir de leur gourmandise. De concert avec Souper et Banquet, il fait traitreusement venir les Maladies. Pendant que les invités festoient, Souper fait embusquer les Maladies dans son logis. Le repas se termine;

(1) LANGLOIS. *Stalles de la cathédrale de Rouen*. 1838. In-8°. Voir aussi les Stalles du chœur de la cathédrale de Cambridge, dans CARTER, planche III. Ces stalles sont de 1328.

(2) JUBINAL. *Les anciennes tapisseries historiques*. 1838. Un grand in-fol.

Bonne-Compagnie dit les grâces et ordonne aux luthenaires (Joueurs de luth) de sonner leur musique. « Alors, l'instrument sonne et les trois hommes mènent les trois femmes, et donneront telle danse qu'il leur plaira, tandis que Bonne-Compagnie sera assise. » Banquet vient ensuite chercher à son tour Bonne-Compagnie et l'emmène manger dans sa maison où sont embusquées les Maladies. Pendant le souper, Bonne-Compagnie dit aux musiciens de « fleuter une chanson » en leur indiquant le premier vers de quelques-unes.

« Savez-vous point ? » dit-elle.

*« J'ai mis mon cœur, »
 Ou « non pas » ou « quand ce viendra
 D'un autre aimer le serviteur,
 Advienne qu'avenir pourra »
 Je demande, au tard aura
 « Allez regretz, mon seul plaisir.
 Jamais mon cœur joye n'aura. »
 Pour joyeuseté maintenir,
 Dictes, « gentil fleur de noblesse
 J'ai prins amour, » etc.*

Et la rubrique ajoute : « Ici dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaudeville, et est à supposer que les joueurs de bas instruments en sauront quelque une qu'ils joueront présentement devant la table. » A ce moment, les Maladies entrent dans la salle, font main basse sur Bonne Compagnie et sa suite, et le reste de la moralité n'a plus rapport à la musique. Dans les tapisseries de Nancy, nous voyons ces différentes scènes représentées avec leurs personnages. L'orchestre de danse est tel que nous le retrouvons plus tard dans Arbeau Thoinot, composé de hautbois et de flûtes. Les ménestriers chanteurs s'accompagnent eux-mêmes avec une harpe et un luth pendant qu'un troisième musicien souffle dans une flûte à cinq trous et fait ronfler sous sa baguette la peau d'un tambourin suspendu par une chaîne à son bras droit. Cette représentation et cette moralité sont, on le comprend, des plus curieuses; non-seulement nous y voyons plusieurs instruments, mais encore on y trouve des détails précieux sur la mise en scène aux quatorzième et quinzième siècles et les timbres des principales chansons à la mode à cette époque.

Il ne faut pas négliger non plus une charmante miniature du seizième siècle représentant le comte d'Artois visitant la comtesse de Boulogne; elle est tirée d'un roman du *très chevaleureux comte d'Artois*, et con-

tient des danseurs accompagnés par un orchestre absolument semblable à celui des tapisseries de Nancy.

Pour terminer le quinzième siècle, nous ne pouvons mieux faire que de citer la miniature qui sert de frontispice au Psautier de René d'Anjou, livre précieux qui est à la Bibliothèque de l'Arsenal. Ce petit tableau est intéressant sous tous les rapports; d'abord la miniature est une œuvre du roi René lui-même, dans laquelle le royal enlumineur a fait son propre portrait et celui de ses familiers; ensuite il est un des plus complets spécimens de l'art de la miniature vers la fin du quinzième siècle; enfin, et ceci doit nous arrêter plus particulièrement, le grand nombre d'instruments représentés nous donne un état des orchestres de cour à cette époque. Un psalterion, une flûte, un orgue portatif à neuf tuyaux, une grande trompette, un rebec, une sorte de bedon frappé avec deux tampons, voilà ce que nous remarquons dans cette belle miniature.





VI

ICONOGRAPHIE MUSICALE AU TREIZIÈME SIÈCLE.

CONCLUSION



Avec le seizième siècle, nous arrivons à la fin de cette étude. Le moyen-âge est fini, la renaissance commence. La vive croyance qui illuminait ces siècles de foi est ébranlée; les temps sont proches pour la révolution luthérienne; nous ne retrouvons plus ces chefs-d'œuvre d'un art naïf, devant lesquels plus d'une fois nous avons dû nous arrêter avec émotion; l'ère du doute s'ouvre pour les artistes comme pour les philosophes; l'inspiration religieuse a définitivement fait place à l'inspiration profane. L'architecture gothique n'est plus; de grands maîtres ont ramené la sculpture aux principes de l'antiquité; à la miniature va succéder le tableau de genre et de chevalet, dont nous avons vu bien des fois des essais dans les manuscrits illustrés, par Hemling et les frères Van Eyck; bien plus, l'art de la calligraphie même a disparu devant les progrès de l'imprimerie, et c'est à peine si quelques amateurs ont encore la fantaisie de faire enluminer les ouvrages qui sont en leur possession. Un certain nombre de monuments restent encore qui semblent appartenir à la période précédente. Quoique portant la date du seizième siècle, ces œuvres paraissent inspirées par le génie des siècles passés. Aussi viennent-elles de droit prendre place dans ce tableau bien

incomplet sur lequel j'ai tenté de grouper les représentations musicales les plus intéressantes du moyen-âge.

Au premier rang, il faut compter un des plus importants monuments qui nous soient restés de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième siècle. C'est une suite nombreuse de figures sculptées dans l'église de Saint-Jean, à Cirencester, dans le Gloucestershire. Aucun musicologue, du moins à ma connaissance, n'a encore tiré parti de ce précieux document. Ces bas-reliefs, pris séparément, ont tous un intérêt musical, et, dans leur ensemble, nous donnent des détails curieux sur une fête populaire fort en vogue en Angleterre. Les figures sont sculptées sur l'entablement du parapet de la nef, et se suivent en lignes coupées, de place en place, par des angles, sur les arêtes desquels quelques-uns des personnages sont placés. La nef de cette église paraît avoir été réparée entre 1504 et 1522, et c'est aussi à cette époque qu'il faut rapporter les sculptures qui nous occupent aujourd'hui. D'après une tradition, on prétend qu'elle représente une fête appelée *Whitson ale*.

Sur l'étymologie du mot *ale*, de nombreuses recherches ont été faites; l'opinion la plus répandue est que l'*ale*, tenant une grande place dans les fêtes populaires, certaines de ces cérémonies tirèrent leur nom de cette circonstance.

Le docteur Hickes dit que l'anglo saxon *Geole*, le danois-saxon *Jul*, l'islandais *Ol*, ont le même sens; aussi en vient-il à penser que le jour de Noël qui, chez les peuples du Nord de l'Angleterre s'appelle *Yuleest*, peut être ainsi désigné parce qu'il est la fête par excellence, celle dans laquelle se boit le plus de bière. Quoi qu'il en soit de cette étymologie pleine d'érudition, dont je suis, je l'avoue, incapable de discuter l'authenticité, la fête de *Whitson ale*, qui se célébrait encore en Angleterre il y a peu d'années, était une frairie dans laquelle la musique jouait un rôle important (1).

Deux personnages étaient désignés pour être le roi et la reine de la journée; une vaste grange devait servir de palais à leurs majestés et leur suite, et là, les souverains populaires étaient reçus par l'intendant, le porte-bourse, le porte-épée et le porte-masse, chacun ayant les insignes de sa dignité. Pendant ce temps, les jeunes gens dansaient et offraient des rubans aux jeunes filles; et un plaisant, par ses *lazzi*, ne contribuait

(1) Voir les planches dont il s'agit ici dans l'ouvrage de Carter, que nous avons déjà cité p. XVIII, page 19, et un texte développé sur le *Whitson ale*.

pas peu à amuser la société; tout ceci se faisait au son d'un orchestre champêtre.

On prétend que cette coutume fut instituée en commémoration de l'ancien Drunk Lean (Boit sec), une fête que les tenants et vassaux donnaient à leurs seigneurs, et que le peuple a conservée, dans laquelle ils apportaient au suzerain ou à son intendant l'ale qu'ils étaient tenus de fournir en redevance. De semblables fêtes existaient aussi dans l'église anglaise, sous le nom de Church-ale, qu'il ne faut pas confondre avec la fête de la dédicace de l'église, qui avait un caractère plus grave. Dans ce cas, il ne serait pas impossible que les sculptures de Cirencester représentassent plutôt une fête relative à l'église que le Whitson ale, malgré la tradition. Du reste, les frairies populaires étaient souvent représentées dans les églises; et dans un vitrail du seizième siècle, à Bar-sur-Aube, nous trouvons une sorte de cortège du Bœuf gras, accompagné par un bedon et une flûte traversière. Mais quelle que soit la cérémonie spéciale que rappelle cette procession de personnages sérieux, grotesques et même licencieux, il n'en est pas moins vrai que nous avons sous les yeux un des plus rares spécimens de la musique populaire au commencement du seizième siècle.

La marche s'ouvre par un monstre, aux yeux effarés, à la pose contournée; derrière lui vient le roi de la fête; il est en habit de chasse, un cor est suspendu à son côté; il porte à la main une grande banderolle sur laquelle est écrite la devise du jour, *Be Merrye*, soyez gais; après lui vient un mendiant contrefait et hideux, il tient une vielle à quatre cordes et d'une forme rare, dont les touches sont placées sur les côtés de l'instrument, suivant la coutume du moyen-âge.

Pour ne pas perdre notre temps en détails inutiles, nous ne noterons, parmi les dix-huit figures de musiciens sculptées sur le bas-relief, que celles qui paraissent présenter des particularités intéressantes. Un des ménestrels joue d'une petite harpe à treize cordes, qui semble un souvenir des bardes gallois; un autre souffle dans une double flûte à large embouchure. Nous avons trouvé ce vaste bocal dans les flûtes de grandes dimensions; mais, dans le cas présent, en se rendant compte des procédés qui peuvent faire sonner l'instrument, on ne peut expliquer cette embouchure que par une inexactitude de l'artiste. Ensuite vient une belle figure semblable à une tête de Christ, dont je ne comprends pas le sens, puis un joueur de double flûte, puis une danseuse avec son tambourin, puis un joyeux drille, qui élève triomphalement le pot d'ale dont il va s'abreuver. Enfin l'orchestre de la procession est composé d'un joueur de rebec, puis d'un homme déguisé en singe et tenant une corne-

muse, puis d'un musicien avec une régale à dix tuyaux. Tout le reste de la troupe, à part un ménestrel qui s'époumone à souffler dans un cor, se compose de clowns, d'ours, de grimaciers, de moines, de têtes de mort, de bretteurs, de rois, personnages qui n'ont que peu de rapport avec la musique, nous avons cru pouvoir nous arrêter aux dix-huit premières figures, malgré tout ce qu'il y a de pittoresque et même d'amusant dans cette procession, où tout marche pèle-mêle au son de la musique, où tout semble empressé d'obéir à la joyeuse devise du roi de la fête : *soyez gais*

On ne peut traiter de l'iconographie musicale au seizième siècle sans citer l'excellent travail de M. Durieux sur les miniatures des manuscrits de Cambrai. M. Durieux a donné un assez grand nombre de figures, mais il a dans sa collection un manuscrit flamand, sur lequel nous devons nous arrêter quelques instants. N'ayant pas eu sous les yeux l'original, nous ne pouvons mieux faire que de citer la description de M. Durieux. « N° 124, *Recueil de chants religieux et de chants profanes*, in-4° papier, 4 vol. obl., avec musique. Manuscrit flamand. Croquis nombreux à la plume, très artistement faits, et rehaussés de couleurs légères. Scènes, comme en ont fait plus tard Callot et Téniers : lettres bouffonnes, grotesques, incongrues, fantastiques..., marchands ambulants avec leurs cris indiqués au-dessous. Quatre frontispices : premier vol., un joueur de harpe grotesque, monté sur un porc, qui tient dans sa gueule une banderolle avec ce mot : *Ténor* ; deuxième vol., un aveugle jouant d'un instrument à vent ; un oiseau est perché sur sa tête ; *Superius*, 3° vol., un homme monté sur des échasses, une chandelle sur la tête, joue du tambourin et de la flûte à bec : *Contra-tenor* ; 4° vol., un bossu monté sur un oiseau et jouant d'une espèce de trompe : *Bassus*. Deux grandes aquarelles, scène de charlatan ; condamné qu'on mène au supplice. Nombreux instruments de musique : flûte, trompette, tambour, etc., etc. (1) » Ce manuscrit est de 1542, et un peu plus récent que l'époque dans laquelle nous avons circonscrit notre sujet ; mais l'intérêt qu'il présente excuse cette petite digression.

Terminons le seizième siècle, en mentionnant deux manuscrits qui appartiennent à la Bibliothèque nationale. Le premier est le livre des « *Eschez amoureux et des Echez d'amour*. » Fonds français, n° 143. Il fut écrit et enluminé pour le jeune duc de Valois, plus tard François 1^{er}. Ce magnifique monument, un des plus curieux de notre collection, ren-

(1) DURIEUX. — Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai. — Texte et planches, par A. Durieux. — Cambrai, 1861. In-8° et 17-f°, p. 86, pl. 18.



Victor Masson del. et sc.

Imp. A. Cadart, Paris.

LA MUSIQUE

d'après la Margarita Philosophica de Greg. Reisch

(Commencement du XVI^e Siècle)

ferme un grand nombre de miniatures, dont plusieurs sont intéressantes pour les musiciens. Parmi ces dernières, il faut citer : au f° 36, (verso) un Apollon magnifique en costume du seizième siècle, ayant à la main une harpe ; au f° 65, la personnification de la musique, dont nous avons donné une reproduction dans un chapitre précédent ; au folio 130, un Neptune courant sur les flots, entouré par les sirènes et les tritons. Une des sirènes tient une gigue à trois cordes et une trompette, une autre joue du trombone. On peut voir ces deux figures dans les planches de l'ouvrage de G. Kastner sur les sirènes (1). Par une singulière idée, dont nous trouvons plus d'un exemple au seizième siècle, les poissons qui nagent derrière Neptune tiennent des cromornes et des hautbois dans leurs bouches ; enfin le f° 136 représente un Pluton à l'air farouche ; à côté de lui est assise Proserpine, vieille et décrépite comme une mégère. Au pied des deux maîtres de l'enfer, on voit une femme jouant d'une vielle curieuse à quatre cordes et une autre agaçant des cordes d'une harpe. A gauche de la miniature, trois démons jouent aussi de la harpe ; cette profusion de harpes n'est pas sans avoir un sens allégorique, analogue à celui des représentations que nous avons citées dans un précédent chapitre.

Le second manuscrit a pour titre : *Proverbes et adages* ; il est du commencement du seizième siècle comme le précédent. Il faut y remarquer une suite de miniatures représentant les neuf muses ; sur ces neuf divinités, six jouent des instruments de musique. Ce sont Euterpe, Erato et Calliope, Thalie, Polymnie et Terpsichore. Les trois premières n'offrent pas grand intérêt, mais il n'en est pas de même des trois autres. Thalie tient à la main une superbe gigue à quatre cordes, très bien construite, très complète. Polymnie, un orgue magnifique avec soufflets, dont on trouve une reproduction dans Willemin. Terpsichore est entourée d'instruments ; sans compter un luth à huit cordes dont elle joue, on voit à ses pieds trois flûtes de diverses dimensions, une harpe, un tambourin, une sorte de virginal, un triangle avec anneaux.

Nous donnons, avec cette dernière partie, la reproduction d'une planche curieuse du commencement du seizième siècle, que nous avons citée dans les pages précédentes. Ce dessin est tiré de la *Margarita philosophica*, de Reisch, dont la première édition est de 1496 suivant les uns, de 1503 suivant les autres. C'est un manuel de philosophie, qui eut une grande vogue au seizième siècle. Chaque traité de géométrie, mathématique, musique, etc., est précédé d'une planche représentant la science

(1) KASTNER. — *Les Sirènes* — Paris. Brandus, 1858. 1 vol. in-4°, pl. V.

dont il va être question. Comme on peut le voir dans notre dessin, la Musique tient elle-même école. Elle est entourée de ses élèves ; l'un joue de l'orgue, un autre pince de la harpe pendant que Pythagore, représentant la Musique théorique, pèse ses marteaux, et que Tubalcaïn, le père des facteurs d'instruments de cuivre, forge ses trompettes. Derrière la Musique se tient le poète, c'est-à-dire la Poésie sans laquelle notre art n'est qu'une partie des mathématiques.

Nous voici arrivé à la fin de ce travail ; à partir de cette époque, la musique n'a presque plus besoin d'être expliquée par les monuments ; c'est dans les œuvres des maîtres qu'il faudra chercher son histoire. Encore quelques années, et la musique, débarrassée des entraves qui la liait encore aux traditions de l'Eglise, va entrer dans la voie des progrès modernes. De toute part surgiront les œuvres, qui, chaque jour, ôteront de son importance à l'iconographie musicale ; c'est à peine si, pour quelques détails, on aura besoin de consulter les monuments figurés. Avant de terminer cet opuscule, remercions les auteurs dans lesquels nous avons puisé de précieux renseignements : les Willemin, les du Sommerard, les Labarte, les Coussemaker. Remercions aussi les savants, chargés de conserver nos trésors de manuscrits, à la Bibliothèque nationale, et qui nous ont si généreusement prêté le secours de leur science et de leur érudition.

